

# Kunstskapte felleskap

Melanie Fieldseth, Hanne Hammer  
Stien og Jorunn Veiteberg (red.)



FAGBOKFORLAGET



# Kunstskepte felleskap



# Kunstskapte felleskap

Melanie Fieldseth, Hanne  
Hammer Stien og Jorunn  
Veiteberg (red.)



**FAGBOKFORLAGET**

Boken ble første gang utgitt i 2022 på Vigmostad & Bjørke AS.  
Boken er utgitt i samarbeid med Kulturrådet og er en del av Kulturrådets bokserie.

Redaksjonelt arbeid, utvalg og introduksjon © Melanie Fieldseth, Hanne Hammer Stien og  
Jorunn Veiteberg 2022. Hvert enkelt kapittel © den respektive forfatter 2022.

Dette verket omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons  
lisens: Navngivelse-Ingen bearbejdelser 4.0 Internasjonal (CC BY-ND 4.0).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst  
medium eller format, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må  
oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du  
kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller  
deg eller din bruk av materialet. Dersom du remikser, bearbejder eller bygger på materialet, kan  
du ikke distribuere det bearbejdede materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser  
eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.no>

Boken er fagfellejvurdert i henhold til Universitets- og høgskolerådets retningslinjer for  
vitenskapelig publisering.

Kulturrådets FoU-utvalg er redaksjonsråd for bokserien.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser: [www.kulturradet.no](http://www.kulturradet.no)  
Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbejder med relevans for  
Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet.

De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte  
forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-4172-9  
ISBN elektronisk utgave: 978-82-450-4171-2  
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa1305>

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:

Fagbokforlaget  
Kanalveien 51  
5068 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00  
[fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

Omslagsdesign ved forlaget

Omslagsfoto: Alt Går Bra: Den norske idealstaten: Forsamlingen, 2018 © Alt Går Bra

Foto: Alt Går Bra

Sats: Bøk AS

# Innhold

- 09 Forord
- 11 Introduksjon: Produktiv friksjon  
*Av Melanie Fieldseth, Hanne Hammer Stien, Jorunn Veiteberg*
- Fellesskap som ambisjon**
- 29 Fellesskapets etikk og estetikk  
*Av Aksel Tjora*
- 54 Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavnen  
*Av Ditte Vilstrup Holm*
- 90 Musik og fællesskab på tværs  
*Av Kristine Ringsager og Kim Boeskov*
- 116 Borgernær kunst i «udsatte» boligområder  
*Av Birgit Eriksson, Anne Mette Winneche Nielsen, Anne Scott Sørensen og Mia Falch Yates*

## Fellesskap som praksis

- 149 Mellom fellesskapt kunst og kunstskapte fellesskap:  
En sosiologisk analyse av kunstneres erfaringer fra  
LevArt og Park.prosjektet  
*Av Madeleine Varang, Valentina Martínez Mariscal,  
Tor Anders Bye, Katrine Larsson, Gaute Skrove,  
Anne-Gro Erikstad og Aksel Tjora*
- 176 Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av  
streetdansscenen i Oslo  
*Av Mats Johansson*
- 209 Ti teser om digtoplæsninger og fællesskaber  
*Av Louise Mønster, Hans Kristian Strandstuen  
Rustad og Michael Kallesøe Schmidt*
- 239 Godhetsdiskursen om sang i barnehage og skole  
*Av Tiri Bergesen Schei og Anne Haugland Balsnes*

## Fellesskap under forhandling

- 263 Øvelser i sameksistens: Kunstneriske  
fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi  
*Av Mathias Danbolt, Britt Kramvig, Hannaellen  
Guttorm og Christina Hætta*
- 303 Portrætter, fotografi og fællesskab i en grønlandsk  
kontekst  
*Av Peter Berliner*
- 341 Forhandlede fællesskaber i samtidens kulturelt  
sammensatte samfund: Sandi Hilals *Al Madhafah/  
The Living Room*  
*Av Sabine Dahl Nielsen*



- 367 Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi  
*Av Siemke Böhnisch*
- 401 Bidragsyttere
- 407 Sammendrag



# Forord

Denne boka springer ut av forskningsprogrammet «Kunstskapte fellesskap», som er et samarbeid mellom Statens Kunstfond i Danmark og Kulturrådet i Norge. Boka presenterer forskningsbidrag fra prosjekter som mottok finansiering fra den første fasen av forskningsprogrammet (2018–2021). Prosjektene har alle hatt som formål å undersøke kunstens sosiale betydning og virkemåter i samfunnet i en nordisk kontekst. I tillegg ble to av bidragene i boka bestilt underveis i programperioden for å få frem flere perspektiver.

Bakgrunnen for forskningsprogrammet er blant annet et prosjekt som Statens Kunstfond tok initiativ til i 2016. Hensikten med prosjektet var å bidra til kunnskap om sammenhenger og gjensidige forbindelser mellom kunstneriske praksiser og kunstuttrykk, og kulturelle og sosiale fellesskap. En arbeidsgruppe med medlemmer fra Danmark, Sverige og Norge under ledelse av litteraturviter Frederik Tygstrup gjennomførte prosjektet som resulterte i rapporten «Kunsten som forum. Et forskningsoplæg om kunst og sociale fællesskaber» (2017). Rapporten la til grunn at den politiske argumentasjonen for offentlig støtte til kunstproduksjon og arenaer for kunst har vært ført langs to linjer. Kunstpolitikk skal for det første sikre at befolkningen får mulighet til å utvide sin erfaringshorisont gjennom å oppleve kunst, og for det andre at tilgang til kunstopplevelser bidrar til en opplyst demokratisk offentlighet. Til disse la rapporten til et tredje argument når den påpekte at ethvert møte med kunst også er et sosialt møte. De forsamlinger og samtalerom som dannes i og rundt kunsten, kan også forstås som former for fellesskap.

I tillegg til å bygge på innsiktene fra rapporten «Kunsten som forum» er forskningsprogrammet forankret i Kulturrådets ambisjon om å legge til rette for og synliggjøre den samfunnsmessige betydningen av et mangfoldig og tilgjengelig kunst- og kulturliv. For å styrke den nordiske

konteksten ytterligere inviterte Statens Kunstfond og Kulturrådet, i samarbeid med Nordisk kulturfond, til en felles nordisk konferanse i København i 2018 for å innhente innspill på problemstillinger av relevans for programmets utforming. På bakgrunn av innspillene som kom på konferansen, ble forskningsmidler utlyst, og forskningsprosjektene som fikk støtte, hadde oppstart våren 2019. Kulturrådets utvalg for forskning og utvikling har vært programstyret for «Kunstskapte fellesskap» i samarbeid med representanter fra Statens Kunstfond.

Programmets forskere ble invitert til et første arbeidsseminar i oktober 2019. Kort tid før det neste arbeidsseminaret skulle finne sted i april 2020, ble Norden, i likhet med resten av verden, rammet av pandemien. Situasjonen påvirket feltarbeidet som mange av de empirisk orienterte forskningsprosjektene hadde planlagt, og følgelig måtte tidsrammen for selve forskningsprogrammet utvides. Redaktørene av denne utgivelsen takker forskerne for innsatsen gjennom det som har vært en utfordrende tid for mange. Det er også på sin plass å takke programstyret, Anette Østerby og Lise Saunte i Statens Kunstfond, og prosjektleder Ellen Aslaksen og de ansatte i Kulturrådets avdeling for kulturanalyse for godt samarbeid.

Som tematisk overbygning rommer «Kunstskapte fellesskap» flere problemstillinger enn hva denne boka alene klarer å formidle. På bakgrunn av at potensialet for videre forskning er stort, har Kulturrådet og Statens Kunstfond videreført forskningsprogrammet. Hensikten med programmets andre fase (2021–2023) er å anlegge et større historisk og samfunnsmessig perspektiv og rette blikket mot fellesskap som kulturell verdi i kulturpolitikken og i kunsten som samfunnsområde. Målet er at forskningsprogrammets ulike perspektiver vil utfylle hverandre og bidra til ny kunnskap og begrepsdannelse om fellesskapsformer og -forståelser i både kunsten og kulturpolitikken.

Oslo, Tromsø, København, 29. mars 2022

Melanie Fieldseth, Hanne Hammer Stien og Jorunn Veiteberg

# Introduksjon: Produktiv friksjon

Av Melanie Fieldseth, Hanne Hammer Stien, Jorunn Veiteberg

Gjennom å zoome inn på hva kunst og estetiske praksiser gjør, og hvordan de virker i møte med offentligheten, inviterer vi med boka *Kunstskapte fellesskap* til en samtale om hva fellesskap i og rundt kunsten er og kan være.<sup>1</sup> Vi spør: Hvilke former for fellesskap og fellesskapsforståelser preger ulike kunst- og kulturoffentligheter, og hva slags offentligheter bidrar til at det dannes nye former for fellesskap blant publikum, deltagere, utøvere og skapere? Boka vektlegger kunstens offentlige side og møteplassene som oppstår i og rundt hendelser som kunsten skaper. Denne innrammingen har påvirket hvilke kunstformer og perspektiver på fellesskap bidragene til boka tematiserer. Artikkel-samlingen begrenser seg imidlertid ikke til profesjonell kunstutøvelse og kunstfeltets egne arenaer, men retter også blikket mot estetiske praksiser som utfolder seg innenfor kulturen i en bredere forstand. Når vi likevel beholder begrepet «kunst» i tittelen på boka, er det for å anerkjenne hvordan vendinger mot kroppslig eller sanselig erfaring, deltagelse og offentlighet, for å nevne noe, har utvidet og endret hvordan kunsten gjøres, og hvordan vi tenker og snakker om den.

---

1 Formuleringen «kunstskapte fellesskap» har vi hentet fra artikkelen «Mellom fellesskapt kunst og kunstskapte fellesskap: En sosiologisk analyse av kunstneres erfaringer fra LevArt og Park.prosjektet» i denne boka.

Ideen om at kunst skal behage individuelt, har dype røtter i den filosofiske estetikken, men allerede før modernismen ble en slik forståelse satt på spill av kunsten selv. Det handlet ikke lenger alene om at kunsten skulle tjene den individuelle tilfredsstillelsen, men kunsten skulle også «få noe til å skje, eller sette noe i bevegelse».<sup>2</sup> I *Opplysningen av det estetiske* (2021) beskriver filosofene Ståle Finke og Mattias Solli hvordan en estetisk betrakningsmåte på den ene siden kan bidra til å snevre inn eller hindre oppmerksomheten på betydninger og overganger mellom kunst og levd liv. På den andre siden peker de på hvordan kunsten selv hele tiden holder oppe forbindelsene til verden utenfor sin egen sfære.

Her nærmer vi oss en tilbakevendende problemstilling både innenfor den filosofiske estetikken og innenfor kunsten. Er det den estetiske erfaringen som skal gis oppmerksomhet når vi nærmer oss kunst, eller må kunsten forstås ut fra sine forbindelser til hverdagslivet og samfunnet og ut fra sine sosiokulturelle virkninger? Når vi i denne boka ser nærmere på kunstskapte fellesskap og fellesskapsforståelser, er dette ikke en motsetning. De tett sammenvevde og mer løselige relasjonene mellom kunst, hverdagsliv og samfunn er ikke sømløse, men det er nettopp i de friksjonene som oppstår i sammenføyningene mellom dem, at vi mener det er produktivt å undersøke hvordan kunstskapte fellesskap og fellesskapsforståelser kommer til uttrykk. Fordi kunstnere også selv gjør disse forbindelseslinjene eksplisitte i sine praksiser, blir denne undersøkelsen særlig relevant.

Innenfor en rekke kunstfelt har sosiale praksiser og publikumsdeltagelse blitt mer utbredt.<sup>3</sup> Denne vendingen sammenfaller med tiltagende kritikk mot strukturelle mekanismer i samfunnet som har undertrykkelse som konsekvens, særlig i vestlige land. Det blir stilt spørsmål ved hvordan definisjonsmakt så vel som reell makt utøves,

---

2 Finke & Solli 2021: 14.

3 Se blant annet Jackson 2011, Bishop 2006, Blom 2007, Bourriaud 1998/2007 og Desai 2002.

og av hvem. Forbindelseslinjene mellom imperialismen, kolonialisme og kapitalisme gjøres her eksplisitt, og dette har kommet til uttrykk i protestbevegelser som Black Lives Matter og Occupy-bevegelsen, urfolks` rettighetskamp, klimaaktivisme og kampen for LGBTQ-rettigheter. Den bredere samfunnsutviklingen berører også kunsten. Det gir artiklene mange eksempler på.

Rapporten *Understanding the value of arts and culture*, som det britiske forskningsrådet for humaniora og kunst ga ut i 2016, påpeker at studier av kunstens betydning og verdi i samfunnet må ta utgangspunkt i det enkelte individs opplevelser og erfaringer.<sup>4</sup> Av særlig relevans for boka vår er at rapporten argumenterer for betydningen av empiriske studier og humanistiske og kunstfaglige forskningstradisjoner når spørsmål om kunstens samfunnsmessige betydning skal undersøkes. Metodisk har vi latt oss inspirere av at rapporten understreker behovet for et metodemangfold som trekker på både samfunnsvitenskapelige og humanistiske tilnærminger. Artiklene i denne boka representerer en slik bredde og er basert på forskning som har foregått tett på forskjellige estetiske praksiser, kunsthendelser og kulturelle arenaer i Norden, med mål om å frembringe mer kunnskap om hva kunst gjør og hva kunst kan. Utgivelsen er tverrfaglig og gjenspeiler på den måten hvordan kunstens rolle, betydning og verdi i samfunnet er undersøkt og studert innenfor både samfunnsvitenskapelige og humanistiske fagtradisjoner. Som boka viser, fatter forskere med ulik faglig forankring interesse for ulike sider ved de kunstneriske fenomenene de studerer. Der noen borer dypt inn i kunsten og de estetiske praksisene, interesserer andre seg for kunsten og de estetiske praksisenes kontekster, eller relasjonene de etablerer eller bygger på. Noen ser på sosiale relasjoner i stort, mens andre holder seg tettere på en avgrenset hendelse eller arena.

Boka er delt inn i tre deler: Fellesskap som ambisjon, Fellesskap som praksis og Fellesskap under forhandling. Slik rammes bidragene inn av begreper som står sentralt for forskningen, og som viser

---

4 Crossick & Kaszynska 2016: 21-23.

at fellesskap trer frem på minst tre forskjellige måter i bokas artikler: som en uttalt ambisjon gjennom kunstneriske prosjekter og politiske satsinger, som et verdisett som er innlemmet i utøvelsen av konkrete kunstpraksiser og uttrykksformer, og som menings- og erfaringsbrytninger som kjennetegner demokratisk offentlighet. Dette er selvfølgelig en forenkling fordi artiklene også viser at fellesskap som virkemåte og virkning glir inn i hverandre.

## Sosial praksis, deltagerorientering og opplevelseskultur

De sosiale praksisene som fra 1990-tallet har vokst frem i kunstfeltene, vektlegger i stor grad samarbeid, deltagelse og produksjonen av relasjoner. I den senere tiden har den sosiale kunsten også vektlagt relasjoner mellom mennesker og det som er annet-enn-menneskelig, det være seg planter, bakterier og materialer. Det å komme sammen – fellesskapsdannelser – forstås her som et formbart, kunstnerisk materiale, og kunstnerne som forholder seg til disse tendensene, beveger seg også i større grad enn tidligere ut av kunstinstitusjonene og over i ulike samfunnsfelt der de kan virke sammen med andre. De utfolder seg i skoler, fengsler og sykehus, eller de har flyttet ut i parker, gater og nabolag for å lage kunst i samarbeid med ulike grupperinger og i samarbeid med organisasjoner og foreninger.<sup>5</sup> Det som karakteriseres som en sosial vending i kunsten, har også blitt omfavnet av kunstinstitusjonene. Parallelt har institusjonene internalisert makt- og institusjonskritiske perspektiver i sitt arbeid.<sup>6</sup> Det påvirker ikke bare hvilke kunstneriske og estetiske praksiser de engasjerer seg i og presenterer, men også institusjonenes presentasjonsformer og formidlingsstrategier – og deres måte å forholde seg til publikum på.

---

5 Se for eksempel Lacy 1995/1996.

6 Jonvik mfl. 2020: 17. Bishop 2006: 198.



Selv om de kunstneriske og estetiske praksisene som denne boka tar for seg, ikke alene må forstås som sosiale, er den sosiale vendingen et bakteppe for det som undersøkes. Et annet bakteppe er at en differensiering, eller av-inndeling, har funnet sted som har gjort skillene mellom kunst og andre samfunnsfelt og sektorer mindre tydelige. En oppmykning mellom ulike kunstarter, sjangre og medier har skjedd parallelt, og roller og oppgavefordelinger i kunstfeltet har endret seg.<sup>7</sup> Kunstnere inntar oftere andre roller i tillegg til å være utøvende og skapende, det kan være som fasilitator, forsker, aktivist, pedagog, kurator, formidler, planlegger eller kritiker. Publikum på sin side bidrar til å iverksette eller gjennomføre kunsten ved å ta på seg rollen som samtalepartner, håndverker, poet, student, medmusikant eller parolemaker.

En interesse for det performative, hva kunst *gjør*, og hvordan kunst virker, har motsvarende fått fotfeste innenfor kunstteoretisk tenkning som også denne bokas ulike problemstillinger er inspirert av. Det må nettopp ses i sammenheng med en vending mot deltagelse og kroppslig eller sanselig opplevelse og innebærer en forskyvning fra hva et kunstverk viser frem eller handler om, til hvilke erfaringer eller virkninger den produserer.<sup>8</sup> Kunsthistoriker Camilla Jalving er en av dem som omtaler kunstverk som handlinger og retter blikket mot den begivenheten som møtet mellom verk og betrakter er.<sup>9</sup> Oppmerksomheten på hva kunst gjør, preger likeledes teoridannelse innenfor teatervitenskap, musikkvitenskap og litteraturvitenskap og påvirker både hva det forskes på, og hvilke spørsmål som stilles.<sup>10</sup>

Digitaliseringen av kulturen og endringer i medievener har bidratt til at det har oppstått en diskusjon om nye former for deltagelse og deltagerdemokrati i bred forstand.<sup>11</sup> Kulturforsker Jutta Virolainen hevder at

7 Jonvik mfl. 2020: 11.

8 von Hantelmann 2014, Larsen 2006.

9 Jalving 2011: 25.

10 For en oppsummering av denne utviklingen, se Berg 2020, Berg 2019, Ruud 2022 og Kuusela 2018.

11 Swiss & Burgess 2013, Delwiche & Henderson 2012.

dette har påvirket både nordisk og europeisk kulturpolitikk. Hun viser til at deltagerperspektivet i økende grad gis oppmerksomhet, og at kulturell diversitet og muligheten til å ivareta og utvikle egen identitet og kultur er blitt vektlagt i kulturpolitikken den senere tiden.<sup>12</sup>

Ut over tendensen til å forstå og behandle det sosiale som et formbart, kunstnerisk materiale, er det kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann kaller opplevelseskunst, en relevant tendens for det vi undersøker i denne boka.<sup>13</sup> Med opplevelseskunst sikter von Hantelmann til at det har oppstått en forskyvning fra kunstverket som «objekt» til den prosessuelle kunstopplevelsen. Metodisk mener von Hantelmann det gjør at kunsten må undersøkes situasjonelt og relasjonelt fordi meningsdannelse både er påvirket av hvordan kunsten trer frem innenfor en spesifikk romlig eller diskursiv kontekst, og i relasjonene som oppstår mellom kunsten og publikummet.

Felles for tendensene som er beskrevet her, er at publikum dras inn på nye måter og i større grad enn tidligere, både i iverksettelsen og formidlingen av kunsten. Det påvirker nødvendigvis måten kunsten og de estetiske praksisene skaper, men også utfordrer fellesskap og fellesskapsforståelser på. Vendingen mot deltagelse og mot opplevelse har også vært kritisert. Kritikere av opplevelseskunsten er opptatt av at den fungerer fragmenterende fordi den vektlegger den subjektive, estetiske erfaringen.<sup>14</sup> Kritikere av en sosialt orientert kunstpraksis peker på sin side på at det å legge til rette for og skape sosiale relasjoner mellom deltagere i øyeblikket ikke nødvendigvis trenger å være et gode – hverken på kort eller lang sikt.<sup>15</sup> Det er en tosidig kritikk som det er nødvendig å ha i bakhodet når en leser bokas artikler.

---

12 Virolainen 2016: 72-74.

13 von Hantelmann 2014.

14 Se for eksempel Pedersen 2021.

15 Se for eksempel Bishop 2004.

## Friksjonsfylte fellesskap

Med fremveksten av sosiale medier har det oppstått onlinefora der de som deltar, mener det samme og utelukkende forsterker eget verdisyn, såkalte ekkokamre. Det er ikke denne formen for fellesskap som blir utforsket eller fremhevet i denne boka. Begrepet fellesskap må heller ikke forveksles med et ønske om å fremelske enighet og konsensus. I antologien *Kunst og konflikt. Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* viser teaterviter Siemke Böhnisch og musikkpedagog Randi Margrethe Eidsaa til sosiologen Lars Laird Iversens kobling mellom «uenighetsfellesskap» og demokratisk samhandling.<sup>16</sup> Han hevder at ideen om verdifellesskap, det at det finnes konsensus om et felles verdigrunnlag for et samfunn, underkjenner betydningen substansiell uenighet har for at demokratiet skal kunne fungere.<sup>17</sup> Produktiv og legitim uenighet kan bidra til å skape og utvikle fellesskapene våre, store som små, og det må vi gi rom for. Hvis kunsten skal fungere som «sosiale kontaktsoner», må den også etablere muligheten for brytninger og uenighet.<sup>18</sup> Slike spenninger kommer særlig til syne når kunsten vender seg mot det sosiale, opererer i en bredere offentlighet og beveger seg ut av kunst-institusjonen.<sup>19</sup> Å åpne for reell medvirkning eller påvirkningskraft handler samtidig om mer enn gode intensjoner og en invitasjon til å delta.<sup>20</sup>

Uenighet, eller *dissens*, er også et nøkkelbegrep i filosof Jacques Rancières estetiske, politiske og pedagogiske filosofi. For Rancière er dissens et mangefasettert begrep som viser både til politisk meningsbryting og til kunstens mulige virkning.<sup>21</sup> Estetikk, her forstått som inndelingen av det som kan sanses, omfatter også politikken. Måten det sanselige er delt inn på, både i politikken og i kunsten, dirigerer

---

16 Böhnisch & Eidsaa 2019.

17 Iversen 2014.

18 Nielsen i denne boka.

19 Kester 2006, Kwon 1997: 85–110.

20 Ringsaker & Boeskov i denne boka.

21 Bale 2008/2012: 217.

blikket vårt og hørselen vår og gjør at noe trer frem og blir synlig og hørbart, mens noe annet trer tilbake og blir usynlig og stumt.<sup>22</sup> Det påvirker videre hva som kan tenkes, og hva som kan betraktes som mulig og umulig.

«Politikk er egentlig ikke maktutøvelse og maktkamp. Det er en konfigurasjon av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfarings sfære, av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger, av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og diskutere dem», skriver Rancière.<sup>23</sup> Samfunnsinstitusjonene sørger ifølge ham for en selektiv oppdeling av samfunnet og bidrar til at noen grupper favoriseres, mens andre grupper marginaliseres. Den ekte politikens oppgave er derfor å konfrontere samfunnets institusjoner med det som er fremmed for dem, det som ikke kan ses og høres, og derfor det som det ikke tenkes eller snakkes om.<sup>24</sup> Det kan først skje ved at likhet gjøres til en forutsetning for inndelingen av det sanselige, slik at alle har lik mulighet til å bli sett og hørt.<sup>25</sup>

I forbindelse med at Rancière introduserer likhetsprinsippet, trekker han inn kunst. Han hevder at kunsten er politisk fordi den utfordrer hva det er mulig å sanse og forestille seg ved å skape erfaringer som bryter med oppdelingen av samfunnet, og som skaper friksjon.<sup>26</sup> Kunst har potensial til å dele inn det materielle og symbolske rommet på nye og andre måter. Sånn er det også med mange av de estetiske praksisene og kunstuttrykkene som undersøkes i artiklene i denne boka. De kunstskapte fellesskapene og fellesskapsforståelsene som de estetiske praksisene og kunstuttrykkene holder frem og skaper, får noe til å skje og skaper tidvis en dissens, som igjen gjør at deltagerne får mulighet til å praktisere og forestille seg andre og nye måter å leve sammen på også utenfor kunsten – ikke bare i øyeblikket, men også på lengre sikt.

---

22 Rancière 2000/2007: 92.

23 Rancière 2004/2008: 536.

24 Johansen 2018.

25 Johansen: 2018. Rancière 2004/2008: 237.

26 Rancière 2004/2008: 536.

## Fellesskap som ambisjon

Bokas første del, Fellesskap som ambisjon, åpner med en begrepsgjennomgang og presenterer deretter tre artikler som alle analyserer konkrete prosjekter og institusjoner som har til hensikt å bidra til opplevelser av samvær, samhold og tilhørighet. Åpningsartikkelen til sosiolog Aksel Tjora gir oss en teoribasert innføring i fellesskap som begrep og sosial realitet sett fra et sosiologisk perspektiv. Artikkelen bygger på hans bok *Hva er fellesskap?* og drøfter hvordan solidaritet, integrasjon, sosial interaksjon, identifikasjon, arbeid og fysisk nærvær kan forstås som aspekter ved fellesskap.<sup>27</sup> Han ser i særlig grad på sosial interaksjon og fysisk nærhet og drøfter disse dimensjonene i perspektiv av estetiske praksiser og arenaer for kunst.

I «Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavnen» utforsker kunsthistoriker Ditte Vilstrup Holm de mangfoldige aktivitetene som fant sted som en del av kunstprosjektet *Summende Sydhavn*, som foregikk i den københavnske bydelen Sydhavn høsten 2020, midt i koronapandemien. Holm har funnet teoretisk inspirasjon hos antropolog Anna Lowenhaupt Tsings teori om hvordan fellesskap trer frem gjennom lokale relasjoner mellom både mennesker og ikke-menneskelige aktører. Med utgangspunkt i Tsings teori beskriver Holm relasjoner generelt som porøse og organiske og peker på hvordan de dermed unndrar seg faste kategorier og modeller. I stedet har relasjonsdannelse en slags «smitteeffekt» på fellesskap. Fellesskap tar form som et resultat av nye møter og eksisterende relasjoner som upåaktet «forurenser» og endrer hverandre.

Ideen om at fellesskap blir skapt gjennom deltagelse, ligger til grunn for artikkelen «Musik og fællesskab på tværs». Med utgangspunkt i musikkpedagogiske og musikkantropologiske forskningstradisjoner undersøker musikkantropolog Kristine Ringsager og musikkviter Kim Boeskov aktivitetene til Goldschmidts Musikkakademi i København, en institusjon for musikkundervisning som har som ambisjon å skape

---

27 Tjora 2018.

fellesskap og vennskap på tvers av sosiale, religiøse og kulturelle skillelinjer. Ved å analysere hvordan musikalske fellesskap konstitueres på fire adskilte, men likevel samhandlende nivåer – musikalsk og sosial interaksjon, forestilte fellesskap, kulturell identifikasjon og institusjonell forankring, tegner Ringsaker og Boeskov et komplekst bilde av hvordan musikalsk aktivitet skaper sosiale handlinger og virkninger som kan fungere både inkluderende og ekskluderende overfor de unge deltagerne.

I artikkelen «Borgernær kunst i 'udsatte' boligområder» peker kulturviterne Birgit Eriksson, Anne Mette Winneche Nielsen, Anne Scott Sørensen og Mia Falch Yates på to politiske logikker for kunst og kultur som inngår i byutviklingsprosesser. Den ene beskriver de som en velferds- og demokratilogikk som fremholder kunst og kultur som et allment felles gode. Den andre logikken er instrumentell og gjør kunst og kultur til redskaper myndighetene kan ta i bruk for å fremme integrering i boligområder som trenger et sosialt løft. Artikkelen undersøker sammenstøtene mellom de to logikkene, slik de har utspilt seg i konkrete kunstprosjekter i Værebros Park i Gladsaxe, Stengårdsvej i Esbjerg og Gellerupparken i Aarhus. Forfatterne undersøker hvordan faktorer som midlertidighet, tilhørighet, medbestemmelse og deltakelse påvirket prosjektene, og hvordan prosjektene virket innenfor de respektive beboermiljøene.

## Fellesskap som praksis

De fire artiklene som presenteres under overskriften «Fellesskap som praksis», tar oss inn i vidt forskjellige omgivelser hvor kunstnerisk utøvelse skaper grobunn for sosiale fellesskap. Sosiologene Madeleine Varang, Tor Anders Bye, Katrine Larsson, Gaute Skrove og Aksel Tjora, danser og antropolog Valentina Martínez Mariscal, og kunstner og kurator Anne-Gro Erikstad tar oss til Levanger og prosjektet LevArt, som ble initiert av kulturenheten i Levanger kommune i 2005. LevArt vokste frem innenfra kommunen selv, men med en arbeidsform basert

på kunstneriske og kuratoriske premisser som var uavhengige av kommunens administrative og politiske bestemmelser. Denne spesielle måten å forene lokal tilhørighet og kunstnerisk arbeid på kommer til uttrykk gjennom kunstnerdrevne prosjekter som blant annet jobber med borgerskap, deltagelse, offentlighet og stedsidentitet. Tittelen på artikkelen, «Mellom fellesskapt kunst og kunstskapte fellesskap: En sosiologisk analyse av kunstneres erfaringer fra LevArt og Park. prosjektet», avslører forfatterens interesse for skjæringspunktet mellom kollektiv medskapning og fellesskapsdannelse. Begrepet «allmenning» er sentral i analysen som ser nærmere på kunstneres erfaringer med å delta i LevArts treårige initiativ Park.prosjektet.

I «Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av streetdansscenen i Oslo» åpner musikkviter Mats Johansson døren til streetdansstudioet Subsdans. Med utgangspunkt i et omfattende intervju materiale undersøker han streetdans som en deltagende estetisk praksis med iboende kunstneriske, sosiale og pedagogiske verdier knyttet til samhold, inkludering og involvering. Johansson bringer inn spørsmål om agens, deling og eierskap, og forholdet mellom tradisjon og individuelle uttrykk, for å berike forståelsen av estetiske og sosiale dynamikker innad i miljøet.

Litteraturvirterne Louise Mønster, Hans Kristian Strandstuen Rustad og Michael Kallesøe Schmidt undersøker diktopplesning som kunstnerisk praksis og de nye poetiske møtestedene, både fysiske og digitale, som har oppstått rundt uttrykksformen. Forfatterne leser disse møtestedene i perspektiv av fremveksten av «en udadvendt og kollektiv orientert begivenhedskultur» som også har inntatt samtidslitteraturen. Artikkelen «Ti teser om digtoplæsninger og fællesskaber» fremsetter nettopp ti teser om diktopplesning og hvordan denne poetiske praksisen inviterer til interaksjon, respons, samskapelse og fellesskap.

Skoler og barnehager er arenaer for læring og fellesskap. Som musikkpedagogene Tiri Bergesen Schei og Anne Haugland Balsnes viser gjennom «Godhetsdiskursen om sang i barnehage og skole», har sang tradisjonelt vært en integrert del av hverdagen på disse arenaene.

Dette har imidlertid endret seg. Sang som felles aktivitet og estetisk erfaring har tapt terreng, og sang som fag er ikke lenger prioritert i lærerutdanningen og læreplaner. Forskningsmaterialet som artikkelen bygger på, viser samtidig at positive holdninger til sangens betydning, en tro på dens sosiale kraft, er vedvarende både i skoler og barnehager. Denne «godhetsdiskursen» om sang, som forfatterne kaller det, er gjenstand for analyse i artikkelen.

## Fellesskap under forhandling

De små og store fellesskapene som danner seg i og rundt kunsten, er ikke nødvendigvis harmoniske. Det kan dreie seg om sameksistens til tross for, eller til og med på grunn av, uenighet eller konflikt, eller endog om å røske i maktdynamikker for å sette i gang endringer i kunsten og samfunnet. Vi avrunder artikkelsamlingen med å tematisere «Fellesskap under forhandling» gjennom fire artikler som undersøker hvordan fellesskap kan skapes gjennom kunstneriske prosesser som setter forskjellige verdier, virkelighetsoppfatninger og verdensanskuelser under diskusjon.

I artikkelen til kunsthistoriker Mathias Danbolt, antropolog Britt Kramvig, pedagog Hannaellen Guttorm og leder for kulturavdelingen i Samerådet Christina Hætta, «Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi», står begrepet *searvedoaima* sentralt. Dette nordsamiske begrepet lar seg ikke direkte oversette til norsk eller andre nordiske språk. Forfatterne beskriver det som et aktivt begrep som endrer forståelsen av fellesskap fra noe som eksisterer, til noe som gjøres og skapes. Et vesentlig poeng ved å introdusere begrepet er å utfordre ideen om at det er mulig å gjøre direkte oversettelser mellom norske og nordiske majoritets-erfaringer og -forståelser og samiske verdensanskuelser, uten at noe går tapt på veien. Med *searvedoaima* skaper de også en forbindelse til begrepet «postkoloniale øyeblikk», som betegner hvordan spenninger



oppstår når ulike praksiser og forståelser støter sammen. Ved å betrakte fellesskap som friksjonsfylt handling og forhandling ser de nærmere på hvilke roller samiske kulturfestivaler spiller som visningssteder for samisk kunst og som sosiale og kulturelle bindeledd i Sápmi.

Psykolog Peter Berliner tar oss med til de grønlandske lokalsamfunnene Maniitsoq og Atammik. Utgangspunktet for «Portrætter, fotografi og fellesskap i en grønlandsk kontekst» er en undersøkelse av hvordan fotografi og kunst kan bidra til å styrke, skape og vedlikeholde bærekraftige sosiale fellesskap i lokalsamfunn i Grønland. Kolonialisme og undertrykkelse av grønlenderes levesett og kunnskapssystem er et vesentlig bakteppe for Berliners forskning, som foregår tett på lokal-miljøene og utøves med empati for innbyggere og deres livssituasjoner. Forskningsprosjektet som artikkelen bygger på, «Kunst og sosiale fellesskaper: Synlighed, oprejsning og udsyn», ble gjennomført i samarbeid med billedkunstner Tina Enghoff. Artikkelen er illustrert med fotografier som ble tatt i samarbeid med deltagerne i prosjektet og signert i fellesskap som @Siunissaq.

Kulturviter Sabine Dahl Niensens bidrag, «Forhandlede fellesskaper i samtidens kulturelt sammensatte samfund: Sandi Hilals *Al Madhafah/The Living Room*» undersøker hvordan kunstprosjekter kan skape «sosiale kontaktsoner» som rommer de komplekse samtalene om identitet, tilhørighet og maktforhold som preger samtidens mangfoldige bymiljøer. Nielsen utforsker hvordan Sandi Hilals kollektive og kollaborative kunstprosjekt *Al Madhafah/The Living Room* etablerer rom for slike samtaler gjennom det Nielsen betegner som en radikal form for gjestfrihet. Et sentralt analytisk perspektiv er «postmigrasjon». Begrepet retter oppmerksomheten mot hvordan migrasjonsprosesser fordrer nye måter å bygge og definere fellesskap på, som bryter med nasjonalstatens kategorisering av borgere ut fra hvilke bånd de har til landet.

I «Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi» inviterer teaterviter Siemke Böhnisch oss med på en dramaturgisk analyse av *Sløserikommissjonen* av Traavik.info, et scenekunstprosjekt som er omstridt i norsk offentlighet. Böhnisch undersøker hvordan prosjektet

utvikler en «uenighetsdramaturgi» ved å intervensere i motstridende fellesskapsformasjoner, og hvilke virkninger som oppstår. Til grunn for den dramaturgiske analysen ligger en samfunnsanalyse som fremhever uenighetsfellesskap som en forutsetning for demokratisk samhandling. I tråd med dette argumenterer Böhnisch for at teaterkunstneren kan innta rollen som en uenighetsarkitekt: en som skaper og bidrar til rammer for meningsbrytning i samfunnet.

Som artiklene i denne boka viser, er fellesskap skjøre konstruksjoner. Når vi er inkludert og føler tilhørighet, mister vi dessverre raskt evnen til å oppleve betydningen av dem, og hvordan det føles å stå utenfor. Vi har ikke alltid klarsyn nok til å identifisere hvilke premisser fellesskap bygger på. Ved å undersøke og sette ord på hvordan fellesskap trer frem både i og rundt kunsten, minner artiklene i denne boka oss på at det ikke kan tas for gitt. Faren for denne tatt-for-gittheten er på mange måter fellesskapets største problem. Det er en utfordring vi møter ikke bare i hverdagslivet, men i aller høyeste grad også i kunsten og kulturpolitikken.

## Referanser

- Bale, K. (2012). Etterord. I J. Rancière, *Den emansiperte tilskuer* (s. 209–231). Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 2008).
- Berg, I. T. (2019). Teatervitenskap etter vendingen mot deltagelse – disiplinære skillelinjer for fall? *Peripeti*, 16(30.7), 10–23. Hentet 24.01.2022 fra <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/117587>
- Berg, I. T. (2020). *Negotiating the participatory turn: Audience participation in contemporary theatre and performance* [Doktorgradsavhandling]. NTNU.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. I *October* 110 (s. 51–79). MIT Press Journals.
- Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6). 178–83.

- Blom, I. (2007). *On the style site. Art, sociality and media culture*. Sternberg Press.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 1998).
- Crossick, G., & Kaszynska, P. (2016). *Understanding the value of arts & culture. The AHRC cultural value project*. Swindon: Arts & Humanities Research Council. Hentet 24.01.2022 fra [https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/2016-AHRC\\_Understanding\\_the\\_value\\_of\\_arts\\_culture.pdf](https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/2016-AHRC_Understanding_the_value_of_arts_culture.pdf)
- Delwiche, A. & Henderson, J. J. (red.) (2012). *The Participatory Cultures Handbook*. Routledge.
- Desai, D. (2002). The ethnographic move in contemporary art: What does it mean for art education? *Studies in Art and Education*, 43(4), 307–323.
- Finke, S. & Solli, M. (2021). Oppløsningen av det estetiske. I S. Finke & M. Solli (red.), *Oppløsningen av det estetiske. Kunstteori og estetisk praksis* (s. 13–28). Universitetsforlaget.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfelleskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Jackson, S. (2011). *Social Works. Performing Art, Supporting Politics*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Jalving, C. (2011). *Verk som handling. Performativitet, kunst og metode*. Museum Tusulanums Forlag.
- Johansen, M. (2018). «Jacques Rancière». I *Store norske leksikon*. Hentet 06.03.2022 fra [https://snl.no/Jacques\\_Ranci%C3%A8re](https://snl.no/Jacques_Ranci%C3%A8re)
- Jonvik, M., Røssaak E., Stien, H. H. & Sunnanå, A. (2020). *Kunst som deling, delingens kunst*. Fagbokforlaget.
- Kester, G. (2006). Collaboration, art, and subculture. *Caderno Videobrasil 02 – Art Mobility Sustainability, Associação, Cultural Videobrasil*, 2, 10–35.
- Kuusela, H. (2018). Literature and participatory culture online: Literary crowdsourcing and its discontents. *Critical Arts*, 32(3), 126–142.
- Kwon, M. (1997). One place after another: Notes on site specificity. *October*, 80, 85–110.

- Lacy, S. (1996). Introduction: Cultural pilgrimages and metaphorical journeys. I S. Lacy (red.), *Mapping the terrain New Genre Public Art* (s. 19–47). Bay Press. (Opprinnelig utgitt 1995).
- Larsen, B. (2006). Indledning. I B. Larsen (red.), *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk* (s. 14–16). Unipub.
- Pedersen, G. J. (2021). Mot estetikkens overvinnelse. I S. Finke & M. Solli (red.), *Oppløsningen av det estetiske. Kunstteori og estetisk praksis* (s. 133–149). Universitetsforlaget.
- Rancière, J. (2007). Delingen av det sanselige. Estetikk og politikk. *Vagant*, 2, 90–95. (Opprinnelig utgitt 2000).
- Rancière, J. (2008). «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique* (Opprinnelig utgitt 2004). I K. Bale & A. Bø-Rygg (red.). (2008), *Estetisk teori. En antologi* (s. 533–550). Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2022). En økologisk musikkforståelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 13–26). Cappelen Damm.
- Swiss, T. & Burges, H. (2012). Collaborative New Media Poetry: Mixed and Remixed. I A. Delwiche & J. J. Henderson (red.), *The Participatory Cultures Handbook* (s. 73–81). Routledge.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap?* Universitetsforlaget.
- Virolainen, J. (2016). Participatory turn in cultural policy? An analysis of the concept of cultural participation in Finnish cultural policy. I *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 19(1), 59–77.
- von Hantelmann, D. (2014). The experiential turn. I E. Carpenter (red.), *On performativity. Living collections catalogue 1*. Walker Art Center. Hentet 8. mars 2022 fra <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>

# Felleskap som ambisjon



# Fellesskapets etikk og estetikk

Av Aksel Tjora

For tiden er hverdagsspråket vårt overfylt av betraktninger rundt fellesskap og hva det betyr for hver enkelt. Det har særlig vært tilfelle i 2020/2021, hvor betydelige sider av denne erfaringen ble røvet fra oss av hensyn til smittevern. I tillegg til å være et hverdagslig begrep er ordet «fellesskap» sammensatt og til og med diffust, preget av ulike forestillinger og forventninger for ulike mennesker og grupperinger. I denne artikkelen tar jeg utgangspunkt i boka *Hva er fellesskap*,<sup>1</sup> der jeg identifiserte syv ulike aspekter ved fellesskap: solidaritet, integrasjon, sosial interaksjon, identifikasjon, arbeid, fysisk nærvær og kommunikasjon. Jeg vil konsentrere meg om de første seks i artikkelens første del,<sup>2</sup> med særlig vekt på sosial interaksjon og fysisk nærhet, og diskutere slike lag av fellesskap i relasjon til Zygmunt Baumanns refleksjoner om etiske og estetiske fellesskap.<sup>3</sup> Artikkelen er først og fremst en teoretisk betraktning som er tenkt å danne grunnlag for diskusjoner om kunst og sosiale fellesskap. Her er Bauman relevant fordi han ved begrepet estetiske fellesskap underkjenner de mer flyktige møtene

---

1 Tjora 2018.

2 Jeg kommer ikke til å diskutere fellesskap som kommunikasjon, siden den empiriske inngangen til dette først og fremst berører digital kommunikasjon, noe jeg ikke vil tematisere i artikkelen.

3 Bauman 2000.

som vil være relevante for deltakelse innenfor kunstfeltet. En målsetting med artikkelen er, på teoretisk grunnlag, å drøfte mulige fellesskap i tilknytning til *estetiske praksiser*, med forslag om et fellesskapsbegrep som tydelig utvider Baumans, og tilby et rikere begrepsapparat i undersøkelser av varianter av fellesskap.

## Fellesskap som sosial realitet

Jeg betrakter fellesskap som en *sosial realitet*: Man merker om det er der eller ikke, og dessuten om man er innenfor eller utenfor. Mennesker opplever at de er en del av et spesifikt fellesskap, ikke bare som noe individuelt, men knyttet til noe reelt og objektivt ut over individet – noe intersubjektivt. Vi har andre delvis overlappende ord på norsk, som samhörighet, samhold og samkvem, men som hver for seg peker på ulike aspekter ved fellesskapet: å høre sammen, å holde sammen og å gjøre noe sammen. I den daglige forståelsen av fellesskap dekker nok disse tre elementene mye av kjernen i fellesskapet. Vi snakker om samhörighet som uttrykk for å identifisere seg med hverandre, for eksempel i et lokalsamfunn. Vi snakker om samhold som å stå solidarisk sammen, for eksempel etter at en krise har rammet noen av oss. Og vi snakker om samkvem som det å være sammen, å ha med hverandre å gjøre.

Men vi trenger ytterligere nyanser for at begrepet skal bli analytisk anvendelig. Med dette følger også en form for utvidelse, hvor fellesskapene må betraktes i spennet fra det kontinuerlige til det umiddelbare, fra samhörighet og samhold til samkvem og samhandling. I denne utvidelsen legger jeg til grunn det vi kan kalle en *konstruktivistisk-interaksjonistisk posisjon*, der virkelighetsforståelse skapes i sosiale sammenhenger, med betydelig vekt på handling og forhandling.



## Solidaritet

Den tyske sosiologen Ferdinand Tönnies er særlig kjent for sine to begreper *Gemeinschaft* og *Gesellschaft*.<sup>4</sup> *Gemeinschaft* (ofte oversatt som fellesskap) er et samfunn preget av de varme forbindelser vi ofte relaterer til familien, og som i førmoderne tid var knyttet til storfamilien eller ættefamilien, med nære personlige vennskap og intimitet, og hvor kjærlighets- og troskapsbånd er sentrale bindinger mellom folk. Dette er samfunn med sterke relasjoner mellom enkeltpersoner, med konsensus om passende oppførsel, om ansvar for hverandre og hensyn til den andre, og om selve fellesskapet som en enhet. Selv om Tönnies så familie og slektskap som det beste uttrykket for *Gemeinschaft*, forventet han at denne formen for samfunn også kunne være basert på stedstilhørighet eller en felles tro.

I kontrast med dette beskriver *Gesellschaft* (ofte oversatt som samfunn, det sivile samfunn eller forening) en situasjon der den enkeltes egeninteresse går foran samfunnets, og der det sosiale i mindre grad er basert på felles tro. *Gesellschaft* opprettholdes ved at enkeltpersoner handler på bakgrunn av sin egeninteresse, som i næringslivet, hvor arbeidere, ledere og eiere ofte i begrenset forstand deler oppfatning og målsetting. Fabrikkarbeidere trenger ikke personlig å bry seg så mye om produktet de lager, men det er i deres egen interesse å komme på jobb for å tjene penger – og dermed videreføre virksomheten og de «gesellschafthlige» relasjoner som ligger til grunn. Sånn sett bygger *Gesellschaft*-samfunnet på et potensielt motsetningsforhold, hvor kolliderende, men likevel gjensidig avhengige interesser holder samfunnet sammen.

Også den franske sosiologen Émile Durkheim var opptatt av spørsmålet om fellesskap og samfunn, men foreslo begreper som vektla andre aspekter ved tradisjonelle og moderne samfunn. Han så for seg at *organiske former for solidaritet* i moderniteten ville kunne erstatte en

---

4 Tönnies 1887.

tradisjonell *mekanisk solidaritet*.<sup>5</sup> For Durkheim er mekanisk solidaritet en form for sterk sosial integrering av medlemmer i et samfunn. Han bruker begrepet *kollektiv bevissthet*, som innbefatter samme livssyn, samsvarende ideer og felles moralske holdninger, en oppfatning av samhörighet og samstemthet når det gjelder tanker og praksiser, uten at dette må tas opp til debatt. Det er en tatt-for-gitt-forestilling om hva det kollektive handler om, eller kanskje snarere en konstant opplevelse av det kollektive som reelt og konkret og som grunnlag for samarbeid.

Den organiske solidariteten henger sammen med en økende arbeidsdeling i samfunnet, hvor grunnlaget for solidaritet ikke er likhet, men gjensidig avhengighet. I den amerikanske sosiologen Anne Rawls' tolkning av Durkheim er begrepet *konstituerende praksiser* sentralt som en forståelse av spontane, selvregulerende og kreative praksiser som ikke krever konsensus. Selv om slike praksiser er fleksible (ikke som regler, men som noe å orientere seg etter), er de stabile og vil bidra til å skape en moralsk solidaritet i et samfunn preget av høyspesialisert arbeidsdeling.<sup>6</sup> Siden praksisene er skapt «nedenfra», oppfatter Durkheim dem som organiske og knyttet til et moderne samfunn styrt nedenfra – i motsetning til det tradisjonelle samfunnets styring «ovenfra» via tradisjoner, slektskap, etablerte autoriteter og religion.

Mens både Tönnies og Durkheim opererer med ulike dikotomier, foreslår den tyske samfunnsfilosofen Hermann Schmalenbach på 1920-tallet *Bund* (på norsk: forbund, forening, forsamling, sammenslutning, pakt, allianse, union) som en tredje mellomliggende samfunnstype.<sup>7</sup> Dette er en form for fellesskap der folk *velger* å slå seg sammen for å arbeide for et bestemt formål eller fordi de deler et anliggende. Medlemmene kan gjerne ha følelsesmessig tilknytning til hverandre, delte verdier og en form for solidaritet.<sup>8</sup> Typiske eksempler på slike

---

5 Durkheim 1893/1964.

6 Rawls 2012: 480.

7 Schmalenbach 1922.

8 Hetherington 1994.

forbund er situasjoner der karismatiske ledere får et antall følgere, og der følgerne kommer fra ulike samfunnslag eller geografiske steder. På denne måten vil forbund kunne gå på tvers av mange andre fellesskap, men der det er et *felles fokus for oppmerksomheten* som legger grunnlaget for forbundet. Et slikt *følgefellesskap* kan være relevant i forbindelse med forbilder innenfor kulturfeltet eller fenomenet «fandom» i popkulturen. Mange plattformer for sosiale medier har også integrert dette med *å følge noen* og *å ha følgere* som helt essensielle (sosiale) forutsetninger for å bygge nettverk.

Denne formen for fellesskap har et tydelig subjektivt element, på basis av en villet deltakelse og erfaring av denne, altså en *fellesskapsbevissthet* («community-consciousness»<sup>9</sup>), en *forbundsopplevelse* («Bunderlebnis»<sup>10</sup>) eller det jeg har kalt *fellesskapsfølelser* i forbindelse med festivaldeltakelse.<sup>11</sup> Her er det fornemmelsen av tilhørighet med de andre som gir opplevelsen av fellesskap, selv om den konkrete sosiale interaksjonen kan være begrenset.

## Integrasjon

Integrasjon er et bredt sosiologisk tema, og jeg vil her konsentrere meg om aspekter som samfunnsdeltakelse eller samfunnsborgerskap. Ifølge statsviteren Jean Tillie er *politisk integrasjon* en god indikator på samfunnsdeltakelse. I Norge vil dette innbefatte tillit til politiske institusjoner, politisk deltakelse ved bruk av stemmeretten og påvirkningsmuligheter mellom valg, tilslutning til demokratiske verdier som ytrings- og organisasjonsfrihet. Integrasjon kan fort bli en heftig sammensatt og vanskelig dimensjon å forholde seg konkret til. Sosiologen Jon Rogstad har løst dette i sin analyse av politisk deltakelse og engasjement i

9 Schmalenbach 1977: 73.

10 Hetherington 1994: 5.

11 Tjora 2013.

ulike etniske grupper i Norge ved å legge vekt på de to første av Tillies kriterier: tillit og deltakelse.<sup>12</sup> Han anvender tre ulike modeller for demokrati: *konkurrans*e (dragkamp mellom interesser), *deltakelse* (ikke bare i valg, men også for eksempel i organisasjoner) og *dialog* (diskusjon fram til gode løsninger). Uansett modell vil både *kulturell tilhørighet*, opplevelsen av å være inkludert i et kulturelt fellesskap, og *politiske ressurser*, den enkeltes evne og vilje til å delta i politiske beslutningsprosesser, være relevante. Slike forhold kan knyttes til det sosiologen Grete Brochmann legger i begrepet *samfunnsborgerskap*,<sup>13</sup> som ikke handler om det formelle statsborgerskapet og rettigheter knyttet til dette, men om samfunnsrelaterte plikter, kollektiv identitet og opplevd tilhørighet, samt deltakelse på samfunnets ulike arenaer. Dermed er politisk deltakelse basert på inkludering i én eller flere varianter av fellesskap. Enkelt sagt vil integrasjon ved deltakelse i ulike fellesskap skape større politisk engasjement og deltakelse.

For integrering i nasjonalstaten Norge er asymmetri en betydelig utfordring.<sup>14</sup> Innvandrere og flyktninger møter ikke en bred integrasjonsprosess i samfunnet som sådan, men en ganske ensidig forventning til innvandrermiljøenes tilpasning. Generelt vil ulike grader av symmetri legge føringer for ulike nivåer av «innenforskap» og «utenforskap»: Når utenforskap (manglende integrasjon) oppleves i relasjon til et etablert majoritetssamfunn, oppstår ofte lokale eller subkulturelle innenforskap i mindre minoritetssamfunn, mellom noen av dem som opplever seg som utenfor. Her finnes også arbeid innenfor kunstfeltet, der minoritetsuttrykk, for eksempel lokale samiske tradisjoner og språk, løftes fram og gjøres tilgjengelig for flere.<sup>15</sup>

Innenfor- og utenforskap må også ses i tilknytning til offentligheter og muligheten til å delta i disse, siden offentlig sfære og debatt – «den

---

12 Rogstad 2007.

13 Brochmann 2002.

14 Tjora 2018: 44.

15 Varang, Mariscal, Bye, Larsson, Skrove, Erikstad & Tjora i denne boka.

offentlige samtalen» – bidrar til å definere grenser for fellesskap og solidaritet.<sup>16</sup> Særlig har diskusjoner om ytringsfrihet blitt løftet fram i forbindelse med publiseringen av Muhammed-karikaturer i *Jyllands-posten* i 2005 og terroranslaget mot satiremagasinet *Charlie Hebdo* i Paris i 2015. Debatten om ytringsfrihet har i en viss forstand gjort den offentlige sfæren om til et rom hvor kulturelle kamper kjempes, hvor en moralsk orden blir formet, vedlikeholdt og omdiskutert, og hvor symbolske grenser blir gjort gjeldende.<sup>17</sup>

I forbindelse med debatt om innvandring og ytringsfrihet oppstår en form for *moralsk hierarki* mellom ulike grupper, slik som etnisk norske, muslimer og andre minoriteter, innvandringskritikere og så videre. Dette moralske hierarkiet vil kunne begrense deltakelse i det offentlige ordskiftet blant mange aktører og skape *taushetsspiraler* og *selvsensur*. I et sosiologisk perspektiv er dette ikke bare en utvikling knyttet til offentlig debatt, men noe som har konkrete konsekvenser i samfunnet, blant annet ved at minoritetsgrupper klassifiseres og stigmatiseres.

## Sosial interaksjon

I utviklingen av et perspektiv på fellesskap som sosial interaksjon, er jeg opptatt av individet som aktivt og refleksivt handlende, som i samhandling med andre konstruerer samfunnet. Individene skaper fellesskap ved å forstå situasjonene som *fellesskapte* og handle deretter. Den svenske sosialpsykologen Johan Asplund vektlegger med sitt begrep *sosial responsivitet* hvordan samfunnsdeltakelse (sosialt liv eller sosialitet) er viktig for utvikling av bevissthet og *et selv*.<sup>18</sup> Mennesket er *sosialt responsivt* ved at det responderer umiddelbart og spontant på sosiale stimuli, ikke som en konsekvens av noe, men rett

---

16 Midtbøen, Steen-Johnsen & Thorbjørnsrud 2017.

17 Enjolras 2017.

18 Asplund 1987.

og slett som en naturlig form for eksistens; som elementær adferd hvor vi møter våre medmennesker uten reservasjon. Sosial responsivitet er som fenomen verken knyttet til individet eller samfunnet, men til den dialektiske prosessen som kobler sammen disse to «motpolene» som uopløselige forbindelser.<sup>19</sup>

Sosiologen Erving Goffman er særlig kjent for den *dramaturgiske metaforen*<sup>20</sup> for menneskelig samhandling, hvor begrepene «front stage» og «back stage» skisserer hvordan individer forholder seg noenlunde bevisst eller strategisk til selvpresentasjon i skillet mellom et offentlig og et privat *jeg*. I dette arbeidet har han også utviklet begrepet *dramaturgisk lojalitet* i analysen av hvordan folk i de fleste sammenhenger vil støtte og spille med i hverandres selvpresentasjon. Dette bidrar til en form for *interaksjonssolidaritet* nedenfra som resonnerer med Durkheims organiske solidaritet. Dermed kan vi si at vi skaper fellesskap i hverdagslivets sosiale interaksjon når deltakere blir og forblir en del av det (solidariske) fellesskapet ved å forholde seg lojalt til de *interaksjonsanvisninger* som gjelder for den situasjonen de til enhver tid er en del av. Mennesker vil gjennom sin samhandling etablere ulike typer av situasjoner til stabile og forutsigbare *sosiale institusjoner*.<sup>21</sup> Eksempler på slike situasjonstyper fra hverdagslivet er utallige. Når vi går inn i en kø, stiller vi oss bakerst; står vi som nummer to, kan vi styre i hvilken retning køen skal gå. Når vi er på et bibliotek, demper vi stemmen og bidrar til at alle andre gjør det samme. Og tar vi bussen i Norge, aksepterer vi at bussen er et sted der man sitter for seg selv og ikke spontant innleder en samtale med ukjente. Vi gjenskaper denne «bussadferden» ved å følge de implisitte anvisningene.

Et vesentlig poeng ved slike lokale regler for adferd er at et fellesskap skapes ved medlemmenes *interaktive produksjon* av det normale og forventede. Det er dermed ikke bare slik at en

---

19 Aspelin 2015.

20 Goffman 1959.

21 Berger & Luckmann 1966.

fellesskapsfornekkelse oppstår i opplevelsen av å forstå hva som skjer, men at en fellesskapsproduksjon konstitueres gjennom samfunnsmedlemmenes kontinuerlige og lokaliserte praksis. Dette betyr at det i handling gjerne ligger implisitt en *forhandling*, som påpekt av dem amerikanske sosiologen Anselm Strauss.<sup>22</sup> Han peker på hvordan ulike sosiale ordener er temporære, mobile og ustabile, ikke absolutte begrensninger. Sosial orden er da en form for aktivitet som formes innenfor bestemte rammer, som gjentas og rutineres på en slik måte at de framstår som strukturelle faktorer.

På bakgrunn av handlingsorienterte perspektiver har den amerikanske sosiologen Randall Collins utviklet det han kaller en teori om *interaksjonsritualkjeder*, der han bringer inn emosjonelle aspekter som vesentlige. Han er særlig opptatt av hvordan sosiale situasjoner kan avstedkomme selvforsterkende tilbakekoblingsprosesser som «skaper øyeblikk av uimotståelige følelsesmessige erfaringer», og motivasjon for deltakelse som vokser over tid.<sup>23</sup> Følelser er i dette perspektivet en vesentlig kilde til utvikling av solidaritet, samhold og tillit. Collins er ikke bare opptatt av disse situasjonene som isolerte hendelser, men hvordan de over tid, gjennom kjeder av interaksjonsritualer, vil bidra til å generere det han kaller *emosjonell energi*. Denne energien er knyttet til individene, men utløses i sosiale sammenhenger (altså ritualer) som kan bidra til høyere moral og økt solidaritet, men også til makthierarkier og konflikt. Det som i et makroperspektiv betegnes *stratifisering* (eller lagdeling, altså klasser og hierarkier i samfunnet), er ifølge Collins «lommer av moralsk solidaritet»,<sup>24</sup> skapt gjennom rekker av interaksjonsritualer: Mens teorier om klasser bidrar til teorier om strukturell fordeling av ulike følelser, bidrar denne mikrososiologiske tilnærmingen til teorier om hvordan følelser skaper lagdeling og dermed struktur.

---

22 Strauss 1978, Strauss 1993.

23 Collins 2004: xii.

24 Collins 2004: 105.

Emosjonell energi (EE) er et av Collins' mest sentrale begreper og nettopp utfallet av kjeder av interaksjonsritualer. EE har også en kognitiv komponent knyttet til minner og ideer som skaper forventninger og klargjør til vellykket rituell interaksjon i spesielle situasjoner. Positive minner fra tidligere beslektede rituelle situasjoner vil derfor over tid øke deltakernes emosjonelle energi. I egen forskning har jeg særlig sett dette i forbindelse med festivaldeltakelse, hvor deltakere opplever en frydefull lengsel til neste års festival idet årets hendelse går mot slutten.<sup>25</sup> De mest entusiastiske deltakernes emosjonelle energi uttrykkes i en form for *festivalkompetanse*, en fortrolighet med hva man gjør og ikke gjør på festival.<sup>26</sup> Ved at slik kompetanse smitter mellom deltakerne og fra år til år, som en rituell kjede, og ved at en stor andel av deltakerne drar på flere festivaler, vil de ulike festivalene over tid ligne på hverandre på stabilt vis. Festivalkompetansen blir derfor gyldig på tvers av festivaler og bidrar til at den emosjonelle energien som deltakerne kollektivt gjenskerer år etter år, gjør at festivalene kan lykkes både som interaksjonsritual og som forutsigbart arrangement.

I sosiologisk forstand blir festivalen et samfunnsmessig mikrokosmos for å observere hvordan interaksjon former samfunn, eller hvordan handling skaper struktur. Deltakerne snakker om at de opplever et festivalfellesskap hvor alle kan snakke med alle, og hvor de opplever seg selv som annerledes. Festivalen som sosiologisk case demonstrerer på denne måten betydningen av sosiale situasjoner som sosiale fakta, eller at en interaksjonsorden eksisterer uavhengig av struktur eller individer.<sup>27</sup> Deltakerne oppfatter at de kan komme inn på festivalen og oppleve denne stemningen som en allerede etablert interaksjonsorden, altså en særegen måte å forholde seg til kjente og ukjente på, knyttet til festivalområdet. Samtidig bidrar de alle til dette ved å gå inn i, akseptere og utspille festivalens egen interaksjonsorden. Festivalen blir å betrakte

---

25 Levang, Bye, Hirrich, Røkkum, Torp & Tjora 2017.

26 Tjora 2016b.

27 Rawls 1987.



som et *situasjonsfellesskap*,<sup>28</sup> der større åpenhet og sosial synkronitet (at alle opplever det samme samtidig) skaper andre rammer for legitim sosial interaksjon enn det vi finner ellers i samfunnet. Mens deltakerne opplever at det er helt greit å snakke med fremmede på festivalen, blir det mer presist å si at de opplever seg selv med lavere sperrer mot å snakke med fremmede enn det de gjør ellers. Når de omtaler festivalen som et «brudd med hverdagen», kan det derfor også forstås som at de opplever sin selvpresentasjon som annerledes enn den daglige.

## Identifikasjon

Fellesskap som identifikasjon er et stort tema. Det kan for eksempel være knyttet til alt fra det store nasjonale fellesskapet hvor borgere knyttes sammen av symboler som flagg og nasjonale feiringer, eller til idrettsbegivenheter hvor nasjonalitetene utgjør grensen mellom vinnere og tapere. Ikke minst bidrar felles språk og medier til identifikasjon innenfor en nasjon, noe som er påpekt av den amerikanske statsviteren Benedict Anderson, som skriver om nasjonen som «et forestilt politisk fellesskap». Han begrunner bruken av «forestilt» med at medlemmene i fellesskapet (dvs. landets borgere) bare vil kjenne et fåtall av sine medborgere – «de fleste av dem vil aldri møtes, vil aldri høre snakk om hverandre» – men likevel vil «være i stand til å forestille seg at de er medlemmer av det samme fellesskapet».<sup>29</sup>

Identifikasjon oppstår også som fellesskap som er mer begrensede. Her har den franske sosiologen Michel Maffesoli foreslått at gruppeformasjon i større grad enn tidligere oppstår på basis av konsum og sosialisering, og han betegner dette *stamme* («tribe») eller *nystamme* («neo tribe»).<sup>30</sup> Ifølge Maffesoli kan fellesskapsfølelsen i dagens samfunn være

28 Tjora 2013: 285.

29 Anderson 1996: 19.

30 Maffesoli 1996.

diffus, men sterk og gjerne knyttet til felles interesser, smak og aktiviteter, estetisk sans eller noe man kan kalle *følelsesfellesskap*.<sup>31</sup> En felles smak, som avviker fra majoritetens smak, vil kunne skille en gruppe mennesker fra massen. En form for fellesskap viser da til et element som man er sammen om, selv om det skjer på basis av (tilsynelatende) individuelle preferanser, som «elective tribes», *valgte* stammefellesskap.<sup>32</sup> Denne *nytribalismen* kommer til uttrykk i massekulturen, som vil kunne preges av det *midlertidige*, men også av refleksivitet, kreativitet og en form for åpenhet, og av en bevissthet om grensene for hver enkelt stamme.<sup>33</sup> Vårt sosiale liv markeres av medlemskap i en mengde overlappende grupper, hvor ikke alle medlemmene kjenner hverandre eller hverandres livssituasjon, men hvor de gjenkjenner hverandres (midlertidige) identifikasjoner.<sup>34</sup>

Med andre ord forekommer fellesskap som identifikasjon på mange plan, fra det nasjonale og globale<sup>35</sup> til det lokale eller smaksmessige, men hvor hovedprinsippet er en gjenkjennelighet uten vennskap eller kjennskap: at man gjenkjenner noe hos den andre i seg selv.

## Arbeid

Fellesskap som arbeid – eller arbeidsfellesskap – er også et fenomen som forekommer på mange plan, fra tette relasjoner på arbeidsplassen via forretningsmessige bånd mellom samlokaliserte småbedrifter<sup>36</sup>

---

31 Scheler 1954.

32 Hetherington 1998: 49.

33 Delanty 2003.

34 Maffesoli 1996.

35 En form for global eller transnasjonal identifikasjon har vi eksempler på mellom urfolk i arktiske områder, som kan inkludere befolkninger i Norge, Sverige, Finland, Russland, Grønland, Canada og USA.

36 Et godt dokumentert eksempel på dette har vi i såkalt *fleksibel spesialisering* (Piore & Sabel 1984), hvor bedrifter innenfor samme håndverksfag både er konkurrenter og potensielle samarbeidspartnere.

og oppstartsbedrifter, til frivillig arbeid og dugnadsinnsats.<sup>37</sup> Tette kollegafelleskap er beskrevet av industrisosiologen Sverre Lysgaard, som utforsket solidaritet mellom industriarbeidere som et *arbeiderkollektiv*.<sup>38</sup> Ulike former for mester-svenn-relasjoner og opplæring gjennom praksis har i forskningen vært identifisert som praksisfelleskap, «communities of practice».<sup>39</sup> Løserer former for arbeidsfelleskap har man i såkalte «coworking spaces» hvor samlokaliserte gründere og «start-ups» skaper kreative arenaer, gjerne med en blanding av konkurranse og støtte og med en forståelse av at den andres suksess er positivt for hele miljøet. Fysisk samlokalisering, dugnadsånd, et betydelig nivå av sosiale aktiviteter og ungdommelig lekenhet bidrar til å skape en tillitsfull delingskultur, hvor ideer kan luftes uten at de blir stjålet, og hvor alle støtter opp om hverandres mulighet til å lykkes.<sup>40</sup> Mer uformelt organiserte (eller direkte uorganiserte) arbeidsfelleskap finner vi mellom folk som benytter kafeer, biblioteker eller andre offentlig tilgjengelige møteplasser for individuelt arbeid, der deltakerne som regel har med seg hver sin bærbare datamaskin. Også her finner vi aspekter av arbeidsfelleskap, blant annet ved at «digitale nomader» opplever å styrke hverandres effektivitet gjennom en følelse av at andre følger med på egen konsentrasjon.<sup>41</sup> Tilrettelagte lokaler for tilsvarende «uorganiserte arbeidsfelleskap» brer seg også til mer rurale strøk, ved såkalt «workation» (work + vacation), etter som stadig flere får gjort mye av arbeidet sitt med en bærbar datamaskin, godt internett og lang tids tilvenning til hjemmekontor. Sist, men ikke minst er frivillig arbeid og dugnad en viktig kilde til arbeidsfelleskap.

---

37 Tjora 2018: kapittel 6.

38 Lysgaard 1991.

39 Lave & Wenger 1991.

40 Kvaløsæter 2015.

41 Henriksen & Tjora 2018.

## Fysisk nærvær

I arbeid med sentrumsutvikling i norske byer og tettsteder er det ofte jakten på et *levende* miljø, hvor mennesker ferdes og møtes, som vektlegges. Begreper som områdeløft, revitalisering og levende byrom gjenspeiler forhåpninger om at det fysiske miljøet skal legge til rette for områder hvor folk føler seg hjemme og ønsker å oppholde seg. Slike tiltak er en respons på dårlige vilkår for sosiale fellesskap i mange byer. Selv om den materielle velferden kan være godt ivaretatt, har den sosiale velferden ikke alltid like gode kår. Ved framveksten av et moderne samfunn er de store forstedene, det såkalte *suburbia*, å oppfatte som *industrisamfunnets backstage*, slik det er beskrevet av den amerikanske statsviteren Robert Putnam i boka *Bowling Alone*.<sup>42</sup> Han påpeker at sosial kapital har sunket i amerikanske forsteder siden 1950, med mindre kontakt mellom naboer, mindre frivillig arbeid, mindre tid med familie og venner, mer TV og annen innendørs underholdning (og senere internett). Putnam har blitt kritisert både for å klemme for mye ut av tilgjengelige empiriske data og for å bruke begrepet sosial kapital på en diskusjon som kanskje handler vel så mye om individualisme. Kanskje er det slik at han tar argumentet om tapte fellesskap for langt, slik at han ikke får øye på nye eller *transformerte fellesskap*,<sup>43</sup> eller et mer sammensatt fellesskapsbegrep, som jeg forfekter i denne artikkelen. Uansett er hans analyse av sammenhenger mellom bystruktur, hverdagsliv og sosiale muligheter vesentlig, blant annet fordi det tydeliggjør byens tendens til ikke å legge rammer for annet enn *segmental-selektiv samhörighet* – fellesskap som begrenses av bydelenes dominerende klasse, etniske tilhörighet og familieøkonomi.<sup>44</sup>

Det tyske sosiologparet Elisabeth Beck-Gernsheim og Ulrich Beck er særlig kjent for sin tese om økende individualisering i vestlige

---

42 Putnam 2000.

43 Wellman 1979.

44 Tjora 2019.

samfunn.<sup>45</sup> Samtidig har vi internasjonale komparative studier som viser at mengden frivillig engasjement fra grupper og individuelle borgere øker, noe som kan tyde på styrkede sosiale fellesskap heller enn individualisering.<sup>46</sup> Kanskje er denne tvetydigheten ikke egentlig en motsetning, men et uttrykk for at personlig selvrealisering og individualisert engasjement kan være fullt kompatibelt med kollektiv deltakelse. En slik tvetydighet kan i alle fall understøttes av den britiske sosiologen Anthony Giddens, som knytter en individualisert politikk til økt refleksivitet og autonomi.<sup>47</sup> Det betyr at man bør kunne finne lokalsamfunn eller frivillighet som blir styrket av en slags *kollektiv individualisme*, hvor lokale ildsjeler både styrker samhold og egen posisjon i sitt arbeid. Det medfører også et sivilsamfunn som er mer styrt av individuelle interesser enn av lokalt og vilkårlig engasjement, altså med større entusiasme for å drive organisasjonsarbeid der man kan fronte egne interesser og ferdigheter, enn lokalt arbeid bestemt av det naboskapet man tilfeldigvis tilhører.

Vi har fått bekreftet en slik utvikling i vår nærmiljøforskning i nyere bydeler i Trondheim, hvor vi oppdaget at naboer har svært liten kontakt seg imellom. Det kan tyde på at moderne fellesskap er basert på mange ulike flater, som identifikasjon og kommunikasjon, men i mindre grad fysisk hjemsted og naboskap. I boka *Sammen i byen* argumenterer vi for at det å være naboer ikke er grunn nok til å snakke sammen, på bakgrunn av empiriske studier av naboskap.<sup>48</sup> Sosial kontakt krever felles aktivitet eller en god grunn (legitimitet) for kontakt: felles aktiviteter, vårdugnad, å dele ansvaret for snømåking og den slags. Det er selvsagt praktisk med vaktmestertjenester, men de har en bakside sosialt sett ved at de demper behovene for å snakke sammen.

---

45 Beck & Beck-Gernsheim 2002.

46 Wollmann 2006.

47 Giddens 1991.

48 Tjora, Henriksen, Fjærli & Grønning 2012.

Analysene vi har gjort i ulike miljøer, har ledet fram til begrepet *interaksjonspåskudd*.<sup>49</sup> Poenget er at interaksjon eller kommunikasjon må grunngis eller legitimeres, gjerne helt subtilt og tilfeldig, som ved en felles observasjon av en plutselig haglskur, der man smiler til hverandre mens man står under et tilfeldig tak og venter på at den skal gå over. I boligsammenheng vil mer eksplisitte *aktiviteter* (som dugnader, flaggheising og grillfester) og tydelige *interaksjonspåskudd* (som delt måkeansvar eller felles problemer med vann i kjelleren) ha mest betydning for muligheten for kommunikasjon og fellesskap.

En bedre forståelse av sammenhenger mellom sosial interaksjon, aktiviteter og ulike former for fysiske omgivelser kan i større grad aktualiseres i forbindelse med planlegging. Jeg har gjort et lite forsøk i så måte med forslaget om *passiare soner*<sup>50</sup> som områder hvor folk oppholder seg i kortere eller lengre tidsrom, og som gir større grunnlag for tilfeldige møter og gjenkjennende hilser enn andre områder. Slike soner kan gjerne være knyttet til nødvendige aktiviteter (som å handle på butikken), sosiale aktiviteter (som å møtes for en kaffe på kafé) eller rekreasjon (som å slappe av på en benk i parken). Noen *passiare soner* kan ha høy grad av *interaksjonspåskudd*, det vil si hvor det finnes elementer som legitimerer kommunikasjon. Når to fremmede småbarnsfedre sitter på hver sin benk for å se etter sine to treåringer som leker på samme lekeplass, kan fedrene legitimt snakke med hverandre – for eksempel når de to barna plutselig leker sammen. Et startspørsmål fra den ene til den andre om barnets alder er legitimert ved en ventet interesse for hvor nære de to barna er hverandre aldersmessig. *Passiare soner* kan være svært forskjellige. En nærbutikk frekventeres av kunder som bor i nærheten, mens en fotballkamp oppsøkes av folk som har fotballinteresse heller enn gateadresse til felles. En midtbykafé befolkes ved lunsjtid typisk av folk som har sin arbeidsplass i

---

49 Henriksen & Tjora 2014.

50 Tjora 2016a.

nærheten. De er alle uansett passiare soner, hvor muligheten for ikke-planlagte møter er til stede.

Det er liten tvil om at fellesskap kan utvikles med utgangspunkt i fysisk nærhet, ved det den amerikanske sosialpsykologen Theodore Newcomb omtalte som et *nærhetsprinsipp*.<sup>51</sup> Selv om våre studier viser at dette ikke er nok, at fysisk nærhet ikke er en tilstrekkelig betingelse for sosial nærhet, vil en forståelse av det sosiale ha betydning for etableringen av fysiske rammer for fellesskap. Både bysentre, bydeler og bygdesamfunn har mulighet til å gi rammer for positive sosiale prosesser som kan ha stor betydning for gode liv og inkluderende lokalsamfunn. Næringsvirksomhet som lokal produksjon og håndverk, butikker, kafeer og lignende bør kunne betraktes ut fra innsikt i sosiale prosesser, både av sosiale og økonomiske hensyn.

## Etiske og estetiske fellesskap

Så langt i denne artikkelen har jeg tatt utgangspunkt i en typologisk dekonstruksjon av fellesskap presentert i boka *Hva er fellesskap*.<sup>52</sup> Jeg vil videre stille opp en del av de faktorene jeg har vært inne på mot Zygmunt Baumanns argumenter om etiske og estetiske fellesskap, som han skisserer i boka *Savnet fellesskap*.<sup>53</sup> Her bruker han mest plass på estetiske fellesskap, som han hevder at menneskene i den flytende moderniteten jakter på, identitetsbestrebelse under støttet av en underholdningsindustri, delt oppmerksomhetsfokus blant annet om idoler, og redsel for å gå glipp av opplevelser som andre nyter.<sup>54</sup> Baumanns fordømmelse av de estetiske fellesskapene er eksplisitt og knyttet til forbrukerkultur og idoldyrkelse:

---

51 Newcomb 1960.

52 Tjora 2018.

53 Bauman 2000: 105–112.

54 Dette poenget er meget aktuelt i dag, etter at forkortelsen FOMO (fear of missing out) er velkjent for alle brukere av sosiale medier.

[Idolene] tryller fram 'opplevelsen av fellesskap' uten noe reelt fellesskap, gleden ved å høre sammen uten ubehaget ved å være bundet. Samhørigheten *føles* ekte, den *gjennomlevs* som ekte, men uten å være infisert av hardheten, seigheten og uimottakeligheten for individuelle ønsker som [...] mobile innbyggere ville avsky som utilbørlige og uutholdelige inngrep i deres egen frihet. [...] Fellesskapene som oppstår omkring dem, er fullt ferdige produkter til å konsumere på stedet, etter bruk-og-kast-prinsippet. [...] Det kunststykket som idolfokuserte estetiske fellesskap presterer, er å omforme 'fellesskapet' fra å være en fryktet motstander av individuell valgfrihet til å bli en manifestasjon og (reell eller illusorisk) re-bekreftelse av individuell autonomi.<sup>55</sup>

For Bauman kan de estetiske fellesskapene være festlige begivenheter, enten de skjer bare én gang eller med jevne mellomrom, som musikkfestivaler, fotballkamper eller kunstutstillinger. Han karakteriserer disse som «knagge-fellesskap», hvor deltakere midlertidig «kan henge fra seg bekymringer og anliggender som de kjemper med hver for seg»,<sup>56</sup> og mener med dette at disse fellesskapene er overfladiske og forbigående, med flyktige tilknytninger mellom deltakerne. Som en kontrast til dette skisserer Bauman de etiske fellesskapene, basert på «langsiktige forpliktende bånd, av uavhengelige rettigheter og uomgjengelige forpliktelser».<sup>57</sup> Han ser særlig de etiske fellesskapene som garanti for en form for sosial forutsigbarhet, for sikkerhet, trygghet og visshet som individet ikke kan skaffe seg på egen hånd.

Baumans degradering av alle former for fellesskap bortsett fra disse ufravikelige etiske sosiale båndene bidrar etter min mening til en forflatning av forhold knyttet til samhandling, tilknytning og tilhørighet. Om man ser på ulike aspekter knyttet til fellesskap i denne artikkelen og forsøker å plassere dette i relasjon til Baumans to sentrale

---

55 Bauman 2000: 109–110.

56 Bauman 2000: 111.

57 Bauman 2000: 112.



begreper (figur 2.1), vil man kunne se at de mangedimensjonale sider av fellesskap overskrider Baumans normative dikotomi, som vil gi oss et bedre verktøy for å drøfte hvordan fellesskap på den ene siden utfordres og på den andre siden kan styrkes. I en avsluttende diskusjon knyttet til denne bokas tematikk om kunst og sosiale fellesskap vil jeg derfor legge vekt på et mulig forhold mellom estetisk praksis og etiske fellesskap.

Estetiske fellesskap ←————→ Etske fellesskap



» Figur 2.1

## Etiske fellesskap som estetiske praksiser

Jeg har i den første delen av denne artikkelen forholdt meg til en nøktern sosiologisk tilnærming til fellesskap, altså til det deskriptive, analytiske og teoretiske. I denne diskusjonen forsøker jeg å bruke dette utgangspunktet for å utfordre Baumans konsepter knyttet til det etiske og estetiske, og jeg vil derfor være mer normativ.

Ifølge Bauman selv oppstår all moralsk adferd ut fra den annens nærhet: «Nærhet betyr ansvar, og ansvar er nærhet. Å diskutere hva som kommer først, er fåfengt, ettersom ingen av dem kan tenkes uten den andre.»<sup>58</sup> Spørsmålet er da om ikke etiske sider ved fellesskap – eller etiske fellesskap – også kan være representert ved det mer umiddelbare og potensielt flyktige. En mulig inngang til dette kan være via det vi kan kategorisere som «estetisk praksis», som kan inkludere ulike former for kunst og kulturelle uttrykk, men også sosial handling mer generelt. Særlig er det interessant å reflektere omkring det etiske aspektet ved ulike former for *kollektiv estetisk praksis*, både der fellesskapet begrenses og utenforskap oppstår, og der fellesskapet utvides. To eksempler kan være det vi kan karakterisere som *situasjonelle utenforskap* og *aktivistiske fellesskap*.

**Situasjonelle utenforskap:** Et viktig aspekt her er knyttet til den umiddelbare opplevelsen av samhörighet. Innenfra fellesskapet mister vi raskt evnen til å oppleve betydningen av fellesskap og hvordan det oppleves å stå utenfor. På mange måter er denne tatt-for-gittheten fellesskapets største problem. Vi glemmer fort hvordan et mobbeoffer på barneskolen opplever dem som mobber, og dem som heier på dem eller forholder seg tause, som en massiv enhet av *situasjonsbestemt ondskap*. Vi fortrenger hvordan romfolk på gata opplever det selv-gode norske fellesskapet som noe de aldri vil bli invitert inn i, og som på kollektivt grunnlag stigmatiserer romkultur og romlevesett. Begge eksemplene viser det situasjonelle ved utenforskap; skapt gjennom sosial interaksjon eller mangel på sådan, hvor responsen er negativ (ved mobbing) eller uteblitt (ved mangel på øyenkontakt med tiggere).

**Aktivistiske fellesskap:** I en større kontekst har den vestlige verden opplevd økende sosiale og økonomiske ulikheter. Andrew Sayer har for eksempel påpekt at de superrike gjennom ulike former for finansakrobatikk og skattekynisme blir *velstandstappere* heller

---

58 Bauman 1997: 233.

enn *velstandsskapere*.<sup>59</sup> Dalende tillit mellom de ulike samfunnsklassene – mellom dem som hevder å skape jobber, og dem som trenger dem – bidrar til økt *institusjonalisert mistillit*,<sup>60</sup> blant annet på bakgrunn av stadige tegn på svik, svindel og korrupsjon. Den amerikanske middelklassens oppgitthet over egen situasjon skapte Occupy-bevegelser i 2011 så vel som politisk uforutsigbarhet, som ved presidentvalget i 2016. I Occupy-aksjonene opplevde arbeidsløse, folk fra den tradisjonelle arbeiderklassen («blue collar») og utdannede middelklassefolk («white collar») å være i samme avmektige situasjoner overfor finanseliten og campet sammen i protest.

I Storbritannia har vi over tid sett en nedbygging av velferdsstaten, og også her var dette et grunnlag for demonstrasjoner og opptøyer i 2011. Motivasjonen for de britiske demonstrantene synes å ha vært opplevelsen av usynlighet, stigmatisering og mangel på framtidsutsikter, og de forteller at opptøyene ga dem følelsen av kontroll og «a feeling of standing up straight against an institution».<sup>61</sup> Begge er eksempler på maktesløshetens aktivistiske fellesskap, som er en form for *situasjonsbestemte latente fellesskap*.<sup>62</sup> Mens hippienes ungdomsopprør med «summer of love» i 1967 handlet om frigjøring fra mainstream-samfunnets stramme rammer, manglende mening og gale politiske retning,<sup>63</sup> oppstod de nyere opprørene på bakgrunn av manglende framtid og maktesløshet.

Både situasjonelle utenforskap og aktivistiske fellesskap er eksempler på estetiske fellesskap hos Bauman, med sin begrensning i tid og sted. De oppstår i spesifikke situasjoner og har en begrenset varighet, men de har betydning for (mangel på) tilhørighet og sterke følelser med et tydelig kollektivt element, som å *stå sammen mot institusjonen*. Når formuleringen «we the people» kunne bli brukt i Occupy-aksjonene,

---

59 Sayer 2016: 2.

60 Grimen 2009.

61 Tyler 2013: 204.

62 Tjora 2018: 141.

63 Klapp 1970.

var det et kort og forbigående øyeblikk,<sup>64</sup> men samtidig en talehandling som sammen med andre handlinger *konstituerer* situasjonen som et fellesskap der og da preget av solidaritet og samhold. Et *forbigående etisk fellesskap* kan dermed konstitueres gjennom lokal praksis<sup>65</sup> og vil sammen med andre (latente) situasjonsbestemte *fellesskapsforne- melser* legge grunnlaget for Émile Durkheims «relasjonelle lim» i det moderne samfunnet: *organisk solidaritet*.<sup>66</sup>

Baumans analyse blir i mørkeste laget når han ikke anerkjenner «estetiske fellesskap» som annet enn idoldyrkelse og forbrukermen- talitet i en opplevelsesindustri.<sup>67</sup> En mer mangefasettert tilnærming til fellesskap vil inkludere fellesskapelige prosesser, så som estetiske praksiser og situasjonsbegrenset samhandling (som en festival). Som vist med eksemplene ovenfor vil en slik inkluderende tilnærming til fenomenet fellesskap vise både til utvidelse og avgrensning av det; en aksept av at en rekke ulike praksiser kan skape utenforskap så vel som fellesskap. Kunstfeltet som estetiske praksiser vil i så måte kunne skape både avstand og nærhet, fremmedgjøring så vel som inklude- ring. Mer konkret kan aktivistiske fellesskap bidra til situasjonelle uten- forskap for dem som ikke opplever en sympati med aktivismen eller en forståelse av hvordan den uttrykkes performativt. Følgelig vil en bred konseptualisering av fellesskap, og av fellesskapets mange prosesser, sammen med en empirisk tilnærming til ulike konkrete estetiske prakti- ser, kunne bidra til en større bevissthet om sammenhengen mellom det performative og det sosiale.

---

64 Butler 2015: 175.

65 Jf. Rawls 2012.

66 Durkheim 1893/1964.

67 Bauman 2000.

## Referanser

- Anderson, B. (1996). *Forestilte fellesskap: Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Spartacus Forlag AS.
- Aspelin, J. (2015). The elementary forms of educational life: understanding the meaning of education from the concept of «social responsibility». *Social Psychology of Education*, 18, 487–501.
- Asplund, J. (1987). *Det sociala livets elementära former*. Bokförlaget Korpen.
- Bauman, Z. (1997). *Moderniteten og holocaust*. Vidarforlaget.
- Bauman, Z. (2000). *Savnet fellesskap*. Cappelen akademisk forlag.
- Beck, U. & Beck-Gernsheim, E. (2002). *Individualization*. Sage.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor Books.
- Brochmann, G. (2002). Statsborgerskap, medborgerskap og tilhørighet. I G. Brochmann, T. Borchgrevink & J. Rogstad (red.), *Sand i maskineriet. Makt og demokrati i det flerkulturelle Norge*. Gyldendal Akademisk.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton University Press.
- Delanty, G. (2003). *Community*. Routledge.
- Durkheim, É. (1964). *The Division of Labour in Society*. The Free Press. (Opprinnelig utgitt 1893).
- Enjolras, B. (2017). Boundary work in the public sphere. I A. H. Midtbøen, K. Steen-Johnsen & K. Thorbjørnsrud (red.), *Boundary-making in the public sphere: Contestations of free speech* (s. 291–320). Cappelen Damm Akademisk.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday.
- Grimen, H. (2009). *Hva er tillit*. Universitetsforlaget.
- Henriksen, I. M. & Tjora, A. (2014). Interaction pretext: Experiences of community in the urban neighbourhood. *Urban Studies*, 51(10), 2111–2124.  
<https://doi.org/10.1177/0042098013505891>

- Henriksen, I. M. & Tjora, A. (2018). Situational domestication and the origin of the café worker species. *Sociology*, 52(2), 351–366.
- Hetherington, K. (1994). The contemporary significance of Schmalenbach's concept of the Bund. *The Sociological Review*, 42(1), 1–25.
- Hetherington, K. (1998). *Expressions of Identity*. Sage.
- Klapp, O. E. (1970). Style rebellion and identity crisis. I T. Shibusani (red.), *Human Nature and Collective Behavior* (s. 69–80). Prentice-Hall.
- Kvaløesæter, A. J. (2015). *Kollektiv kreativitet: Et etnografisk studie av DIGS coworkingspace* [Masteroppgave]. NTNU.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge University Press.
- Levang, L. E., Bye, T. A., Hirrich, A., Røkkum, N. A., Torp, T. U. & Tjora, A. (2017). Musikkfestivalens kollektive effervesens. *Tidsskrift for Samfunnsforskning*, 58(1), 62–83.
- Lysgaard, S. (1991). *Arbeiderkollektivet: En studie i de underordnedes sosiologi* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Maffesoli, M. (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Sage.
- Midtbøen, A. H., Steen-Johnsen, K. & Thorbjørnsrud, K. (2017). Boundary struggles: Contestations of free speech in the Norwegian public space. I A. H. Midtbøen, K. Steen-Johnsen & K. Thorbjørnsrud (red.), *Boundary-making in the public sphere: Contestations of free speech* (s. 13–43). Cappelen Damm Akademisk.
- Newcomb, T. M. (1960). Varieties of interpersonal attraction. I D. Cartwright & A. Zander (red.), *Group Dynamics: research and theory* (s. 104–119). Row. Petersonn.
- Piore, M. & Sabel, C. (1984). *The Second Industrial Divide: Possibilities For Prosperity*. Basic Books.
- Putnam, R. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster.
- Rawls, A. W. (1987). The Interaction Order Sui Generis: Goffman's Contribution to Social Theory. *Sociological Theory*, 5, 136–149.

- Rawls, A. W. (2012). Durkheim's theory of modernity: Self-regulating practices as constitutive orders of social and moral facts. *Journal of Classical Sociology*, 12(3-4), 479-512.
- Rogstad, J. (2007). *Demokratisk fellesskap: Politisk inkludering og etnisk mobilisering*. Universitetsforlaget.
- Sayer, A. (2016). *Why we can't afford the rich*. Policy Press.
- Scheler, M. (1954). *The Nature of Sympathy*. Routledge and Kegan Paul.
- Schmalenbach, H. (1922). Die Soziologische Kategorie des Bundes. *Die Dioskuren*, 1, 35-105.
- Schmalenbach, H. (1977). Communion – a sociological category. I H. Schmalenbach (red.), *On society and experience* (s. 64-125). University of Chicago Press.
- Strauss, A. L. (1978). *Negotiations*. Jossey-Bass.
- Strauss, A. L. (1993). *Continual permutations of action*. Aldine de Gruyter.
- Tjora, A. (2013). Festivalfellesskapsfølelser. I A. Tjora (red.), *Festival! Mellom rolp, kultur og næring* (s. 265-287). Cappelen Damm Akademisk.
- Tjora, A. (2016a). Passiare fellesskap. *Plan*, (1), 46-51.
- Tjora, A. (2016b). The social rhythm of the rock music festival. *Popular Music*, 35(1), 64-83.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap*. Universitetsforlaget.
- Tjora, A. (2019). Byfellesskap som segmental-selektiv samhörighet. I I. M. Henriksen & A. Tjora (red.), *Bysamfunn* (s. 195-206). Universitetsforlaget.
- Tjora, A., Henriksen, I. M., Fjærli, T. & Grønning, I. (2012). *Sammen i byen. En sosiologisk analyse av urbane naboskap, nærmiljø og boligens betydning*. Tapir akademisk.
- Tyler, I. (2013). *Revolting subjects: Social abjection and resistance in neoliberal Britain*. Zed Books.
- Tönnies, F. (1887). Gemeinschaft und Gesellschaft. I L. Clausen, A. Deichsel, C. Bickel, R. Fechner, C. Schlüter-Knauer & U. Carstens (red.), *Ferdinand Tönnies Gesamtausgabe*. Walter de Gruyter.
- Wellman, B. (1979). The community question: The intimate networks of East Yorkers. *American Journal of Sociology*, 84(5), 1201-1231.
- Wollmann, H. (2006). The fall and rise of the local community: A comparative and historical perspective. *Urban Studies*, 43(8), 1419-1438.

Holm, D.V. (2022). Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavn. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.). *Kunstskaite fellesskap* (s. 54–89). Fagbokforlaget.  
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa130502>

# Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavnen

Av Ditte Vilstrup Holm

Erik Schjønning er taget med på *En eftermiddag i byen* – en filmet samtalevandring, som er en del af kunstprojektet *Summende Sydhavn*.<sup>1</sup> Han er iført arbejdshandsker og en foret kasket med øreklapper og viser rundt ude på Sydhavnstippen. Imens han taler, klipper han tjørnegrene ned til små kviste og fordeler dem i et jordfaldshul. Han forklarer, at fårene ellers kan snuble i hullet og forstuve benene. «Tippen» er ikke rigtig et naturområde, selvom det ligner. Det er dannet i perioden efter 2. verdenskrig ved at byggematerialer inde fra Københavns centrum blev tippet ud på stranden.<sup>2</sup> Erik forklarer, at byggematerialerne var en blanding af store cementblokke og mindre murbrokker. Ovenpå blev der lagt et lille lag af muld, og det er siden vokset til med græs, buske og træer; men nedbør forvitrer undergrundens segmentering af materiale og skaber derfor jordfaldshuller. Frivillige holder Tippen ved lige, og Erik er en af dem. Der er også et fårelav, som tager sig af fårene, der til gengæld hjælper til med at holde bestanden

---

1 Se <https://summendesydhavn.dk/> (besøgt 08.03.2021).

2 Se også <https://www.sydhavnstippen.dk/historieogarkiv/historie/> (besøgt 05.02.2021).



af bjørneklo nede, mens alpakaerne blev købt ind for at beskytte fårene imod angreb fra hunde.<sup>3</sup>

*Summende Sydhavn* var et stedsspecifikt<sup>4</sup>, deltagelsesorienteret<sup>5</sup> kunstprojekt, som foregik i den københavnske bydel Sydhavnen. Det fandt sted over fire uger, fra 27. oktober til 21. november 2020, og bestod af forskellige performances, aktiviteter og workshops, der var inspireret af Sydhavnens lokalitet og historie.<sup>6</sup> Den filmede samtalevandring *En eftermiddag i byen* var et af projekterne. Et andet projekt var den feministiske selvforsvarsworkshop *Forsvar dig selv! Forsvar dit hood!*, som var stilet til «womxn and grrrrrls i Sydhavn!» Et tredje projekt var *Titusind tossede tudser*, et kunstnerisk foldeprojekt inspireret af den lokale grønbrogede tudse, som også holder til ude på Tippen, hvor alle i lokalmiljøet blev inviteret til at folde origami-tudser og bidrage til det fælles mål om at skabe 10.000 tudser.

Denne artikel handler om *Summende Sydhavn*, men den bruger også *Summende Sydhavn* for at reflektere mere generelt over potentialer såvel som udfordringer ved stedsspecifikke, deltagelsesorienterede kunstprojekter, der har aspirationer om at skabe sociale fællesskaber. Inspireret af *Summende Sydhavn* trækker jeg specifikt

---

3 Se <https://www.sydhavnstippen.dk/naturen/> (besøgt 05.02.2021), Lunneman 2018.

4 Begrebet stedsspecifikt bruges som betegnelse for kunstprojekter, der foregår uden for kunstinstitutioners fysiske rammer og samtidig forholder sig til det specifikke sted, hvor projektet udvikles, se Doherty 2009.

5 Jeg har valgt at bruge begrebet deltagelsesorienteret, fordi det er på linje med kunstdiskussionens fokus på deltagelse i kunstprojekter og samtidig understreger et grundlæggende inddragelseselement i disse kunstformer. Andre begreber kunne være brugerinvolverende eller borgerinddragende, men de markerer en særlig type af deltager (bruger, borger) og en særlig afsender for deltagelsen (organisation, offentlig myndighed). Kunstdiskussionen anvender også begreber som socialt engageret kunst og (på engelsk) community practices, men disse begreber indrammer et snævrere kunstnerisk felt, end deltagelsesorienteret gør. Se Bishop 2012, Kester 2015, Scott Sørensen & Kortbek 2018.

6 Se projektets hjemmeside: <https://summendesydhavn.dk/> (besøgt 08.03.2021). De delprojekter, jeg specificerer nedenfor, er også beskrevet på *Summende Sydhavn*s hjemmeside.

på Anna Lowenhaupt Tsings teorier om fællesskab, som hun udvikler i bogen *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*.<sup>7</sup> Her er fællesskaber åbne, midlertidige og prekære. De er også uforudsigelige og lokale, det vil sige, at de ikke kan gøres til almengyldige modeller eller skaleres op, hvilket vi ellers gerne vil i moderne videnskab. De er dertil baseret på samspil med andet-end-menneskelige aktører, ikke mindst den særlige matsutake-svamp, der er en delikatess i det japanske køkken. Når hendes teorier om fællesskab alligevel giver mening i en kunstprojekt-kontekst, så skyldes det flere forskellige faktorer. For det første udgør Tsings teorier om fællesskab et godt greb til at analysere *Summende Sydhavns* heterogene samling af kunstneriske aktiviteter og dets aspirationer om at skabe fællesskaber.<sup>8</sup> For det andet giver Tsings teorier om fællesskab genklang i forhold til de fællesskaber, der allerede eksisterer i den københavnske Sydhavn, hvor projektet blev udviklet, og som er rundet af et særligt samspil mellem menneskelige og andet-end-menneskelige aktører. For det tredje er der covid-19, en virus, som forårsagede en global pandemi og i processen satte sit præg på *Summende Sydhavn*.

---

7 Tsing 2015. Min analytiske strategi er abduktiv, idet den er baseret på en vedvarende dialog mellem empiri og teori, hvor formålet er at finde ud af, hvordan empirien kan være med til at videreudvikle vores teorier, her specifikt om kunst og sociale fællesskaber, se Alvesson & Skjoldberg 2009. En strategi i den henseende er at inddrage teori fra andre forskningsfelter for på den måde at tilføje et nyt perspektiv til den kunst- og kulturteoretiske diskussion, se også Alvesson & Kärreman 2011.

8 Min analyse af *Summende Sydhavn* er ikke blot baseret på dets publikumsorienterede formater, men også på observationer og samtaler med deltagerne igennem de to år, hvor projektet blev udviklet. Metodisk har jeg arbejdet etnografisk, se Czarniawska 2014. Jeg har observeret projektmøder og kunstneriske udviklingsprocesser, deltaget i kunstneriske workshops og været publikum til performances. Jeg har løbende talt med kunstnere, producenter og lokale deltagere. Jeg har taget noter og fotograferet, skrevet dagbogsnotater med refleksioner over mine oplevelser, interviewet en bred vifte af deltagere og konsulteret projektrelevante dokumenter, korrespondancer og ekstern kommunikation. Af pladshensyn begrænser jeg mine metodiske overvejelser i denne artikel. Når jeg i denne artikel refererer til feltnoter, henviser det til mine observationer af projektet, som jeg noterede, imens jeg observerede, eller kort efter observationen.

For Tsing er fællesskaber et resultat af møder, hvor man upåagtet forurener hinanden og dermed også ændrer hinanden. At vi mennesker kollektivt gik sammen om at isolere os fra covid-19, ændrede således både formen og temperaturen på de møder, som *Summende Sydhavn* kunne skabe. Jeg gør nærmere rede for Tsings teorier nedenfor, men først vil jeg opridsede rammerne for kunstprojektet og placere det i de eksisterende diskussioner om stedsspecifikke, deltægelsesorienterede kunstprojekter.

## To møder mellem periferi og centrum

*Summende Sydhavn* er rammesat af to møder mellem periferi og centrum. I første omgang udspringer *Summende Sydhavn* af det *Creative Europe*-finansierede kunstprojekt *Centriphery*, hvis titel er en sammentrækning af center og periferi for at indikere, at projektet vil sætte periferien i centrum.<sup>9</sup> *Centriphery* er et samarbejde mellem kulturinstitutioner i ni europæiske regioner, der har til formål at lave stedsspecifikke kunstprojekter med fokus på lokale myter og fortællinger. Den danske partner i *Centriphery* er Dansehallerne, et nationalt ressourcecenter for dans og koreografi, og de valgte Sydhavnen som en «københavnsk periferi» med det relativt nystartede og eksperimentelle Sydhavn Teater som lokal partner.<sup>10</sup> I *Centripherys* projektansøgning fremhæves en tilgang til publikumsudvikling, som går videre end at «give adgang til underrepræsenterede grupper og mennesker med

9 Se <http://www.centriphery.eu/index.php/about/> (besøgt 04.03.2021), [https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/selection-results/european-cooperation-projects-2018\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/selection-results/european-cooperation-projects-2018_en) (besøgt 04.03.2021) og [https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/8\\_coop2\\_list\\_of\\_selected\\_projects\\_pdf](https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/8_coop2_list_of_selected_projects_pdf) (besøgt 04.03.2021). *Centripherys* projektansøgning var således stilet imod to *Creative Europe*-agendaer: publikumsudvikling og immateriel kulturarv.

10 Se <https://www.dansehallerne.dk/> (besøgt 04.03.2021), <https://www.dansehallerne.dk/forestilling/summende-sydhavn/> (besøgt 04.03.2021) og <https://www.sydhavnteater.dk/> (besøgt 04.03.2021).

særlige behov og evner.»<sup>11</sup> *Centriphery* vil også i stor udstrækning inddrage lokalområdet i form af lokale organisationer, lokale kunstnere og lokale borgere samt engagere «lokale ambassadører» i hele udviklingsprocessen.<sup>12</sup> Samtidig tilskriver *Centriphery* kunsten en central rolle i projektet, idet teams af professionelle kunstnere skal udstikke retningen for de lokale interventioner. I Sydhavnen er det et team af fire kunstnere, hvor Dansehallerne har peget på to, Boaz Barkan og Xiri Noir, som på hver deres måde har erfaring med at bruge dans og koreografi i samspil med deltagere. De andre to kunstnere i teamet kommer fra de europæiske samarbejdspartnere. Det er henholdsvis Cornelia Scheuer, en østrigsk kørestolsbåren danser, og Bart Bijmens, en nyuddannet skuespiller fra Holland.<sup>13</sup>

Mødet mellem Sydhavnen og *Centriphery* er ikke det eneste møde, der rammesætter kunstprojektet *Summende Sydhavn*. Et andet møde, som spiller en central rolle, er mødet mellem det gamle og det nye Sydhavn, mellem arbejderklassekvarteret, som har befundet sig i udkanten af København, og det nye boligområde ude ved havnen, som snarere udgør en udvidelse af det centrale København, så det omfatter Sydhavnen. Dansehallerne skriver således i deres supplerende ansøgning til Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst, at formålet med kunstprojektets intervention i Sydhavnen er at «etablere nye fællesskaber i den københavnske bydel Sydhavn» ved blandt andet at «åbne nye veje for engagement i fællesskaber mellem mennesker og på tværs af kvartererne i Sydhavn» og ved at «igangsætte udviklingen af nye bæredygtige, fælles fortællinger om det at bo i Sydhavn.»<sup>14</sup>

---

11 *Creative Europe*-projektansøgningen for *Centriphery*. Min oversættelse fra engelsk.

12 *Creative Europe*-projektansøgningen for *Centriphery*. Min oversættelse fra engelsk. Ansøgningen bruger begrebet «lokale eksperter», men i det danske projekt blev de refereret til som «lokale ambassadører».

13 Se <https://www.dansehallerne.dk/forestilling/summende-sydhavn/> (besøgt 04.03.2021).

14 Citaterne er fra Dansehallerens projektansøgning til Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst.

Sydhavnen voksede op som bydel fra 1910'erne og frem.<sup>15</sup> Her holdt de allerfattigste til og levede af at sortere skrald på lossepladsen.<sup>16</sup> Gradvist blev området bygget op med boliger og udviklede sig til to stærke, men forskellige fællesskaber. Det ene fællesskab bestod af socialdemokrater, organiseret i fagforbund, som fandt deres udtryk i opbyggelsen af lejlighedskomplekser i rødt murværk af høj kvalitet, udvundet af ler fra området selv. Det andet fællesskab var mere heterogent. Som *Summende Sydhavns* ambassadør Kaj Thelander Jessen udtrykker det i sin bog om Sydhavnen: «De tilhører nærmest det, der kaldtes pjalteproletariatet – en broget flok af klunsere, daglejere og havnebisser samt outsiders af forskellig slags.»<sup>17</sup> Senere skulle der komme flere kunstnere og kreative til, herunder Kaj selv, som flyttede herud i et kollektiv i slutningen af 1970'erne.<sup>18</sup> Dette brogede fællesskab voksede op ude på engen, hvor kommunen tillod dem at bygge deres eget hus på lejede jordstykker. Resultatet var små, prekære haveforeninger. Da lejemålet kunne opsiges med tre måneders varsel, var byggestilen præget af fundne ting, for eksempel materialer efterladt af den lokale industri.<sup>19</sup>

I midten af det 20. århundrede bestod hele havneområdet i Sydhavnen af forskellige industrianlæg, som også sikrede områdets beboere arbejde, men i de første årtier af det 21. århundrede forsvandt de for at give plads til nye boligområder, Sluseholmen og Tegholmen – det nye Sydhavn.<sup>20</sup> I *Summende Sydhavn* talte vi internt om det nye område som det blå område, mens havebyerne var det grønne område, og de røde murstenslejligheder det røde område.<sup>21</sup>

15 Lind 2014, Jessen 2010, se også <https://www.sydhavnenshistorie.dk/> (besøgt 05.02.2021).

16 Lind 2013.

17 Jessen 2010: 12.

18 Jessen 2010.

19 Jessen 2010.

20 Lind 2017. Se <https://dac.dk/viden/arkitektur/sluseholmen/> (besøgt 02.03.2021) og <https://dac.dk/viden/arkitektur/tegholmen/> (besøgt 02.03.2021).

21 Feltnoter, 17.09.2019.

Det refererede til lokaliteten nær vand, men antydede også en anden politisk profil blandt de nye beboere. Det blå område tiltrækker flere velhavende beboere, og mange er nytilkomne til den voksende storby. De orienterer sig imod havnemiljøet, adgangen til at bade og sejle og muligheden for smidigt at tage med havnebussen ind til andre dele af København.<sup>22</sup> I det gamle Sydhavn, og særligt i de udsatte havebyer, har man historisk kæmpet sig til forskellige goder ved at gå sammen i fællesskaber. Man har kæmpet sig til rettigheden til at blive boende med en længere tidshorison. Nu er lejeaftalen i nogle af haveforeningerne ikke længere tre måneder, men 30 år.<sup>23</sup> Man har kæmpet sig til kulturhuset Karens Minde ved på eget initiativ at overtage og omgøre en efterladt institution for såkaldt åndssvage.<sup>24</sup> Nu er Karens Minde hjem for både det lokale bibliotek, Sydhavn Teater, en café og meget andet. Ved siden af ligger Børnenes Dyremark, som børnene selv etablerede i starten af 1990'erne ved at bruge Karens Mindes forladte stald til deres heste.<sup>25</sup> I dag er det de grønne områder, der er truet og genstand for de lokales kamp. Det gælder Sydhavnstippen og, mere akut, Stejlepladsen, som er blevet affredet i en hurtig politisk proces.<sup>26</sup> Arkitektkonkurrencen for et nyt boligområde er også allerede afgjort.<sup>27</sup> Som Erik forklarer, mens han vandrer rundt ude på Sydhavnstippen, er det selskabet By & Havn, der ejer Sydhavnens grønne områder, og de skal betale deres Metro-gæld.<sup>28</sup> De gamle sydhavnere

---

22 Det perspektiv fremgår blandt andet af en anden af *Summende Sydhavn*s ambassadørers, Mai Ji Pedersens, filmede samtalevandring, men også af opslag på de nye havneområders Facebookgrupper.

23 Feltnoter, 20.02.2020.

24 Jessen 2010.

25 Jessen 2010. Interview 09.02.2021 med lederen af Sydhavn Teater, Mille Maria Dalsgaard, som er opvokset i Sydhavnen.

26 Stenbro 2019.

27 <https://byoghavn.dk/forslaget-her-det-gror-vinder-arkitektkonkurrence-for-stejlepladsen-i-kobenhavns-sydhavn/> (besøgt 05.02.2021) og <https://arkitektforeningen.dk/arkitekten/stejlepladsen-saa-taet-og-lavt-som-muligt/> (besøgt 05.02.2021).

28 Gæld forbundet med omkostningerne ved at bygge Københavns Metro.

frygter mere af det nye Sydhavn, og der er således en fornemmelse af, at det centrale København toner sig op ude i horisonten og presser på for at få fæste i Sydhavnen.

## Kunstens fællesskabsformationer

De møder mellem periferi og centrum, som rammesætter *Summende Sydhavn*, placerer også projektet midt i de kritiske diskussioner, der har kendetegnet forskningens refleksioner over stedsspecifikke, deltagelsesorienterede kunstprojekter. De har været spændt ud mellem lige dele høje aspirationer og skepsis over for kunstens muligheder for at gøre en forskel i lokalmiljøer. Der er således blevet argumenteret for, at kunsten kan udvikle en særlig fællesskabsfølelse, en særlig fornemmelse for stedet og en særlig medborgeridentitet.<sup>29</sup> Der er dertil blevet argumenteret for, at den kan adressere lokalområdets behov og løse problemer, kan tackle social eksklusion, har pædagogisk værdi og kan promovere social forandring.<sup>30</sup> Samtidig sættes der spørgsmålstegn ved evidensen af disse argumenter, hvor den socialvidenskabelige aspiration er at etablere et grundlæggende rammeværk, ud fra hvilket man kan efterprøve kunstens lokale effekt.<sup>31</sup>

Kunstteoriens refleksioner over stedsspecifikke, deltagelsesorienterede kunstprojekter har heroverfor fokuseret på, hvad kunstnere rent konkret gør, og hvilke refleksioner deres værker giver anledning til. Diskussionen har grundlæggende fulgt to spor: Det ene har betonet kunstens performativt-æstetiske potentialer til at inddrage, påvirke og forandre beskuere og altså fremhævet kunstens særlige æstetiske potentialer.<sup>32</sup> Det andet spor har fremhævet kunstneres faciliterende evner til at opsøge, lokalisere og mobilisere lokale fællesskaber for at

---

29 Se Hall & Robertson 2001 for denne opsummering.

30 Hall & Robertson 2001.

31 Hall & Robertson 2001.

32 Fischer-Lichte 2008, Bishop 2012, Doherty 2015.

udvikle og forbedre lokalmiljøer og derfor snarere eftersøgt en udvidet kunstnerisk rolle i forhold til interventionen i lokalmiljøer.<sup>33</sup> En afgørende skillelinje i denne diskussion har været spørgsmålet om magtbalancen mellem kunstner og lokalmiljø såvel som kunstens effekt på lokalmiljøet. Hvordan kan kunstnere, som ikke nødvendigvis kender et lokalmiljø, bidrage dertil, og hvilken stemme har deltagere i et kunstnerstyret projekt? Har kunstens æstetiske virkemidler overhovedet en rolle at spille, eller skal sociale fællesskaber snarere kultiveres fra stedets egen muld, ved at de afsatte midler gives videre til lokalmiljøet selv?<sup>34</sup>

Et indflydelsesrigt indspark i diskussionen er kunsthistorikeren Miwon Kwon's bog *One place after another: Site-specific art and locational identity*.<sup>35</sup> Hun samler en række tråde fra den hidtidige diskussion og fører dem videre gennem nogle effektive distinktioner. En af disse distinktioner er hendes typologi for kunstens tilgange til at skabe fællesskaber, som hun udvikler i en analyse af det deltagelsesorienterede kuratoriske projekt *Culture in Action* (Chicago, 1993). Hun skelner først mellem de kunstprojekter, som arbejder med *fundne* fællesskaber, og dem, som arbejder med *opfundne* fællesskaber. Hvor den første type udvælger specifikke, eksisterende fællesskaber som for eksempel særlige etniske grupper, bruger den anden type kunstprojektet til at opfinde nye fællesskaber. Den første type med fundne fællesskaber gør i Kwons optik sig let skyldig i at fastholde nogle stereotyper om fællesskaber, fordi de udgår fra en forestilling om, at fællesskaber er mere entydige og stabile, end de egentlig er. Kwon finder den anden type stedsspecifikke projekter med de opfundne fællesskaber mere interessante, og her skelner hun yderligere imellem de *kortvarige* og de *langvarige* opfundne fællesskaber.

De kortvarige projekter er dem, som kun eksisterer under varigheden af det kuratoriske projekt, mens de langvarige projekter lever

---

33 Kester 2004, Kester 2011, O'Neill & Doherty 2011.

34 Denne diskussion er omfattende, men se for eksempel Kwon 2004, Kester 2004, Kester 2011, Bishop 2012, Finkelppearl 2013, Dockx & Gielen 2018 og Marchart 2019.

35 Kwon 2004.



videre i lokalmiljøet, efter at denne begivenhed er afsluttet. For de sidstnævnte projekter under *Culture in Action* gælder det særligt, at de var sat i søen af folk med lokal tilknytning til Chicago, som måske mest af alt brugte *Culture in Action* som en mulighed for at videreudvikle projekter, de allerede havde sat i gang inden. Overordnet set kan man sige, at kunstteorien efterfølgende forfølger de muligheder, der ligger i de *opfundne* fællesskaber, men deler sig i to spor. Hvor det ene spor betoner brugen af performativt-æstetiske greb til at samle fællesskaber, betoner det andet kunstneres evne til at infiltrere lokalmiljøer, lokalisere interessefællesskaber og vække deres lokale kampgejst.<sup>36</sup> I begge spor er der således fokus på, hvordan kunstnere lykkes med at skabe en slags kollektiv energi eller fællesskabsfølelse, om det så er gennem æstetisk orkestrerede oplevelser, eller fordi kunstnerens stedsspecifikke undersøgelser gør dem til «en katalysator, en, som 'intensiverer', hvad det end er for lokale energier, som måske sover lige under overfladen af den officielle virkelighed.»<sup>37</sup>

Samtidig er der nogle grundlæggende forskelle mellem de to spor, for eksempel når det gælder spørgsmålet om magtbalancen mellem kunstner og lokalmiljø, og når det gælder spørgsmålet om kunstens effekt på lokalmiljøet. I det langvarige perspektiv har man fulgt kunstnerens arbejde og aspirationer, hvor centrale spørgsmål har været, *hvem* der skal involveres, *hvordan* de skal involveres, *hvor længe* de skal involveres, og *hvilket* strukturelt niveau involveringen skal adressere.<sup>38</sup> Det performativt-æstetiske perspektiv har heroverfor foretaget sofistikerede læsninger af den kritiske værdi af kunstneriske interventioner, for eksempel i forhold til at italesætte mekanismer, som skaber social og økonomisk ulighed.<sup>39</sup> Mens de langvarige projekter typisk

---

36 For betoningen af de æstetisk organiserede fællesskaber, se Bishop 2012 og Doherty 2015. For betoningen af de kunstprojekter, som infiltrerer lokale miljøer, se Kester 2004, Kester 2011 og Finkelpearl 2013.

37 Kluitenberg 2018: 413. Min oversættelse fra engelsk.

38 Se Holm 2020.

39 Se Deutsche 1996, Hall & Robertson 2001.

arbejder med radikal lokal indflydelse og i samspil med lokale søger at påvirke den langsigtede udvikling af et område, argumenterer fortalere for de mere performativt-æstetiske greb for, at samspillet mellem kunstnere og deltagere er mere nuanceret end det, som kan måles med en skala baseret udelukkende på graden af indflydelse.<sup>40</sup> De insisterer også på, at kunstens kritiske potentialer ikke nødvendigvis ligger i dens lokale effekt, men derimod i de spørgsmål, som et værk kan igangsætte i kraft af sine performativt-æstetiske interventioner.<sup>41</sup>

## Mellem idealisme og skepsis

Fordi *Summende Sydhavn* kommer til Sydhavnen udefra, stiller projektet sig umiddelbart i skudlinjen for kritik. Har det en berettigelse i Sydhavnen, og hvad kan et team af europæiske kunstnere bidrage med, som ikke bedre kunne gro op nedefra, hvis de afsatte midler blev givet videre til sydhavnerne selv? Projektet søger at afbøde denne eksterne position gennem sine omfattende inddragelsesformer (af lokale borgere, lokale kunstnere og lokale ambassadører) og gennem forankringen i en lokal institution (Sydhavn Teater). Dertil var det europæiske kunstnerteam, som skulle sætte retningen for den lokale intervention, bevidst om de kritikpunkter, som kunne rejses imod projektet. Selvom kunstprojektet således kom udefra og ind i Sydhavnen, søgte kunstnerne fra starten at afbøje denne eksterne position. De ville ikke komme med en færdig konceptuel idé, men derimod «lade projektet udvikle i kraft af processen»,<sup>42</sup> ud fra en forestilling om, at

---

40 Se Bishop 2012.

41 Bishop 2012.

42 Jeg citerer her fra Dansehallernes projektansøgning til Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst og noter fra indledende projektmøder i foråret 2019, før jeg begyndte at følge projektet.

«kunsten er her allerede», hvilket blev et mantra i den kunstneriske udviklingsproces.<sup>43</sup>

Som jeg oplevede det, havde kunstnerne indoptaget de kritikpunkter, der er blevet rejst imod den deltagelsesorienterede, stedspecifikke kunst, men uden at slippe deres aspirationer om at gøre en forskel. De var drevet af et ønske om at skabe noget i samspil med de lokale borgere, men gik også til opgaven med en stor portion ydmyghed.<sup>44</sup> Som sådan udgjorde deres tilgang et spejl af det grundlæggende spænd mellem idealisme og afdæmpet forventning, som kendetegner denne form for kunstnerisk praksis. Vi ser de idealistiske aspirationer aftegnet i det stigende antal kunstneriske projekter, som søger at gøre en konkret social forskel, og i deres efterhånden centrale status i kunstinstitutionen. Et prominent eksempel er den kommende 15. udgave af *Documenta* – typisk anset som verdens mest toneangivende kunstudstilling – hvor det indonesiske kuratorkollektiv ruangrupa har valgt at tematisere fællesskaber ved at etablere langvarige samarbejder med kollektiver og individer fra hele verden.<sup>45</sup>

Den afdæmpede forventning, hvis ikke egentlige skepsis, kommer til udtryk i kritikken af den manglende evidens for kunstens effekt i lokalområder.<sup>46</sup> Samtidig kommer den til udtryk i kunsthistoriens mere kritisk betonede perspektiver på stedspecifikke, deltagelsesorienterede projekter. Kwon afslutter for eksempel sin bog med at fremhæve den slags kunstprojekter, der iboende italesætter deres skabte fællesskaber som midlertidige konstruktioner, fordi de dermed i etisk forstand forholder sig kritisk til fællesskabers indbyggede udelukkelse af det, som ikke passer ind i deres fællesskab.<sup>47</sup> Et sådant perspektiv fratager dog implicit kunsten nogle af dens aspirationer om at kunne skabe

43 Feltnoter, 19.02.2020. Jeg kommer tilbage til dette punkt senere i min analyse af *Summende Sydhavn*.

44 Feltnoter, 19.02.2020.

45 Se <https://documenta-fifteen.de/en/> (besøgt 21.10.2021).

46 Se Hall & Robertson 2001.

47 Kwon 2004.

fællesskaber med langvarige effekter i lokalmiljøet. Den politiske filosof Oliver Marchart, som har beskæftiget sig indgående med aktivistisk kunstnerisk praksis, udtrykker en lignende skepsis over for kunstens muligheder for at skabe konkrete politiske forandringer.<sup>48</sup> Hans svar på denne ambition er grundlæggende «nej», det kan kunsten ikke i sig selv mobilisere. Den transformerende kraft kommer et andet sted fra. Vi kan ikke bare af ren viljestyrke blive politisk agiterede. Det er noget, vi bliver på grund af en konfliktfuld situation.<sup>49</sup> Men han åbner stadig en lille sprække op for kunstens mulige effekt, i form af dens evne til at opfinde og teste nye kollektive formationer og samspil. Han benævner disse «præ-opførelser», fordi de måske i fremtiden kan komme til at spille en rolle i en politisk konflikt.

Det er blandt andet i lyset af dette spænd mellem idealisme og skepsis, at jeg introducerer Anna Lowenhaupt Tsings teorier om fællesskab til diskussionen. Det er et bidrag, som måske bedst kan betegnes som «skeptisk idealisme» eller «skrøbeligt håb», og som på den måde griber ud efter begge yderpunkter i samtalen. Det er også et bidrag, som åbner op for nye perspektiver for at italesætte evidensen af steds-specifikke projekters fællesskabelse. Tsing er ikke fortalende for effektmåling ud fra etablerede rammeværk, men derimod for, at vi skærper vores opmærksomhed over for mangfoldigheden og diversiteten af lokale fællesskaber. Man kan sige, at værdi ifølge hende ikke skal måles på basis af universelle kriterier, der kan afprøves lokalt, men derimod ved at fremhæve effekten i global skala af mængden af små møders lokale effekt. Dette argument skal jeg søge at tydeliggøre i det følgende, hvor jeg giver et lidt dybere indblik i Tsings teorier om fællesskab for herefter at vende mig mod *Summende Sydhavns* polyfoniske røster og i dialog med Tsing at nærme mig et mere præcist bud på, hvordan vi kan forstå fællesskabsformationer i stedsspecifikke, deltagelsesorienterede kunstprojekter.

---

48 Marchart 2019.

49 Marchart 2019: 28.

## Assemblage, polyfoni og latente fællesskaber

Tsings teorier om fællesskab er baseret på hendes studier af matsutake-svampens forskellige miljøer, fra Oregon i USA til Finland, Kina og Japan. Hun dykker ned i svampens økologiske sameksistens med andre arter og dens historiske forudsætninger, som er skabt af vores moderne, industrielle skovrydning. En vigtig pointe er, at matsutake-svampen ikke kan dyrkes artificielt, og at det heller ikke er lykkedes os at sikre de optimale forhold for, at matsutake-svampen kan vokse vildt. Den vokser med andre ord både vildt og tilfældigt, men der, hvor den vokser, sker det på basis af fællesskaber med andre arter, som samtidig danner mulighed for andre former for fællesskab. For eksempel i Oregon, hvor individer og grupper med forskellige etniske relationer som mien, hmong, lao og khmer såvel som indfødte amerikanere og hvide amerikanere tiltrækkes af muligheden for at plukke og sælge matsutake. De er drevet af forskellige ambitioner. Nogle er der helt enkelt for at tjene penge, mens andre er der, fordi friheden i arbejdet taltaler dem, eller fordi de føler et kulturelt tilhørsforhold til svampen. De anvender forskellige plukke-strategier, der både konkurrerer med og supplerer hinanden, og selvom grupperne ikke nødvendigvis interagerer, når de samler svampe, så gør de det om aftenen, når de søger mod købernes boder for at forhandle priser.

Tsings pointe med at studere matsutake-svampens miljøer er, at liv faktisk kan skabes i de ruiner, som vores moderne idéer om udvikling og vækst har medført, men at det sker gennem overraskende og uventede samarbejder mellem arter og altså ikke, fordi vi optimerer forholdene eller systematisk udnytter ressourcer. De samarbejder, som Tsing peger på, er netop ikke samarbejder, som vi kan forudse, kopiere eller for den sags skyld opskalere. De opstår forskelligt rundt omkring i verden. Det, der foregår i Oregon, er ikke det samme som det, der foregår i Japan eller Kina, hverken på det økologiske, det økonomiske eller det sociale niveau. Men alle steder kan man gennem matsutake-svampen se små pletter af liv opstå, hvor nye kollektive samspil udvikler sig.

For at beskrive disse pletter af liv bruger hun begrebet *assemblage*; et begreb, som i sin socialteoretiske anvendelse har sit udspring i filosofen Gilles Deleuzes franske begreb *agencement*, der mere præcist kan oversættes til «i forbindelse med».<sup>50</sup> Den engelske oversættelse af *agencement* til *assemblage* er af samme årsag omdiskuteret, da den tilfører *assemblagen* karakter af noget mere fikseret end processuelt, nærmest som en slags struktur eller netværk.<sup>51</sup> For Tsing er *assemblager* at forstå som porøse og midlertidige samlinger af elementer, hvor nogle elementer samarbejder og andre truer hinanden, mens nogle helt tredje bare befinder sig på samme sted. Disse samlinger skaber altså mulighed for samarbejder, men uden at forudsætte, at de kommer til at opstå.<sup>52</sup> Tsing sammenligner sin forståelse af *assemblage* med et musikalsk fænomen, polyfonien, som er kendetegnet ved, at autonome melodier interagerer uden at danne en samlet rytme eller harmoni, hvilket man kender fra klassisk musik. Hun forklarer, at

for at sætte pris på polyfoni må man lytte til de adskilte melodiske linjer og den måde, de møder hinanden på i uventede øjeblikke af harmoni eller dissonans. På samme måde må man, for at forstå *assemblagen*, være opmærksom på dens forskellige eksistensmåder, samtidig med at man betragter, hvordan de møder hinanden i sporadiske, men betydningsfulde koordineringer.<sup>53</sup>

Det er i disse møder af «sporadiske, men betydningsfulde koordineringer», at liv kan opstå. Teoretisk ligger der i begrebet *agencement* en

---

50 Se Tsing 2015: 292–293, fodnote 8 og Phillips 2006. Min oversættelse fra engelsk.

51 Gherardi 2016. Man kan som kunsthistoriker koble begrebet til kunsthistoriske udtryksformer som collage og *assemblage*, men Deleuze valgte ikke at bruge det franske begreb *assemblage* til fordel for *agencement* for at fremhæve tilblivelsen af noget nyt «i forbindelse med», se Phillips 2006. Som kunsthistoriker kan man mene, at der ligger noget lignende i kunstneriske *assemblager*, men den diskussion kan jeg ikke udfolde her.

52 Se Tsing 2015: 22–23.

53 Tsing 2015: 158. Min oversættelse fra engelsk.

forventning om, at sammenkoblingen mellem elementer skaber noget nyt. Det udgør en begivenhed, en tilblivelse, hvor de koblede dele bliver mere end summen af de to parter.<sup>54</sup> Tsing udtrykker det sådan her: «Assemblager samler ikke bare livsformer; de skaber dem. Når vi tænker med assemblagen, bliver vi opmuntret til at spørge: Hvordan bliver samlinger nogle gange 'happenings', det vil sige større end summen af deres dele?»<sup>55</sup> Propositionen kan forstås økologisk, men også politisk. I samarbejder påvirker vi hinanden, vi forurener og forandrer hinanden, og således kan der i assemblager opstå uventede politiske alliancer. Tsing taler om «latente fællesskaber», som er fællesskaber, der endnu er så uudtalte, at de næsten ikke eksisterer.<sup>56</sup> Hendes bog kan ses som en appel til os alle om at blive mere opmærksomme på disse latente fællesskaber og støtte op omkring dem, ikke mindst politisk, fordi det netop er den slags uventede og skrøbelige fællesskaber, der yder politisk modstand mod vores moderne idéer om vækst og udvikling. Hun forestiller sig ikke, at der kan mobiliseres brede fællesskaber på tværs af agendaer. Hendes assemblager er lokale sammenfiltringer, som rummer kimen til politiske agendaer, men aldrig vokser sig større end deres egen lokalitet. Det er snarere mangfoldigheden og diversiteten af potentielle fællesskaber, som i et globalt perspektiv kan vise os, at der eksisterer andre muligheder for udvikling end dem, vi har arvet fra moderniteten.

## ***Summende Sydhavn – en polyfoni af stemmer***

Tsings teorier om fællesskab opfordrer mig til at se *Summende Sydhavn* som et udfald af en række møder, der er både orkestrede og tilfældige. Jeg antager med andre ord et processuelt blik på

---

54 Phillips 2006.

55 Tsing 2015: 23. Min oversættelse fra engelsk.

56 Se særligt Tsing 2015: 253–255.

*Summende Sydhavn* og anskuer det som en midlertidig samling af en række heterogene aktiviteter, der er skabt på basis af nogle særlige møder. *Summende Sydhavn* er på den vis at betragte som en assemblage, der udvikles midt i den assemblage, som er Sydhavnen. I en intern projektmail noteres det, at titlen *Summende Sydhavn* er valgt, «fordi den navngiver det at indfange bevægelse og energi i fortællinger, møder og andet, der emmer af liv i Sydhavnen. Man siger fx 'det summer af liv' som et positivt billede på, at der sker en masse.»<sup>57</sup> Denne summen af liv leder tankerne hen på noget auditivt, men ved at følge Tsing skal vi ikke lede efter et fælles kor af forenede røster eller for så vidt en samlet rytme eller harmoni i *Summende Sydhavn*. Vi skal derimod lytte til den polyfoni af autonome melodier, som *Summende Sydhavn* udgør, og observere de små episoder og situationer, hvor de sporadisk interagerer og måske skaber grobund for nye uventede møder eller sågar latente fællesskaber. Det er også derfor, jeg i det følgende gør en dyd ud af at udfolde *Summende Sydhavns* projektdele med en vis detaljering og understrege mangfoldigheden i dets mange aktiviteter.

*Summende Sydhavn* var rundet af forskellige tilgange til det steds-specifikke og dermed også af flere forskellige måder at forholde sig til og interagere med Sydhavnen og Sydhavnens beboere på.<sup>58</sup> En form for tilgang tog udgangspunkt i velkendte historier og markante lokale særtræk, som blev genstand for kunstneriske bearbejdnings. En anden stedsspecifik tilgang udgjorde en indirekte reference til Sydhavnens aktivistiske historie og tog form af aktiviteter, der understøttede individuel og kollektiv empowerment, eller «re-empowerment», som Xiri – en af kunstnerne i det europæiske team – foretrak at benævne det, for tanken var, at deltagerne skulle *genfinde* deres styrke. Det var ikke noget, de skulle tilføre dem.<sup>59</sup> Dertil udviklede Sydhavn Teater en

---

57 E-mail, 16.03.2020.

58 Se <https://summendesydhavn.dk/> (besøgt 08.03.2021).

59 Feltnoter, 19.02.2020.



række workshops, hvor kunstneriske greb som modellering, skrift og dans blev brugt til at undersøge Sydhavnen som sted. Et af dem var den filmede samtalevandring, som jeg indledte denne artikel med, og som fulgte Erik og flere andre lokale borgere rundt i Sydhavn til deres foretrukne steder. De forskellige aktiviteter forholdt sig alle overordnet set til kunstprojektets rammesætning om at arbejde med lokale myter og historier samt engagere lokale deltagere, og på hver deres måde orienterede de sig også imod en række af de aspirationer, som har drevet feltet.<sup>60</sup> Nogle projekter fokuserede således på at etablere en bred fællesskabsfølelse i området og fremhæve det særlige ved stedet og dets historie, mens andre projekter konfronterede social eksklusion og arbejdede for at understøtte muligheder for social forandring. Aktiviteterne foldede sig også ind og ud af hinanden, idet de lånte motiver og perspektiver fra hinanden og udvekslede deltagere.

## De store, markante historier

Den stedsspecifikke strategi, som tog udgangspunkt i velkendte lokale markører, fokuserede henholdsvis på historien om verdens længste kaffebord, på den truede grønbrogede tudse og på den befærdede indfaldsvej Sjællandsbroen, der adskiller det gamle og det nye Sydhavn og derfor lokalt har fået betegnelsen «Berlinmuren». Historien om verdens længste kaffebord hører med til det gamle Sydhavns aktivistiske historie. Det er fortællingen om en protestaktion i 1991 imod anlæggelsen af en godsbane igennem området, som truede både dyrelivet ude på Tippen og boliger i havebyen Mozart. Historien er kort fortalt, at det lykkedes beboerne at opstille et langt kaffebord på den planlagte rute for godsbanen med duge, vaser, service og servering og gennemføre et festligt måltid, som efter sigende blev godkendt af Guinness Rekordbog som verdens længste kaffebord – og måske også ændrede

---

60 Se Hall & Robertson 2001.

placeringen af godsbanen en smule og dermed reddede nogle af husene i Havebyen Mozart.<sup>61</sup>

Under *Centriphery* var det kunstneriske teams arbejde organiseret som tre interventioner i Sydhavn: en uge i september 2019, en uge i februar 2020 og fire afsluttende uger i maj 2020, som senere blev flyttet til november på grund af covid-19.<sup>62</sup> Den første kunstneriske intervention havde titlen *Kaffe på tværs af Sydhavnen* og brugte historien om verdens længste kaffebord som en performativ inspiration. Kunstnerne besøgte det røde, det grønne og det blå område med et rullende kaffebord klar til at servere kaffe til de lokale beboere for derigennem at lære dem at kende og blive klogere på livet i Sydhavnen. De eksperimenterede også med performative formater. For eksempel trak Cornelia bordet med sit cykeltilbehør til kørestolen, ligesom de brugte bordet som en scene til en improviseret dans-koreografi.<sup>63</sup> Planen var efterfølgende, at kaffebordet skulle figurere som en del af den afsluttende intervention, hvor kreative workshop-produkter og performative indslag kunne inddrages i en nyopsætning af verdens længste kaffebord.<sup>64</sup>

Den anden markante lokale historie, som projektet trak på, var områdets maskot for kampen imod nedlæggelsen af Sydhavnens grønne områder: den grønbrogede tudse. Det kunstneriske foldeprojekt *Titusind tossede tudser* lånte sit greb fra den japanske legende, der fortæller, at man kan få et ønske opfyldt, hvis man folder 1.000 origamitræner. Her var det i stedet 10.000 tudser, som indirekte spillede

---

61 Jessen 2010.

62 Dansehallerens projektbeskrivelse til Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst.

63 Feltnoter, 17.09.2019, 19.09.2019, 20.09.2019, 21.09.2019.

64 Feltnoter, 25.11.2019.



↗ Verdens længste kaffebord, 1991. Med tilladelse fra beboere i Havebyen Mozart ved Helena Idström og Kasper Sorgenfrei.

på områdets ønske om at få lov til at bevare de grønne områder.<sup>65</sup> *Titusind tossede tudser* blev udviklet af Boaz i samarbejde med den lokale origami-mester Søren Tagø, som instruerede alle i kunsten at folde tudser. Projektets mobile campingvogn, *Tudsevognen*, holdt to *Summende lørdage* i det nye Sydhavn og to *Summende lørdage* i det gamle, hvor forbigående eller familier, som aktivt opsøgte arrangementet, foldede tudser, hoppede med foldede tudser og dekorerede med tudser inde i *Tudsevognen*.<sup>66</sup>

Den sidste markør var Sjællandsbroen, som projektet i sin helhed forsøgte at overskride for at skabe nye fællesskaber på tværs af

---

65 Se <https://summendesydhavn.dk/10-000-tossede-tudser/> (besøgt 05.02.2021). Søren Tagø fortalte også, at idéen var koblet til Børnenes Fredsmonument i Hiroshima, som er skabt for at hylde pigen Sadako Sasaki, der døde af leukæmi forårsaget af stråling fra atombomben og aldrig nåede at folde sine 1.000 traner. I dag kan børn fra hele verden sende origamitræner til Børnenes Fredsmonument. Feltnoter, 21.11.2020. Se også <https://web.archive.org/web/20160410154609/http://www.city.hiroshima.lg.jp/shimin/heiwa/crane.html> (besøgt 05.02.2021).

66 Feltnoter, 07.11.2020, 14.11.2020, 21.11.2020.

Sydhavnens områder. Bart skrev otte stedsspecifikke historier ud fra projektets research i området, hvor en del blev til små videofilmede oplæsninger ved lokale beboere. En af historierne, *Det store spring*, handler om hr. Tudsens, som skal over den store indfaldsvej:

Hr. Tudsens vågnede allerede om morgenen med en kriblende fornemmelse i benene. Var han så nervøs, fordi han vidste, at han skulle krydse vejen og opdage den anden side af Sydhavnen? Da han senere ankom til fodgængerfeltet, var den snurren, hr. Tudsens havde mærket i sine ben, steget til en underlig skælven. En rysten, der startede nede i hans lilletå og nåede hele vejen op til knæene. Han ventede på, at trafiklyset skulle blive grønt, og kiggede til venstre, højre og venstre for at være helt sikker. (...) I mellemtiden vibrerede rystelserne fra hans lilletå op igennem knæene og nu helt op til hofterne, gennem hans bankende hjerte og helt op til hans dobbelthage, som langsomt begyndte at bævre ved rystelserne. (...) En mystisk styrke skubbede nu hr. Tudsens helt nede fra maven, dybt igennem hans knæ og ned i en meget fleksibel hug-stilling. Trafiklyset var i mellemtiden skiftet til rødt, men hr. Tudsens kunne ikke holde det tilbage længere og katapulterede højt op i luften! Så højt, at han tvivlede på, om han nogensinde ville ramme jorden igen.

## Plads til de små, nye historier

Cornelia brugte Barts historie om hr. Tudsens i sin danse- og bevægelsesworkshop for 1.-klasseselever på specialskolen Strandparkskolen.<sup>67</sup> Børnene fik historien læst op og skulle derefter selv mærke bevægelsen starte helt nede i lilletåen, indtil den forplanter sig i kroppen og bliver til et stort hop. I den anden workshop med 9.-klasseselever tog Cornelia et mere abstrakt greb. De skulle gøre bevægelser for det, de

---

67 Se <https://summendesydhavn.dk/hvad-drommer-du-om/> (besøgt 02.03.2021).

elsker mest af alt, eller det, de gerne vil blive som voksne. Det blev til bevægelser som at sparke til en fodbold, fodre et dyr eller røre rundt i en dej. Cornelia og hendes lokale samarbejdspartner, danseren Esther Haugegaard, samlede til sidst børnenes bevægelser til en koreografi, som vi alle dansede på de *Summende lørdage*.<sup>68</sup>

Cornelias workshop hører til den anden stedsspecifikke strategi i *Summende Sydhavn*, som i mere abstrakt forstand refererede til Sydhavns aktivistiske historie ved at tematisere gejsten for at kæmpe for det, man elsker. Det samme gjaldt Xiris feministiske selvfor-svarsworkshop *Forsvar dig selv! Forsvar dit hood!*<sup>69</sup> Mens Cornelia brugte dansen til at give børnene en kropslig stemme, arbejdede Xiri (som benytter pronominerne de/dem) med radikal selvkærlighed og værdsættelsen af ens egen power som strategier til at afværge angreb og nedskalere truende situationer. Der var mere samtale end fysiske øvelser på deres workshop, men vi testede også fællesskrig og taktikker til fysisk at slå fra os.<sup>70</sup>

I denne stedsspecifikke strategi var det ikke områdets store, velkendte historier, som fik plads, men derimod andre fortællinger og kampe, der måske kunne tage deres spæde begyndelse eller finde midler til at udvikle sig videre. Det gav plads til børn med fysiske eller psykiske funktionsnedsættelser<sup>71</sup> og til kvinder (som Xiri præciserede som «ciskvinder samt ikke-binære, trans- og interseksuelle personer»<sup>72</sup>) og i forbindelse med andre aktiviteter til teenagepiger, til etniske perspektiver, til miljøforkæmpere og til tilflytterne, de nye sydhavnere. Ikke som specifikt udpegede grupper, der skulle

68 Feltnoter, 10.11.2020, 13.11.2020, 14.11.2020, 21.11.2020.

69 Se <https://summendesydhavn.dk/forsvar-dig-selv-forsvar-dit-hood/> (besøgt 02.03.2021).

70 Feltnoter, 03.11.2020, 10.11.2020.

71 Strandparks skolen beskriver deres elever således, se <https://strandparks skolen.aula.dk/vores-skole/generel-information-om-skolen> (besøgt 02.03.2021).

72 Se <https://summendesydhavn.dk/forsvar-dig-selv-forsvar-dit-hood/> (besøgt 02.03.2021).

fremhæves, men snarere som en anerkendelse af, at Sydhavn er et sted med en stor variation af fortællinger. På samme vis kan man sige, at *Titusind tossede tudser* knyttede an til områdets aktivisme på en indirekte måde, der kunne appellere til både børn og voksne, rumme individuelle og kollektive drømme og samtidig helt enkelt opluge ens mentale fokus, når man koncentrerede sig om at få folderne skarpe på den ene lille tudse, man var i gang med at folde.

De forskellige aktiviteter tillod deltagerne at hoppe ind og ud af projektet, som de ønskede. Nogle lokale borgere kom kun til én aktivitet, andre deltog i flere, og nogle få var med i næsten alle.<sup>73</sup> 10-årige Sarah Bashir Raage Hassan kom med sin familie til tre af de *Summende lørdage* og endte med at læse en af Barts historier op i en lille videofilm optaget ved kajkanten i det nye Sydhavn.<sup>74</sup> Lotfi Attia, en sydhavner med tunesisk baggrund, organiserede danseworkshoppen *Rummets Ritualer*, men fik også en rolle i performancen *Fremragende Sydhavnsk!*, som han udviklede i samarbejde med Xiri, Kaj og den lokale digter Erna Ahmetspahic.<sup>75</sup> Xiri var stødt på Erna til en digtoplæsning på Karens Minde og foreslog, at hun og Lotfi skulle mødes og lave noget sammen. Udgangspunktet blev et digt, som Erna havde skrevet om sit møde med en dansk mand, der tydeligvis var rundet af fordomme mod muslimer, fordi han roste hende til skyerne for ikke at være som de andre muslimer. Digtet hedder *Fremragende dansk*, og på scenen blev det omdrejningspunkt for en koreografi mellem den reciterende Erna og den dansende Lotfi.<sup>76</sup>

---

73 Feltnoter fra perioden 27.10.2020 til 21.11.2020.

74 Feltnoter, 10.11.2020, 14.11.2020, 21.11.2020.

75 <https://summendesydhavn.dk/nordafrikansk-fusion-performance/> (besøgt 02.03.2021), feltnoter, 21.11.2020.

76 Feltnoter, 07.11.2020, 13.11.2020, 21.11.2020.

## To forskellige tilgange til «kunsten er her allerede»

I min skitsering af *Summende Sydhavns* heterogene aktiviteter har det været ambitionen at understrege singulariteten ved de enkelte projekter, samtidig med at jeg følger den måde, hvorpå de som melodier spinder fra Sydhavnen ind i *Summende Sydhavn*. Jeg vil dertil vise, hvordan den ene aktivitet forbindes til den anden gennem fælles strategier eller lokale historier og markører, sådan at helheden bliver en løs, heterogen komposition af temaer, historier og aktivistiske greb, der alligevel finder sammen i små melodiske partier af samklang undervejs. Min beskrivelse er rundet af Tsings idéer om polyfoniske fællesskaber, men det er samtidig *Summende Sydhavns* heterogene aktiviteter, som har inspireret mig til overhovedet at trække på Tsings teorier. Nu vil jeg gå et spadestik dybere ned i projektets muld og reflektere over, hvordan det endte med at blive denne heterogene «summen» af melodier, og hvilke retninger projektet har sat for latente fællesskaber i Sydhavnen. Jeg leder med andre ord efter indikationer på, at den samling, som var *Summende Sydhavn*, blev til en «happening». Jeg vil særligt kigge på to aspekter, den kunstneriske udviklingsproces og covid-19, som begge understreger projektets processuelle karakter og i det hele taget fællesskabers åbne, midlertidige og prekære karakter.

Jeg nævnte tidligere, at kunstnerne søgte at afbøde deres eksterne position over for Sydhavnen ved at lade projektet gro frem i løbet af processen ud fra en idé om, at «kunsten allerede er her». Men præcis hvordan en sådan proces skal organiseres, eller hvad det er for en «kunst», der «allerede er her», var de ikke helt enige om, og det er en medvirkende årsag til, at projektet splittes op i flere forskellige aktiviteter og bliver til den heterogene størrelse, som er *Summende Sydhavn*. Diversiteten i det kunstneriske team er gennemgående stor, men her vil jeg særligt pege på nogle afgørende forskelle mellem de to danske deltagere, Xiri og Boaz. De arbejder begge processuelt og med inddragelse af lokale borgere, men på hver deres måde. Man kan sige, at idéen om, at kunsten allerede er til stede, indbefatter forskellige måder

at arbejde processuelt. Boaz tænker i æstetiske komponenter, som kan bygges op til fælles performative begivenheder. I forskellige projektmøder oplever jeg, hvordan han forestiller sig, at kaffebordet kan samle alle mulige kreative udtryk til en fælles begivenhed, og hvordan han ser nogle af de samme potentialer i den fælles ambition om at folde 10.000 tossedede tudser. Endelig har han en vision for en kollektiv performance, han kalder *Vilde gamle*, hvor han gennem åbne auditions vil få nogle af de gamle aktivister, som nu er 70+ og måske bor på plejehjem, til at stille op til en «vild» performance.<sup>77</sup> Xiris processuelle tilgang er anderledes. De leder efter Sydhavnens aktivistiske stemmer og efter måder, hvorpå de kan bidrage til at facilitere individuel eller kollektiv «re-empowerment» i Sydhavnen. I den sammenhæng er deres eget æstetiske udtryk mindre vigtigt end muligheden for at hjælpe andre med at genfinde eller videreudvikle deres egen styrke eller, for den sags skyld, deres kunstneriske udtrykskraft.<sup>78</sup>

Forskellene mellem Boaz' og Xiris positioner indfanges delvist af Kwons distinktion imellem de kortvarige og langvarige tilgange til fællesskabsdannelse. Boaz bruger æstetiske greb for at skabe en fornemmelse af fællesskab, mens Xiri snarere søger at finde og forbinde sydhavnere, som allerede er grebet af en grad af politisk agitation, og som de kan skabe ramme for at give endnu bedre udtryksmuligheder. Skal man følge Tsing, handler det grundlæggende om at skabe forudsætninger for møder, men også om at udsætte sig selv for processer, man ikke helt kan styre. Hvis en samling skal blive en «happening», det vil sige mere end summen af sine dele, så sker det under lokale vilkår, og under forudsætning af at såvel kunstnere som deltagere tillader sig at blive forandret i mødet. Kunstneriske greb kan her medvirke til at iscenesætte møder, men meget er også overladt til tilfældigheder eller i hvert fald til kræfter uden for kunstnerens kontrol. For eksempel, som

---

77 Feltnoter, 25.11.2019, 19.02.2020, 20.02.2020, 21.02.2020.

78 Feltnoter, 18.02.2020, 19.02.2020, 22.11.2020.



Marchart argumenterede for, at den politiske agitation er til stede af andre årsager end et kunstprojekts intervention.

Historien om verdens længste kaffebord byder sig til som et interessant eksempel i forhold til Marcharts refleksioner. Han nævner muligheden for, at kunstnere kan bidrage til social forandring ved at udvikle kollektive formationer og samspil, såkaldte «præ-opførelser», der måske i fremtiden kan komme til at spille en rolle i en politisk konflikt. Den sydhavnske protestaktion fra 1991 er et eksempel på dette, idet den låner sit festlige greb fra en anden begivenhed, fejringen af Københavns 800-års jubilæum i 1967, som blandt andet foregik med et langt kaffebord, der strakte sig gennem Københavns centrale markedsgade, Strøget.<sup>79</sup> Når sydhavnerne bruger denne æstetiske form til deres protestaktion, er det som modspil til politikerne inde på Københavns Rådhus, der tydeligvis betragter Sydhavn som en hvid plet på kortet, hvor der sagtens kan anlægges jernbaneskiner. Protestaktionen demonstrerer effektivt, at området er alt andet end ubeboet mark – det er hjemsted for et blomstrende socialt fællesskab. Det er en kamp mellem dem derinde og os herude, hvor kaffebordets rekordlængde bidrager til at markere magtkampen.

I udviklingen af *Summende Sydhavn* var den indledende kunstneriske idé at genopføre verdens længste kaffebord, men kunstnerne endte i stedet med at prioritere en større diversitet af lokale stemmer. I Marcharts terminologi bevægede man sig således fra at genopføre en historisk begivenhed til at teste nye kollektive formationer og præ-opførelser. Umiddelbart kan man fortolke denne proces som et udfald af, at de faciliterende kunstneriske greb fik overvægt i forhold til de performativt-æstetiske greb, men i den skitserede plan for maj 2020 indeholdt *Summende Sydhavn* en blanding af workshops og performativt-æstetiske begivenheder. Det er covid-19-pandemien, som tipper balancen i retning af flere workshops ved at fjerne en række af de mere performativt-æstetiske elementer fra projektet.

---

79 Zerlang 2017: 283. Se også Christensen 2017.

## Mødet med covid-19

*Summende Sydhavn* blev gennemført mellem to nedlukninger af det danske samfund, hvor der netop var indført forsamlingsforbud for mere end ti personer. Det blev gennemført under vedvarende fortolkninger af afstandsbestemmelser og forsamlingsformer. Det blev gennemført, på trods af at bare en enkelt covid-19-smittet blandt kunstnere og projektmagere havde lukket det hele ned før tid.<sup>80</sup> Det blev gennemført, selvom det nødvendigvis måtte være en light-udgave, hvor centrale projektd dele var skåret væk og andre transformeret til radikalt forværedede koncepter. Boaz måtte droppe sin performance-idé med de *Vilde gamle*. Det var helt umuligt at få adgang til plejehjem, efter covid-19 ramte landet.<sup>81</sup> Cornelia fuldførte hele sit workshop-forløb med Strandparkskolen via Zoom og var vedvarende frustreret over at måtte virke gennem lærerne som mellemlid. Trods gentagne invitationer fra hendes side var der ingen af børnene, som kom med deres forældre til de *Summende lørdage*. De var kun til stede igennem deres bevægelser, som Cornelia havde fået lov til at låne.<sup>82</sup>

At *Summende Sydhavn* overhovedet blev gennemført, kan i sig selv ses som en succes. Også fordi entusiasmen blandt kunstnere og projektmagere nødvendigvis måtte lide under de gældende produktionsforhold. Til gengæld sikrede pandemien en anden form for intensitet til *Summende Sydhavn*: tilføjelsen af en række workshops og aktiviteter, som Sydhavn Teater selvstændigt bød ind med under de fire ugers *Summende Sydhavn*. Egentlig havde Sydhavn Teater haft en anden rolle. De skulle, som teaterlederen Mille Maria Dalsgaard udtrykte det, «holde gryden kogende»<sup>83</sup> med workshops i de perioder, hvor det europæiske kunstnerteam ikke var til stede. Covid-19

---

80 Feltnoter, 27.10.2020, 07.11.2020, 14.11.2020, 21.11.2020.

81 Feltnoter, 27.10.2020.

82 Feltnoter, 10.11.2020, 13.11.2020, 14.11.2020, 21.11.2020.

83 Interview med Mille Maria Dalsgaard, 09.02.2021.

lukkede dog Sydhavn Teater ned i flere perioder og skubbede deres engagement i projektet, så deres workshops i stor udstrækning endte med at tage plads under de fire ugers *Summende Sydhavn*. Det var workshops, som var organiseret af både teatrets egne medarbejdere og lokale kunstnere, de kendte, og som i overordnede termer responderede på den kunstneriske retning og udgjorde en substantiel del af de 50 workshops, som *Creative Europe*-ansøgningen havde udlovet.<sup>84</sup> Resultatet var, at Sydhavn Teaters workshops blev en del af *Summende Sydhavns* summende landskab, hvilket understøttede, at endnu flere små stemmer fik plads i *Summende Sydhavns* polyfoni.

## ***Summende Sydhavns* latente fællesskaber**

*Summende Sydhavn* var den foreløbige kulmination på en kunstnerisk proces, der ikke helt er slut endnu. Det er vanskeligt at vurdere, hvor dybe spor projektet kommer til at sætte i Sydhavnen. Umiddelbart kunne man fristes til at sige nærmest ingen. Det var et år, der kulminerede i fire uger med aktiviteter, som måske i alt involverede og tiltrak 4-500 mennesker, langt færre end man havde forventet, hvis projektet var blevet foldet ud i maj 2020 uden komplikationerne forbundet med covid-19-pandemien. Når jeg i denne tekst har beskrevet projektets mange aktiviteter og fremhævet de forskellige sammenfildrede melodier, som *Summende Sydhavn* indeholdt, skal det samtidig anerkendes, at *Summende Sydhavns* heterogene

---

84 Under *Summende Sydhavn* bidrog Sydhavn Teater med to workshops udviklet af deres egne medarbejdere: *En eftermiddag i byen*, udviklet af Lasse Mouritzen, og *Fortællende landskaber*, udviklet af Johan Sennels. Dertil engagerede de eksterne kunstnere Helene Johanne Christensen som udviklede *Skriveworkshop i Sydhavnen: Stedsspecifik skrift*, og Lotfi Attia, som udviklede *Rummets Ritualer*. Andre workshop-forløb blev afholdt før *Summende Sydhavn*, og en del blev aflyst eller udskudt til senere.



» Deltagere på den stedsspecifikke skriveworkshop udviklet af forfatter Helene Johanne Christensen, november 2020. Foto: Lasse Mouritzen, Sydhavn Teater.

udtryk havde en begrænset skala, også i forhold til hvor mange nye møder det kunne skabe.

Forhåbentlig påvirkede projektet de enkelte deltagere på forskellig vis, men gav det også anledning til nye fællesskaber? Her er Tsings fokus på latente fællesskaber et taknemmeligt greb, fordi det understreger nødvendigheden af at være opmærksom på næsten udtalte og endnu ikke færdigformulerede fællesskaber, som kun kan registreres i kraft af kimen til deres fremkomst. I Sydhavnen er der en række spor at forfølge. For eksempel er der stadig budgetteret med og planlagt en del workshops, som blev udskudt på grund af covid-19. *Tudsevognen* står også og afventer at komme i spil igen, blandt andet til næste udgave af det årlige Sydhavnens Folkemøde, et af de lokale initiativer, som sætter fokus på byudviklingen i København.<sup>85</sup> Under rammerne for *Centriphery* er der reserveret penge til policy-udvikling, og disse

---

85 Feltnoter, 02.12.2020, 03.12.2020. Se også <https://svfolkemode.dk/> (besøgt 11.03.2021).

midler var tidligt tiltænkt denne begivenhed, nu med *Tudsevoغن* som en mere tydelig kobling til *Summende Sydhavn*.<sup>86</sup> Antallet af foldede origami-tudser stoppede på 1.940 efter de fire uger, så der er stadig et stykke vej op til de 10.000.<sup>87</sup>

Det mest lovende perspektiv for projektets lokale gennemslagskraft er den mulighed, som Sydhavn Teater har italesat, for at gentage *Summende Sydhavn* som en årligt tilbagevendende aktivitet.<sup>88</sup> Sydhavn Teater er en relativt ung institution, der i sine egne produktioner har en progressiv og eksperimenterende tilgang til teaterkunst. Eftersom hverken *Summende Sydhavns* titel eller endnu en tematisering af den lokale grønbrogede tudse umiddelbart appellerede til teatrets direktør eller producent, er det sandsynligt, at de ikke selv var kommet på idéen med *Summende Sydhavn*. Alligevel var de undervejs blevet overbevist om, at *Summende Sydhavn* kunne noget i forhold til at række ud og involvere andre lokale grupper, end de ellers havde fat i. Workshopformaterne og engagementet i både den gamle og den nye del af Sydhavn appellerede til Sydhavn Teater som en konceptuel ramme, der med fordel kunne gentages.

På den måde opfandt kunstnerne en slags heterogen kunstnerisk form, der er rundet af Sydhavns assemblage og kan bringes i spil igen med nye variationer. Jeg nævnte ovenfor, at Marchart italesatte kunstens muligheder for at opfinde, teste og eksperimenterer med at skabe kollektive æstetiske formater, som han kaldte «præ-opførelser», og som måske senere kan komme i brug i politiske konflikter. Marcharts fokus er aktivistiske praksisser, som han skarpt adskiller fra kunstpraksisser, der søger at skabe relationer eller for den sags skyld sociale fællesskaber. Alligevel synes jeg, at man kan betragte *Summende Sydhavn* som et eksperiment i kollektiv samskabelse, der måske kan spille en rolle

---

86 Feltnoter, 17.01.2020.

87 <https://summendesydhavn.dk/10-000-tossedetudser/> (besøgt 05.02.2021).

88 Feltnoter, 03.12.2020.

for lokalområdet fremover, for så vidt Sydhavn Teater eller andre lokale kræfter fører den videre.

Og for os andre. En af de historier, som jeg tager med fra *Summende Sydhavn*, er historien om Sydhavnen selv, som jeg af samme årsag har ladet fylde en del i denne tekst. På en måde er det en selv-følge af at følge kunstnere ind i stedsspecifikke undersøgelser. Man bliver ligesom dem suget op af stedet, dets beboere og de mange lokale historier. Samtidig er det også en læring at tage med fra kunstens engagement i sociale fællesskaber, at Sydhavnens egentlige ambassadører ikke er de lokale borgere, der stillede op for at deltage i et kunstprojekt, men derimod alle os andre, som fik lov til at tilbringe tid sammen med Sydhavnen og midlertidigt fik adgang til nogle af de fællesskaber, som allerede længe har blomstret derude.

## Afsluttende refleksioner: proces, polyfoni og præ-opførelser

Denne artikel har handlet om *Summende Sydhavn*, men har også ønsket at bruge *Summende Sydhavn* som en anledning til at reflektere mere generelt over stedsspecifikke, deltagelsesorienterede projekters aspirationer om at skabe fællesskaber. Projektets heterogene udtryk inspirerede mig til at trække på Tsings teorier om fællesskab, som understreger værdien af polyfoniske »samlinger» som potentielle rugesteder for latente fællesskaber. Ved at analysere *Summende Sydhavn* med Tsings teorier om fællesskab har jeg forsøgt at præsentere et perspektiv, hvor *Summende Sydhavn*'s heterogene udtryk og foreløbig begrænsede indflydelse på lokalområdet ikke blot skyldes covid-19 – og heller ikke ses som et udfald af en konceptuel fejltænkning ved overhovedet at planlægge en kunstnerisk intervention styret af et team af fire kunstnere, der ikke kender Sydhavnen på forhånd. I stedet har jeg søgt at fremhæve styrken såvel som skrøbeligheden ved *Summende Sydhavn*'s assemblage af heterogene aktiviteter. Jeg har beskrevet det

som et resultat af en række mere eller mindre tilfældige møder mellem et EU-støttet kunstprojekt, en specifik københavnsk periferi under forandring, et kunstnerisk team præget af diversitet, covid-19 og en relativt nystartet lokal kulturinstitution, som er åben for at afprøve nye formater. Og så har jeg slet ikke nævnt det fleksible benarbejde og den omstillingsparathed, som projektets løbende udvikling og vedvarende forandrede vilkår har krævet for den projektledende organisation, Dansehallerne. Samtidig har jeg afslutningsvis søgt at pege på dets potentiale for, *måske*, at have skabt en kunstnerisk form, der kan spille en rolle for Sydhavnens fremtidige fællesskaber, og for at have skabt nogle, *måske vedvarende*, nye ambassadører for Sydhavnen.

Men hvad kan *Summende Sydhavn* og Tsings teorier om fællesskab så lære os om stedsspecifikke, deltagelsesorienterede kunstprojekter med aspirationer om at skabe sociale fællesskaber? De opfordrer os til at tænke på kunstprojekter som processer, der kan medvirke til at generere møder og som et udfald heraf skabe nye fællesskaber. Det understreger samtidig styrken og potentialerne ved at arbejde med heterogene kunstneriske formater, der samler flere forskellige udtryk, motiver og former, fordi det giver anledning til flere forskellige former for møder. Mens kunstteorien har tenderet til at dele sig i to spor, hvor det ene understreger værdien af performativt-æstetiske greb og det andet de langvarige inddragelsesprocesser, vil jeg argumentere for, at det er en fordel at blande de to greb – og alle mulige blandingsformer derimellem – fordi det griber os på forskellige måder.

Selvom Tsings teorier om fællesskab ikke leverer en model for kunstnerisk fællesskabelse og betoner det uforudsigelige i kunstneriske interventioner, er de langtfra en accept af alle tilgange. De udelukker for eksempel forestillingen om, at en særlig model, eller for den sags skyld en særlig kunstnerisk praksis eller form, kan sættes ind overalt. De understreger også det ødelæggende ved det enerådige og ved den ukritiske kopiering eller opskalering, men frem for alt advokerer hendes fællesskabsteorier for stedsspecifikke, deltagelsesorienterede projekter, som er åbne over for stedets særegenhed og dets flerartede

lokale stemmer. Det understreger nødvendigheden af at gribe en sådan opgave med en blanding af idealistisk skepsis og optimistisk håb, som udspringer af erkendelsen af, at alle fællesskaber er midlertidige, porøse og skrøbelige, og at de kræver langsigtet arbejde for at vedligeholdes, men at de samtidig kan gøre en forskel (i hvert fald midlertidigt), og at de har potentialet til at skabe nye relationer, som medfører nye indsigter og erfaringer såvel som glæde, stolthed, frustration, ærgrelse, usikkerhed, håb og meget mere, foruden, *måske*, nye fællesskaber. Her er det en forudsætning, og det understreges af Tsing, at vi i mødet med kunstneriske «præ-opførelser» og med hinanden er åbne over for at lade os påvirke og forandre, og at vi ikke på forhånd kan forudse, hvad der præcis vil ske. Derfor er det ikke afgørende, om man kommer udefra eller indefra, men i hvilken grad man er villig til at lade sig påvirke og blive mere end summen af de parter, der mødes. Det kunstneriske arbejde må således være en vedvarende test og eksperimentering med greb og formationer i dialog med det lokalmiljø, som samtidig skal have lov til at byde ind og påvirke idéerne. Kun på den måde kan det give anledning til nye fællesskaber, ikke bare i lokalmiljøet, men også mellem alle os, der tager del i projekterne. Hvis aspirationen er at skabe en model for videreførelse i andre sammenhænge, så er det mest af alt gennem en opfordring til at give rum for en diversitet af røster og eksperimenter med kollektive formationer, for herigennem at gøde jorden for, at nye fællesskaber kan opstå.

## Referencer

- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2009). *Reflexive methodology: New vistas for qualitative research*. Sage.
- Alvesson, M. & Kärreman, D. (2011). *Qualitative research and theory development: Mystery as method*. Sage.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.



- Christensen, H.J. (2017). Udgravning af Sydhavnens minder. *ATLAS*. <https://atlasmag.dk/kultur/udgravning-af-sydhavnens-minder> (besøgt 11.03.2021).
- Czarniawska, B. (2014). *Social science research: From field to desk*. Sage.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. MIT Press.
- Dockx, N. & Gielen, P. (red.). (2018). *Commonism: A new aesthetics of the real*. Valiz.
- Doherty, C. (red.). (2009). *Situations*. MIT Press.
- Doherty, C. (red.). (2015). *Out of time, out of place: Public art (now)*. Art/Books.
- Finkelppearl, T. (2013). *What we made: Conversations on art and social corporations*. Duke University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Gherardi, S. (2016). To start practice theorizing anew: The contribution of the concepts of agencement and formativeness. *Organization*, 23(5), 680–698.
- Hall, T. & Robertson, I. (2001). Public art and urban regeneration: Advocacy, claims and critical debates, *Landscape Research*, 26(1), 5–26.
- Holm, D.V. (2020). Green aspirations and (un)sustainable detours. *Conjunctions: Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, 7(2).
- Jessen, K. (2010). *Bydelsrod: 30 års kampe for Sydhavnens særpræg* (5. oplag). Forlaget Skrivestuen.
- Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. University of California Press.
- Kester, G. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Kester, G. (2015). Editorial. *Field: A journal of socially-engaged art criticism*, 1(1), 1–10.
- Kluitenberg, E. (2018). The commons as a deliberative counter-ideology. I N. Dockx & P. Gielen (red.), *Commonism: A new aesthetics of the real* (s. 401–416). Valiz.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity* (1. paperbackudgave). MIT Press.

- Lind, P.-E. (2013). *Frederiksholm 100 år: 1913–2013* [DVD]. Produceret for Kongens Enghave Lokalhistoriske Arkiv og Enghave Kanal af Mediehuset København.
- Lind, P.-E. (2014). *De fattige i Kongens Enghave: Fra 1913 til i dag* [DVD]. Produceret for Kongens Enghave Lokalhistoriske Arkiv og Enghave Kanal af Mediehuset København.
- Lind, P.-E. (2017). *Sydhavnen: Industrihavnen fra 1880 til i dag* [DVD]. Produceret for Enghave Kanal af Mediehuset København.
- Lunneman, B. (2018). Alpaer på Tippen. *Havnefar*. <https://havnefar.dk/ALPAKAER-PA-TIPPEN> (besøgt 11.03.2021).
- Marchart, O. (2019). *Conflictual aesthetics: Artistic activism and the public sphere*. Berlin: Sternberg Press.
- O'Neill, P. & Doherty, C. (red.). (2011). *Locating the producers: Durational approaches to public art*. Amsterdam: Valiz.
- Parkel, S. (u.å.). Den grønbrogede tudse: Sydhavnens maskot, *Sydhavnen – landsbyen i storbyen*, <https://tvmisydhavnen.wixsite.com/2450/den-gronbrogede-tudse> (besøgt 11.03.2021).
- Phillips, J. (2006). Agencement/assembleage. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 108–109.
- Scott Sørensen, A. & Kortbek, H.B. (2018). *Deltagelse som kunst- og kulturformidling*. Samfundslitteratur.
- Stenbro, R. (2019). Stejlepladsens Kulturarvsværdier. *Arkitekten*, nov. 2019, 19–20.
- Tsing, A.L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Zerlang, M. (2017). *Zoom København*. Gads Forlag.
- <https://summendesydhavn.dk/> (besøgt 08.03.2021).
- <http://www.centriphery.eu/index.php/about/> (besøgt 04.03.2021).
- [https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/selection-results/european-cooperation-projects-2018\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/selection-results/european-cooperation-projects-2018_en) (besøgt 04.03.2021).
- [https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/8.\\_coop2\\_list\\_of\\_selected\\_projects\\_.pdf](https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/8._coop2_list_of_selected_projects_.pdf) (besøgt 04.03.2021).

- <https://www.dansehallerne.dk/> (besøgt 04.03.2021).
- <https://www.dansehallerne.dk/forestilling/summende-sydhavn/> (besøgt 04.03.2021).
- <https://www.sydhavnteater.dk/> (besøgt 04.03.2021).
- <https://summendesydhavn.dk/en-eftermiddag-i-byen-2/> (besøgt 15.02.2021).
- <https://www.sydhavnstippen.dk/historieogarkiv/historie/> (besøgt 05.02.2021).
- <https://www.sydhavnstippen.dk/naturen/> (besøgt 05.02.2021).
- <https://www.sydhavnenshistorie.dk/> (besøgt 05.02.2021).
- <https://dac.dk/viden/arkitektur/sluseholmen/> (besøgt 02.03.2021).
- <https://dac.dk/viden/arkitektur/teglholmen/> (besøgt 02.03.2021).
- <https://byoghavn.dk/forslaget-her-det-gror-vinder-arkitektkonkurrence-for-stejlepladsen-i-kobenhavns-sydhavn/> (besøgt 05.02.2021).
- <https://arkitektforeningen.dk/arkitekten/stejlepladsen-saa-taet-og-lavt-som-muligt/> (besøgt 05.02.2021).
- <https://documenta-fifteen.de/en/> (besøgt 21.10.2021).
- <https://summendesydhavn.dk/10-000-tossede-tudser/> (besøgt 05.02.2021).
- <https://web.archive.org/web/20160410154609/http://www.city.hiroshima.lg.jp/shimin/heiwa/crane.html> (besøgt 05.02.2021).
- <https://summendesydhavn.dk/hvad-drommer-du-om/> (besøgt 02.03.2021).
- <https://summendesydhavn.dk/forsvar-dig-selv-forsvar-dit-hood/> (besøgt 02.03.2021).
- <https://strandparksolen.aula.dk/vores-skole/generel-information-om-skolen> (besøgt 02.03.2021).
- <https://summendesydhavn.dk/nordafrikansk-fusion-performance/> (besøgt 02.03.2021).
- <https://svfolkemode.dk/> (besøgt 11.03.2021).

# Musik og fællesskab på tværs

Av Kristine Ringsaker og Kim Boeskov

*En forårmorgen i 2019 er Henrik Goldschmidt med et hold elever og lærere fra Goldschmidts Musikakademi inviteret i morgen-tv på en landsdækkende tv-station. Anledningen er udgivelsen af portrætbogen om Henrik Goldschmidt, Manden, der ville reparere verden med musik. Denne morgen handler interviewet dog ikke kun om bogen, men også om det musikpædagogiske arbejde, der finder sted på Goldschmidts Musikakademi, som Henrik Goldschmidt er stifter af og rektor for. Akademiet er en privat musikskole med base i Nordvestkvarteret i København, som udbyder gratis musikundervisning, og som har et særligt fokus på at inkludere udsatte grupper af børn og unge med forskellige sociale, kulturelle og religiøse baggrunde. Denne morgen er akademiets fokus på mangfoldighed repræsenteret ved Henrik Goldschmidt selv og oud-spilleren Bilal Irshed, som seerne får at vide, har henholdsvis jødisk og palæstinensisk baggrund. De akkompagnerer en minikoncert med akademiets 'Stjernekor', som synger sange på arabisk, dansk og jiddisch, og hvis medlemmer i kraft af deres kropslige fremtoning ser ud til at repræsentere en mangfoldighed af etniske og kulturelle tilhørsforhold. «Musik nedbryder fordomme,» står der i en tekst nederst på skærmen, mens tv-værten interviewer Henrik Goldschmidt om akademiets arbejde og om forsøget på at samle 'forskellige kulturer' ved hjælp af musik. «Så vi taler om kristne,*

*om muslimer, om jøder, som du selv er, altså, du prøver simpelthen at få blandet alle kulturer og religioner via musikken,» siger intervieweren og spørger så Goldschmidt: «Hvordan reagerer børnene på det her, for det er netop forskellige mennesker og kulturer og religioner, der bliver bragt sammen?» «Jamen, det vidunderlige og det magiske er,» svarer Henrik Goldschmidt, «at børnene reagerer på den måde, at vi holder af at være sammen. Vi tænker ikke på, når vi spiller sammen, hvem der er hvem, eller hvor man kommer fra. [...] Der er overhovedet ikke nogen problemer eller konflikter, der er ikke nogen modsætninger. Det at spille musik, det er ligesom at være på et hold – nu skal vi sammen synge en sang, det er et fælles sprog.»<sup>1</sup>*

Musik bliver ofte fremhævet for evnen til at skabe oplevelser af fællesskab og samhørighed, og i løbet af de seneste år er der opstået en øget interesse blandt musikpædagoger for at bruge musiks 'fællesskabende' kraft som et redskab til at skabe social forandring.<sup>2</sup> Goldschmidts Musikakademi er et eksempel på en institution, som ved hjælp af musikundervisning for børn og unge ønsker at skabe fællesskab og venskab på tværs af sociale, religiøse og kulturelle skel. Akademiet har et særligt fokus på børn, «der af økonomiske eller sociale årsager ikke har adgang til anden musikundervisning»,<sup>3</sup> samt børn, der repræsenterer en eller anden form for etnisk, religiøs eller kulturelt mindretal. Med empirisk udgangspunkt i et længere

---

1 Uddrag af Go' morgen Danmark, 04.05.2019.

2 Boeskov 2021.

3 Goldschmidts Musikakademi 2021.

etnografisk feltarbejde på Goldschmidts Musikakademi<sup>4</sup> undersøger vi i denne artikel, hvordan fællesskaber opstår, og hvilke fællesskaber som opstår i de musikaktiviteter, som finder sted i rammen af musikakademiet, og vi er særlig interesseret i at forstå, hvordan disse fællesskaber kan siges at gå 'på tværs' af sociale identitetskategorier knyttet til kulturel og social baggrund.

Forskningsprojektet, som ligger til grund for denne artikel, har rødder i musikpædagogisk og musikantropologisk forskning, hvilket i denne sammenhæng betyder, at vi som forskere har interesseret os for både akademiet som en (musik)pædagogisk institution, de pædagogiske aspekter ved akademiets aktiviteter, der danner ramme for oplevelsen af fællesskab, og de bredere sociale relationer og betydninger, der skabes gennem aktiviteterne.<sup>5</sup> Også i fortolkningen af vores oplevelser på akademiet inddrager vi indsigter fra både det antropologiske og det pædagogiske forskningsfelt. Selvom vi på denne måde har bestræbt os på at anskueliggøre, hvordan musikalske fællesskaber

- 
- 4 Med deltagerobservation som forskningsmetode har vi i perioden 2019–20 deltaget i institutionens koncerter, lejrskoler, caféaftener og undervisningsaktiviteter knyttet til både sammenspilshold og instrumentalundervisning, og vi har brugt tid på at 'hænge ud' på musikakademiet for at få en fornemmelse af institutionens dagligdag. Med disse erfaringer som baggrund har vi interviewet både eleverne og ledelsen for at få indsigt i deltagerens egne oplevelser og de institutionelle forhold samt de logikker og legitimeringer, som strukturerer aktiviteterne. Vi har foretaget tre fokusgruppeinterviews: ét med elever fra akademiets klesmerband og to med elever fra Guldorkestret. Derudover har vi foretaget tre dobbeltinterviews med elever fra sazgruppen samt 11 solointerviews med elever fra klesmerbandet, Mellemøstorketret, Guldorkestret og sazgruppen. Alle informanter er udvalgt af forskerne selv og interviewet på baggrund af forskernes forudgående observationer af eller deltagelse i musikaktiviteterne. Ydermere har to ledere fra akademiet medvirket i solointerviews. Interviewcitater i denne artikel stammer fra disse interviews. Alle informanter har givet informeret samtykke til deltagelse i studiet. Forældre har givet samtykket til deltagelse for informanter under 18 år, og disse optræder endvidere under pseudonymer.
- 5 Ud over artiklens to forfattere har den musikpædagogiske forsker Finn Holst også været en del af projektet. Denne artikel inddrager empiri fra det samlede forskningsprojekt. Det bør også nævnes, at Holst tidligere har udarbejdet en evaluering af den musikpædagogiske praksis på Goldschmidts Musikakademi. Se Holst 2020.

opstår på Goldschmidts Musikakademi, fra flere perspektiver, er det vigtigt at pointere, at en undersøgelse som denne altid er begrænset af dens dialogiske udgangspunkt<sup>6</sup> – vi har deltaget i nogle aktiviteter og ikke andre, talt med nogle deltagere og ikke andre – og vi understreger allerede her, at elevernes oplevelser af deres deltagelse i musikaktiviteterne er divergerende og forskelligartede og ikke egner sig til at blive opsummeret i få, klare pointer. Formålet er imidlertid ikke at producere en fuldstændig og sammenhængende fortælling om musikalsk fællesskab på Goldschmidts Musikakademi, men snarere at give læseren indblik i nogle af de måder, hvorpå fællesskaber konstitueres i og omkring musik på akademiet. Et sådant indblik gives her gennem beskrivelsen af tre scener, der stammer fra vores observationer af aktiviteterne på Goldschmidts Musikakademi. Disse scener har vi indfanget i feltnoter, og de fungerer her som korte, illustrative fortællinger om den musikpædagogiske praksis på akademiet. Scenerne analyseres ved at inddrage deltageres egne stemmer med det formål at forstå, hvordan musik bidrager til at skabe fællesskab 'på tværs'. Alle elever, der optræder i disse scener, er anonymiserede.

## Goldschmidts Musikakademi i et performativt perspektiv

For at komme nærmere en forståelse af, hvordan fællesskaber i og omkring musik konstitueres på Goldschmidts Musikakademi, anlægger vi et performativt perspektiv. Performance forstår vi, i lighed med Elin Diamond, som noget, der altid både 'gøres' og 'er gjort', i den forstand at en performance består af specifikke kropslige handlinger, der bevidnes af andre og/eller en selv og samtidig refererer til den afsluttede event, som finder sted i tid og rum, og som siden kommer til at tjene som udgangspunkt for nye

---

6 Conquergood 2013.

performances.<sup>7</sup> På denne måde lægger vi vægt på, at de sociale fællesskaber, der opstår i og omkring musik, må forstås både med udgangspunkt i de specifikke handlinger, hvorigennem sociale relationer mellem deltagere etableres og udøves, og med reference til de normer og konventioner, som disse handlinger akkumulerer over tid, og som altid figurerer som den kontekst, der muliggør handling. Musikalsk performance forstås i sammenhæng med dette i bred forstand, ikke blot som en fremførelse af musik, men som en begivenhed, hvor der skabes social mening.<sup>8</sup> Denne mening er ikke begrænset til de auditive udtryk, der udgør det, vi vanligtvis forbinder med musik, men opstår i kraft af de flerfoldige relationer, som produceres i den musikalske begivenhed.<sup>9</sup>

Vi forbinder dette perspektiv med et begreb om 'musikalsk socialitet' udviklet af musikantropologen Georgina Born.<sup>10</sup> Born foreslår, at musikalsk socialitet kan forstås som konstitueret på fire interagerende niveauer. Det første niveau er de umiddelbare interaktioner og relationer, der skabes mellem aktører i den musikalske praksis, og det andet niveau er de forestillede fællesskaber, der rækker ud over et specifikt her og nu. Disse to niveauer medieres af to kontekstuelle niveauer: dels de sociale identitetskategorier, herunder alder, køn, seksualitet og etnicitet, som medproduceres af musikalske udtryk og aktiviteter, og dels de institutionelle strukturer, der muliggør og betinger den musikalske praksis. Vi henter inspiration fra disse idéer om musikalske socialiteter, når vi forsøger at forstå, hvordan børn og unge gennem musikhedtagelse skaber fællesskab på tværs af kulturelle og sociale skel, og derfor undersøger vi både de specifikke handlinger og interaktioner, som er grundlag for elevernes oplevelse af fællesskab, og

---

7 Diamond 1996.

8 Cook 2012.

9 Small 1998.

10 Born 2011, 2012, 2017.



de betydningsbærende rammer og normer, der udgør konteksten for deres handlinger og relationer.

På Goldschmidts Musikakademi organiseres aktiviteterne på flere forskellige måder, eksempelvis som én-til-én-instrumentundervisning, gruppeundervisning, orkesterprøver, korundervisning, koncerter og lejrskole. Hver af disse aktiviteter rummer egne muligheder – og begrænsninger – for social interaktion og oplevelser af tilhørighed og fællesskab. I forhold til den forståelse af musikalsk socialitet, som vi her forsøger at fremskrive, kan man sige, at aktiviteterne konstituerer 'det sociale' på vidt forskellige måder, ikke blot i kraft af det umiddelbare møde med andre mennesker, som disse aktiviteter danner rammen for, men også på grund af de specifikke forestillede fællesskaber og sociale identifikationsmuligheder, som medieres på forskellige måder i aktiviteterne. Musikalsk socialitet konstitueres ligeledes af de institutionelle betingelser for den musikalske praksis, herunder de kriterier for adgang til og deltagelse i musikaktiviteterne, som institutionen opsætter, hvilke former for deltagelse der bliver opretholdt og tilskyndet, og hvordan institutionen repræsenterer sig selv og sine aktiviteter i forhold til at skabe legitimitet og generere midler fra private sponsorer. I det følgende vil vi ved hjælp af empiriske nedslag forsøge at blotlægge nogle af de måder, hvorpå musikaktiviteter på Goldschmidts Musikakademi skaber fællesskab 'på tværs'.

## Scene 1: Facilitering af musikalsk interaktion

*Det er mandag eftermiddag på Goldschmidts Musikakademi, og en gruppe elever fra akademiets 'Mellemøstorkester' har indfundet sig i et undervisningslokale. Underviseren er ikke kommet endnu. To af de ældste elever sidder allerede klar med cello og saxofon og snakker højlydt sammen. De to drenge spiller sammen i flere orkestre på akademiet. Langs med vinduerne har to lidt yngre elever fundet en*

*guitar og en arabisk håndtromme, en darbuka, frem, og nu sidder de stille og kigger frem for sig, mens de venter på, at undervisningen går i gang. Imens er to piger travlt beskæftiget med at pakke deres akkordeoner ud og sætte nodestativer op. Læreren Bilal Irshed kommer ind, stemmer sin oud og finder en bunke noder frem. Han spørger eleverne, hvad de har lyst til at spille, og den ene af drengene foreslår en arabisk sang, de har spillet tidligere, og det er de andre hurtigt med på. En af eleverne har imidlertid glemt noderne – eller hans mor har glemt at pakke dem, som han siger – så Bilal må ud at kopiere. Imens spiller eleverne en sang, som de allesammen kan uden noder. Asbjørn, som er den ældste og mest erfarne i gruppen, tæller ind, og de spiller nummeret igennem. De evaluerer lidt: «Det var da okay!» «Ja, vi 'løb' næsten ikke, vel?» «Nej, men lidt i det der stykke, der 'løber' vi,» påpeger Asbjørn. De snakker lidt om, hvordan det kan være, at de ikke kan holde tempoet i musikken på det samme niveau. Iben, der spiller akkordeon, foreslår, at det er, fordi hun har lidt svært ved nummeret. Det er i den del, hvor rytmikken er svær, at de begynder at løbe. «Lad os prøve igen, hvor vi er opmærksomme på det,» siger Asbjørn. De spiller nummeret igen, og lidt efter kommer Bilal tilbage med noderne.*

På Goldschmidts Musikakademi er det særligt sammenspilsaktiviteterne, hvad enten de foregår på den årlige lejrskole, i små ensembler, i koret eller til orkesterprøver, som er rammen om oplevelsen af musikalsk fællesskab. Flere af deltagerne beskriver sammenspilsaktiviteterne som hyggelige og som en mulighed for at interagere med andre børn og unge med samme interesser som en selv. Benjamin, der spiller med i akademiets Guldorkester, fortæller: «man lærer hinanden nemt at kende, og man får ret mange gode venner, når man går her.» Asbjørn, en af de ældre deltagere, der har erfaring fra flere af akademiets orkestre, forklarer, hvordan den musikalske aktivitet potentielt bidrager til en følelse af forbundethed:

Jeg tror, der er noget helt særligt ved det her med ligesom at skabe noget sammen – som jo er det, man gør, når man spiller musik. Og det er jo ligesom, hvor alle spiller en rolle. Det er ligesom et fælles lydbillede, vi skaber. Og det er ikke noget, der foregår sådan i den enkelte person. Det er noget, der sådan hænger i luften imellem en. Og når man spiller musik, er det jo også noget, hvor man skal være meget opmærksom på hinanden, hvor der i virkeligheden sker en hel masse kommunikation også.

Denne beskrivelse kan uddybes med reference til musikanthropologen Thomas Turinos begreb om social synkroni og hans idé om, at deltagelsesbaserede musikalske praksisser rummer et potentiale i forhold til at skabe erfaringer af samhørighed og enhed af en direkte og kropslig karakter.<sup>11</sup> Netop oplevelsen af at bidrage til et «fælles lydbillede» bliver også fremhævet af andre deltagere som en central og positiv erfaring, og enkelte forbinder også denne oplevelse med et tab af bevidsthed om, hvem 'de andre' er – eventuelle forskelle i alder, musikalsk niveau og social baggrund bliver ligegyldige, fordi der er et fælles mål. Iben, der har spillet med i både Mellemøstorketret og Guldorkestret gennem flere år, beskriver således, hvordan musik bliver en ramme for at gøre noget sammen, hvor det på forhånd er angivet, hvad den enkelte skal gøre hvornår, og hvordan dette kan virke befordrende for oplevelsen af at være fælles om noget og skaber et inkluderende fællesskab, hvor social og kulturel baggrund bliver ligegyldig. Flere deltagere beskriver ligeledes, hvordan oplevelsen af fællesskab i musikken medfører, at de også har nemmere ved at snakke med andre deltagere. I den forstand forbinder de erfaringen af musikalsk fællesskab med etableringen af venskaber med andre.

At musikalsk interaktion automatisk skulle føre til social interaktion og en erfaring af fællesskab, er imidlertid ikke givet. Flere af deltagerne

---

11 Turino 2008.

ser ikke musikaktiviteterne som et grundlag for oplevelsen af fællesskab. «Der er ikke rigtig nogen, jeg har et fællesskab med her,» som David fra Gulddorkestret udtrykker det, mens Sara fra klesmerbandet fortæller, at hun kun kommer til sammenspilsundervisningen for at spille, ikke for at socialisere: «Det er igen det, at jeg kommer, og så går jeg bare hjem. Det er ikke, fordi jeg kender nogen.» Baseret på vores observationer af aktiviteterne på musikakademiet er det ligeledes tydeligt, at det at spille musik sammen opleves og bruges forskelligt af deltagerne på musikakademiet. Nogle deltagere knytter tydeligvis bånd til andre elever – eller forstærker allerede eksisterende venskaber – men som det også udtrykkes i citaterne ovenfor, er der en del elever, der ikke synes at bruge den musikalske samhandling som et grundlag for at skabe kontakt til andre. Mens alle deltagere, som vi har talt med, udtrykker, at det opleves meningsfuldt at spille sammen, fordi flere instrumenter med forskellige stemmer bidrager til at skabe et fælles lydbillede, der opleves som mere interessant, end hvad man kan producere enkeltvis, så er der således forskellige tilgange til, hvorvidt et sådant fælles musikalsk udgangspunkt medfører erfaringer af fællesskab eller omsættes i venskab uden for det musikalske rum. Det er således vigtigt, som også Keith Negus og Patria Román Velázquez har påpeget, at fastholde, at musikalsk praksis ikke nødvendigvis er rettet mod etableringen af en kollektiv identitet, men i lige så høj grad kan danne rammen om oplevelser af ikke at høre til eller ambivalens.<sup>12</sup> Ikke desto mindre er netop *forestillingen* om fællesskab helt central i Goldschmidts Musikakademis musikpædagogiske praksis.

## Scene 2: Musik som et forestillet fællesskab

*Det er lørdag morgen på Goldschmidts Musikakademis årlige lejrskole. Omkring 60 elever fra akademiet i alderen 8–18 år er samlet i*

---

12 Negus & Velázquez 2002.

*en weekend for at spille musik og være sammen. Langs med den ene væg står koret, i hjørnet sidder tre percussionister, ved langsiden står fløjter og klarinetter ved siden af violiner, foran dem saxofoner, celloer og akkordeon, og i den anden ende af lokalet sidder en guitarist og to pianister, som må deles om et klaver. Midt i lokalet farer Henrik Goldschmidt rundt og dirigerer. Efterhånden er det lykkedes at få alle med på at spille en simpel rytme på den samme tone, og nu instruerer han så på skift forskellige instrumentgrupper til at improvisere, finde på en frase, som passer til den G-dur-klang, orkestret spiller. Når en elev lykkes med at spille en frase, griber Henrik hurtigt den musikalske idé og synger den højt for koret, som så gentager den. Nu stirrer Henrik intenst og entusiastisk på Lasse, der koncentreret forsøger at producere nogle passende toner på sin saxofon. Da Lasse endelig spiller en frase, er det en g-mol-treklang, der med sin molterts tilfører en melankolsk klangfarve til det tydelige dur-univers, som orkestret har skabt. Den umiddelbare dissonans får imidlertid Henrik til glad at udbryde: «Jaah, det er jødisk!», og han gentager frasen med stor energi og vifter med armene foran koret, der så også gentager frasen igen og igen.*

Som påpeget ovenfor er det at spille musik sammen en ramme for samhandling og oplevelse af fællesskab, der bruges på forskellige måder af eleverne. En vigtig ambition for ledelsen på Goldschmidts Musikakademi har fra begyndelsen været, at musik skal danne rammen om et mødested, hvor børn og unge med forskellige sociale og kulturelle baggrunde kan komme i kontakt med hinanden. For lederne af musikakademiet er det en central tese, at musik er «en genvej til venskaber», og at fordomme mellem forskellige grupperinger nedbrydes «som en selvfølge» i den musikalske interaktion, som en af lederne udtrykker det i et interview. På den ene side er det musikalske fællesskab, som ledelsen forsøger at implementere, forbundet med en idé om, at kulturelle og sociale forskelle er ligegyldige og derfor ikke skal tillægges stor betydning. Men ved at følge med i institutionens liv har vi også fået en klar fornemmelse af, at sociale og kulturelle markører ikke

blot skal udviskes og overskrides, men også italesættes som et aktiv. Når Henrik Goldschmidt entusiastisk råber «Jaah, det er jødisk,» da Lasse spiller en molterts, som måske 'burde' have været en durterts i stedet, så er det et udtryk for hans ønske om både at inkludere deltagere med forskellige musikalske og sociale forudsætninger og samtidig at anerkende og værdsætte deltagernes forskellige kulturelle udgangspunkter. Samme ønske kom til udtryk, da han ved en sommerkoncert stolt præsenterede, at publikum nu for første gang i verdenshistorien skulle høre et stykke af den store tyske komponist Johann Sebastian Bach spillet af strygeorkester og det tyrkiske instrument saz. Ved at fremhæve denne sammenblanding af et vestligt og et anatolsk kulturelt udtryk som noget unikt arbejdes der på Goldschmidts Musikakademi således aktivt med at skabe et miljø, hvor forskellige kulturelle baggrunde værdsættes og kulturel diversitet fremhæves som et gode.

På den måde kan man sige, at Goldschmidts Musikakademi ikke blot danner rammen om musikalske fællesskaber forstået som musikalsk/social interaktion mellem elever, men også etablerer et forestillet fællesskab baseret på idéen om et ligeværdigt, anerkendende fællesskab, som kan tjene som model for det perfekte multikulturelle samfund. Dette kan forstås i lyset af musikantropologen Martin Stokes' idé om 'musikalsk kosmopolitisme'.<sup>13</sup> For en mere generel betragtning kan kosmopolitisme opfattes som en etisk horisont, baseret på empati, tolerance og respekt for andre kulturer og værdier, og den er funderet i en ambition om at leve sammen med (og ikke på trods af) forskellighed. Der er altså tale om et livssyn baseret på den menneskelige evne til at forestille sig verden fra den andens perspektiv og en mulig grænseløs verden af kulturel pluralitet.<sup>14</sup> At tale om musikalsk kosmopolitisme drejer sig ifølge Stokes om at vende opmærksomheden mod musik – «the elements of pleasure and play in the global circulation of musical practice»<sup>15</sup> – som en aktiv agent

---

13 Stokes 2007.

14 Werbner 2008: 16.

15 Stokes 2007: 15.

og en ressource, der netop som æstetisk udtryksform kan konstruere forestillinger og billeder om og af verden, og ligeledes om, hvordan disse forestillinger anvendes til at nå dette ambitionsmål. Mange af de aktiviteter, der udbydes på Goldschmidts Musikakademi, og måden, hvorpå de italesættes af ledelsen, synes at bevidne en klar intention om at bruge musiks elementer af «pleasure and play» som ressource til at skabe følelser af fællesskab 'på tværs' og indblik i andres horisont.

Musikaktiviteterne ses på denne måde som et kosmopolitisk fællesskab, et mødested for børn og unge med forskellige sociale og kulturelle baggrunde. For enkelte af deltagerne synes det fællesskab, som skabes i musik, også at give grundlag for at bygge bro på tværs af oplevede forskelligheder. «Vi er sådan vidt forskellige på en eller anden måde», som Lisa fra Guldorkestret eksempelvis påpeger, mens Asbjørn forklarer: «Vi er også en meget broget flok på alle aldre og folk, der kommer mange steder fra, og forældre, der kommer mange steder fra.» I det musikalske fællesskab træder sådanne forskelle i baggrunden, i den forstand at den fælles musikudøvelse sætter rammerne for deltagelse, på en måde så eleverne ikke oplever kulturel og social baggrund som relevante parametre at forholde sig til. Musikaktiviteterne kan i denne forstand – og i hvert fald for nogle elever – ses som en materialisering af et forestillet fællesskab, der giver oplevelser af forbundethed på tværs af forskelle.

Dette forestillede fællesskab har også en vigtig funktion i forhold til etableringen af akademiets offentlige profil. Som påpeget i introduktionen er historien om, hvordan musik på 'magisk vis' nedbryder fordomme og standser konflikt, en central del af selvfortællingen, der giver institutionen og denne specifikke form for social intervention legitimitet. Ofte er det akademiets Stjernekor, der repræsenterer dette forestillede fællesskab i offentligheden, hvad enten det er ved optrædener ved forskellige kulturarrangementer, ved møder med kulturministeren eller i fjernsynsprogrammer. Sange, instrumenter, elever og lærere, der på forskellige måder repræsenterer en kulturel mangfoldighed, sættes sammen i Stjernekorets optrædener og fungerer således som en materialisering af det forestillede kosmopolitiske fællesskab, som

akademiet har som ideal. Med reference til Gillian Howell kan Stjernekorets optrædere på denne måde forstås som en performance af både musikalsk og social harmoni.<sup>16</sup> Howell peger på, at netop denne sammenblanding af musiks materielle og symbolske funktioner er et gennemgående træk ved musikalsk-sociale interventioner, fordi denne metafor fungerer som et effektivt billede, der kan overbevise publikum, donorer og muligvis også deltagerne selv om, at det at synge og spille sammen faktisk bygger bro over forskelle. Howell fremhæver imidlertid, at sådanne performances kan være problematiske, fordi den forførelse, der ligger i idéen om, at musikalsk harmoni nødvendigvis fører til social harmoni, risikerer at udviske problematikker, magtforhold og antagonismer, der eksisterer under den polerede overflade.<sup>17</sup>

Både indadtil og udadtil på Goldschmidts Musikakademi fungerer det at spille og synge sammen som basis for et forestillet kosmopolitisk fællesskab, hvor konflikt er fraværende, og hvor alle er på samme hold. Det musikalske fællesskab bliver i denne forstand billedet på et ideelt samfund, hvor alle er inkluderet på tværs af kulturelt og etnisk tilhørsforhold. Mens de musikalske aktiviteter på Goldschmidts Musikakademi tydeligvis indeholder et potentiale for, at relationer kan bygges på tværs af oplevede forskelle, så er det som påpeget ovenfor på ingen måde givet, at musikalsk interaktion fører til oplevelse af fællesskab eller til social interaktion uden for det musikalske rum. Der er således ikke et fuldstændigt sammenfald mellem de forestillede fællesskaber baseret på idéen om musikalsk/social harmoni, som musikakademiet legitimerer sin virksomhed med, og det at indgå i en musikalsk interaktion. Og som vi vil diskutere i det næste afsnit, kan musikaktiviteterne på forskellige måder både ses som implicerede i at producere eller opretholde forskelle mellem eleverne og at skabe andre typer af forestillede fællesskaber, der ikke er sammenfaldende med institutionens idéer om fællesskab på tværs.

---

16 Howell 2018.

17 Se også Bradley 2009, Kvaal 2017 og 2018, Solomon 2016.



### Scene 3: Fællesskabet i fællesskabet

*Omkring ti elever er i gang med at pakke instrumenter ud, flytte stole og sætte nodedativer op, mens saz-læreren Fuat Talay hjælper til med at stemme de tyrkiske strengeinstrumenter. Eleverne i saz-klassen er fra 10 til 18 år, og stemningen er familær og afslappet. Da alle er klar, præsenterer Fuat den anatolske folkesang, som skal indstudies i dag. «Denne sang kommer fra Konya-provinsen,» siger han, «fra et sted tæt på Kuşca – er det ikke der, hvor dine forældre kommer fra, Mehmet?» Alle elever i saz-klassen har tyrkisk eller kurdisk baggrund, og selvom al kommunikation foregår på dansk, hører man indimellem en ordveksling på tyrkisk eller en elev, der stille nynner den tyrkiske tekst, dybt koncentreret om at spille korrekt. Fuat spiller sangen i et roligt tempo, og linje efter linje indstudies nummeret med elevernes blikke stift rettet mod skiftevis nodearket og instrumentets gribebræt. Enkelte af eleverne får hurtigt fat i både melodi og rytmik – nogle har endda spillet den tidligere – mens andre kæmper mere med at få melodien på plads og må spørge de mere erfarne til råds. Fuat hjælper tålmodigt med alle vanskeligheder, demonstrerer igen og igen, hvordan bestemte fraser skal spilles, og hjælper, hvis fingersætningen driller. Efter en halv times undervisning er der pause, og en gruppe piger skynder sig ud i sofaarrangementet på gangen for at snakke og tjekke Facebook, mens andre bliver siddende for at få den sidste strofe på plads med hjælp fra Fuat.*

Sazgruppen på Goldschmidts Musikakademi bliver ved koncerter og over for besøgende på skolen ofte fremhævet som noget helt særligt. Med over 30 elever tilknyttet anser akademiet sig selv som Danmarks førende institution inden for sazundervisning, og den position understøtter institutionens ønske om at repræsentere kulturel mangfoldighed. Sazundervisningen fremhæves også for den meget inkluderende måde, som undervisningen fungerer på. Der findes hold for både begyndere og øvede, og lærerne Helin og Fuat praktiserer en undervisning, der som udgangspunkt foregår på store hold med mange elever, der spiller

sammen, men hvis de vurderer, at enkelte elever har brug for særlig opmærksomhed, giver de sig tid til individuel undervisning. At undervisningen foregår på store hold, betyder, at selv travle gymnasieelever kan dukke op til undervisningen, når de har tid og overskud – og blive væk i andre perioder. Denne undervisningspraksis har medført, at der efterhånden har udviklet sig et saz-miljø på Goldschmidts Musikakademi; et musikalsk fællesskab, der fungerer efter sin egen logik, som er forskellig fra de fleste andre undervisningsaktiviteter på musikakademiet, som typisk er struktureret som soloundervisning – én lærer og én elev.

Det musikalske fællesskab, der er opstået omkring sazundervisningen, er genereret af en bestemt undervisningspraksis, men er også i høj grad centreret omkring en fælles kulturel identitet knyttet til anatolsk kultur og tradition. Saz er et vigtigt instrument i tyrkisk og kurdisk musik, og alle eleverne har forbindelse til denne kultur. At vælge at spille saz er tydeligvis også en måde at identificere sig med denne kulturelle forbindelse på. På spørgsmålet om, hvorfor eleverne har valgt at spille saz, svarer Aysun på 15 år: «Min far spiller – og vores onkler og så videre. Og så er der også bare meget i vores kultur, så det er lidt oplagt.» 16-årige Rojda forklarer: «Det ligger meget i kulturen, i vores kurdiske kultur, hvor sådan saz, det er bare det, alle kan lide at høre på.» 18-årige Meral fortæller, hvordan hendes familie, siden hun var lille, har holdt aftener i hjemmet med kurdisk mad, hvor en ven af familien altid har haft sazen med og spillet musik. Som barn tænkte hun: «Det er ligesom det, jeg godt gider og ville ønske, at jeg kunne.»

Sazelevernes beskrivelser af, hvordan saz er forbundet til deres tyrkiske og kurdiske identitet, understreger Stokes' pointe om, at musik er en central måde at performe kulturel identitet og definere rammerne for oplevelse af fællesskab og samhørighed med andre, der identificerer sig på samme måde.<sup>18</sup> Hvor musikalsk fællesskab på Goldschmidts Musikakademi ofte italesættes som noget, der skabes *indadtil* og mellem elever med forskellig baggrund, er det tydeligt, at for mange

---

18 Stokes 1994.

sazelever giver det at spille saz anledning til oplevelse af fællesskab og samhørighed *udadtil* og med mennesker, som de identificerer sig med kulturelt. 15-årige Cebrail fortæller, at han både har en saz i Tyrkiet og en i Danmark, og når han er på ferie hos sin familie i Tyrkiet, spiller han ofte saz med sin fætter. På samme måde fortæller andre elever, at de nogle gange spiller for eller med familiemedlemmer i Danmark eller i Tyrkiet, og at det at spille saz på denne måde fungerer som en måde at opretholde og bekræfte forbindelser, der også er funderet i en fælles kulturel identitet. Rojda fortæller, hvordan musik fungerer som et vigtigt værktøj til at skabe og opretholde sådanne forbindelser:

Det er også, fordi mange fra min familie også synger, om det lyder falsk, eller om det lyder rigtigt, folk synger bare, fordi musikken, det er ligesom det, der skaber os sammen. Det har været sådan, at den familie, vi ikke har snakket med i over ti år, så kan vi invitere dem hjem og synges en sang sammen. Eller især til bryllupper, så giver vi den bare maks. gas med musikken og det hele, og ja, især med sazzen.

Mens eleverne således også bruger saz som et redskab til at skabe forbindelser til andre med samme kulturelle identitet uden for akademiet, er det ikke uden betydning, at aktiviteterne finder sted på Goldschmidts Musikakademi. Akademiet giver nemlig mulighed for vigtige oplevelser af anerkendelse, for eksempel i forbindelse med fælles koncerter, hvor sazgruppen bidrager med indslag på lige fod med andre instrumentgrupper. Da Rojda i et interview bliver bedt om at fortælle om en betydningsfuld oplevelse for hende i forbindelse med Goldschmidts Musikakademi, fremhæver hun sin første sommerkoncert, hvor hun sammen med sazholdet skulle spille for et stort publikum: «Altså det er en fantastisk oplevelse, fordi, okay, her kom lige noget kurdisk kultur ind, eller den anatolske kultur ind, og viser sig foran de andre, som faktisk er fascinerede eller elsker at kigge på en, ikke også?» Den musikalske praksis, som er knyttet til sazundervisning, gør det muligt for eleverne at performe deres tyrkiske og kurdiske

identitet, og akademiets koncerter bliver på denne måde et rum for synlighed og anerkendelse, hvilket bliver tydeligt, når Rojda fortsætter: «De [publikum] får en smagsprøve af, okay, det er faktisk sådan, deres musik lyder fra den her kultur af. For der er jo mange forskellige, sådan med mangfoldighed og alt det, ja, hvor kurdisk kultur kan komme ind her og lige sådan vise sig frem og sige sådan: 'Hey, det er sådan her vi lyder, håber, I kunne lide det'.»

Anerkendelsen af sazelevernes særegne kulturelle identitet har imidlertid også den funktion, at den bidrager til at understrege en forskel mellem sazeleverne og 'de andre'. Som Stokes påpeger, er en musikalsk performance af identitet også en grænsesætning og dermed en markering af forskel.<sup>19</sup> Og netop denne markering af forskel har tilsyneladende en funktion, når spørgsmålet er, hvordan sazeleverne oplever fællesskab 'på tværs' – det vil sige med elever, der spiller andre instrumenter og har andre kulturelle baggrunde. For Aysun føles det ikke oplagt at bruge sazen til at skabe den type forbindelser:

Nej, jeg tror ... ikke i et orkester. Jeg tror, at det er federe, hvis det kun er saz, og så kan jeg godt lide at spille tyrkisk musik på saz, i stedet for at det skal være mere bredt. [...] Vi spiller med folk fra den samme kultur. Vi har ligesom den samme musiksmag.

Det gælder for de fleste af vores informanter fra sazgruppen, at deres musikdeltagelse ikke bruges som redskab til at interagere med andre uden for sazundervisningen. En enkelt af deltagerne, Rojda, har imidlertid tidligere spillet med akademiets Guldorkester, som samler elever fra alle instrumentgrupper. Hun forklarer:

Så har jeg også spillet i deres Guldorkester som solist, hvis man kan sige det. Hvor jeg sådan, jeg har ikke prøvet det så mange gange, men har sådan forsøgt, og det lød selvfølgelig godt [griner]. Men der er ikke

---

19 Stokes 1994.

gået sådan ... klassisk og saz ... saz er jo også meget eksotisk og sådan et mellemøstligt instrument, og det hører ikke sådan til 'den klassiske', hvad kan man sige, del af musikken.

Rojdas oplevelse af at være et eksotisk indslag i et klassisk orkester bliver ifølge hende selv forstærket af de problemer, der ofte er med at finde en toneart at spille i, som både passer orkestret og fungerer på saz. Da vi spørger ind til, om hun oplevede, at det var svært at spille sammen med Guldorkestret, svarer hun:

Ja, fordi jeg følte, at saz ... man kan sådan godt prøve at lade det passe ind, men jeg kunne ikke se, hvordan et symfoniorkester skulle have en saz med. Ja, jeg havde altid set en saz som et meget eksotisk instrument, og ja, mere den mellemøstlige del, hvor der måske er nogle trommer eller noget i den stil, end violiner og klaverer.

Hvor Henrik Goldschmidt i præsentationen af Guldorkestret netop fremhævede kombinationen af symfoniorkester og saz som et unikt (multi)kulturelt udtryk og brugte denne sammensætning som en understregning af musik som et mødested for forskellige kulturelle udtryk – og indirekte forskellige mennesker, der repræsenterer disse forskellige kulturelle udgangspunkter – er Rojdas oplevelse af den samme situation markant anderledes og forbundet med en følelse af ikke at passe ind. En del af grunden til, at det ikke opleves meningsfuldt at indgå i det musikalske fællesskab, som Guldorkestret tilbyder, synes at være, at det æstetiske ideal, som Rojda forbinder med symfoniorkestret og vestlig klassisk musik, ikke synes at kunne rumme det musikalske/kulturelle udtryk, som Rojda repræsenterer, når hun spiller saz. Mens orkestret på den ene side rummer et potentiale i forhold til at skabe interaktion mellem elever på tværs af sociale, kulturelle og religiøse baggrunde, kan disse interaktioner altså ikke fuldstændig løsrives fra musikkens mediering af kulturel identitet.

## Institutionen som ramme for fællesskab

I de foregående afsnit har vi diskuteret, hvordan erfaringer af fællesskab på Goldschmidts Musikakademi opstår i kraft af musikalsk interaktion, som et forestillet fællesskab og baseret på kulturel identifikation. Et centralt element i forhold til at forstå, hvordan fællesskab skabes på Goldschmidts Musikakademi, er indtil nu fraværende i vores fremstilling, nemlig de institutionelle vilkår og rammesætninger for den musikalske praksis, som på afgørende vis regulerer institutionens arbejde og dermed også de fællesskaber, der opstår og opretholdes i akademiets aktiviteter. Selvom en udtømmende diskussion af disse forhold er for omfattende i forhold til denne artikels genstandsfelt, vil vi her kort diskutere enkelte pointer som en illustration af nødvendigheden af at medtage det institutionelle perspektiv for at få en mere fuldstændig forståelse af, hvordan musikalske fællesskaber opstår og fungerer.

En central del af denne diskussion handler om adgangen til institutionens aktiviteter og spørgsmålet om, hvem der i første omgang får mulighed for at indgå i musikalske fællesskaber. Her er det relevant at hæfte sig ved betegnelsen 'målgruppebørn', som er musikakademiets betegnelse for de børn og unge, som de i særlig grad ønsker at inkludere i musikaktiviteter for at kunne facilitere et møde 'på tværs'. Til kategorien målgruppebørn hører børn og unge, som ledelsen (på baggrund af en samtale med forældrene, når barnet tilmeldes) antager tilhører enten en kulturel eller en religiøs minoritet, har fysiske, mentale eller sociale behov, der gør musikundervisning relevant, eller hvis forældre af økonomiske årsager ikke finder det muligt at benytte andre tilbud for musikundervisning til deres børn. Målgruppen er på denne måde konstrueret på tværs af mange forskellige identitetsmarkører knyttet til både socioøkonomiske, kulturelle og religiøse kategoriseringer. Selvom dette umiddelbart skulle betyde, at Goldschmidts Musikakademi sikrer en stor mangfoldighed i elevgruppen, er det imidlertid værd at overveje, om der er institutionelle dynamikker, der på forhånd homogeniserer elevgruppen på andre parametre.

Musiksociologen Anna Bull har gennem studier af 'klassiske' musikpædagogiske praksisser, der er sammenlignelige med dem, der udbydes på Goldschmidts Musikakademi, argumenteret for, at sådanne praksisser er forbundet til værdier, smag og identitet, som er sammenfaldende med en bestemt social position, der groft sagt kan karakteriseres som den øvre middelklasse.<sup>20</sup> Også flere skandinaviske undersøgelser af kulturskolefeltet har peget på, at instrumentalundervisning på musikskoler er en type af fritidsbeskæftigelse, som særligt appellerer til et forholdsvis veluddannet og velhavende segment af befolkningen.<sup>21</sup> Spørgsmålet, som vi mener er relevant at stille i den sammenhæng, er, hvorvidt den type af musikaktiviteter, som Goldschmidts Musikakademi udbyder – og som i høj grad afspejler den musikpædagogiske praksis, som kendes fra musik- og kulturskolerne – gør institutionen særlig relevant for deltagere, der muligvis repræsenterer en mangfoldighed i forhold til kulturel og religiøs baggrund, men som er mere homogene i forhold til orientering mod de (middelklasse) værdier, som kan knyttes til disse former for musikbeskæftigelse. Andre musikalske genrer, for eksempel heavyrock, hiphop, trance, electronica, som potentielt kunne appellere til et bredere segment på tværs af klasse-mæssige tilhørsforhold, er indtil videre ikke en del af aktivitetsudbuddet på musikakademiet.<sup>22</sup> På samme måde kan man spørge, om ikke en musikskole, der i offentligheden tydeligt markerer sit fokus på mangfoldighed, på forhånd bliver fravalgt af forældre, der af politiske, kulturelle eller religiøse grunde finder det problematisk at udsætte deres børn for det møde 'på tværs', som Goldschmidts

---

20 Bull 2019.

21 Berge mfl. 2019, Elofsson 2009, Kulturministeriet 2017.

22 Flere faktorer understøtter, at det netop er undervisning i klassisk musik, der udbydes som den primære aktivitet, herunder Henrik Goldschmidts position som en central aktør i det klassiske musikliv samt det forhold, at der ifølge ledelsen på musikakademiet er mange større private fonde, der støtter initiativer baseret på klassisk musik. Som en privat organisation uden offentlig støtte og deltagerbetaling er Goldschmidts Musikakademi afhængig af støtte fra disse fonde.

Musikakademi forsøger at skabe. Det er således vigtigt at anerkende, at der i kraft af institutionens offentlige profil, udbud af aktiviteter og måde at rekruttere deltagere på foregår en selektion af elever, som er afgørende for, hvem der får mulighed for at mødes 'på tværs'.

## Konklusion

I denne tekst har vi med udgangspunkt i et performativt perspektiv på musikhedeltagelse diskuteret, hvordan musikalske fællesskaber 'på tværs' opstår og opleves på Goldschmidts Musikakademi. Med Borns udvidede forståelse af musikalsk socialitet som analytisk ramme har vi diskuteret musikalsk fællesskab som konstitueret på fire adskilte – men interagerende – niveauer, nemlig som *musikalsk og social interaktion*, som *forestillet fællesskab*, som *kulturel identifikation* og som *institutionelt indlejret*.<sup>23</sup>

På det første niveau for musikalsk socialitet ses musikhedeltagelse som grundlag for at gøre noget sammen, for konkrete kropslige og auditive interaktioner med andre deltagere i musikalske aktiviteter, og sådanne interaktioner og relationer opleves af elever på musikakademiet som både musikalsk og socialt meningsfulde. Den musikalske mening er særlig forbundet til skabelsen af et fælles lydbillede, som virker befordrende for oplevelsen af at høre til og være en del af noget større, jf. begrebet om social synkroni. Disse erfaringer kan potentielt omsættes til at få bredere social betydning, idet de udgør et grundlag for kommunikation og interaktion uden for det musikalske rum. En vigtig pointe er imidlertid, at mens alle deltagere lægger vægt på den musikalske meningsfuldhed, der er forbundet til skabelsen af et fælles lydbillede, så er det ikke alle, der finder det relevant – eller får mulighed

---

23 Born 2011, 2012, 2017.



for – at omsætte det kropsligt erfarede musikalske fællesskab til interaktion og venskab uden for den musikalske aktivitet.<sup>24</sup>

På det næste niveau af musikalsk socialitet kan musikdeltagelse forstås som grundlag for et forestillet fællesskab. I rammen af Goldschmidts Musikakademi er det billedet af et ideelt, konfliktfrit og ligeværdigt fællesskab på tværs af kulturelle, religiøse og sociale skel, som etableres og kommunikerer ved hjælp af musik. Med udgangspunkt i begrebet om 'musikalsk kosmopolitisme' kan dette forestillede fællesskab forstås både som en model for det ideelle multikulturelle samfund og som en ressource i arbejdet med at realisere dette ideal, hvor musikalske udtryk bruges bevidst til at konstruere forestillinger om et fællesskab 'på tværs'. Det forestillede fællesskab har både en funktion indadtil i institutionen, hvor eleverne gennem musikdeltagelse får mulighed for at etablere og erfare et fællesskab, som går på tværs af sociale identitetskategorier, og en funktion udadtil, hvor særligt Stjernekorret fungerer som repræsentant for og realisering af et sådant forestillet fællesskab i kommunikationen med omverdenen, herunder nuværende og potentielle fremtidige donorer, politikere og samarbejdspartnere. Ved at performe både social og musikalsk harmoni bidrager Stjernekorret til at opretholde en central fortælling om musikakademiets arbejde, selvom denne ideelle fortælling ikke kan siges at være fuldstændig sammenfaldende med alle deltageres erfaring af fællesskab.

På det tredje niveau af musikalsk socialitet finder vi diskussionen af, hvordan musikdeltagelse for nogle elever også er forbundet til kulturel identifikation. Sazeleverne bruger musikdeltagelsen som et redskab til at skabe og opretholde et kulturelt fællesskab, der rækker ud over akademiets aktiviteter, men samtidig har koncerter, der finder sted i regi af Goldschmidts Musikakademi, en vigtig funktion i forhold til at skabe rum for anerkendelse af denne kulturelle identitet. En central pointe her er imidlertid, at den musikalske performance af kulturel identitet også

---

24 Hvilke faktorer der har betydning for disse forskelligartede sociale erfaringer, har vi ikke et sikkert grundlag for at udtale os om.

må forstås som en grænsesætning og som en understregning af de forskelle, som musikaktiviteterne på musikakademiet har til formål at overskride. Selvom de musikalske aktiviteter kan siges at muliggøre en erfaring af et kosmopolitisk fællesskab 'på tværs' af identitetskategorier, kan disse aktiviteter ikke løsrides fuldstændig fra de måder, hvorpå æstetiske udtryk er forbundet til bestemte kulturelle identiteter og derfor bidrager til både at udpege, at anerkende og at opretholde forskelle.

Netop musikaktiviteternes forbundethed til klassemæssige og kulturelle tilhørsforhold har vi også påpeget i vores diskussion af de musikalske fællesskabers institutionelle indlejring – det fjerde niveau i Borns model. I den forbindelse har vi diskuteret, hvordan den institutionelle rammesætning af aktiviteterne og de vilkår, hvorpå institutionen agerer, på afgørende vis har betydning for, hvilke børn og unge der inkluderes i aktiviteterne, og hvilke former for fællesskaber der opstår og opretholdes.

Ifølge Born må musikalsk socialitet netop forstås i sin pluralitet, som socialiteter, der interagerer, men som ikke kan forstås som kausalt forbundne.<sup>25</sup> Selvom der i den offentlige fortælling om musikakademiet lægges vægt på, hvordan musik på magisk vis skaber et konfliktfrit mødested, hvor kulturelle og sociale forskelle opløses, så viser vores undersøgelse af de mange forskellige måder, hvorpå fællesskab skabes og opleves på Goldschmidts Musikakademi, at billedet er mere sammensat. Mens nogle elever bruger musikdeltagelsen som grundlag for social interaktion og oplever, at de får mulighed for at skabe relationer på tværs af oplevede forskelle, så er der andre elever, som enten ikke bruger musik som en måde at opleve fællesskab med andre på eller oplever, at musikdeltagelsen nærmere er et redskab til at erfare og præsentere sig selv i kraft af de sociale og kulturelle forskelle, som medieres i musik. Mens musikdeltagelse for disse børn og unge må siges at indeholde et potentiale for oplevelser af social synkroni eller et kosmopolitisk musikalsk fællesskab, så er der ingen automatisk overførsel

---

25 Born 2012.

og korrespondens mellem den måde, hvorpå musik på Goldschmidts Musikakademi kan repræsentere et ideelt og konfliktfrit multikulturelt fællesskab, og den måde, hvorpå eleverne faktisk bruger eller erfarer musikedtagelsen som et redskab til at skabe fællesskab 'på tværs'.

Musik kan således næppe forstås som en magisk kraft og ej heller som et fælles sprog, i hvert fald ikke i den simple forstand, som studieværten og Henrik Goldschmidt talte om i introduktionen til denne artikel. Men selvom sådanne romantiserede forestillinger om musikalsk fællesskab og de mere komplekse erfaringer af forskel og samhørighed, som vores informanter giver udtryk for, ikke er fuldstændig sammenfaldende, så peger den analyse, vi har foretaget her, alligevel på et interessant socialt potentiale i musik. Det er således værd at hæfte sig ved den mangfoldighed af måder, hvorpå eleverne på akademiet faktisk bruger musik som et redskab til at skabe forbindelser til andre – inden for og uden for akademiets mure. Netop disse komplekse sociale funktioner, den måde, hvorpå musik udgør et medie for direkte interaktion og samhandling og samtidig etablerer forestillede fællesskaber og identifikationer, der bryder med tid og sted, peger efter vores mening mod nødvendigheden af flere undersøgelser af musikalsk socialitet.

## Referencer

- Berge, O.K., Angelo, E., Heian, M.T. & Emstad, A.B. (2019). *Kultur + skole = sant: Kunnskapsgrunnlag om kulturskolen i Norge*. Telemarksforskning. Hentet fra <https://www.udir.no/contentassets/a6a1168249a14aeeab3f2cfa390d069e2/kulturkolen.pdf>.
- Boeskov, K. (2021). Kan musik skabe en bedre verden? En diskussion om musik som redskab for social forandring. *Danish Musicology Online*, 10 (2020–21), 46–62.
- Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376–388. <https://doi.org/10.1177/11359183511424196>

- Born, G. (2012). Music and the social. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (2. udgave, s. 261–274). Routledge.
- Born, G. (2017). After relational aesthetics: Improvised music, the social, and (re)theorizing the aesthetic. I G. Born, E. Lewis & W. Straw (red.), *Improvisation and social aesthetics* (s. 33–58). Duke University Press.
- Bradley, D. (2009). Oh, that magic feeling! Multicultural human subjectivity, community, and fascism's footprints. *Philosophy of Music Education Review*, 17(1), 56–74.
- Bull, A. (2019). *Class, control, and classical music*. Oxford University Press.
- Conquergood, D. (2013). *Cultural struggles. Performance, ethnography, praxis* (redigeret af E.P. Johnson). University of Michigan Press.
- Cook, N. (2012). Music as performance. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (2. udgave, s. 184–194). Routledge.
- Diamond, E. (1996). Introduction. I E. Diamond (red.), *Performance and cultural politics* (s. 1–12). Routledge.
- Elofsson, S. (2009). *Kulturskolan 1998: Kön och social bakgrund*. Idrotts- och kulturförvaltningarna, Stockholms stad og Stockholms universitet. Hentet fra [http://www.stockholm.se/Global/Om%20Stockholms%20stad/F%C3%B6rvaltningar%20och%20bolag/Fackforvaltningar/Idrottsforvaltningen/Forskning/Kulturskolan%201998\\_k%C3%B6n%20och%20social%20bakgrund%20av%20Stig%20Elofsson.pdf](http://www.stockholm.se/Global/Om%20Stockholms%20stad/F%C3%B6rvaltningar%20och%20bolag/Fackforvaltningar/Idrottsforvaltningen/Forskning/Kulturskolan%201998_k%C3%B6n%20och%20social%20bakgrund%20av%20Stig%20Elofsson.pdf)
- Goldschmidts Musikakademi. (2021). *Om akademiet*. Hentet 15.02.2021 fra <https://goldschmidtsakademi.dk/>
- Holst, F. (2020). *Diversitet og fællesskab: Fra fredsorkester til musikskole*. Goldschmidts Musikakademi. Evaluerings- og følgeforskningsrapport. Hentet 08.06.2021 fra [https://www.finnholst.dk/resources/Rapporter/GMARapport\\_FinnHolst.pdf](https://www.finnholst.dk/resources/Rapporter/GMARapport_FinnHolst.pdf)
- Howell, G. (2018). Harmony. *Music and Arts in Action*, 6(2), 45–58.
- Kulturministeriet. (2017). *Musikskolerne i Danmark: Musikskoletænk tankens rapport*. Kulturministeriet.

- Kvaal, C. (2017). Crossing affordances: Hybrid music as a tool in intercultural music practices. I Ø. Varkøy, E. Georgii-Hemming, A. Kallio & F. Pio (red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning årbok* (vol. 18, s. 117-132). NMH-publikasjoner.
- Kvaal, C. (2018). *Kryssende musikkopplevelser* [ph.d.-afhandling]. Høgskolen i Innlandet. Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2561961>
- Negus, K. & Velázquez, P.R. (2002). Belonging and detachment: Musical experience and the limits of identity. *Poetics*, 30, 133-145. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(02\)00003-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(02)00003-7)
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Solomon, T. (2016). The play of colors: Staging multiculturalism in Norway. *Danish Musicology Online Special Edition. 17th Nordic Musicological Congress 2016*, 187-201.
- Stokes, M. (1994). Introduction: Ethnicity, identity and music. I M. Stokes (red.), *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place* (s. 1-27). Berg Publishers.
- Stokes, M. (2007). On musical cosmopolitanism. *The Macalester International Roundtable 2007. Paper 3*.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Werbner, P. (2008). Introduction: Towards a new cosmopolitan anthropology. I P. Werbner (red.), *Anthropology and the new cosmopolitanism: Rooted, feminist and vernacular perspectives* (s. 1-31). Routledge.

Eriksson, B., Nielsen, A.M.W., Sørensen, A.S. & Yates, M.F. (2022). Borgernær kunst i «udsatte» boligområder. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.). *Kunstskaite fellesskap* (s. 116-145). Fagbokforlaget.  
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa130504>

# Borgernær kunst i «udsatte» boligområder

Av Birgit Eriksson, Anne Mette Winneche Nielsen, Anne Scott Sørensen og Mia Falch Yates

Kunst indgår i dag som en integreret del af byplanlægning og -udvikling og som et særskilt virkemiddel i politiske strategiplaner for boligområder, der kategoriseres som «udsatte». Dette sker overalt i Norden og store dele af Europa, men i Danmark sker det i en kontekst af en vidtgående «ghettopakke» og dermed mere eksplicit ud fra to forskellige politiske rationale. På den ene side ud fra et velfærds- og demokratirationale, hvor kunst anses for et alment gode, der også gør godt, og som derfor gøres borgernært. På den anden side ud fra et integrations- og boligsocialt rationale, rettet mod de pågældende boligområder. Kunst inddrages da for at bidrage til en politisk indsats, der skal transformere områderne fra «udsatte» til «blandede» bydele – med forskellige boligtyper og en social og etnisk blandet beboersammensætning.

I forlængelse heraf har der været udmeldt en række nationale puljer for kunst og kultur i «udsatte» boligområder. Det gælder blandt andet Kunst i udsatte boligområder (2018-21) under Statens Kunstfond og Kunst og kultur i udsatte boligområder (2019-22) under Slots- og

Kulturstyrelsen.<sup>1</sup> Et inspirationskatalog fra Statens Kunstfond med titlen *Kunst som løftestang: Inspiration til udvikling i udsatte by- og boligområder* fra 2019, der beskriver nogle af de igangsatte projekter, indikerer, hvordan kunst- og kulturpolitik her tænkes meget direkte sammen med integrations-, bolig- og socialpolitik.

I artiklen undersøger vi, hvordan de to rationaler for kunst og kultur støder sammen og udspiller sig i de aktuelle indsatser rettet mod «udsatte» boligområder, og hvilke konkrete møder omkring kunst det da er muligt at etablere. Artiklen bygger på en større undersøgelse af kunstprojekter i almene boligområder, som i regi af den aktuelle lovgivning er defineret som «udsatte», og fremlægger tre cases: Værebros Park i Gladsaxe, Stengårdsvej i Esbjerg og Gellerupparken i Aarhus.<sup>2</sup> De tre cases præsenterer forskellige typer af kunstprojekter og forskellige kunstneriske valg og fremgangsmåder i med- og modspil til den politiske kontekst, de er blevet til i.

## «Udsathed» og den politisk-diskursive ramme for kunstprojekterne

I 2018 vedtog et bredt flertal i det danske *Folketing* den nationale strategiplan *Ét Danmark uden parallelsamfund – ingen ghettoer i 2030*, der bygger oven på en række tidligere politiske indgreb over for de almene boligområder, der kategoriseres som «udsatte». Kriterierne for at definere et boligområde som «udsat» justeres løbende og udmøntes hvert år i en såkaldt ghettoliste, der i 2020 opererer med tre kategorier: «udsat», «ghetto» og «hård ghetto». «Udsat» indebærer, at et

1 Den første pulje starter som en mindre pulje på 5,7 mio., men udvides gennem nye indsatser og partnerskaber, bl.a. i Værebros Park og på Stengårdsvej, til omkring 12 mio., jf. internt notat fra Statens Kunstfond ved seniorkonsulent Louise Straarup, 2020. Den anden pulje er på 20 mio.

2 Eriksson, Nielsen, Sørensen & Yates 2022, Eriksson & Sørensen 2021 og Eriksson & Nielsen (under udgivelse).

boligområde opfylder to af fire boligsociale kriterier vedrørende uddannelse, beskæftigelse, indtægt og kriminalitet; «ghetto», at det desuden har en andel af beboere med ikkevestlig baggrund på over 50 %; og «hård ghetto», at det har været defineret som «ghetto» fire år i træk. I 2020 blev 13 almene boligområder inklusive Gellerup og Stengårdsvej defineret som «hårde ghettoer». <sup>3</sup> Værebro Park udgik af listen i 2018, men betegnes stadig som «udsat» i de kommunale strategiplaner, og i 2021 blev Værebro Park kategoriseret som «forebyggelsesområde». <sup>4</sup>

Som konsekvens af den nationale strategiplan nedrives netop nu boliger i de områder, der er betegnet som «hårde ghettoer», for at erstatte dem med privat byggeri. Det er i forlængelse af strategiplanen ved lov stadfæstet, at andelen af almene familieboliger i disse skal nedbringes til under 40 %, og at beboere kan tvangsflyttes mod tilbud om genhusning. Samtidig er der indført en række andre særtiltag, såsom tvungen brug af daginstitutioner for mindre børn, højere strafudmåling i forbindelse med såkaldt utryghedsskabende kriminalitet samt udsættelse af hele familier, hvis et medlem heraf straffes. I strategiplan og lovpakker argumenteres der for særtiltagene på baggrund af forhold, der med værdiladede ord identificeres som: parallelsamfund, negative nabolagseffekter, isolation, social kontrol, bander, utryghed med videre, og som i deres samvirken hævdes at skabe «sorte huller i danmarkskortet» og udgøre en trussel mod det nationale fællesskab og «danske værdier».

Mange forskere anfægter strategiplanen, lovgivningen og beslægtede diskurser i medierne og den offentlige debat. De kritiserer

---

3 *Ét Danmark uden parallelsamfund – ingen ghettoer i 2030*, Statsministeriet, 01.03.2018, og <https://www.trm.dk/publikationer/2020/liste-over-ghettoomraader-pr-1-december-2020/> (tilgået 05.07.2021).

4 Marts 2021 foreslår regeringen at udskifte «ghetto» med «parallelsamfund» som betegnelse for de officielle lister. Da den nye liste offentliggøres i december 2021, er kategorien «ghetto» ændret til «parallelsamfund», og kategorien «hård ghetto» til «omdannelsesområde». Samtidig indføres en ny kategori, «forebyggelsesområder», hvor beboerandelen med ikkevestlig baggrund ikke må overskride 30 %. <https://im.dk/Media/637738688901862631/Parallelsamfundlisten%202021.pdf> (tilgået 13.12.2021).



modstillingen af nationalstatens overleverede, homogene fællesskab (*Ét Danmark*) og «ghettoen» eller «parallelsamfundet» som en etnisk og isoleret enklave. De peger i stedet på, at boligområderne i den urbane periferi består af mange forskellige etniske grupper, også såkaldt etnisk danske, og snarere udgør et nyt fattigdomsregime, der forstærkes af en generel prekarisering af arbejdslivet, øget social ulighed og territorial stigmatisering.<sup>5</sup>

Sociologen Loïc Wacquant har påvist, at beboere i ghetto-stempledte områder internaliserer stigmatiseringen, og argumenteret for, at denne modvirker kollektiv mobilisering og solidaritet.<sup>6</sup> Sociologen Richard Jenkins viser i lighed hermed, at magtfulde eksterne kategoriseringer påvirker livs- og stedsfølelsen negativt, men argumenterer til forskel fra Wacquant for, at det ikke nødvendigvis blokerer handlekraften.<sup>7</sup> Danske sociologer har til støtte herfor dokumenteret, at beboere i de pågældende områder generelt er meget bevidste om stigmatiseringen og indtager forskellige reaktions- og handlemåder i et spektrum fra internalisering over indifferens til direkte protest.<sup>8</sup> Mikkel Høghøj og Silke Holmqvist har yderligere dokumenteret, hvordan politikere, medier og den bredere offentlighed har haft et negativt fokus på sammenhænge mellem sociale problemstillinger, indvandring og utilgængelighed, der har både trukket på og udvirket følelser af frygt og utryghed i den øvrige befolkning.<sup>9</sup> Mons Bissenbakker og Michael N. Petersen udfolder denne dynamik som en emotionelt ladet diskursiv kamp, hvor de negativt valoriserede kategoriseringer klumper sammen og klistrer til bestemte områder og deres beboere, på en måde som cirkulerer stærke negative følelser i en eskalerende spiral af «os» versus «dem».<sup>10</sup> De finder, at beboernes modsvar til henholdsvis politikerne og

5 Bach 2019, Jensen, Prieur & Skjøtt-Larsen 2020.

6 Wacquant 2008/2013 og 2013.

7 Jenkins 2008.

8 Bach 2019, Jensen, Prieur & Skjøtt-Larsen 2020.

9 Høghøj & Holmqvist 2018.

10 Bissenbakker & Petersen 2020.

den bredere offentlighed, der koordineres af beboernetværket Almen Modstand, spænder fra juridisk kamp og vægring mod udflytning til etablering af sociale netværk og kulturelle tilbud. Med reference til den post-koloniale forfatter Sara Ahmed og hendes begreb om ulydighed kategoriserer de det at nægte at flytte som en effektiv form for radikal passivitet.

De tre boligområder, der indgår i vores cases, er alle på forskellig vis ramt af de udsathed-, ghetto- og parallelsamfundsdiskurser, der tilsammen udgør et territorielt stigma. Når vi i det følgende taler om udsathed, arbejder vi i forlængelse af ovenstående med et tredobbelte udsathedsbegreb. Beboerne i områderne er 1) socioøkonomisk udsatte med lav uddannelse, beskæftigelse og indkomst og deraf følgende komplekse psykosociale problemstillinger, 2) udsat for en diskursiv stigmatisering, der også er en emotionel polarisering i «os» versus «dem», og 3) udsat for politiske interventioner og en særlovgivning, der snarere tager sigte på at eliminere en trussel mod det omgivende samfunds værdier og sikkerhed end på at respektere beboernes rettigheder.

## Mulighedsrummet for kunst- og kulturprojekter

Hvad kan kunst- og kulturprojekter da stille op inden for de her skitse-rede politiske, sociale, diskursive og emotionelle rammer? Siden oplysningstiden har en tillid til kunstens almenhed og dens dannende og demokratiske potentiale været grundlaget for den moderne æstetik og det moderne samfunds kunst- og kulturinstitutioner. Denne tillid ligger også bag velfærdsstatens kunst- og kulturpolitik, hvor den dog snarere har fået karakter af det, som kunstneren og kunstkritikeren Anthony Schrag kalder en *betterment*-strategi, hvor kunsten bliver et middel til øget velfærd og livskvalitet.<sup>11</sup>

---

11 Schrag 2018.

Den tanke, at kunst er almen og også skal være et fælles gode, der gør godt, udfordres samtidig både teoretisk og kunstnerisk. Teoretisk har den radikalt demokratiske filosof Chantal Mouffe talt for en pluralistisk kunstnerisk praksis, der kan udfordre det, hun betegner som en hegemonisk orden, der aktuelt gør sig gældende som en postpolitisk konsensus, hvor forskellene mellem de etablerede parlamentariske fløje bliver mindre.<sup>12</sup> For hende er kunstens styrke ikke for eksempel at skabe bedre livsvilkår i et byområde, men snarere det at identificere modsætninger og synliggøre konflikter i de forståelser og praksisser, der ellers tages for givet. Ifølge Mouffe forstærker den moderne, liberale byplanlægning de herskende magtstrukturer og øger uligheden, også når den ikklædes visioner om den kreative eller blandede by, der fremhæves som målet med den aktuelle kamp mod «ghettoen». Følges Mouffes tankegang, så dækker henholdsvis det kunst- og velfærdspolitiske og det integrations- og boligsociale rationale over en modsætning eller, som hun kalder det, antagonisme. Den findes der ikke nogen endegyldig løsning på, men kunst og kunstinstitutioner kan udfordre den dominerende politiske diskurs gennem dissens og det, som Mouffe forstår som en agonistisk praksis, der udpeger modsætningen og gennem sin virksomhed destabiliserer, udfordrer og forhandler snarere end forsøger at forsoner den.

Inden for kunstfeltet selv udfordres troen på kunstens almenhed for alvor fra slutningen af det 20. århundrede, hvor der i forlængelse af tidligere kunstbevægelser vokser nye kunststrategier frem under signaturer som relationel, dialogisk, kollaborativ eller social kunst.<sup>13</sup> Samlet set står de for en transformation af kunstfeltet, hvor kunstens evne til at skabe fællesskaber skifter fra en tillid til det unikke kunstværks henvendelse til et uspecificeret og i teorien alment publikum til en involvering af specifikke og konkrete deltagere i kunstneriske processer. Sådanne

---

12 Mouffe 2008 og 2013.

13 Bala 2018, Bourriaud 2005, Jackson 2011, Bishop 2012, Kester 2011 og 2013, Schrag 2018.

strategier har været understøttet af undersøgelser af, hvordan kunst interagerer med og spiller en særlig rolle for specifikke lokalområder og sociale bevægelser, og hvordan kunstnere er indgået i forskellige stedsspecifikke projekter ud fra et socialt og til tider også politisk engagement og i samarbejde med forskellige grupper af borgere.<sup>14</sup> Gennemgående i både teori og praksis har det her været at fremhæve det partipatoriske aspekt og det at skærpe kunstens demokratiske potentiale og forpligtelse.<sup>15</sup>

I de aktuelle nationale satsninger på kunst og kultur i udsatte boligområder gør disse strømninger i kunstfeltet sig blandt andet gældende i en vægtning af beboerinddragelse. Men den indledningsvis nævnte løftestangsmetaforik udtrykker samtidig den gennemgående forankring i den bolig- og integrationspolitiske tænkning. Den gør sig gældende som en strategisk ambivalens mellem to udgaver af det kulturpolitiske ønske om *betterment*: at løfte stedet eller beboerne. Her tilbyder ønsket om at løfte beboerne umiddelbart et alternativ til ghettopolitikens delvise udskiftning af disse. Men løftestangsmetaforikken gør sig også gældende som en ambivalens med hensyn til, hvorvidt der er tale om et underskud eller en mangel, som udefrakommende kunstprojekter kan og bør udbedre, eller om kunsten snarere kan og skal aktivere ressourcer, der allerede er i området og blandt dets beboere. Her ligger førstnævnte mangeltænkning i forlængelse af den udbredte stigmatisering af områderne, mens sidstnævnte ressourcetænkning tilbyder

---

14 Andersen, Freudendal-Pedersen & Larsen 2012, Jackson 2011.

15 Argumentationen om kunst og deltagelse inden for henholdsvis æstetikteori og kunstpraksis udfoldes nærmere hos Sørensen & Kortbek 2018 og i Eriksson, Rung & Sørensen 2019.

et alternativ til samme.<sup>16</sup> Sådanne spørgsmål om fokus på mennesker eller steder, mangler eller ressourcer er centrale i forlængelse af ovenstående pointer om magtfulde eksterne kategoriseringer og beboernes kontrol over repræsentationer af såvel deres boligområder som dem selv. Og de er afgørende for tilgangen til, hvilke ressourcer, møder og fællesskabsformer der søges fremmet.

Vores overordnede erkendelsesinteresse i de følgende cases er at undersøge, hvordan de to rationaler brydes og udspiller sig i projekter, der har været støttet af de nationale puljer, og hvorvidt og hvordan de i praksis kan facilitere møder og dialog på de specifikke lokale betingelser. Men også hvorvidt de måske ligefrem kan yde dissens ved at udpege den politiske kontekst og tilbyde alternative muligheder for handling og fællesskab og dermed andre mulige fremtider. Vi henholder os her til casestudiet som en overvejende kvalitativ metode, der er egnet til at give en fyldig, detaljeret og kompleks beskrivelse af den sociale virkelighed, og hvis formål er at afdække «det virkelige livs kompleksitet, modsigelser og dilemmaer».<sup>17</sup> Casestudiets styrke er, snarere end at tilbyde færdige konklusioner og løsningsforslag, at befordre en større opmærksomhed på og fornemmelse for de spørgsmål og problemstillinger, som case-historien drejer sig om. Casene er bygget op omkring følgende opmærksomhedspunkter: a) fysisk/organisatorisk ramme, b) tidslighed, c) fællesskabsdimension og d) kortsigtet og langsigtet virkning.

---

16 Jancovich 2019 bruger de to begrebspår (sted/mennesker og mangel/ressource) i en analyse af tilsvarende initiativer i Storbritannien. I Storbritannien ser vi også, at nogle projekter, især i regi af fonden *Local Trust*, tager udgangspunkt i stedet og samtidig erstatter mangeltænkningen med en ressourcetænkning ved at erstatte de oppefra styrede projekter med en række puljer, som beboerne selv kan bestemme, hvad de vil bruge til, og da med det argument, at de pågældende boligområder er underprioriteret i den offentlige kunst- og kulturpolitik.

17 Flyvbjerg 2020: 647.

## En kunstinstallation som midlertidig base for møder omkring kunst og kunstneriske aktiviteter (Værebros Park)

Statens Kunstfond igangsætter i 2017 et forpligtende samarbejde med Gladsaxe Kommune, boligselskabet DAB og den lokale afdelingsbestyrelse om en række kunstprojekter i Bagsværd-bydelen Værebros Park under navnet Kunst i Værebros Park. I udgangspunktet handler samarbejdet om, hvordan kunst kan tænkes ind i et større områdeløft som en del af en strategisk område- og udviklingsplan. Visionen for alle parter er, at der i mødet omkring kunsten kan opstå og udveksles idéer, meninger og erfaringer, som kan kalibrere processen, sådan som det også formuleres i flere sammenhænge af den daværende formand for Legatudvalget for Billedkunst hos Statens Kunstfond, Søren Taaning.<sup>18</sup> Realiteten er imidlertid, at processen for den strategiske område- og udviklingsplan af både beboere og kunstnere beskrives som lukket og uden reel inddragelse af deres idéer og ønsker. I november 2018 bliver den præsenterede område- og udviklingsplan afvist via det lokale beboerdemokrati, der blandt andet reagerer på at se blokke gennembrudt af nye stiforløb, lejligheder sløjftet, nyligt renoverede legepladser omlagt og et fravær af forbedringer af lejlighederne. Denne på flere måder fejlslagne proces for den strategiske område- og udviklingsplan bliver afgørende som kontekst for den række af kunstprojekter i Værebros Park, der starter i foråret 2018 og strækker sig ind i 2021.

Den følgende analyse af initiativet Kunst i Værebros Park fokuserer på delprojektet *KunstVild*, der fungerer som en fysisk base for de involverede kunstnere og deres møde med området og beboerne. Casen bygger på besøg og observationer i Værebros Park i perioden 2019-21, interviews med kunstnere og boligsociale medarbejdere

---

18 Fagbladet *Billedkunstneren* # 3, 2018, og *Kunst som løftestang*, 2019.

og såvel interviews som mere uformelle samtaler med henholdsvis beboere og beboerrepræsentanter for Værebros forskellige råd og bestyrelser. Samarbejdet om Kunst i Værebro Park omfatter til en begyndelse en aftale med fire kunstnere om et arbejdsophold i området fra marts til august 2018. I den periode arbejder Javier Tapia, Karoline Larsen, Jesper Aabille og Heine Thorhauge med en række beboerinvolverende kunstprojekter med henblik på at etablere nye samtaler om området og udvikle skitser og forslag til mere permanente værker. Arbejdsopholdet er centreret omkring en nedlagt slagterbutik i områdets butikscener, der af kunstnerne gives navnet *KunstVild: Bureau for Samtidskunst*.

Lokalet ligger over for en stor Netto-butik i et ellers hensygnende butikscener med kun en lille håndfuld forretninger og erhverv tilbage ud over det lokale bibliotek og den lokale læge og tandlæge. I opdraget til kunstnerne ligger, at lokalet skal fungere som en kombination af atelier, udstillingssted og uformelt mødested for og mellem kunstnere og beboere. Det sidste viser sig ikke at være så nemt, og i forsommeren 2018 udvikler Aabille, Larsen og Tapia kunststafet-udstillingen *Dagligstuen* som et forsøg på at række ud mod beboerne som løbende medskabere af en udstilling med dagligdags genstande: «Dagligstue-tanken handlede om at genkende sig som beboer i udstillingsrummet».<sup>19</sup> Efterhånden får *KunstVild* fat som et mødested, hvor beboere kan komme forbi, møde kunst og dele tanker og idéer med kunstnerne og hinanden, og kunstnerne finder frem til en kuraterende kunstnerrolle, hvori de fremhæver det at lytte, udvælge og føre beboernes idéer videre som et bærende element. En af de idéer, der efterfølgende realiseres i *KunstVild*, er en malerskole for børn og voksne, der drives af inviterede kunstnere, og som de beboere, der deltager, beskriver som et meningsfuldt nyt udgangspunkt for fællesskab.

---

19 Interview med Karoline Larsen, 24.09.2020.

Undervejs i arbeidsopholdet og i en længere periode efter dette arrangerer kunstnerne også en række andre beboerinvolverende kunstaktiviteter. Javier Tapia skaber tre *Meeting Points*, hvor han bruger en installation af objekter og billeder som afsæt for samtaler med beboere om deres liv og hverdag i området. Karoline Larsen arbejder sammen med en klynge af børneinstitutioner på tværs af Værebros Park og de tilstødende villakvarterer om kunststien *Opdag din by* med henblik på at skabe nye mødesteder og forbindelseslinjer på tværs af bydelene. Jesper Aabille laver foruden en stribe illustrationer af indsamlede Værebros-fortællinger også en række happenings, herunder konceptet *Let's Make Pizza*, hvor han laver pizza sammen med beboere ved forskellige lejligheder, ligesom han udsmykker *Pouls Pizzahus*, et lokalt uderum for pizzabagning og fællesspisning, tæt på de lokale nyttehave. Heine Thorhauge står for fem kunstforedrag rettet mod forskellige beboergrupper og koblet med en installation af kunstbøger på det lokale bibliotek. Med udgangspunkt i *Kunst-Vild* afholdes desuden en række kreative workshops ved forskellige kunstnere og for forskellige aldersgrupper, hvoraf flere munder ud i udstillinger, der giver nyt liv til de ellers halvtomme arealer i og omkring centeret.

Karakteristisk for forløbet er den manglende afklaring om en ny infrastrukturplan for Værebros Park, der indstifter midlertidighed som et vilkår for kunstnerens arbejde i området. Selvom det i efteråret 2018 som en del af kunststien *Opdag din by* lykkes Karoline Larsen at få lov til at realisere værkerne *Zigzagbroen* og *Cirkelbroen*, er det i form af semi-permanente (toårige) installationer. Komplikationerne med hensyn til områdets midlertidighed anskueliggøres af Karoline Larsen, hvis samlede erfaring er: «det paralyserer faktisk et område – altså det paralyserer, så man ikke kan gøre noget som helst. Hvis man så siger 'vi gør noget, der holder i to år', så er der en anden åbenhed».<sup>20</sup> Siden bliver Larsen i 2021 bedt om at fremsætte et skitseforslag til mere

---

20 Interview med Karoline Larsen, 24.09.2020.





» «Let's Make Pizza». Kunst i Værebros Park, Statens Kunstfond. Foto: Søren Malmose/ Statens Kunstfond.

permanente fysiske installationer til et forløb af kunststien, der ligger placeret uden for selve Værebros Park.

I 2020 får både Javier Tapia og Jesper Aabille bevilget midler til at udarbejde værker, der oprindeligt var tænkt som permanente, men nu også kommer til at indskrive sig i den manglende afklaring af områdets fremtid. Javier Tapia udarbejder *Pausen*, en installation, der udgør et kombineret opholds- og mødested for enden af en af de høje blokke, på et sted, der ellers kun benyttes som passage. Installationens grundmateriale er (grå) beton, og den består af en bænk, en (gulmalet) parasol, et askebæger og en (farverig) bom over det vejforløb, der løber tæt forbi, sammenholdt i et kvadrat af bemalet asfalt. Placeringen er valgt af det lokale blokråd, men installationen er konstrueret, så den er flytbar. Den bliver med sit valg af materialer, sine farverige 'pletter' og sin karakter af tableau både en forlængelse af og en legende kommentar til områdets arkitektur og æstetik.

Jesper Aabile præsenterer og får godkendt et skitseforslag til *Fortællingernes Bord*, der består af 15 bord-bænke-sæt, der kan bygges sammen i forskellige kombinationer og dermed også er flytbare, og som har fortællinger fra området og dets beboere indlagt i bordpladen. Aabile forklarer, at han oprindeligt havde haft en af blokkenes gavle i tankerne til et permanent værk, men at han på grund af den manglende klarhed om, hvad områdeløftet kommer til at bestå i, må gå andre veje. Han fortæller, at netop midlertidighed som vilkår har været et væsentligt aspekt i udarbejdelsen af hans forslag: «Opgaven ligger i, at det er et permanent værk, som ikke har en permanent installation, fordi der kommer til at ske en masse ting».<sup>21</sup>

Mens det under arbejdsopholdet og gennem *KunstVild* lykkes kunstnerne at få etableret en række meningsfulde møder med områdets lokale aktører og de beboere, der engagerer sig i kunstprojekterne, forbliver deres møde med den strategiske områdeudvikling langt hen ad vejen uforløst. De stærkt begrænsede projekteringer af de permanente værker viser, hvor fastlåste de – sammen med beboerne – bliver i møderne med den omsiggribende og konsekvente midlertidighed, der betinger dette og andre «udsatte» områder. Set i lyset af de indledende overvejelser over forbindelserne mellem henholdsvis den aktuelle kunst- og kulturpolitik og integrations- og boligpolitikken bliver Kunst i Værebros Park grundlæggende præget af det antagoniske forhold mellem de rationaler, der arbejdes ud fra. Kunst i Værebros Park er et eksempel på, hvordan antagonismen er indbygget fra start og er blevet indlejret i den strategiske kunstsatsning. Frem for at indgå i en konflikt med den strategiske områdeudvikling vælger kunstnerne at skabe parallelle rum for møder og mulige fællesskaber, der i så udstrakt grad, som det er muligt, imødekommer ønsker og behov hos de beboere, som det lykkes at inddrage og være i dialog med. Samtidig tilbyder de konkrete kunstneriske manifestationer sig som nye ressourcer, der ikke forbigår midlertidigheden som vilkår, men indarbejder

---

21 Interview med Jesper Aabile, 27.11.2020.

den og i den forstand udtrykker og kommenterer omstændighederne omkring deres egen tilblivelse.

Da *KunstVild* endegyldigt lukker ned i efteråret 2020, bliver butikslokalet overtaget af aktørerne bag en ny proces for en strategisk område- og udviklingsplan for Værebros Park. Det kan tages som udtryk for en magtfuld overtagelse, men det markerer også, hvordan kunstnerne og kunstprojekterne alligevel – indirekte og ad omveje – har skabt et nyt udgangspunkt for borgernærhed og for at involvere beboerne i de lokale processer. Derved bliver *KunstVild* også en demonstration af, hvordan hegemoni, konflikt og dissens ikke nødvendigvis foregår ad lige linjer og i klart identificerbare og adskilte processer.

## Skolen som institutionel ramme for kunstbaserede aktiviteter og mulige møder på tværs (Stengårdsvej)

I det østlige Esbjerg er Statens Kunstfond indgået i et samarbejde med Esbjerg Kommune og en række lokale kulturinstitutioner om en større kunstindsats under navnet 6705 + Statens Kunstfond (2019-21). Indsatsen er målrettet boligområdet Stengårdsvej, der i forlængelse af de pålagte område- og udviklingsplaner har indledt processen med store infrastrukturelle forandringer, præget af nedrivninger og genhusning. Det er Statens Kunstfonds mål for de igangsatte kunstprojekter, som spænder over teater, musik, litteratur og billedkunst, at de skal tilføre området en «saltvandsindsprøjtning» af kunst, der sætter sig tydelige spor og giver energi til såvel de aktuelle som de mere langsigtede forandringer.<sup>22</sup>

---

22 På Kunstfondens hjemmeside beskrives den overordnede vision som det at bidrage til «Kunst, fællesskaber og byudvikling» (<https://www.kunst.dk/vi-satser-paa/6705-statens-kunsthjorte/kunst-faellesskaber-og-byudvikling>, tilgået 05.07.2021).

Udgangspunktet for kunstsatsningen i Esbjerg er den indledningsvis skitserede kulturpolitiske mangelproblematik: at beboere på Stengårdsvej relativt sjældent deltager i Esbjergs etablerede og professionelle kunst- og kulturliv, og at dette blandt andet betyder, at børn fra boligområdet ikke møder kunst og kultur i samme omfang som andre børn fra Esbjerg. I forlængelse heraf har kunstprojekterne børn og unge som primær, men ikke eneste målgruppe, og man har her valgt at lægge tyngden i et samarbejde med den lokale skole, Bakkeskolen Cosmos. Bakkeskolen får i løbet af de første år af kunstsatsningen bl.a. en række nye permanente kunstværker. Det drejer sig om et splinternyt kunstgulv, en stor billedfrise i skolens aula samt en installation i form af en fortællegren på skolens bibliotek som en forlængelse af et større fortælletræ på Esbjerg Hovedbibliotek.<sup>23</sup>

I denne case er der fokus på en række kunstnerisk ledede kreative workshops på skolen og på de udfordringer, der kan være forbundet hermed. Intentionen med den samlede indsats på skolen er at præsentere eleverne for og give dem redskaber til forskellige måder at udtrykke sig på og også at give dem lyst til og mod på at stå frem for andre. Fælles for disse workshops er derfor, at de ud over et kunstnerisk læringsperspektiv også har et (sam)handlingsperspektiv og dermed en hensigt om at skabe *empowerment*.<sup>24</sup> Men i udførelsen er der forskel på, hvor vægten lægges – på det kunstfaglige eller det (social)pædagogiske. Fire workshops på mellemtrinnet har været fulgt gennem tætte observationer i 2020-21, suppleret af interviews med skoleleder, kunstnere og elever (gruppeinterview):

- Musikforløbet *Strøm til Børn*, skabt af organisationen Strøm og forestået af Jeanette Frederiksen. Under forløbet skal børnene over nogle dage producere elektroniske musikstykker via en app på iPad og efterfølgende afspille dem for hinanden og deres forældre.

---

23 De involverede kunstnere arbejder alle på tværs af billedkunst og installation: Astrid Marie Christiansen, Erik Hagens og Thomas Dambo.

24 Schrag 2018.

- Scenekunstprojektet *Lysende Hjælpere* af scenograf Sara Vilslev. Her skal børnene, også over nogle dage, bygge lanterner af pail til et fælles optog (ændres senere på grund af covid-19 til en ophængning i skolens store vinduespartier).
- Litteraturforløbet *Fra eventyr til gys*, af forfatter Benni Bødker. Under forløbet skal børnene over en halv dag nedskrive og præsentere deres egne gyserfortællinger ud fra nogle tips og benspænd, som forfatteren indledningsvis har præsenteret dem for. Forløbet er organiseret af Esbjerg Kommunes Biblioteker i samarbejde med forfatteren.
- Teaterprojektet *Næste Station Stengårdsvej* ved kunstnerkollektivet Collective Bleeding. Projektet er ikke udelukkende målrettet børn fra Bakkeskolen, men omfatter blandt andet en workshop over nogle timer med børn fra henholdsvis Bakkeskolen og en kulturskole fra det centrale Esbjerg, hvor temaet er «fremtidens Stengårdsvej».

I musikforløbet *Strøm til Børn* er formålet, at børnene skal præsenteres for redskaber og metoder, som de efterfølgende kan anvende til at producere egen musik. Workshoppen foregår i deres klasselokale og som led i en almindelig skoleuge. Under workshoppen skifter børnene mellem individuelt arbejde og fælles øvelser, hvor der lyttes og kommenteres. Under øvelserne lytter børnene opmærksomt til hinandens musik, ligesom de kommenterer engageret og kigger nysgerrigt rundt på de børn, hvis musik afspilles. Børnene siger selv om forløbet: «Det var sjovt, fordi man skulle trykke på knapper og selv bestemme»; «Det var sjovt, fordi man skulle prøve at lave trommer og bas og selv sætte det sammen, man kunne selv bestemme, hvordan det skulle være».<sup>25</sup> Samme oplevelse kendetegner en lanterneworkshop ved kunstneren Sara Vilslev, der også foregår med klasserummet som udgangspunkt. I workshoppen skal eleverne bygge lanterner i forskellige størrelser og

---

25 Deltagerobservation og efterfølgende gruppeinterview med klassen, 07.12.2020.

former og af forskellige materialer og med metoder, de ikke på forhånd har kendskab til. Kunstneren har fokus på elevernes møde med kunstfaglige processer, men også på, at aktiviteten foregår i små grupper, som er nøje sammensat af lærerne ud fra pædagogiske hensyn. Børnene går derfra med oplevelsen af at have haft en, med deres egne ord, «sjov» skoleuge.<sup>26</sup>

I begge workshops synes det afgørende, at mødet med det ukendte – både ukendte voksne og ukendte fagligt-socialt udfordringer – foregår inden for kendte og trygge rammer. Det giver overskud hos børnene til at tage udfordringen på sig og til også at etablere små modhandlinger og skabe egne rum for udveksling undervejs. I *Strøm til Børn* hacker de i flere tilfælde programmet ved at skabe billeder i appen på måder, den ikke er udviklet til. Børnene viser hinanden disse billeder, når kunstnere og undervisere ikke kigger, ligesom de i smug lytter til hinandens musik, når de ellers er blevet bedt om at lade hinanden være. De søger hele tiden muligheder for at dele og bliver også i stand til at gøre det på eget initiativ og på nye måder. Der opstår i deres interaktion en form for arena, hvor de på skift træder i fokus. Sådanne små arenaer opstår også i lanterneworkshoppen.<sup>27</sup>

I de forskellige workshops er der også usikkerhed, sårbarhed og tilløb til konflikt undervejs. Under litteraturworkshoppen *Fra eventyr til gys* opstår der en potentielt vanskelig situation. Under workshoppen skal børnene skrive deres egne gyserhistorier, som de løbende skal præsentere i grupper og senere i en større forsamling. I det kunstneren undervejs bevæger sig rundt og giver feedback til forskellige grupper, overlades den primære støtteopgave til lærerne. I en af grupperne formår læreren i udgangspunktet at få skabt et åbent samtalerum, hvor børnene kan tale om frygt i litteraturen og om, hvad de selv er bange for. Men da en dreng fortæller om de ting, han er bange for i livet, konfronteres han verbalt af nogle af de andre børn. Det lykkes for læreren

---

26 Deltagerobservation og efterfølgende gruppeinterview med klassen, 03.11.2020.

27 Begrebet er hentet fra Nielsen & Sørensen 2017.

at få hjulpet børnene ud af situationen igen og få genetableret tryghed og tillid i gruppen. Men situationen er et eksempel på, hvordan kunst kan åbne op for refleksionsrum, der gør børn sårbare ved at invitere dem til at dele tanker og følelser, og hvordan grænsen mellem kunst og (social)pædagogik kan blive flydende. I dette tilfælde opstår situationen måske netop, fordi det er læreren, der guider, men den reddes samtidig også, fordi den pågældende kan bruge sin pædagogiske erfaring og sit kendskab til klassen.<sup>28</sup>

I en anden workshop under teaterprojektet *Næste Station Sten-gårdsvej* skal en skoleklasse i løbet af to timer lave en række teaterrelaterede øvelser, som indebærer dans, kropsøvelser, tankeøvelser og en lille optræden i grupper af to. Workshoppen foregår igen i skoletiden, men denne gang med deltagelse af tre kunstnere, et par lærere samt en række fremmede børn og voksne, primært fra en kulturskole i det centrale Esbjerg. Under workshoppen bliver børnene stillet både mindre og større opgaver, hvoraf en del opgaver ikke bliver forstået ordentligt af flere. I det børnegruppen er stor, bliver mange børn samtidig overladt til selv at gennemføre øvelserne uden støtte fra kunstnerne eller andre voksne undervejs. I de tilfælde går meget tid med at undres, vente og være utilpas ved tanken om at skulle optræde for hele gruppen.<sup>29</sup> Mens kulturskolebørnene, som deltager frivilligt, engagerer sig i dramaøvelserne ud fra deres forhåndskendskab til genren, har de lokale elever mere vanskeligt ved at finde motivation, at forstå øvelserne og at leve op til forventningerne. Udfaldet bliver, at den forskel og i situationen også ulighed mellem udefrakommende og lokale, som søges opløst, i stedet bliver tydelig for børnene. Af væsentlig betydning for udfaldet er således for børnene fra Bakkeskolen manglen på et trygt socialt rum for såvel mødet med fremmede børn og voksne som mødet med nye kunstformer. Børnene undrer sig desuden undervejs i workshoppen over temaet og den opgave at skulle forestille sig et fremtidigt

---

28 Deltagerobservation, 24.11.2020.

29 Deltagerobservation, 12.06.2020.

og anderledes Stengårdsvej, da de netop mener, at det allerede er et dejligt sted at være, som det er.

Eksemplerne belyser det forhold, at kunsten ikke altid kan befordre en almenhed og sætte parentes om forskelle. Kunstprojekter med intentioner om at skabe *empowerment* forstået som både kreative og personligt-sociale kompetencer kan udfordres af sociale realiteter, som kunstnerne ikke er uddannet til at håndtere, hvilket flere af kunstnerne selv berører i interviews. Anthony Schrag<sup>30</sup> advarer da også mod en sammenblanding af kunstneriske og (social)pædagogiske intentioner, hvor kunstneren bliver en slags socialarbejder. Han anser en sammenblanding af de respektive discipliners intentioner, metoder og kompetencer for problematisk og anbefaler at adskille de to intentioner og fagligheder, også for at kunne etablere nye former for samarbejde. Det ville ligge i forlængelse af hans tankegang, at lærere og kunstnere i den type projekter har mulighed for at arbejde tæt sammen om tilrettelæggelse og afvikling. I et bredere perspektiv giver det anledning til at overveje, hvornår kunstprojekter kan og bør indskrive sig i større socio-politiske agendaer og anvendes som middel for andre mål, og hvornår de i stedet kan 'nøjes' med at give børnene positive oplevelser med konkrete kreative processer. Vores undersøgelser i Esbjerg peger på, at særligt sidstnævnte strategi ofte gør indtryk og skaber begejstring hos børnene i deres hverdag.

## Varige kunstplatforme og alternative mødesteder (Gellerup)

Gellerup er det almene boligområde i Danmark, som har gennemgået de indtil videre største forandringer i forlængelse af de lovpligtige område- og udviklingsplaner. Mange nedrivninger og nybyggerier har fundet sted, og flere er planlagte. Gellerup er samtidig et område med

---

30 Schrag 2018.



mange kunst- og kulturprojekter. Disse støttes fortrinsvis af Statens Kunstfond, Aarhus Kommune, Den Jyske Kunstfond og Brabrand Boligforening. Især den del af støtten, som tildeles via kommunens såkaldte Gellerup Kulturmidler, har fokus på *stedet* og på et *resource-* frem for et *mangel*-perspektiv, hvilket understøttes af krav om, at projekter skal have lokale beboere som centrale drivkræfter eller samarbejdspartnere.<sup>31</sup> Det følgende eksempel er centreret omkring Sigrids Stue, et kunstprojekt og en platform for samtidskunst, som har eksisteret siden 2011, men inddrager også kunstplatformen Andromeda, som har eksisteret siden 2017. Begge platforme er uafhængige og modtager støtte fra en flerhed af puljer, hvoraf nogle er rettet mod «udsatte» boligområder og andre er mere almene. Analysen bygger på feltarbejde i 2019-21 med observationer samt interviews med platformenes daglige ledere, to boligsociale medarbejdere og seks borgere, som bor i eller på anden vis har tæt tilknytning til lokalområdet.

Sigrids Stue opstod som en satellit til Aarhus Kunstbygning, men er nu uafhængig og drives af kunstner Grete Aagaard samt et team af øvrige kunstnere, antropologer og studerende. Den arbejder kollektivt og dialogbaseret med udgangspunkt i lokalområdet, hvor den udvikler ofte langsigtede projekter i samarbejde med forskellige partnere. Aktiviteterne spænder fra arbejdsophold for internationale kunstnere over en tegneskole til et byværksted for børn. Fysisk består Sigrids Stue anno 2021 af en lejlighed på tredje sal, der bruges til både de besøgende kunstnere og forskellige arrangementer, og af Sigrids UdeStue og en nyttehøve. Fysisk og aktivitetsmæssigt kombinerer den det varige og midlertidige. Platformen har i alle ti år i området mærket udsathedens ved at måtte flytte rundt mellem midlertidige placeringer. En tidligere anvendt lejlighed er nu revet ned, og den nuværende er i en blok, der også står til nedrivning.

---

31 <https://www.aarhus.dk/forening/tilskud-stoette-og-puljer/stoette-til-kunst-og-kultur/gellerup-kulturmidler-den-store-pulje/> (tilgået 12.03.2021).



↗ Sigrids UdeStue en sommerdag med arbejde på *Sten, sti, dige* og *Plantesanatoriet* i baggrunden. Foto: Birgit Eriksson.

UdeStuen, som også har måttet flytte, er det sted, hvor de fleste aktuelt møder kunstplatformen, da den med sin nuværende placering bliver passeret af mange gående på vej til og fra indkøbscenteret City Vest. Den består af en mobil træpavillon i to etager, suppleret med en skurvogn og senest en havareret container, og er gradvist vokset med hjemmelavede bænke, flagstænger, plantekasser med mere. I sommeren 2020 bygger kunstneren Camilla Nørgård værket *Sten, sti, dige* sammen med beboere, der samler sten og byggematerialer fra området og producerer kunstige betonsten i forskellige former og farver. Diget indrammer området foran UdeStuen og bidrager til at gøre det til et særligt sted i et område præget af opbrud og byggerod. Samtidig forsøger værket at synliggøre et alternativ til den måde, Gellerup ellers omdannes på. Med Nørgårds egne ord vil hun bryde med de «aggressive» kampesten, der ligger overalt, hvor man ikke må køre ind, ved at lægge nogle mindre sten mellem dem: «Og så har vi selv lavet nogle betonsten, nogle falske sten (...) for at vise, at beton er noget, man selv kan være med til at arbejde med og forandre det sted, hvor man nu bor».<sup>32</sup>

32 <https://voresbrabrand.dk/blog/kunstprojekt-skaber-hygge-hos-sigrids-stue-ved-nordgaardhallen/> (tilgået 05.07.2021).

Andre kunstprojekter laves af platformens eget team. I *Plantesantoriet* har Lars Henningsen indsamlet skrantende planter, som nu med infoskilte står i plantekasser ved UdeStuen. Her passes for eksempel en rødgran, der har stået lidt for tæt på en brændende scooter, og et indkøbt, men billigt oliventræ, som får flere af de forbipasserende ældre mænd til at stoppe op. I *HaveVærdi* inviterer Aagaard på guidede ture til de små nyttehaver mellem boligblokkene, som vil forsvinde med de næste nedrivninger. På havevandringerne fortæller hun om haveforeningen og havernes 50-årige historie.<sup>33</sup> I haverne har hun tegnet planterne og talt med de ældre kvinder, der dyrker grøntsager på de små jordstykker. På baggrund af dette er hun ved at udarbejde en flora over dyrkede afgrøder, samtidig med at Sigrids Stue har arbejdet politisk i forhold til de kommunale planer ved at lave indsigelser, høringsvar med mere. Aagaard taler varmt om værdien af haverne, som for kvinderne er et meget vigtigt mødested. Tilbage i UdeStuen inviterer hun på myntete og søde kager og italesætter eksplicit antagonismen ved at opfordre deltagerne i havevandringen til at gøre indsigelse mod de udviklingsplaner, der stik mod den generelle interesse i byhaver og bæredygtighed glemmer Gellerups nyttehaver.

Projekterne i Sigrids Stue er områdespecifikke og insisterer typisk på det lokales eksistens og værdi. Fælles for *HaveVærdi*, *Plantesantoriet* og *Sten, sti, dige* er en opmærksomhed på, omsorg for og vilje til genbrug af det kasserede og oversete. På havevandringen ændrer Aagaard vores opfattelse af de umiddelbart lidt forfaldne haver, når hun fremhæver, hvordan de er lavet af genbrugsmaterialer – en sengebund fra containeren er for eksempel brugt som hegn. Nørgård arbejder med kasserede materialer fra byggeprocesserne i området og giver et alternativt bud på betonens æstetik og brug, mens Henningsens omsorg for skrantende og kasserede træer har en ret umiddelbar symbolik i forhold til områdets udsatte eller ligefrem udsmidte beboere. Samtidig er planterne og de øvrige materialer med til at skabe nye forbindelseslinjer

---

33 Deltagerobservation, 12.11.2020.

mellem de lokale ting, steder og mennesker. At bygge et dige, tegne i byhaverne eller passe et oliventræ skaber dialoger. Derudover er mange af projekterne kollaborative. De involverer kunstnere, men også børn og andre beboere, og de besøgende kunstnere udvælges ud fra, om de passer ind i en dialogisk og lokalt forankret praksis.

Sigrids Stue arbejder ligesom Nørgård og andre residence-kunstnere kreativt og praktisk formende med omgivelserne. Børnene i byværkstedet har lavet kulørte træbænke til UdeStuen, og en somalisk kvinde fortæller, hvordan en bæk med et somalisk flag var hendes første aktivitet i Sigrids Stue, og hvordan hun og den somaliske kulturforening Gobaad siden har samarbejdet med Aagaard og det øvrige team.<sup>34</sup> Samarbejderne involverer madlavning til forskellige arrangementer, men også en plan om, at de i modsætning til alle de danske pigenavne på området veje «skal sætte et vejskilt i Gellerup (...) måske Fatmas Vej eller Aishas Vej. Vi har lavet skiltene», og at de i en børnehaven, hvor hun sidder i forældrebestyrelsen, skal udsmykke en «gamme og grim» bygning med malerier.<sup>35</sup> Selvom mange beboere ikke bruger og stort set ikke kender Sigrids Stue, viser den somaliske kvindes beretning nogle af styrkerne ved platformens langvarige tilstedeværelse. Der skabes nogle relationer og udvekslinger, hvor hun ikke har én rolle i ét projekt, men kan både lave mad, medproducere bænke og skilte og engagere Sigrids Stue i udsmykningen af børnehaven. Denne flerhed af involveringsformer etableres ikke i midlertidige projekter med kunstnere på gennemtræk, og flere andre beboere fremhæver i vores interviews vigtigheden af, at de har kendt kunstnerne og platformen i mange år og opbygget en personlig relation.

På trods af Sigrids Stues langvarige engagement i Gellerup er de drivende kræfter dog stadig ikke lokale beboere. Således fortæller Aysha Amin, som er født og opvokset i Gellerup og en af initiativtagerne til den yngre kunst- og kulturplatform Andromeda, hvordan hun

---

34 Interview, 08.02.2021.

35 Interview, 08.02.2021.

som teenager «begyndte at hænge meget ud i Sigrids Stue»<sup>36</sup> og i det hele taget var med i alle de kreative projekter, der kom til området i forbindelse med kommunens helhedsplan. Engagementet betød meget for hende, men hun «manglede noget mere» og forstod ikke, «hvorfor der ikke var flere, som var fra området, der ejede projekterne eller (...) stod bag de store ansvarsposter, men at man hele tiden skulle hen til en eller anden (...), der så alligevel skulle smutte kl. 4».<sup>37</sup> Da hun i 2017 starter Andromeda sammen med et par andre, er de motiveret af dette behov for ejerskab og en tro på egen agens. Andromeda præsenterer sig selv som en uafhængig platform for kunst og vidensudveksling – «made for the empowerment of our community and to connect with the global majority».<sup>38</sup>

Sammenlignet med Sigrids Stue har Andromeda en mere eksplicit aktivistisk profil, der ligger i tråd med Mouffes beskrevne strategiske dissens. Denne dissens udfoldes i et bredt spektrum af aktiviteter såsom filmscreeninger (for eksempel om Syrien), *Decolonize your Tastebuds* (med produktion af en dansk/somalisk kogebog), DJ-workshops og -koncerter for kvinder og kvindeidentificerende samt *Demolition Tours*, der som alternativ til kommunes guidede ture om helhedsplanen videreformidler bydelens egne stemmer og fortællinger. Andromeda arbejder med dekoloniale og intersektionelle alliancer, og når de omdefinerer Gellerups beboere fra at være en udsat «ikkevestlig» minoritet til at være en del af en «global majoritet», udfordrer de eksplicit de dominerende danske kategoriseringer. Andromedas politiske kant og intersektionelle feminisme taler primært til et ungt, urbant publikum og rækker heri også ud af bydelen. Beboerne vurderer dette lidt forskelligt, og mens nogle ønsker sig flere lokale til aktiviteterne, fremhæver andre, hvordan Andromeda skaber nye forbindelser og gør, at Gellerup bliver hørt.

---

36 Interview, 18.01.2021.

37 Interview, 08.02.2021.

38 [http://andromeda8220.dk/?page\\_id=16](http://andromeda8220.dk/?page_id=16) (tilgået 05.07.2021).

En af brugerne udtrykker forskellen på de to platforme på den måde, at Sigrids Stue er et sted, hvor man kan komme med sine børn, lave noget kreativt sammen eller slappe af og få en «god» snak, hvor Andromeda er krævende og byder på møder med nye udtryksformer og mennesker: «Det er spændende. På en måde skaber det ... en ny tænkning».<sup>39</sup> Sigrids Stue og Andromeda har dog mange fælles-træk. Et af dem er deres uafhængighed, og flere af de beboere, vi har interviewet, fremhæver det som afgørende, at de ikke er kommunale, at Sigrids Stue «ikke skal lave de ting, som kommunen siger (...) derfor er det et fedt sted», og at «Andromeda er selvstændigt, frivilligt drevet. Dem kan man ikke *hate* på».<sup>40</sup> De lægger dermed vægt på, at platformene er rum for andre aktører og rationaler end dem, der styrer de kommunale udviklingsplaner for området. Hvor svært dette kan være, viser Andromeda dog, når de kalder et nyt flerårigt arkitekturprojekt for unge for «Vi fællesskaber vores by», hvilket Amin selv kalder «en rigtig kommunal titel».<sup>41</sup> Til gengæld støttes projektet med en større bevilling af puljen for Kunst og kultur i udsatte boligområder i 2020. Og måske vil nogle af de unge, der kommer med i det, ligesom Amin blive frustrerede over ikke selv at have ejerskab – og dermed medvirke til, at der i Gellerup bliver flere selvskabte projekter og mere agens i forhold til udviklingen.

## Konklusion og perspektiv

I de tre cases har vi undersøgt, hvordan kunstprojekter i «udsatte» boligområder har været påvirket af og forholdt sig til de overordnede strategiske rammer for kunst og integration, og hvorvidt og hvordan de under de givne vilkår har formået at skabe møder og fællesskaber

---

39 Interview, 08.02.2021.

40 Interview, 16.02.2021 og 12.02.2021.

41 Interview, 18.01.2021.

omkring sig. Alle tre steder har rammesætningen været afgørende, men på forskellig måde.

I Værebros Park er fire kunstnere blevet direkte involveret i de lokale politiske processer i forlængelse af den strategiske helhedsplan, og de har fra starten kæmpet med midlertidigheden som grundvilkår og med at finde en form for deres tilstedeværelse i området, som har givet mening både kunstnerisk og for beboerne i området. Den fysiske installation *KunstVild* i områdets indkøbscenter har dannet udgangspunkt for et længevarende eksperiment, hvor kunstnerne har fundet frem til en rolle som kuraterende igangsættere for de beboere, som det er lykkedes at involvere. Herigennem har de også udviklet forskellige fællesskabsfaciliterende formater som samtale- og mødepunkter og pizza-bageri, ligesom de har skabt værker, der i samarbejde med beboere i området indfælder områdets historie og karakter og tilbyder sig som installationer, der kommenterer og bevidner den kontekst, de er blevet til i. Set i lyset af de indledende overvejelser er det lykkedes for de involverede kunstnere med små midler at begå, hvad man kunne kalde en konstruktiv dissens med afsæt i de eksisterende materielle og immaterielle ressourcer.

På Stengårdsvej har kunstprojekterne sat flere varige aftryk i området og på skolen i form af nye, livgivende og farverige værker, der opfordrer til kollektiv brug og interaktion. De beskrevne kunstneriske workshops i regi af skolen har demonstreret de potentialer, der kan ligge i en fokuseret indsats med basis i kunstnerisk *knowhow*, og hvordan skolebørn her i lighed med andre børn søger og udfordrer grænser hos sig selv og hinanden og i de institutionelle rammer. Omvendt har casen også vist, hvad der kan ske, når udsathed og den socio-politiske kontekst indtænkes naivt, mens dens reelle tilstedeværelse i workshoppen ikke er erkendt. Casen viser, hvordan man mod alle intentioner kan forstærke ulighed, hvis man har for stor tillid til kunstens evne til at skabe lighed. Og den viser, at der ikke er nogen enkel løsning på, hvordan man kan adressere de aktuelle boligso- ciale og integrationspolitiske problemstillinger med udgangspunkt i

et beboerperspektiv. Samtidig peges der med udgangspunkt heri på vigtigheden af at identificere nogle klare grænseflader mellem kunst og (social)pædagogik i projekter, hvor formålet er at skabe *empowerment* som en enhed af faglige, personlige og sociale kompetencer.

I Gellerup har Sigrids Stue gennem ti år etableret et alternativ til de udsatte boligområders mange farverige udsmykninger og midlertidige kunstprojekter. Som kunstplatform er Sigrids Stue åben, dialogisk og kollaborativ i forhold til beboerne, som den allierer sig med i projekter, der fysisk transformerer området og konkret udfolder andre værdier end dem, der findes i de overordnede strategiske integrations- og byudviklingsrationaler. Sigrids Stue arbejder stedsspecifikt og fokuserer både på det ydmyge og oversete og på lokal agens. Med stor vedholdenhed har de skabt et mødested, der rummer både langvarige samarbejder med andre aktører i området og møder mellem kunstnere på arbejdsophold og lokale børn og voksne. Også Andromeda kombinerer det lokale og det globale, men med mere eksplicit aktivistiske projekter. De vækker opmærksomhed uden for Gellerup og tiltrækker primært et yngre publikum, når de kreativt omvender nogle af de dominerende selvfølgeligheder og skaber *empowerment* i en mere eksplicit politisk forstand – for eksempel ved at definere «ghettoernes» stigmatiserede minoriteter som en del af en global majoritet.

De tre cases viser, hvordan antagonismen mellem de to politiske rationaler, vi udpegede i indledningen – ét, der bygger på kunstens generelle potentiale for *betterment* og dens demokratiske potentiale, og ét, der knytter an til den af et politisk flertal ønskede transformation af «udsatte» boligområder – gør sig gældende og imødegås på forskellig måde. Sammenstødet mellem dem kan søges omgået, når kunstprojekter antager karakter af «udsmykning», for eksempel ved at skyde farverige og kurvede stiftorløb eller facader ind i den modernistiske betonæstetik. I så fald glider de let ind i de sociale teknologier og kommer til at bidrage til den gentrificering, der i sig selv vil tvinge flere til at flytte. Sammenstødet kan også ud fra en tro på kunstens



almenhed artikuleres som noget, der kan overvindes. I dette tilfælde risikerer projekterne at forstærke de problemer med hensyn til stigmatisering og ulighed, som de egentlig vil løse. Endelig kan sammenstødet artikuleres som en reel konflikt. Det kan ske ved stilfærdigt at udfolde et alternativ til troen på parallelsamfundstankegangen, for eksempel ved mere eller mindre langvarigt at flytte ind i et af dem, tage udgangspunkt i lokale materielle og immaterielle ressourcer og etablere nye forbindelser. Eller det kan ske ved aktivistisk at gøre opmærksom på antagonismen, rykke ved de tildelte identiteter og insistere på at blive hørt og få ejerskab.

Samlet set er det kendetegnende, at kunstprojekterne antager karakter af aktiviteter, mødesteder, samlingspunkter og begivenheder. Det er tendenser, som vi indledningsvis også så i det bredere kunstfelt, men som her finder sted i en stadig kamp med midlertidigheden som grundvilkår og under indtryk af en på én gang massiv og labil politisk strategi, rettet mod «udsatte» boligområder. Sådanne projekter vil hele tiden stå i fare for at legitimere og understøtte den politiske dagsorden og i sidste ende bidrage til en mere langsigtet gentrificering. Men casene har også vist, hvordan de, når de i samarbejde med beboerne reflekterer dette og konkret skaber andre former og fællesskaber, kan vise vej for nye måder at leve i, forstå og tilgå de såkaldt udsatte boligområder på.

## Referencer

- Andersen, J., Freudendal-Pedersen, L.K. & Larsen, J. (red.). (2012). *Byen i bevægelse: Mobilitet - politik - performativitet*. Roskilde Universitetsforlag.
- Bach, J.S. (2019). Demolition blues: Resistance against demolitions in a Danish disadvantaged affordable housing estate. *Archivio Antropologico Mediterraneo*, 21(2), 11-12, <https://doi.org/10.4000/aam.2250>
- Bala, S. (2018). *The gestures of participatory art*. Manchester University Press.

- Bishop, C. (2012). *Artificial hells*. Verso Books.
- Bissenbakker, M. & Petersen, M.N. (2020). En følelsernes grammatik og politik. I D.N. Madsen, E.O. Rode, L.H.J. Kramhøft, M.A.E. Kim-Larsen & N. Cramer (red.), *Et uheldigt arkiv: Udvalgte tekster af Sara Ahmed* (s. 11–22). Forlaget Nemo.
- Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Eriksson, B., Rung, M.H. & Sørensen, A.S. (red.). (2019). *Kunst, kultur og deltagelse*. Aarhus Universitetsforlag.
- Eriksson, B. & Sørensen, A.S. (2021). Public art projects in exposed social housing areas in Denmark – dilemmas and potentials. *Journal of Aesthetics & Culture*, 13(1). <https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1972527>
- Eriksson, B., Nielsen, A.M.W., Sørensen, A.S. & Yates, M.F. (2022). *Kunst i almene boligområder – mellem udsathed, inddragelse og forandring*. Aalborg Universitetsforlag.
- Eriksson, B. & Nielsen, A.M.W. (under udgivelse). Changing Gellerup Park: Political interventions and aesthetic engagement in an exposed social housing area in Denmark. *Nordic Journal of Aesthetics*.
- Flyvbjerg, B. (2020). Fem misforståelser om casestudiet. I S. Brinkmann & L. Tanggaard (red.), *Kvalitative metoder. En grundbog* (3. udgave) (s. 621–656). Hans Reitzels Forlag.
- Høghøj, M. & Holmqvist, S. (2018). Da betonen blev belastende: Den emotionelle kamp om Gellerupplanen i 1960'erne og 1970'erne. *Temp – tidsskrift for historie*, 8(16), 124–144.
- Jackson, S. (2011). *Social works: Performing art, supporting publics*. Routledge.
- Jancovich, L. (2019). Creative people and places: An experiment in place-based funding. *Journal of Arts & Communities*, 9(2), 129–147, [https://doi.org/10.1386/jaac.9.2.129\\_1](https://doi.org/10.1386/jaac.9.2.129_1)
- Jenkins, R. (2008). *Rethinking ethnicity*. Sage.
- Jensen, S.O., Prieur, A. & Skjøtt-Larsen, J. (2020). Living with stigma: Spatial and social divisions in a Danish city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 45(1), 186–196, <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12850>
- Kester, G.H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.

- Kester, G.H. (2013). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. University of California Press.
- Mouffe, C. (2008). Art and democracy. Art as an agonistic intervention in public space. I J. Seidel & L. Melis (red.), *Art as a public issue: How art and its institutions reinvent the public dimension*. NAi Press. [Open 14].
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. Verso.
- Nielsen, A.M.W. & Sørensen, N.U. (2017). *Når kunst gør en forskel: Unges deltagelse i kunst- og kulturprojekter som alternativ arena for sociale indsatser*. Aalborg Universitetsforlag.
- Schrag, A. (2018). The artist as social worker vs. the artist as social wanker. *Museums & Social Issues*, 13:1, 8–23.
- Statens Kunstfond. (2019). *Kunst som løftestang. Inspiration til udvikling i udsatte by- og boligområder*. Slots- og Kulturstyrelsen. [https://issuu.com/kunststyrelsen/docs/kunstsomloeftestang\\_statenskunstfond\\_2019](https://issuu.com/kunststyrelsen/docs/kunstsomloeftestang_statenskunstfond_2019) (tilgået 05.07.2021).
- Sørensen, A.S. & Kortbek, H.B. (2018). *Deltagelse som kunst- og kulturformidling*. Samfundslitteratur.
- Wacquant, L.J.D. (2013). *Byens udstødte. En komparativ sociologi om den avancerede marginalisering*. Nyt fra Samfundsvidenskaberne. (Karen Dinesen, Overs. *Fra Urban outcasts. A comparative sociology of advanced marginality*).
- Wacquant, L.J.D. (2013). Marginality, ethnicity and penalty in the neoliberal city: An analytic cartography. *Ethnic and Racial Studies*, 37(10), 1687–1711. <http://dx.doi.org/10.1080/01419870.2014.931991> (tilgået 05.07.2021).



# Felleskap som praksis



Varang, M., Mariscal, V.M., Bye, T.A., Larsson, K. Skrove, G., Erikstad, A.-G. & Tjora, A. (2022). Mellom fellesskapt kunst og kunstskapte fellesskap: En sosiologisk analyse av kunstneres erfaringer fra LevArt og Park.prosjektet. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.). *Kunstskapte fellesskap* (s. 149–175). Fagbokforlaget.  
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa130505>

# Mellom fellesskapt kunst og kunstskapte fellesskap: En sosiologisk analyse av kunstneres erfaringer fra LevArt og Park.prosjektet

Av Madeleine Varang, Valentina Martínez Mariscal, Tor Anders Bye, Katrine Larsson, Gaute Skrove, Anne-Gro Erikstad og Aksel Tjora

I artikkelen vil vi utforske ulike erfaringer med og forståelser av fellesskap i og omkring samtidskunst, med utgangspunkt i *kunstnerblikket*, det vil si hvordan kunstnere opplever og jobber med aspekter ved fellesskap i sin kunst. Vi har intervjuet tretten kunstnere som har vært bidragsytere i det treårige initiativet Park.prosjektet. I påvente av en fremtidig offentlig park i Levanger hadde Park.prosjektet som målsetting å gjenskape allmenningen og åpne for nye potensialer for fellesskap (eller «commoning»). Med utgangspunkt i en analyse utført innenfor en sosiologisk vitenskapstradisjon har vi identifisert temaer som de deltakende kunstnerne tar opp, og som kan si noe om hvordan ulike fellesskap oppstår og oppleves i prosjektene de har arbeidet med.

## LevArt

LevArt startet i 2005 som et initiativ fra kulturenheten i Levanger kommune. Det fantes ikke noen ordning for kunst i offentlig rom i kommunen på den tiden, heller ikke noen annen kommunal satsing på samtidskunst, men satsingsområdet «Kultur og Helse» hadde vært betydelig i flere år.<sup>1</sup> Kulturrådet utlyste samtidig midler innenfor programmet «Kulturelle endringsprosesser og samtidskunsten», som det ble søkt og gitt støtte fra. Åpenheten som fantes i kommunen den gangen, ikke minst hos kultursjef og en del andre sentrale personer, problemstillingene omkring globalisme og samtidskunst som var skissert i utlysningen, og en ny kritisk diskurs omkring kunst i offentlig rom som hadde gjort seg gjeldende gjennom 1990-tallet, var noen av faktorene som gjorde det mulig å etablere LevArt.

Levanger hadde både blitt et mer flerkulturelt sted og stod også i en politisk strid. Bebyggelse utenfor bykjernen bidro til å trekke aktivitet ut fra sentrum, og mange ønsket å rive de gamle bygårdene som altfor ofte ble stående tomme. For at byen skulle fremstå som attraktiv for nye næringer og bidra til økt tilflytting, ble behovet for en tydelig stedsidentitet som en form for merkevarebygging trukket frem. Temaer som demokratiutvikling, deltakelse og kunsten som en viktig aktør i utviklingen av sivilsamfunnet, ble imidlertid vektlagt ved søknad om prosjektmidler til Kulturrådet i årene 2005–2007. I det aller første prosjektet i regi av LevArt, *Dialogos* (2005–2007), inviterte kunstneren Hans Hamid Rasmussen nesten tretti personer i Levanger til å brodere egne lokale logoer.

Målet med LevArt har, til tross for at virksomheten har eksistert i femten år, ikke vært å skape en institusjon, men en infrastruktur for å skape et rom for en mer eksperimentell holdning til hva kunst kan være og gjøre på et mindre sted. For LevArts del fantes det slike rammer lokalt og regionalt, for eksempel i dialog og samarbeid med

---

1 Det er blant annet etablert et nasjonalt senter for kultur, helse og omsorg.



Trøndelag senter for samtidskunst (TSSK), i utviklingen av en permanent ordning for kunst i offentlig rom i kommunen.

Den østerrikske filosofen og kunstteoretikeren Gerald Raunig skiller mellom det han kaller «institutions of the common» og instituerende praksis («instituent practice»)<sup>2</sup>. Det første handler om en nødvendig endring av offentlige kunstinstitusjoner som følge av det Raunig beskriver som krisen i det offentlige rommet, i tilknytning til nyliberalisme og global kapitalisme. Det andre handler om enkelte former for kunstnerisk praksis som er helt nødvendige i konstitueringen av fellesskapsinstitusjoner. Noe av det som kjennetegner slik praksis, er blant annet nærhet til sosiale bevegelser, langsiktighet og det å ta tid, samt repetisjon og det å komme tilbake til det samme som en form for stadige overlappende begynnelse. LevArt kan forstås som slik instituerende praksis, som er prosjektbasert, men hvor hvert prosjekt fortsetter inn i et nytt som en kontinuerlig arbeidsprosess og dialog mellom kunstnere og kurator. LevArt er en kommunal virksomhet, men arbeidet er organisert omkring kunstneriske og kuratoriske praksiser uavhengig av kommunale, administrative og politiske bestemmelser.

## Park.prosjektet 2017–2020

Park.prosjektet startet med endringsprosessene knyttet til en offentlig plass, og Levanger kommunes plan om at en gammel skolegård i nærheten av LevArts og en rekke andre kulturaktørers lokaler skulle omgjøres til en ny park for befolkningen. Park.prosjektet handlet både om fremtiden til dette området i Levanger sentrum og om parken som idé og eksperimentelt felt for måter å leve sammen på. Prosjektet ble til gjennom samarbeid med flere kunstnere og arkitekter som alle deltok med egne prosjekter i det som kan beskrives som en kollektiv, praksisbasert planleggingsprosess for den fremtidige parken. Gjennom temporære

---

2 Raunig 2013.

kunstneriske intervensjoner, arrangementer og prosesser ble folk invitert til kritisk refleksjon om det offentlige rommet og til selv å ta det i bruk.

Parker er som alle andre steder et resultat av menneskers og samfunns investeringer i dem. De er ikke nøytrale byrom, men formet av den tiden de er skapt i, og av ideene som preget den. I sitt verk *The Production of Space* (1974) beskriver Henri Lefebvre «rom» og «byrom» som noe som produseres og etableres, ikke først og fremst gjennom statlige reguleringer og byplanleggere og arkitekters design, men gjennom hverdagens opplevelser og måter den alminnelige borger bruker, observerer og forestiller seg byen på.<sup>3</sup> Et offentlig rom blir levende og dynamisk og bare produsert når det er bebodd og kritisk undersøkt av innbyggerne selv. Kunstverk kan altså ikke i seg selv skape det offentlige rommet, men kunsten kan være i offentlighetens eller fellesskapets interesse ved å bidra i prosesser som ikke kontrolleres bare av kunsten selv.

Park.prosjektet hadde som målsetting å være lyttende til slike prosesser og å bidra til ny kunnskap<sup>4</sup> og diskusjon om den offentlige institusjonens rolle og nye *commons*. Kuratoren hadde ikke en *auteur*-rolle og lanserte heller ikke et spesifikt tema som skulle undersøkes. Det kuratoriske arbeidet besto i å ta ansvaret for den offentlige sfæren som ble produsert. Kunstnerne var selvorganiserte og inviterte gjerne andre deltakere, også andre kunstnere, i prosjektene sine. De skapte sosiale og diskursive kontekster omkring eget og andres arbeid og involverte publikum på måter som var både reflekterte og eksperimentelle.

Kunstneren Prerna Bishnoi er filmskaper og undersøker hvordan steder produseres gjennom ulike narrativer og aksjoner, perspektiver som hun har brakt inn i Park.prosjektet og i det kontinuerlige samarbeidet med kunstnere og publikum. Hun var prosjektkoordinator og produsent i Park.prosjektet og medredaktør for *Park.Reader* og startet

---

3 Lefebvre 1974/1991.

4 Den digitale publikasjonen *Park.Reader* (<http://park.levart.no>) er blant annet en videre undersøkelse av dette temaet og er etablert som en plattform for felles læring og et kompendium til prosjektet. Publikasjonen presenterer nye tekster av kunstnere, kuratorer og forskere.



➤ *Den norske idealstaten: Forsamlingen av Alt Går Bra på LevArt i 2018. Foto: LevArt / Siv Hilde Meen.*

blant annet opp Levanger Film Club/Film & Study, en temporær kino for å samle folk til å se filmer sammen, presentere dem for hverandre og diskutere dem etterpå.

Kunstnersamarbeidet Bjørg Nyjordet og Magnar Gilberg, kunstnergruppen Alt Går Bra og kunstkollektivet Tenthauus deltok alle med langsiktige prosjekter i Park.prosjektet. På ulike måter skapte alle prosjektene fysiske spor i det fremtidige parklandskapet og åpnet opp prosesser som innbyggerne i Levanger og kommunen ble oppfordret til å videreføre. Nyjordet og Gilberg startet sitt arbeid med å dyrke poteter i rabattene og skjære opp asfalten for å gi plass til kompostkasser for annen dyrking.<sup>5</sup> Prosjektet problematiserte bruk av land og matproduksjon og menneskenes relasjon til andre livsformer som insekter og planter. Kunstnergruppen Alt Går Bra undersøkte

5 <http://levart.no/jorda-bind/>

grenselandet mellom kunst, politikk og filosofi i *Den norske idealstaten*<sup>6</sup> når de inviterte befolkningen til å formulere egne visjoner for et godt samfunn. Prosjektet i Levanger ble realisert blant annet i form av lesegrupper, en retorikkskole og en utstilling av faner og historiske foto av folkeforsamlinger og prosesjoner i Levanger. Det munnet ut i en performativ forsamling som fungerte som et forum for dialog med flere talere som delte sine positive visjoner for et rettferdig samfunn. Her ble publikum også fortalt at de selv var protagonister, og at de kunne delta aktivt med innspill, spørsmål og ideer om hvordan de kan organisere seg for å virkeliggjøre visjoner. Forsamlingen fant sted i et område av parken som ble utformet som et amfi med utsikt mot fjorden. Kunstkollektivet Tenthau etablerte seg i den gamle skolegården i Levanger med prosjektet *P1*, to mobile paviljonger, den ene et verksted for en residenskunstner, den andre et velutstyrt verksted for samarbeid mellom kunstneren og skoleelever.<sup>7</sup> Tenthau driver et kollektivt arbeidssted og visningsrom for kunst i Oslo og har lang erfaring fra tverrfaglige samarbeid med elever i Osloskolen. I tillegg til egen tilstedeværelse kuraterte kollektivet et ettårig residensprogram for prosjektet i Levanger, der de inviterte kunstnerne Sissel M. Bergh, Ida Warholm, Amy Franseschini og Lode Vranken (begge fra Futurefarmers<sup>8</sup>) og arkitekt Thomas Holth. Sammen med ungdommer i Levanger bygde Holth en grønn plantevegg som står igjen etter at paviljongene ble flyttet til andre steder i Norge. Den fungerer som en møteplass. De tre langsiktige prosjektene etablerte parken som et sted for felles læring og radikale demokratiske praksiser og synliggjorde hvordan bruk av land har konsekvenser for klima og biodiversitet i både et mikro- og et makroperspektiv.

---

6 <http://levart.no/den-norske-idealstaten/>

7 <http://levart.no/p1-et-mobilt-atelier-for-kunstnere-i-skolen/>

8 Disse kunstnerne er basert i California og Belgia, og deres residensopphold måtte derfor avlyses på grunn av koronapandemien. De bidrar imidlertid med en tekst til *Park.Reader* og har laget innholdet til et verksted som kan gjennomføres når forholdene tillater det.

Sissel M. Bergh ble første gang invitert av LevArt i 2012, under arbeidet med kunstprosjektet *Dalvedh*, der hun samarbeidet med musiker og komponist Frode Fjellheim.<sup>9</sup> *Dalvedh, Forskningsstasjon # Levanger* ble etablert i LevArts lokaler som et temporært rom for deling av kunnskap om den sørsamiske kulturen og historien i Gaske-laanten Sijte og Levanger. I arrangementet ble det protestert, blant annet i form av joik, mot et historieseminar om Levanger hvor samisk kultur, historie og påvirkning var totalt fraværende. I Park.prosjektet baserte Bergh sitt virke i Sørvest Saepmie (Trøndelag) og tok i bruk en rekke kunstuttrykk og teknikker i det som kan beskrives som en *counter-mapping* av nær-områdenes landskap og fortid. Med prosjektet *Dalvebe, forskningsstasjon # Lievenge # Levanger*<sup>10</sup> fortsatte hun arbeidet med å kartlegge samiske spor i regionen og plasserte på denne måten parken i et større sørsamisk kulturlandskap.

Vladan Jeremić og Rena Rädle ble invitert av LevArt som en del av prosjektet *Deep Sites*<sup>11</sup> i 2014 der de deltok med en performativ installasjon på byens torg. Dette førte til et videre samarbeid om blant annet det internasjonale seminaret *Art Production in Restriction*<sup>12</sup> året etter, med Jeremić og Rädle som kuratorer. Bakgrunnen for samarbeidet var blant annet kunstnerens arbeid med magasinet *ArtLeaks Gazette* og en større diskusjon om prekære arbeidsforhold i kunstfeltet, som seminaret var en del av. Kunstnerduoen, som har base i Beograd, deltok med sine erfaringer og kompetanse i workshopen PARK. «... of the

---

9 «Dalvedh» er et sørsamisk ord som betyr «det som har vært lenge borte, det som kommer til syne igjen». «Dalvebe» er verbformen som betyr «vi kommer til syne igjen». <http://levart.no/dalvedh-forskningsstasjon-levanger/>

10 Prosjektets tittel viser blant annet til at kommunen nå får et offisielt sørsamisk navn. Sissel M. Berghs arbeid har hatt stor betydning for bevisstgjøringen om den sørsamiske identiteten og historien til stedet, og hun deltar blant annet i faggruppa for plan for kulturmiljø, by- og stedsutvikling i regi av Trøndelag fylke etter invitasjon fra byantikvar i Levanger, Tove Nordgaard.

11 <http://levart.no/red-winter/>

12 <http://levart.no/art-production-in-restriction-possibilities-of-transformative-art-production-and-coalition-building-2/>

Commons» i 2018. Målet med arrangementet var å diskutere rammer for en kollektivt produsert publikasjon. Kunstnerduoen utforsker grensene mellom politisk kunst og aktivisme, noe Rådle reflekterer over i et tekstbidrag til publikasjonen *Park.Reader* som etter hvert ble etablert som et kompendium til prosjektet.<sup>13</sup>

Raphael Grisey er født i Paris, men bor og jobber i Berlin. Han benytter en kombinasjon av video, foto og tekst til enten å samle eller skape fortellinger i krysningpunktet mellom minner, migrasjon og arkitektur. Sammen med Kàddu Yaraax, Mouhamadou Diol og Bouba Touré etablerte Grisey den tre dager lange workshopen Figuring Fallow Time, som satte kulturer for bruk av jord, postkoloniale erfaringer og migrasjonsproblematikk i en translokal sammenheng. Deltakerne ble invitert til å lære av forumteater (De undertryktes teater) slik det brukes av Kàddu Yaraax, for å mobilisere til sosial og politisk endring og konfliktløsning i lokalsamfunn.

Edvine Larssen var også en av kunstnerne i *Deep Sites* og deltok med *At Any Given Moment*, en performativ vandring og installasjon mellom to historiske jordkjellere i Levanger sentrum.<sup>14</sup> Kunstneren inviterer her publikum til å tre ut av rollen som betraktere av kunst. Gjennom en vridning av perspektiv er det i stedet byen og bylivet som erfares og ses på nytt, ved at publikum, i en en-til-en-relasjon med en «guide», selv blir protagonister i en nøye planlagt og minimal koreografi. Denne undersøkelsen av rom og erfart og sanset tid ble senere videreført av kunstneren i en publikasjon med samme tittel, utgitt av LevArts publikasjonsplattform LevArText.<sup>15</sup> Disse to arbeidene inngikk som en del av Larssens forskningsprosjekt som stipendiat ved Kunstakademiet i Trondheim ved NTNU.<sup>16</sup>

Lisa Torell har som kunstner, forsker og skribent i en årrekke undersøkt hvordan komplekse forhold mellom sted, virkelighet og politikk uttrykkes gjennom språk, system og logikk.<sup>17</sup> Hennes performative og

---

13 <http://park.levart.no/2021/01/19/the-language/>

14 <http://edvinelarssen.com> og <http://levart.no/aagm/>

15 <https://levart.no/levartext/>

16 Larssen 2017.

17 <http://lisatorell.com>

stedsspesifikke intervensjoner i det offentlige rom undersøker velferdsstatens forfall og synliggjør hvordan omsorg og oppmerksomhet eller likegyldighet og neglisjering manifesteres i våre fysiske omgivelser. Gjennom prosjektene sine har hun fremhevet vedlikeholdsarbeidet som en grunnleggende samfunnsfunksjon og feiet gaten, båret bort byens søppel eller invitert publikum med på performative undersøkelser av fortau og offentlig skilting. Lisa Torell og Edvine Larssen startet opp sitt arbeid i Park.prosjektet sammen gjennom to nattlige byvandring i Levanger. Mens et nytt verk av Lisa Torell vil bli produsert som en del av Park.prosjektets offisielle avslutning, fortsetter Edvine Larssen sin undersøkelse av *slow walk* som kunstnerisk metode og strategi.

Park.prosjektets kunstnere og deres prosjekter, som vi har beskrevet ovenfor, utgjør denne artikkelens empiriske materiale. De har alle jobbet med fellesskap og allmenning som rettesnor for sine arbeider og er derfor sentrale for artikkelens problemstilling. Gjennom åtte dybdeintervjuer gir de tretten kunstnerne oss innblikk i egne refleksjoner omkring temaet fellesskap og hvordan de forholder seg til ulike aspekter av dette i sitt arbeid. I intervjuene etterstrebet vi åpenhet rundt ulike samtaleemner og lot kunstnerne selv diskutere egne erfaringer med en vektlegging av temaer knyttet til fellesskap. Vi har gjort en tematisk analyse<sup>18</sup> på tvers av intervjuene og identifisert, på basis av en sosiologisk analyse, ni distinkte temaer (kodegrupper), hvorav vi bestemte oss for å gå videre med fem av dem (fysisk fellesskap, frihet, kunst som kommunikasjon, kunstnerfellesskapet, tid), som danner strukturen i artikkelens analysedel.

## Fellesskapets nyanser

For å utforske forholdet mellom kunst og fellesskap tar vi utgangspunkt i en nyansert fellesskapsforståelse presentert i boka *Hva er*

---

18 Modellen *stegvis-deduktiv induksjon*, Tjora 2021.

*fellesskap*<sup>19</sup>, hvor fellesskap utvikles gjennom perspektiver om samhold, integrasjon, sosial interaksjon, identifikasjon, kommunikasjon, arbeid og fysisk nærvær. Et slikt mangfoldig fellesskapsbegrep er utviklet fra ulike samfunnsvitenskapelige tradisjoner og skoler og legger grunnlaget for en kritisk inngang til fellesskapets muligheter. På den ene siden må fellesskap betraktes som *skjøre*: De må kontinuerlig oppfattes, tas vare på og fornyes. På den andre siden er vi alle «fellesskapsbyggere» ved at vi skaper fellesskap og opplevelser av fellesskap blant annet ved ulike former for sosial interaksjon: Med utgangspunkt i det vi kan kalle en konstruktivistisk-interaksjonistisk posisjon, hvor virkelighetsforståelse skapes i sosiale sammenhenger – gjennom handling og forhandling – skaper vi samfunn kontinuerlig. Ulike aktører vil ha ulike bidrag, ofte over lang tid, før forskjellige former for fellesskap får en slik objektiv eller udiskutabel karakter at de kan oppleves som fakta, selv om de er rent sosialt skapt. Hele befolkninger kan enes om betraktningen av enkelte nærmiljøer som trygge og levende og andre som kalde og tomme eller utrygge. Likeledes kan kunsten bidra til å forme slike sosiale fakta, om fysiske steder, om ulike folk, om aktiviteter og lignende.

## Allmenningen

Offentlighetsbegrepet er grunnleggende for vår selvforståelse, ikke minst i en norsk og nordisk kontekst. «Offentligheten» har i den sosialdemokratiske tradisjonen ofte vært forstått som synonymt med «fellesskapet», som rommet for forsamling og forhandling, der demokratiet og våre felles verdier vedlikeholdes og gjenskapes. I dagens stadig mer fragmenterte samfunn er det vanskelig å ta for gitt at dette rommet eksisterer som noe annet enn en forestilling. I stedet snakker vi gjerne om at det finnes flere deloffentligheter, og at kunsten produserer sine

---

19 Tjora 2018. Se også Tjora i denne boka.



egne offentligheter. Den britiske kuratoren Andrea Phillips går så langt som å si at når ideen om en offentlighet fortsatt reproduseres, først og fremst av kulturfeltet, er det kun som en avleiring eller rest av en historisk idé.<sup>20</sup> Når ledende kunstinstitusjoner fortsetter å opprettholde ideen om en enhetlig og udiskutabel offentlighet, fortsetter de i realiteten å betjene et publikum som ikke lenger er så lett å definere.

Diskusjonen om nye allmenninger («commons») i kunstfeltet og en fremvekst av nye kollektive praksiser og performativitet i det offentlige rom kan ses i sammenheng med en slik utvikling. Judith Butler har beskrevet hvordan vår tids sosiale bevegelser endrer det offentlige rommet. Hennes teori om performative forsamlinger beskriver hvordan *kropper-i-allianse* endrer det offentlige rommet ved at de trer frem og blir synlige.<sup>21</sup> Tilbakekomsten av «performance» i offentlig kunst kan forstås som en del av denne konteksten.<sup>22</sup> Diskursen omkring allmenning (det «å allmenne») som en radikal og frigjørende praksis vokser ut av dette behovet for en redefinisjon av offentlighet og offentlig rom som har gjort seg gjeldende gjennom hele 2000-tallet. Det betyr at kunst kan brukes aksjonistisk for å utvikle (nye former for) offentlighet. Typisk, når dette blir en form for kunstnerisk og kuratorisk praksis, er at den like gjerne finner sted i utstillingsrommet som i uterom, i rurale områder så vel som i urbane strøk, og at den må formes i den spesifikke konteksten. Allmenningen *som praksis* er derfor alltid lokalt forankret. Det er en arbeidsmåte som henter sitt materiale fra og er forankret i konkrete sosiale erfaringer og spesifikke historiske og materielle betingelser.

---

20 Phillips 2016.

21 Butler 2015.

22 Erikstad 2017.

## Tid til samhandling

En vesentlig sosiologisk inngang til praksis (i vid forstand, også kunstnerisk praksis) vil legge vekt på den sosiale interaksjonen – eller samhandlingen – og hvordan den skaper spesifikke situasjoner og typer av situasjoner. Den amerikanske sosiologen Anne Rawls har foreslått begrepet *konstituerende praksiser*, som spontane, selvregulerende, og kreative praksiser, og som bidrar til at situasjoner kan oppfattes som spesifikke og forutsigbare.<sup>23</sup> Om man oppsøker et galleri, vil et vant galleripublikum vite hvordan man «gjør galleripublikum» fordi man har vært i en slik situasjon gjentatte ganger og kan gjenskape den legitime sosiale interaksjonen som hører et galleri til. Denne artikkelens case, prosjektene i Park.prosjektet, må tilsvarende skape en form for typifisering av egen praksis. De må skape samhandling mellom kunstnere og mellom publikum og kunst(ner) i en slik grad at det er mest nærliggende å tenke på publikum som deltakere. Her har kurator en sentral rolle i å invitere kunstnere som kan bidra til deltakelse, og dermed legge ytre rammer for hva slags praksis som kan skapes. I denne samhandlingen ligger det en mulighet for kollektivt å redefinere arbeidet bak kunst, fra en *produksjonsrettet prosjektbasis*<sup>24</sup> til en mer *sosialt orientert praksis* som involverer borgere mer generelt over tid. Oppmerksomhet om *tid* og *kontinuitet* blir derfor sentralt for å betrakte hvordan kunst konstitueres som sosial praksis. I tilknytning til dette bruker den tyske sosiologen Hartmut Rosa begrepet «temporal mismatch» for å forklare et misforhold mellom antatt og faktisk brukt tid på en oppgave. Det er opp til individet å disponere tiden sin, og dersom kortere tidsbruk legitimeres, vil ansvaret for lengre tidsbruk falle nettopp på individet.<sup>25</sup> I kunstfeltet kan dette perspektivet berike en diskusjon om hvorvidt kunst som sosial praksis kan avgrenses til prosjekt(er), eller om vi kan observere en

---

23 Rawls 2012: 480.

24 Jensen 2009.

25 Rosa 2017: 26–27.

utvisking av grensene mellom prosjekt, lokalitet, tid og samfunnsmessig kontekst: Kan et verk avgrenses til prosjektets tid og sted, eller strekker det seg (sosialt og kognitivt) utover dette? I så fall hvordan?

## Kunst i offentlige rom

Kunst i offentlige rom er knyttet til demokratiske idealer og er i Norge institusjonalisert gjennom statens fagorgan for kunst i offentlige rom, KORØ, i tillegg til at det finnes kommunale ordninger over hele landet. Blant argumentene som brukes når offentlige midler skal forsvares, er denne kunstens tilgjengelighet, at den finnes der folk ferdes, og at den representerer det felles eide. I en viktig tekst fra tidlig 1990-tallet peker kunsthistoriker, forfatter og kritiker Rosalyn Deutsche på hvordan både «det offentlige rom» og «kunst» automatisk har konnotasjoner til det som er universelt, åpent og inkluderende.<sup>26</sup> Slik gir «det estetiske», enten det er kunstverk, arkitektonisk stil, urbant design eller museer, demokratisk legitimitet til byutviklingsprosjekter, selv om de privatiserer felles eid land, kommer med restriksjoner for når og hvordan man får lov til å oppholde seg der, og i motsetning til å være åpne rent faktisk stenger noen ute, som når hjemløse ikke får oppholde seg i parken om natten. *Kunst i offentlig rom*, som kombinerer de to begrepene, er dobbelt belastet som en figur for universell tilgang. Denne ideen om at «offentlig rom» og «publikum – en offentlighet» («the public») – eksisterer, og at deres betydning kan knyttes til spesifikke fysiske steder eller visse folkegrupper, er dypt problematisk ifølge Deutsche. Den brukes også av nykonservative (eller antidemokratiske) krefter, som nå plutselig befinner seg på folkets side og i folkets navn kritiserer kunsten for å være elitistisk, ikke tilgjengelig nok, ikke for folket rett og slett.

---

26 Deutsche 1992.

Deutsches tekst får ny aktualitet i dag når det, ikke minst i kunstfeltet, snakkes om en kollaps av det offentlige rom.<sup>27</sup> Det er ikke stedene i seg selv som har forsvunnet, siden visningsrom, gallerier og museer fortsatt finnes. Poenget er snarere at disse arenaene ikke nødvendigvis kan opptre som brede offentligheter. Som tidligere nevnt har den britiske kuratoren Andrea Phillips pekt på at man risikerer å betjene et publikum som kanskje ikke er der, eller kanskje var der tidligere, som «past-publics».<sup>28</sup> For Deutsche er det ikke kunstens oppgave å harmonisere ytterpunktene i den politiske debatten, det er når den posisjonerer seg innenfor den offentlige sfæren forstått som et sosialt rom, knyttet til det Hannah Arendt har kalt retten til å ha rettigheter, at kunsten fortsetter å ha en viktig rolle i utviklingen av (et mer radikalt) demokrati.

## Analyse: Fem aspekter ved kunstbaserte fellesskap

Vi har i analysen av kunstnerintervjuene identifisert fem sentrale temaer: 1) kunst som sosial praksis, 2) forpliktende nærhet, 3) invitert samhandling, 4) kollektiv kontinuitet og 5) elastisk tid. Mens de tre første dreier seg om samhandling og fellesskap mellom kunstnere og publikum eller deltakere, handler de to siste om hvordan kunstnerne og LevArt skaper tilhørighet. Disse temaene er utviklet gjennom analysen av intervjuene av kunstnerne. I den videre teksten vil vi illustrere analysen med sitater fra kunstnerne, hvor deres navn står i parentes.

**Kunst som sosial praksis:** LevArts uttalte mål er å skape sammenhenger mellom kunsten og samfunnet ellers, og dermed blir prosjektene også politisk relevante. LevArt skal bidra til å skape levende samfunn for innbyggerne i Levanger og forstå «det kommunale» som en plass for alle. For

---

27 Dette ble blant annet diskutert i en paneldebatt arrangert av tidsskriftet *Kunstkritikk*, 09.12.2020. <https://kunstkritikk.no/se-debatten-om-10-tallet/>

28 Phillips 2016.

eksempel hadde Park.prosjektet som mål å utforme offentlige rom omkring en skole i Levanger. Kunst blir dermed en form for sosial praksis. Samtidig er det ikke lett å forutse hva kunsten kan utvikle seg til å bli for lokalmiljøet. I prosjektet *Dalvedh* ble publikum oppfordret til å dele sine historier, blant annet om samiske røtter. Dette har bidratt til å synliggjøre Levangers sørsamiske identitet og fortsetter å være viktig i dag også, blant annet når Levanger nå skal få et offisielt sørsamisk navn. Publikumshistoriene ble til noe mye større for lokalsamfunnet enn bare et kunstprosjekt (Bergh).

Ved bruk av bilder, lyd, utstillinger og andre kunstneriske virkemidler har kunstnere en helt egen mulighet til å eksperimentere, spille ut, gjennomfortelle og belyse viktige saker og hendelser i samfunnet. Det er forskjell på kunst og aksjonisme. En humanitær aksjon eller protest for å beskytte folk mot utkastelse er ikke «an artistic act, but the artistic act is to formulate your thoughts about what is happening, and to formulate this in a visual language that is more comprehensive than just, let's say political language» (Rädle). Rädle snakker med andre ord om et visuelt og kunstnerisk språk som muliggjør kommunikasjon utover det rent politiske, altså normer og «spilleregler» på den politiske arenaen. Kunst er mer uavhengig av aktører tilknyttet de politiske partier enn politikken selv. Kunstnerne har neppe like stor og bred innflytelse som politiske partier, men i et lokalsamfunn, som Levanger, blir LevArts prosjekt synliggjort på en annen måte «enn om det hadde operert i større byer» (Grisey).

Kunstnerne opplever at virksomheten i Levanger og LevArt oppleves som viktig for dem og lokalsamfunnet. Ikke minst har initiativet bidratt til å endre hvilke typer rom som er tilgjengelig som offentligheter (Torell). Likevel er det enkelte lokale konflikter, for eksempel når det gjelder bruk av fysiske rom. I området der Park.prosjektet er under utvikling, finnes det få parkeringsmuligheter. LevArt og de deltakende kunstnerne kviet seg for å fjerne parkeringen fordi den ga noe viktig til lokalsamfunnet. For kunstnerne har verkene de produserer og aksjonene de gjennomfører, blitt naturlige prosesser som baserer seg på at de selv er samfunnsborgere: «We are also part of, not only as artists but as people, certain struggles in society» (Jeremić & Rädle). Arbeidene strekker seg utenfor



» P1 – et mobilt atelier og en temporær kunstnerresidens for samarbeid mellom kunstnere og skoleelever. Prosjektet var plassert i Levanger i 2019–20 som Tenthaus sitt bidrag til Park.prosjektet. Foto: LevArt / Siv Hilde Meen.

det lokale. Som Torell sier, er «LevArt ikke bare Levanger sitt. Det er jo faktisk Norges. Skandinavias. Det er ikke veldig mange steder som er lignende». Samfunnsproblemer og politiske budskap som fremheves i kunsten, har ikke nødvendigvis vært noe de har tenkt over på forhånd, men heller noe de har følt har skjedd i gjennomføringen av prosjektene.

**Forpliktende nærhet:** Jeremić & Rädle har en intensjon om å utvide et offentlig rom og transformere det i retning av en form for offentlig bruk, «the space as communal», «public usage», og på den måten gjøre kunsten til «social practice». I dette ligger det også en idé om «lavterskel – å se på det på vei fra butikken – det finnes en kravløshet i det» (Torell). Den kunstneriske aktivitetens nærhet til det romlige er viktig, som i prosjektet *Den norske idealstaten* som starter med spørsmålet «Hva er Levanger?». Kunstnergruppen Alt Går Bras markering utvikler arbeidsrelasjoner til beboere, lokal historie, kunst og det å leve i Levanger. Larssen

beskriver den kunstneriske virksomheten som «et skjæringspunkt mellom det arkitektoniske, skulpturelle og performative», der kunsten har et tidsforløp (for eksempel mellom lys og mørke) og er stedsbasert. Kunstnerne legger vekt på å etablere relasjoner over tid, hvor man «sakte etablerer en uvant tanke hos folk» (Torell). Tilstedeværelsen skaper en forventning, at «her skal det skje noe» (Tenthaus), noe som gir et rom for spesielle former for sosial interaksjon, som «opens up the imagination of how you could possibly interact with this space» (Bishnoi).

Den faste og stabile lokaliseringen av LevArt i Levanger legger til rette for utvikling av et publikum. Enkelte faste hendelser, som filmklubben, bidrar til å bygge et publikum som er kjent med huset. Strategisk arbeid for å oppfordre til deltakelse er helt essensielt, for eksempel for kunstnergruppen Alt Går Bra, som jobbet med å skape forsamlinger («assembly»). For å gjennomføre prosjektet *The School of Rhetoric* måtte de få med et antall deltakere som var villige til å delta i pågående samtale og bli godt kjent, og dette krever innsats – det er ikke noe som bare skjer. Bishnoi beskriver deltakere som kom hver dag, og forpliktet seg til det, selv om de ikke forsto fullt ut hva de holdt på med. Hun beskriver dette som «a committed audience», et *forpliktende/engasjert publikum*, som stadig kommer tilbake til prosjekter i LevArt og opplever at stedet gir en form for næring som de ikke får andre steder.

Vi tolker ideen om forpliktende publikum som en «kontrakt» mellom kunstner og deltakende publikum, hvor også kunstnere må gi publikum spillerom. Dette er også knyttet til det fysiske stedet. Et fysisk sted som LevArt blir derfor ikke som et museum som kan akseptere passive tilskuere, men som ethvert annet *prosjekt* som innebærer arbeid, og at deltakerne (publikum) erkjenner at «this is work» (Bishnoi). Forståelse av romlighet og tid blir en integrert del av kunstverket, slik som Larssens «passage works» som metafor for kunsten i vid forstand, og impliserer oppmerksomhet om «rommet» (fysisk, tid, relasjonelt) mellom kunst, kunstner og betrakter eller deltaker.<sup>29</sup> «Med det så mener jeg kunstverk

---

29 Larssen 2017.

som aldri står stille og som er i en slags konstant forandring, og det involverer den som deltar i verket og den som [...] 'betrakter' [det]» (Larsen).

Tenthaus jobber mye med skoler, og de forteller at de opplever at barn og ungdom involverer seg. For at dette skal kunne skje, må kunstnerne bruke tid lokalt i skolene, i et langsiktig samarbeid. Tenthaus kontrasterer dette med *Den kulturelle skolesekken*, hvor kunstneren kommer og forsvinner etter 2–3 timer. Samarbeid over tid med lærere og elever bidrar til en kontinuerlig konversasjon på norsk, noe som bidrar til integrasjon siden de stort sett jobber med elevgrupper med migrantbakgrunn. I tillegg har de erfart at elevene opparbeider eierskap til det *mobile atelieret*, ved at de «vet hva den paviljongen er for noe» som en form for fellesskap ved å vite noe ikke alle vet.<sup>30</sup>

Kontinuerlig forpliktelse og en form for eierskap til sted kan relateres til den amerikanske sosiologen Raymond Oldenburgs begrep  *tredje-plasser*<sup>31</sup>, som betegner steder som ikke er knyttet til hjem eller jobb, men like fullt betydningsfulle lokaliteter i hverdagen. Ved at prosjektene ved LevArt ofte vektlegger aktiv deltakelse, blir «publikum», «betraktere» eller «besøkende» for passive begreper. Heller er det slik at LevArt som sted og tilhørende verk synes å bli skapt kollektivt mellom kunstnere og andre deltakere og knyttet til en posisjon til sted og rom som en slags kunstnerisk *passiar sone*<sup>32</sup> for eksperimentelle former for samhandling.

**Invitert samhandling:** Kunstnergruppen Alt Går Bra er interessert i å utforske koblingen mellom kunst og politikk, at kunsten tilhører alle, og at kunstnerens jobb er å engasjere. De er opptatt av at mye av kunsten ikke er ønsket innenfor institusjoner eller «art spaces», og at dette også skaper en mulighet for å utvikle et større og mer variert publikum andre steder, som for en større bredde av befolkningen oppfattes som tilgjengelige. Et eksempel kan være å benytte folkelige forsamlingshus. I arbeidet med *Den norske idealstaten* (Alt Går Bra)

---

30 Jf. Tjora 2018: 57–59.

31 Oldenburg 1989.

32 Tjora 2016.



ble ulike våpenskjold laget, noe som ellers bare hører hjemme i ganske sjeldne offentlige rom, og som ikke forbindes med moderne kunst, og som stilles ut uten at de dominerer rommene slik kunstutstillinger ellers kan gjøre. Ved bruk av Folkets Hus – et slags symbol på lokale fellesskap, skaper man også en romslig ramme rundt det som forener menneskene. Mens dette skaper *kunst blant folk*, er Bergh opptatt av *kunst med folk* ved å bruke samarbeidsformer uten hierarkisk kontroll av kunnskapen. Her får alle eierskap i prosessen, med kunstneren som katalysator eller tilrettelegger. Ikke minst blir dette tydelig når «verket» ikke kan finnes uten publikums bidrag, for eksempel i noen deler av verket *Dalvedh\**, som er basert på lokalbefolkningens fortellinger om forgangne tider og vitnesbyrd fra personer med samisk bakgrunn.

Kunsten som vi til nå har trukket frem, kan i all hovedsak kategoriseres som både performativ og materiell. Det er viktig for folk som deltar, at kunsten virkeliggjøres og ikke bare «henger i lufta» (Alt Går Bra). Mange verk er flyktige og dokumenteres for eksempel med video, «for å vise verden at man faktisk har gjort noe [...], men dokumentasjonen er jo ikke verket» (Larssen). Slik dokumentasjon vil også styrke transparens, det vil si å gi et innsyn i hva kunstnerne driver med, med en aksept av det allmenne spørsmålet «hva er dette?». Ved etableringen av et «mobilt atelier» har Tenthau invitert folk til kunstnerens hverdag, ikke som et mysterium, men noe som for eksempel kan være arbeid foran datamaskinen slik det også er «for alle andre».

Jeremić & Rädle er bekymret for at deltakelse («participatory practices») innenfor kunstfeltet kan bli en illusjon. Mange kulturprogrammer innenfor europeiske finansieringsordninger er motivert av utviklingen av fellesskap i byrom, hvor kunstnere skal bidra til å styrke «the connection to the community». De mener at man må involvere lokale nøkkelpersoner som eventuelt kan invitere kunstnere inn, «but it's not possible for an artist to come and create public, that's actually not happening». Kanskje er det en fare for at vi står igjen med *kunstnernes* opplevelse når folk spør: «Hva driver dere med?» (Tenthau), og at folk ellers avskriver sin egen deltakelse som irrelevant. Er kunstnernes egne

forklaringer fremmedgjørende? Grisey peker på behovet for større grad av beskjedenhet («modesty») og viser til kunstfeltet som pretensiøst i fortellingen om hva man ønsker å oppnå. Det er dessuten tett knyttet til forfatterskap eller opphav: «Art is very related to [...] authorship and [...] about creating value around 'this name'. And I try to work against it somehow, it's not what I'm interested in» (Grisey). Vektleggingen av forfatterskap vil kunne gjøre kunstfeltet til et internt anliggende kun for den mest engasjerte.

Jeremić & Rädle peker på at en offentlig støttet organisasjon som LevArt burde kunne drive mer aktiv eller aggressiv dør-til-dør-verving, og at man ikke kan spørre folk om hva de vil ha siden man da bare får et «typical answer that they want some kind of entertainment». De problematiserer at ungdommen i hovedsak vil drikke seg fulle, men at voksne folk i det minste burde forstå at dette ikke handler om turistifiserte aktiviteter som de har fått med seg i Italia eller Spania, men at man heller bør legge opp til et program for å «educate the public, to build the public, to create a public» og være forberedt på at «some parts of artistic practice will [...] maybe make public even more disgusted» (Jeremić & Rädle).

Kunsten kan tydeliggjøre uenigheter eller vanskelige diskusjoner og må etter Torells mening være vågal. Hun mener at de som politisk jobber med kulturens ulike maktapparater, må innse hva aksept er, og at kunsten kan skape diskusjon uten at kunstneren må velge side. Hva kunsten gjør i samfunnet, blir et stort tema. En film kan handle om sosial interaksjon, for eksempel på et kjøpesenter, og får folk til å tenke på om senteret er en bygning hvor du for eksempel kan sove, eller om du kan okkupere den, og prosessen med dette er det viktige, det performative (Bishnoi).

**Kollektiv kontinuitet:** De kunstnerne som er delaktige i miljøet rundt Park.prosjektet, er ofte tilknyttet LevArt gjennom kunstprosjekter som er sentrert rundt det å samle mennesker eller skape felles møtepunkter i hverdagen. Flere henter frem mangfoldet av profesjonelle bakgrunner ved LevArt som en av de faktorene som bidrar til at miljøet

oppleves som annerledes enn andre steder, hvor kunstnere kan utvikle og vise sine verk.

Levart bringer folk sammen som kan skape 'a common space for thinking' [...] som kobler folk sammen fra ulike regioner med denne lille unike plassen og skaper en opplevelse av fellesskap uten å være familie eller stamme, noe som for oss faktisk er en negativ konnotasjon. (Jeremić & Rädle)

At LevArts prosjekter foregår i en relativt liten norsk by, Levanger, er noe som fascinerer flere av kunstnerne. Det overrasker dem at et så stort spekter av kunstnere fra hele verden dras mot et sted som i internasjonal sammenheng har tilsynelatende liten påvirkning på kunstfeltet. De oppfatter LevArts viktigste formål som å virke som et felles knutepunkt for utveksling av ideer og inspirasjon for kunstnere med et minstemål av felles interesser, men med mange ulike bakgrunner, noe som lar seg avspeile i begreper som «a common place of thinking» (Jeremić & Rädle) og «interdisciplinary awareness» (Alt Går Bra).

Gjennom deltakelse blir kunstnerne eksponert for andre ideer enn sine egne og koblet til Levanger og de andre ved LevArt, ofte over lengre tidsperioder og ved flere møter og prosjekter over tid. Prosjektene, idéutvekslingene og møtene blir «byggesteiner» (Bergh) til det som LevArt representerer.

Anne Gro har bygd opp [LevArt til å inkludere] folk fra Levanger og folk utenfra og jobber med dem over tid [...]. Og så bygges kunnskap om byen opp over tid. Alt henger sammen med stedet. Sånn sett blir vi en del av LevArt. Vi er LevArt. Vi er ikke bare invitert av dem, men [blir en del av] diskusjonen rundt hva byen er og hva slags historie den har. (Bergh)

Å være deltaker i LevArt-miljøet blir betydningsfullt for de kunstnerne (og kunstkollektivene) som blir delaktige i prosjektene der. Stedet omtales som «super precious» og noe annet enn et «traditional exhibition space»

(Grisey). At kunstnere jobber der over tid og gjentatte ganger, skaper en større kobling mellom kunstneren selv og LevArt som organisasjon enn det de opplever at de har overfor gallerier og museer, hvor man bare stiller ut noen få ganger. Jeremić & Rädle mener at man dermed kan jobbe «mer kvalitativt enn kvantitativt», altså hvor man heller jobber inngående med et prosjekt over tid enn å sirkulere mellom ulike utstillinger.

**Elastisk tid:** I prosessen der kunsten skapes, viser det seg at tid er en viktig faktor som både kan styrke og svekke fornemmelsen av å tilhøre et fellesskap. Torell og Rädle forteller begge at de ofte har følt på tidspress når de har arbeidet med andre prosjekter som ikke har vært tilknyttet LevArt. Kunstnerisk arbeid har en tendens til å bli *instrumentalisert*: at det ligger en forventning om at den kan produseres som en kommersiell vare. Kunst blir produsert i akselererende fart, og det stilles oftere krav til høy effektivitet og begrenset tidsbruk. Da blir arenaer som LevArt stadig viktigere, siden kunstnerne der får tid til å la kunstverkene utfolde seg på egne premisser. For Bergh er tid og frihet knyttet tett sammen i prosessen der kunsten skapes. At det er et tydelig skille mellom arbeidstid og fritid, åpner opp for at prosessene kan skje kontinuerlig.<sup>33</sup> Torell forklarer denne friheten i arbeidshverdagen som en mer *elastisk prosess*, hvor den kreative prosessen ikke har tids- eller stedsmessige begrensninger.

Sammenhengen mellom prosess, tid og fellesskap er som nevnt av Hartmut Rosa i et misforhold, hvor prosjekter tar mer tid enn avsatt, med den konsekvens at grensene mellom arbeidstid og fritid viskes ut.<sup>34</sup> Som påpekt av Torell er det «verdifulle å bare kunne gå rundt en hel dag, som jeg og Edvine gjorde i Levanger», hvor man nesten glemmer «at man jobber», men som er tid vel anvendt for nettopp å kunne gjøre jobben. Den nevnte *instrumentaliseringen* henger også sammen med et slikt tidspress, hvor et *kunstnerisk produkt* skal kunne produseres effektivt.

---

33 I en mer arbeidstidsmessig betraktning kunne man problematisert dette, men det er ikke tema for denne artikkelen.

34 Rosa 2017: 25.

Når grensene for tid utfordres, legges det samtidig til rette for former for fellesskap som kanskje ellers ikke ville blitt til. Analysen viser at tid og frihet i prosessen tolkes på forskjellige måter av kunstnerne. Likevel er det slik at selv om kunsten i seg selv skal produseres, er det først når selve prosessen settes i høysetet, at kunstnerne snakker om fellesskap. Det er i dette arbeidet at møtene skjer, og ved å gi kunstnerne tid og frihet i prosessen oppnår de å skape prosesser som innebærer utvikling av fellesskap i kunstprosjektene.

## Diskusjon

I forrige del har vi presentert og kort drøftet de fem ulike temaene som kom frem i analysen. I denne diskusjonen vil vi på mer teoretisk nivå drøfte hvordan aktivitetene i Park.prosjektet kan forstås som ulike former for fellesskap.

**Gjensidig forpliktelse:** Forpliktende nærhet handler om nærhet til publikum, forpliktelse til sted og deltakelse, samt kontinuitet og eierskap til den fysiske lokaliteten hvor kunsten utvikles og/eller presenteres. I Tjoras typologi over stedbundne fellesskap skisserer han tre ulike varianter av dette: *stedsfellesskap* (som tredjeplasser), *oppholdsfellesskap* (som bomiljø) og *hendelsesfellesskap* (som festival). LevArt kan forstås som en tredjeplass, som deltakerne investerer sitt engasjement i og henter inspirasjon fra. Dette innebærer at stedet i seg selv finnes der som et stabilt «sosialt faktum», men som hviler på at de ulike deltakerne (både kunstnere og publikum) skaper stedets sosiale plattform. Som påpekt av Oldenburg er konversasjon den mest sentrale aktiviteten i tredjeplasser.<sup>35</sup> Tre faktorer bidrar til en gi-og-ta-situasjon i tredjeplassene: 1) en frihet til å komme med alle slags temaer og endre dem ofte, 2) at det er mer interessant med dem man ikke jobber med til daglig, og 3) at det å vente på tur i samtalen er en del av den sosiale

---

35 Oldenburg 1989.

tonen. LevArt som en tredjeplass innebærer derfor en betydelig *gjensidig forpliktelse* mellom deltakerne om å gi hverandre plass – i samtalen og i køen. I lys av analysen er denne konversasjonen å forstå som inkluderende – mellom kunstnere, deltakere (publikum) og kurator.

**Dynamikk mellom kunstner og deltaker:** I analysen kommer det frem at det er fellesskap mellom kunstnerne i LevArt. Likevel kan det diskuteres hvorvidt grensene for fellesskapet er så tydelige at vi kan skille mellom ett fellesskap av kunstnere og ett av kunstnere og deltakere. Begrepet *dramaturgisk lojalitet* kan brukes til å forklare hvordan kunstner- og deltakerrollene er viktige for å skape et fellesskap.<sup>36</sup> Som Bergh beskriver, kan det oppstå situasjoner der kunstnere blir tilskuere eller deltakere i hverandres prosjekt. *Dramaturgisk lojalitet* oppstår idet man aksepterer sin rolle og spiller med, altså idet kunstnerne tar en tilskuer- eller deltakerrolle i hverandres prosjekt. En motsetning ville være hvis kunstnerne følte seg fremmedgjorte i rollen som tilskuer. Vi kan med andre ord ikke snakke om et rent «kunstnerfellesskap», men heller et dynamisk fellesskapsprosjekt som de deltar i og er en del av. Likevel kan det ikke underslås at det eksisterer et fellesskap som kunstnerne *spesifikt* tilknyttet LevArt tilhører. *Dramaturgisk lojalitet* kan brukes for å forklare fellesskap av individer med en form for avstand, der ulike roller både formes og legger føringer for samhandlingen som kan foregå.

**Kontinuitet:** Som vi også har sett i analysen, er prosess et viktig begrep som kan forklare både lineære og sirkulære tidsforståelser. På den ene siden foregår prosjektene over en gitt periode, og her har problemet med tidsbruk vært diskutert. Bergh og Torell har fortalt hvordan tid er en avgjørende faktor i tilblivelsesprosessen av et verk. I tillegg er det å bruke tid i prosjektet viktig for fellesskapet. Tenthaus forteller at det å bruke tid på prosjektene, som med det mobile atelieret, bidrar til et slags utvidet eierskap både fra kunstnere og andre involverte. På den andre siden finner vi også en sirkulær forståelse

---

36 Goffman 1992.

av hvordan prosessene i LevArt fungerer. Dette handler både om at kunstnerne gjerne blir invitert tilbake for nye prosjekter, og om at verkene som blir til sammen med deltakere, gjentas og fornyes. Kontinuiteten ved det kunstneriske gir de deltagende kunstnere svært stor frihet til å utfolde seg, ved at LevArt som fellesskap består over tid og viderefører uttrykk som ellers ville vært begrenset av en forhåndsdefinert tidsramme.

**Synliggjort samhandling:** Kunsten er med på å utforme offentlige plasser og vil dermed også bidra til å forme sosiale praksiser. Ifølge Phillips er offentligheten en historisk idé om noe enhetlig og udiskutabelt.<sup>37</sup> Kunsten som LevArt produserer, får motbevist dette udiskutable ved at mange av deres prosjekter har skapt en endring i hvem som kan benytte seg av rom og fysiske omgivelser i samfunnet. Politiske budskap kan komme til uttrykk på mange måter, blant annet gjennom kunstneriske virkemidler som lyd, bilde og (sam)handling. Dermed kan det sies at kunsten har sitt eget språk. Dette er noe som kan knyttes til Butlers teori om performative forsamlinger og hennes diskusjon av det offentlige rom, der kunsten har som rolle å skape endring. Kunstens politiske potensial kan i produksjon, fremføring og aksjon være med på å utvide forståelsen av det offentlige rom.

Butler argumenterer videre for at det er noe *performativt* knyttet til kunst, noe som gjør seg gjeldende for kunsten som skapes i LevArt. Fellesskapet oppstår idet kunsten fremtrer og gjennom fremtredelsen setter i gang prosesser. Berghs prosjekt *Dalvedh*, hvor hun oppfordrer publikum til å dele sine historier, og Tenthaus' fortellinger, der tilskuerne har kommet bort og spurt «hva driver dere med?», er eksempler på kunstens invitasjon til deltakelse. Når offentlighet *som praksis* forankres i det lokale, kan fellesskapet styrkes ved at publikum også blir delaktig i prosessene.

---

37 Phillips 2016.

## Kunstskapte fellesskap og allmenningen som praksis

Park.prosjektet hadde som formål å skape og utfordre det offentlige rommet i den gamle skolegården rundt LevArt og flere kulturaktørers lokaler. Konsepter knyttet til fellesskap og allmenning ble sentrale temaer i prosjektene som utfoldet seg i og rundt området, der kunsten som medium for ulike fellesskap skulle bli betydningsfullt for prosjektene. I diskusjonen foran har vi identifisert fire plattformer for hvordan kunst bidrar til fellesskap: 1) gjensidig forpliktelse, 2) dynamikk mellom kunstnere og deltakere, 3) kontinuitet og 4) at samhandling gjøres synlig. Alle fire aspektene kan knyttes til allmenningen *som praksis*. Kunstnere og deltakere eller publikum vil veksle over tid, men den transparente allmenningen fortsetter å bestå som grunnlag for fellesskapets kontinuitet og lokale forankring. Dette synes imidlertid å forutsette gjensidig samhandling som stiller (store) krav til kunstnere, kuratorer og deltakere eller publikum. Fra kunstnere kan det, som påpekt, kreves en økt beskjedenhets og at man er mindre pretensios og mer konkret og realistisk i løftet om å *skape offentlighet*. Kuratoren må underbygge kontinuitet og tilknytning. På den ene siden kreves det et deltakende publikum som må akseptere utfordrende formater. Dette kan innebære et begrenset antall besøkende, men like fullt bidra til å etablere et stampublikum som er forberedt på aktiv deltakelse. På den andre siden åpner prosjektene for tilfeldige og kortvarige fellesskap, også med forbigående, men som ikke er uten betydning for lokal bevissthet og tilknytning. I lys av LevArts kjerneidé om at det er et forhold mellom kunst og fellesskap, peker diskusjonen i retning av et komplekst og over tid skiftende skille mellom kunstskapte fellesskap og fellesskapt kunst.



## Referanser

- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Deutsche, R. (1992). Art and public space: Questions of democracy. *Social Text*, (33), 34–53.
- Erikstad, A.-G. (2017). *Om offentlig kunst og nye allmenninger. Notater på vei mot en mer kollaborativ praksis* [Masteroppgave]. Kunsthøgskolen i Bergen.
- Goffman, E. (1992). *Vårt rollespill til daglig*. Pax.
- Jensen, A. F. (2009). *Prosjektsamfundet/Prosjekt mennesket*. Århus Universitetsforlag.
- Larssen, E. (2017). *Theatrical, but not theatre. Architectonic, but not architecture. Sculptural, but not sculpture. What 間[Ma] does, or what 間[Ma] could do* [Doktoravhandling]. Kunstakademiet i Trondheim, NTNU.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell. (Opprinnelig utgitt 1974.)
- Oldenburg, R. (1989). *The great good place: Cafes, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts, and how they get you through the day*. Paragon House.
- Phillips, A. (2016). *Reinventing the arts institution under the condition of past-publics. Critical Issues in Public Art*. KORO. <https://vimeo.com/154304025>
- Raunig, G. (2013). *Instituent practices and institutions of the common in a flat world*. I P. G. Gielen (red.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in Flat World*. Valiz.
- Rawls, A. W. (2012). Durkheim's theory of modernity: Self-regulating practices as constitutive orders of social and moral facts. *Journal of Classical Sociology*, 12(3–4), 479–512.
- Rosa, H. (2017). De-synchronization, dynamic stabilization, dispositional squeeze: The problem of temporal mismatch. I J. Wajcman & N. Dodd (red.), *The sociology of speed: Digital, organizational, and social temporalities* (s. 25–41). Oxford University Press.
- Tjora, A. (2016). Passiare fellesskap. *Plan*, (1), 46–51.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap*. Universitetsforlaget.
- Tjora, A. (2021). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (4. utgave). Gyldendal akademisk.

Johansson, M. (2022). Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av streetdansscenen i Oslo. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.). *Kunnskapede fellesskap* (s. 176–208). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa130506>

# Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av streetdansscenen i Oslo

Av Mats Johansson

Hip-hop culture started to stop violence, but now today  
it's more about how to make people be together, meet  
each other and share; to grow together (Niako).

I denna artikel presenteras en kvalitativ studie av deltagande estetisk praxis inom streetdansscenen i Oslo. Undersökningen bygger på djupintervjuer med fyra dansare och pedagoger med anknytning till streetdansstudio Subsdans i Oslo, samt deltagande observation på jams, battles<sup>1</sup> och workshops i osloområdet. I studien undersöker jag hur sociala dimensioner såsom deltagande, gemenskap, involvering och inkludering kommer till uttryck i hur aktörerna omtalar och utövar sin verksamhet som dansare och pedagoger. Jag ser också

---

1 En battle är en informell tävling där ofta en och en eller två och två dansare «fightas» mot varandra med improviserade dansrutiner med publiken sittande på golvet i ring runt dansarna. Den moderna organiserade battlen är en institutionaliserad version av hiphopkulturens ursprungliga «street battle» och inkluderar ofta teatraliska element som underbygger intrycket av en iscensatt kamp (se till exempel [https://www.youtube.com/watch?v=MqZ5eu\\_wftQ](https://www.youtube.com/watch?v=MqZ5eu_wftQ)).

närmare på hur streedansskulturens sociala dimensioner är kopplade till estetisk-konstnärliga och pedagogiska dimensioner av praktiken, såsom kreativitet, inspiration, skapande, dansestetik och artist- och lärarroller. I analysen berörs även frågor kring lärandeprocesser och volontärism; delningskultur och kollektivt skapande; agens, attribution och kulturell äganderätt; samt förhållandet mellan traditionen och individuellt uttryck.

## Bakgrund och kontext

Streedans har som många andra folkliga uttrycksformer tagit steget från informell, improvisatorisk gatukultur med lokal förankring till en global företeelse med egna internationella skolor, workshops, tävlingar, festivaler och multilaterala organisationer. Denna institutionalisering har i sin tur följts av en konsolidering av uttrycksformer och en differentiering i undergenrer som var och en kännetecknas av en viss uppsättning rörelser och tekniker.<sup>2</sup> Det som i dag går under benämningen streedans är alltså inte nödvändigtvis gatudans i ursprunglig bemärkelse, utan snarare en paraplybeteckning för en uppsättning dansformer som förvaltas av genrens institutioner. I linje med detta utgår jag från en arbetsdefinition som omfattar de dansstilar som det erbjuds undervisning i på dansstudion Subsdans, närmare bestämt breaking, hip-hop freestyle, popping, locking, house, dancehall, vogue och waacking.<sup>3</sup> Denna definition tar inte hänsyn till den mångsidighet och tvetydighet som kännetecknar genrens historia, utveckling och pågående gränsförhandlingar. Jag gör dock en avgränsning i bemärkelsen att det måste röra sig om dans och dansundervisning

---

2 Shapiro 2004. Den här utvecklingen har tydliga paralleller i institutionaliseringen och kommersialiseringen av andra subkulturella uttrycksformer, så som skateboarding, snowboarding, surfing och BMX freestyle, se Edwards & Corte 2010, Humphreys 2003.

3 Se <https://subsdans.no/stilene/>

som explicit uppmärksammar streehdansen som säregen uttrycksform och som självreflexivt omfamnar hiphopkulturen som en ledstjärna för verksamheten (jfr. nedan). Breaking, popping och så vidare som en uppsättning rörelser eller som ett rent koreografiskt moment i annan dans faller därför utanför definitionen annat än som en negativ referenspunkt i informanternas utsagor. En sådan avgränsning är också i linje med den akademiska litteraturen, där streehdansen genomgående framställs som en underkategori och oskiljaktig del av hiphopen och hiphopkulturen.<sup>4</sup>

Det finns en omfattande litteratur som berör hur hiphop – inkluderat streehdans – utvecklats från lokal subkultur till ett globalt fenomen med både populär- och motkulturella förgreningar. Det är särskilt två moment som utmärker sig i den dominerande berättelsen om genrens historia och utveckling.<sup>5</sup> Det ena är hiphopen som *glokalt* fenomen, det vill säga som en kulturform med global spridning som anpassats och formats efter lokala förutsättningar och uttrycksbehov. Det andra momentet handlar om hiphopens politiska dimension och hur den har gett röst åt marginaliserade eller på andra sätt belastade grupper i samhället. Det anförs ofta att dessa aspekter hänger ihop genom att globaliseringen av hiphop som uttrycksform erbjuder ett språk som är igenkännbart och tillgängligt över geokulturella och lingvistiska gränser. Detta öppnar både för delning av erfarenheter runt en gemensam sak (till exempel upplevelsen av att vara marginaliserad) och för att gestalta unika eller kulturspecifika erfarenheter och uttrycksbehov.

---

4 Hiphopkulturen sägs konventionellt bestå av de fyra huvudelementen MC:ing, DJ:ing, breaking (breakdance) och graffiti. En sådan deskriptiv definition täcker dock inte bredden av uttrycksformer som med tiden kommit att associeras med hiphop och det kan ifrågasättas om en heltäckande definition av denna typ ens är möjlig att formulera. Det är därför mer ändamålsenligt att betrakta hiphopen som en kulturell rörelse. Inte heller det är en precis beskrivning, utan en definition som omfamnar de synsätt och värdegrunder som anses utgöra genrens fundament (jfr nedan) mer än exakt vilka fysiska uttrycksformer den består av i varje tid.

5 Se Forman & Neal 2004, Osumare 2007, Rollefson 2017, Terkourafi 2010.

Dessa teman är viktiga och handlar i högsta grad om hur uttrycksformen främjar sociala gemenskaper och egenmakt. Det är dock påfallande att den akademiska hiphoplitteraturen i liten grad fokuserar på de aspekter av genren som lyfts fram som mest centrala bland informanterna som intervjuats i föreliggande studie. Informanterna refererar till exempel rutinmässigt till «Peace, Love, Unity, and Having Fun» (kända som hip-hopens fundamentala värdegrunder); «Each One, Teach One» (en volontärisk filosofi om att man oberoende av nivå och status har ett ansvar att dela med sig av kunskapen till andra och föra traditionen vidare); vikten av «Foundations» (genrens stilistiska och danstekniska grunder) som utgångspunkt för (ny)skapande; förvaltandet av hiphopens element av gatukultur (här förstått som något obundet, ohögtidligt och icke-institutionaliserat); deltagarkultur (lågtröskelideologi samt överlappning mellan artist och publik); och kollektivt skapande (föreställningen att nya idéer föds genom samspelet mellan flera aktörer). Alla eller de flesta av dessa aspekter omtalas av informanterna som självklara delar av och definierande för hiphopkulturen. Som framgår av presentationen nedan artikuleras de här tankarna också gärna i kontrast och opposition till vad man kan kalla en hierarkisk, elitistisk förståelse av estetisk praxis där de omtalade elementen av deltagande, gemenskap, volontärism, delningsfilosofi och respekt för genrens tradition saknas.

Kontrasten mot den dominerande bilden av hiphop och hiphopkultur som tecknas i den akademiska litteraturen förtjänar att tas upp till kritisk diskussion, något som emellertid ligger utanför ramen för denna framställning. Mer ytligt betraktat kan det tyckas som att det handlar om olika fokus: 1) När informanterna refererar till «the culture» åsyftas en global samhörighet mellan aktörer som förenas av ett gemensamt intresse och engagemang för hiphop och streetdans, och som tillsammans förvaltar den värdegrund som anses definiera genren. Detta står i kontrast till framställningar där «hiphopkultur» jämföras med genren hiphop som populärkulturell företeelse, inklusive stadier i dess utveckling, viktiga stilbildande artister, teman och budskap i texter,

kontroverser kring kopplingar till kriminalitet och gangsterkultur samt den kulturella och ekonomiska kontext inom vilken hiphopens olika uttrycksformer växt fram.<sup>6</sup> 2) I informanternas diskurs är kulturen som sådan (jfr. föregående punkt) en viktig aktör genom att representera ett alternativt sätt att umgås med och runt musik och dans, samt erbjuda ett skapande rum där alla kan delta på sina premisser och där deltagarna utvecklas tillsammans. Detta står i kontrast till det individuella aktörskapets logik där «hip-hop artists around the world use the genre to speak about the social, cultural and political conditions they live in».<sup>7</sup> Här framställs genren som en konstform som produceras av en artist och som publiken responderar på. I den grad uttrycket relaterar till en social gruppering är det på premissen att artisten fungerar som dess talrör i frågor som är centrala för gruppens självförståelse och upplevelse av sociala realiteter, det Allan Moore benämner som «second person authenticity».<sup>8</sup> Gruppen har alltså status som mottagare och/eller inspirationskälla och har ingen roll i tillkomsten av uttrycket. Sammantaget kan skillnaden mellan dessa perspektiv beskrivas i termer av deltagarkultur vs. åskådarkultur.<sup>9</sup> Detta pekar i sin tur mot ett viktigt förtydligande vad gäller forskningsfokus: mitt intresse i föreliggande studie är streetdans- och hiphopkultur som självmedveten (global) gräsrotskultur där deltagarna tillsammans definierar genren genom sitt kollektiva deltagande.

Med tanke på konst- och kulturfältet mer generellt finns mycket litteratur som direkt eller indirekt berör förhållandet mellan konst och sociala gemenskaper. Centrala teman inkluderar konstens instrumentella värde i socialt och pedagogiskt arbete, socialt mervärde som effekt av offentlig konst och deltagande konst som metod för att öka

---

6 Se till exempel Dyson 2004, vars artikel passande nog heter «The culture of hip-hop».

7 Simeziane 2010: 96.

8 Moore 2002.

9 Jenkins 2006, Haggren mfl. 2008.

allmänhetens engagemang i kreativa processer.<sup>10</sup> Det finns emellertid relativt lite forskning som fokuserat på förhållandet mellan det sociala/ relationella och det estetiska/konstnärliga i den bemärkelse som avses i föreliggande studie.

## Frågeställningar och framgångssätt

Följande frågeställningar har legat till grund för studien:

- Hur kommer sociala dimensioner såsom deltagande, gemenskap, involvering och inkludering till uttryck i hur streedansens aktörer omtalar och utövar sin verksamhet?
- Vilka principer och ideal definierar streedansens estetik, pedagogik och genretillhörighet, och hur balanseras relationen mellan individen och kollektivet inom praktiken?
- Vad är förhållandet mellan streedansskulturens sociala/relationella dimensioner och konstnärlig kreativitet, skapandeprocesser och dansestetik?

Dessa frågor är delvis av metakarakter och det är inte en metodologisk förutsättning att de skall kunna besvaras direkt av kunskapsbärare. Detta är i linje med tongivande musiketnologiska perspektiv, enligt vilka estetiska praktiker ses som formativa och konstituerande för identiteter och sociala relationer.<sup>11</sup> En viktig implikation är med andra ord att umgänget med och runt en konstnärlig uttrycksform formar snarare än bara avspeglar aktörernas egenskaper, preferenser och värderingar. Epistemologiskt innebär detta också att relevant kunskap är inbäddad i praxis och de diskurser och institutionella strukturer som utgör dess kontext. Med en sådan utgångspunkt kan

---

10 Cartiere & Willis 2008.

11 Blacking 1995, Feld 1990, Frith 1996, Stokes 1997.

man inte förutsätta att kunskapsbärare är fullt medvetna om, har reflekterat över eller med ord i detalj kan redogöra för sitt kunnande och dess grunder. Etnografisk forskning kan därmed inte begränsas till en ren utfrågning av informanter med syfte att avtäcka den kunskap de besitter. Datainsamling och -analys liknas i stället vid en flerdimensionell tolkning där forskaren försöker leva sig in i meningsbärande sammanhang präglade av många samverkande omständigheter och kontextuella faktorer.<sup>12</sup> Av dessa anledningar användes inte de övergripande frågeställningarna för studien som direkta frågor till informanterna, utan betraktas snarare som problemformuleringar som analyseras utifrån den totala empirin.<sup>13</sup>

Datainsamlingen för studien har bestått av djupintervjuer med fyra nyckelinformanter med anknytning till streetdansscenen i Oslo.<sup>14</sup> Intervjufrågorna var hierarkiskt strukturerade med öppna introduktionsfrågor till varje tema innan fokus avgränsades till mer specifika frågor allteftersom samtalet fortskred. Därutöver har jag genomfört ostrukturerade observationer på jams, battles och andra tillställningar i dansstudion Subsdans regi och generellt i osloområdet. Detta inkluderade informella samtal med elever, föräldrar och andra deltagare, samt observationer under informationsmöten och föredrag.<sup>15</sup> Empirin har analyserats genom en kvalitativ innehållsanalys<sup>16</sup> där utvalda citat och referat från intervjuerna introduceras med och/eller följs av kommentarer och resonemang angående hur aktuell empiri belyser studiens

---

12 Geertz 1973.

13 Jfr. Wengraf 2001.

14 Informanterna är: Mathias Jin Budtz (<https://subsdans.no/about/pedagogene/#mathiasjin>), Camilla Tellefsen (<https://subsdans.no/about/pedagogene/#camilla>), Michael «Niako» Lamarre (<https://subsdans.no/about/pedagogene/#niako>) och Marcus Andreassen, alias «Dark Marc» (<http://www.darkmarc.no/HJEM.html>).

15 Projektet har godkänts av Norsk Senter for Forskningsdata (NSD). Informanterna har mottagit informationsbrev angående studien och gett skriftligt medgivande till sitt deltagande.

16 Krippendorff 2004.



forskningsfrågor. Avslutningsvis diskuteras resultatens och möjliga implikationer av dessa för förståelsen av konst och sociala gemenskaper i ett bredare perspektiv.

## Social gemenskap som överordnad princip

**Mathias:** Hiphopkultur og streetdance-kultur er utrolig fine verktøy og veldig naturlig verktøy til å snakke om medmenneskelighet og felleskap, fordi at den naturlig ligger innebygget i kulturen [...]. Essensen i [kulturen] er liksom det her med ... det handler om å være seg selv. Og det er jo det vi tar utgangspunkt i når vi driver et sånt sted her [Subsdans], at her skal være plass til alle, og det gjelder både i forhold til bakgrunn og alder og kjønn og alt det her. Men det gjelder også i forhold til ambisjoner, [at] vi prøver å ha et veldig åpent rom [...]. Så det er igjen tilbake til våres verdigrunnlag: Vi tenker veldig sosialt. Det er the main thing [...]. Det er jo også en kulturell kode i hiphop – selv om hiphop også er veldig hard, og liksom attitude – så er det [...] det der med at man hilser på hverandre og inkluderer hverandre ... peace, love, unity and having fun er liksom mottoet [...].

**Camilla:** Hiphopkulturen er [...] unik fordi det er en veldig sånn coolness over det som veldig mange tiltrekkes, samtidig som det er så utgrunnet dypt. Så overflaten, det første du ser er det kule [...]. Men så på et tidspunkt så kommer du til at, «oh ok shit, det her er et felleskap» [...] som ofte er det som gjør at folk blir da, det derre samholdet, å være en del av noe, som jeg tror at veldig mange andre kunstformer ikke har på samme vis [...]. Det er ikke det samme sånn kulturelle fellesskapet, we're in this together-type tankegang.

**Niako:** [...] at the start and for a long period «it's been a man's world» [sings the phrase and laughs]. Luckily, since then it has developed into a culture that promotes openness and peace, love, unity and having fun.

[So] hip-hop culture [is] about sharing; that it doesn't matter if you're man, women, religion, color, whatever; you just share the love for the culture.

**Dark Marc:** [...] det at det liksom er sammenlinka da [de ulike elementene innen hiphopkulturen], det gjør jo at det har blitt skapt et større miljø. Det er ikke sånn at orkesteret spiller, danserne danser og så går vi hver til vårt etter jobb på en måte [...] det er noe med samspillet og viktigheten av at det er en kultur som er sammen hvor vi utveksler ting og at man er i samme miljø. Sånn som når det er et jam ... jeg liker ikke å si publikum og de som opptrer, jeg liker å tenke på det som en fest hvor alle er med [...]. Så det er en veldig viktig del av jam-kulturen, at det er interaktivt, at alle er med. Man står i ring å ... hvis du liker musikk og bare har lyst til å stå og danse så kan du stå og danse selv mens noen konkurrerer og battler.

Citaten här är några exempel på hur informanterna framhäver olika aspekter av social gemenskap som en ledstjärna för deras förhållnings-sätt till dansen och den tillhörande kulturen. Den mellanmänskliga dimensionen genomsyrar dock alla samtalstrådar i intervjuerna, som framgår under de olika rubrikerna nedan, och är därför svår att omtala separat. För att förtydliga och summera kan följande teman urskiljas:

- Social gemenskap, inkludering och trivsel är uttalade pedagogiska målsättningar som prioriteras framför andra hänsyn. Detta yttrar sig bland annat i en väldigt låg tröskel för deltagande och motsvarande flexibla färdighetskrav, och ett målinriktat arbete för att alla deltagare skall ta ett ömsesidigt ansvar för varandras välbefinnande på tvärs av positioner och ålder. Det sistnämnda konkretiseras i närmast obligatoriska ritualer, som att alla alltid hälsar på alla på träningar och andra tillställningar, och att man alltid kommer med uppmuntrande och stödjande tillrop när andra uppträder i «tävlings-» (battles) och andra sammanhang.

- Både pedagogisk och konstnärlig verksamhet bygger på hiphop-kulturens så kallade fundamentala värdegrunder: «to promote openness and Peace, Love, Unity and Having Fun» (Niako). Detta kommer bland annat till uttryck genom att verksamheten underbygger sociala relationer och gemenskap tvärs över generationer, genus och kulturell bakgrund. Det innebär också att det är en överordnad princip att bara ha kul och umgås genom dansen med ett motsvarande nedtonande av bestämda prestations- och färdighetsmål.
- Streetdans- och hiphopkulturen framställs som en global social gemenskap som definieras genom ett ömsesidigt engagemang för kulturen och dess uttrycksformer och värdegrunder.
- Ömsesidig delning av kunskaper och upplevelser är en central ledstjärna, och tillgången till kunskapsresurser lokaliseras till omedelbara sociala relationer mer än till auktoriserade experter eller institutioner. Med andra ord: den sociala gemenskapen med tillhörande kunskapsflöden mellan deltagare är en förutsättning för att verksamheten skall fungera pedagogiskt och konstnärligt, och till syvende och sist för genrens/subkulturens existens.
- Kreativitet och skapande framställs i hög grad som sociala processer, något som kommer till uttryck genom begrepp som «connection», «vibration», «vibing and sharing together» och «call and respond». Följande teman kan urskiljas: 1) Det framhålls att man ofta arbetar kollektivt i crews med ett slags informellt delat ansvar för till exempel en koreografi. 2) Den sociala gemenskapen som utgör genren omtalas som en viktig inspiration till att öva, utvecklas och prestera sitt bästa, förstått som att man bidrar till ett gemensamt projekt. 3) Det sociala (mer än prestationsorienterade) umgänget genom dansen betraktas i sig som ett kreativt rum genom att en avslappnad och förlåtande atmosfär ger utrymme till spontant skapande utan prestationskrav. 4) Skapande omtalas ofta som en dialog med en eller flera danspartner i en tränings- eller «tävlings» situation (battle) i form

av att man tar inspiration från och responderar på varandras dansuttryck där och då. 5) Det dialogiska perspektivet framhävs också i omtalandet av individuell träning och förkovring: «det er ofte sånn at man for eksempel møter noen i en battle som gjør noe helt crazy og at man da blir inspirert til å gå hjem og finne på noe nye moves, og så komme tilbake til klubben uka etterpå og kill it liksom. Det er jo også call and respond, en type teamwork [...]» (Camilla). 6) Även uppträdanden inför «publik» omtalas som en skapande dialog med hänvisning till att publiken deltar i framförandet genom att ge omedelbar respons på det som händer på dansgolvet.

- Den påfallande överlappningen mellan roller (artist/åskådare, lärare/elev, arrangör/deltagare) förstärker intrycket av streehdans-scenen som en social gemenskap och ett kollektivt projekt.

Dessa punkter kommer att omtalas och exemplifieras mer ingående genom presentationen. De fungerar också som bakgrund för de olika mer specialiserade punkterna nedan.

## Streehdansens estetik: centrala principer och ideal

Streehdansens estetik handlar i det här sammanhanget i mindre grad om dansgenrens formaleestetiska egenskaper (rörelser, stegkombinationer, figurer) och mer om de övergripande principer och ideal som fungerar som ledstjärnor för skapandet, utövandet och den pedagogiska förmedlingen av dansen. I denna bemärkelse är det en väldigt slående tendens att både informanterna och andra aktörer framhäver kunskaper om hiphopens och streehdansens historia och tradition som viktiga förutsättningar, både som en generell kunskapsgrund

och konkret i form av genrens stilistiska och danstekniska grunder («foundations»):<sup>17</sup>

**Niako:** I early understood that if I want to develop I need to understand where things come from. Then I have a good foundation and I could understand how to play with the words and make sense when I was rapping; with dance, I could understand that «okay, this foundation is created like this», and it could give me an idea also for how to develop my own style.

**Camilla:** [...] alle som jobber her [på Subsdans] har et tankesett som er i den retningen i forhold til dans: [at] først lærer jeg språket, så skriver jeg mine egne historier [...]. Det er jo ikke det at det ene eller det andre er feil, men det er bare at det her er sånn vi har valgt å undervise, det er det som er vår liksom grunnreie.

**Dark Marc:** Jeg ble jo kritisert for å være old school når det kom nye folk som ...«vi gjør det nye shit'e bare fuck det der liksom». Og da husker jeg at en del av de sto litt fast fordi de nekta på en måte å gå til kjernen, til bibelen å lære seg basicsene. Altså man ser det nå i ettertid at en del sto fast fordi de ikke hadde bygget opp den grunnverdien da, som kreves for å gå next level, både i forhold til dansing og musikalsk og ... [...]

---

17 Det kan nämnas att det är en genomgående tendens bland informanterna att man ställer sig kritisk till aktörer (dansskolor och -förbund, tävlingsarrangörer osv.) som använder streetdans och hiphop som etikett för sin verksamhet utan att ha eller förmedla denna djupare kunskap om genren. Att uteslutande fokusera på det informanterna omtalar som «the surface of hip-hop» kan beskrivas som att dansen reduceras till en bestämd uppsättning rörelser och tekniker. Det som saknas är då inte bara respekten för genrens historia och tradition, utan också förståelsen av dansen som är implicit i en sådan traditionskunskap. Detta inkluderar principer som delningskultur, kollektivt skapande, viktigheten av lek och spontanitet, och prioriteringen av stil och personligt uttryck framför teknisk perfektion och akrobatik.

**Mr. Wiggles:** [...] when you get stuck on a move we generally say go back to the basics. Don't branch out [...] go back to the root of the movement that you are practicing. When you go back to the root then you build again. So the key to not getting stuck in street-style dancing, or in any creativity, is the roots, go back to the roots. Creativity is also passing on knowledge. So whatever knowledge they passed on to you to get that spark, you go back to that, and then you start again.<sup>18</sup>

Det är påfallande att informanterna inte ser på traditionen som en konserverande eller begränsande kraft utan i stället som en källa till kreativitet och utveckling tvärs över gränserna för de olika uttrycksformerna inom hiphopkulturen. Detta förutsätter i sin tur en annan premiss, nämligen idén om traditionen som dynamisk, föränderlig och öppen för nya individuella bidrag. En närliggande liknelse är en berättelse som det kontinuerligt skrivs vidare på och där vem som helst som lärt sig språket och berättarformen kan vara medförfattare. Detta kan tolkas som ett exempel på kollektivt skapande i en vertikal dimension där traditionen är en kollektiv kreativ process över tid (jfr. bland annat trädmetaforen nedan):<sup>19</sup>

**Niako:** [...] every moment when we have somebody new in the hip-hop culture, then we'll have like another branch. It's like a genealogic tree [...]. This is really what I feel is the beauty of hip-hop culture, that we have the foundations but we can do anything we want with it and bring many different inputs into the culture to make it grow and not stop [...]. It couldn't happen if I was doing ballet [laughs] [...]. Another

---

18 Uttalandena från Mr. Wiggles är transkriberade från ett öppet föredrag som hölls på Sentralen i Oslo 26.04.2019. Mr. Wiggles, vars riktiga namn är Steffan Clemente (1965–), är en legend inom hiphopkulturen och en framstående utövare och stilbildare inom flera dansstilar.

19 Kollektivt skapande i en horisontell dimension behandlas senare med utgångspunkt i hur informanterna omtalar skapande processer som ett informellt samarbete mellan dansare som man umgås med.

thing with hip-hop is that we also get inspiration from other styles and things that in a way have nothing to do with hip-hop [...] and see how we can translate it in a hip-hop way. With dance I can take inspiration from contemporary, as long as I understand my foundations, and I can create my own style. [So] hip-hop is always about creating something different with something you already have.

**Dark Marc:** [...] det jeg og mange i breakemiljøet ønsker er jo å skape en egen signatur sånn at ... hvis folk bare ser skyggen din så kan de si «åh det er han», fordi du har liksom en egen style [...]. Og jeg syns at det er veldig deilig å se at ting ikke er standardisert, fordi da kan man bare... la oss se hvor langt vi kan komme, og ikke være begrenset av de der normene at det skal være helt rett og du skal gjøre de og de momentene, fordi det ødelegger utviklinga helt, syns jeg da [...]. Altså, breaking er jo ikke helt fritt [...]. Det jeg mener med 100 % frihet er at når du har øvd 10 000 timer på disse breake-foundations og rytmeforståelse og flyt og alle disse tingene der [...] da skal du være 100 % fri og bevege deg uten å tenke, fordi da vil kroppen gjøre det den kan på en måte. Og da kan jeg for eksempel la meg inspirere av en samtidsdanser som jeg har sett [...]. Og så vil det være breaking fordi det sitter så i deg. Og det skaper også en frihet at du kan ... prøve å gjøre alt feil, og så vil du skape noe kult utav det. Og det er det jeg syns er så kult med å blande stiler, at det blir breaking men du tar kvaliteter fra noe annet [...].

**Camilla:** Jeg tror at fordi det er en veldig sånn autodidakt type genre – folk lærer sjøl, lærer av andre, utvikler det, lærer det videre – så har det ikke liksom et utdanningsforløp som du følger sånn trinn for trinn, så det er veldig mye plass til tolkning på en måte. Så jeg har et ansvar når du lærer meg noe for å ta det imot, preserve it, [...] og så omformer jeg det og så gir jeg det videre [...] Vi har jo også en undervisningsmetode som går veldig mye på at helt fra de er små så improviserer vi, vi står i sirkel, vi applauderer frem når de gjør sin egen greie. Og da har de et helt annet utgangspunkt enn den danseren som har gått på en institusjon

og lært seg koreografier og så plutselig blir bedt om å finne på sitt eget ...«hæ, kan ikke du fortelle meg hva jeg skal gjøre» [...]. Jeg tror jo at hvis du [...] underveis blir oppmuntra til å finne din egen kreativitet sammen med rutinene og strukturen så vil det være lettere å finne den kunstneriske identiteten din da.

**Mathias:** Fordi [breaking] er en levende kultur, som stjeler og blir inspirert fra forskjellige ting så kom det plutselig inn ting som flares, som er fra gymnastikk. Og da bare «nei nei, det der er gymnastikk, ikke break». Nå er det foundation [...] det sklir på en måte inn i tradisjonen [...]. Og det er jo en del av den kunstneriske friheten, fordi ting blir tatt med hvis folk bruker inspirasjonen, som de kan ta fra alle mulige steder, bruker den på en autentisk og inspirerende og ærlig måte som gjør at folk aksepterer det [...].

I informanternas uttalanden är det komplicerat och missvisande att skilja mellan genredefinierande estetiska principer och de kulturella koder som definierar streetdansen som pedagogik, umgängesform och övergripande socialt projekt. Till exempel är idealet om «att vara sig själv» och att det «skall vara plats till alla» både ett socialt och ett estetiskt postulat: alla skall känna sig välkomna, men den låga tröskeln för deltagande och öppenheten för personligt färgade bidrag och rena «fel» betraktas samtidigt som källan till genrens vitalitet och förnyelse, allt inom ramen av ett kollektivt förvaltad «språk». Vi kan också notera att en estetisk princip som utmärker streetdansen är transformativ appropriering,<sup>20</sup> här förstått som nyskapande genom att man tar inspiration och lånar från andra uttrycksformer och översätter dessa influenser till sitt eget språk.

Tonje Fjogstad Langnes doktorsavhandling *Breaking – that's me!* – som är en studie bland unga (break)dansare i Oslo – framhåller flera av de punkter som omtalas här och genom artikeln i övrigt.<sup>21</sup> Hon betonar bland annat att meningen med breaking för aktörerna i hög

---

20 Demers 2006.

21 Langnes 2017.



grad handlar om social interaktion, involvering och tillhörighet till en kultur; att anknytningen till en grupp innebär ett viktigt stöd men också en utmaning eller förpliktelse att ge sitt eget individuella bidrag till genren; och att det parallellt med en fokus på det kollektiva finns ett starkt behov av frihet och att bara vara sig själv genom dansen. Här ligger det ett moment som inte får underskattas när den övergripande fokusen är på kollektiva aspekter av dansen och kulturen, nämligen den minst lika starka fokusen på individualitet och kreativitet. Som Langnes framhåller – och som också är väldigt tydligt i intervjumaterialet för föreliggande studie – kreativitet, expressivitet och utvecklingen av en unik personlig stil är både en definierande faktor för streetdansen (att kopiera en annan dansare ses som själva antitesen till dess estetiska värdegrund) och stark drivkraft för deltagarna. Det är samtidigt slående att det individuella och det kollektiva inte sker på bekostnad av varandra i den aktuella diskursen, snarare tvärtom. Dels handlar detta om att traditionen som social och estetisk meningsgemenskap förutsätter individuella bidrag för att upprätthålla sin vitalitet och attraktionskraft. Dels handlar det om att det individuellt nyskapande förutsätter en kollektivt förvaltd grund eller referens för att kunna framträda och bli förstått som just ett individuellt och nyskapande bidrag.<sup>22</sup> Man kan alltså tala om ett nyskapande inom traditionens ramar i kontrast till ett modernistiskt orienterat projekt där brottet med traditionen och etablerade estetiska konventioner är centralt. Som Niako uttrycker det: «Again, you can do whatever you want but [...] it's important to understand the style to be able to do whatever you want [...] If you speak Norwegian and I speak French we will never be able to understand. But

---

22 Se Danielsen 2006: 56 – som skriver om funk grooves – för ett liknande resonemang kring hur «conventional modes of expression and various standard formulas are means for elucidating a personal touch.» I linje med detta argumenterar hon för att traditionsbaserat musikskapande inte nödvändigtvis styrs av en bevarandetanke eller en ovilja mot utveckling och nyskapande. Traditionen är i stället dynamisk och kan liknas vid ett språk genom vilket det individuella (och mer eller mindre nyskapande) uttrycket kan kommuniceras.

if you speak Norwegian and I speak Norwegian with a French accent, we can still understand each other.»

## Each one teach one

Begreppet *each one teach one* fortjener en egen rubrik i sammenhengen da det representerer kernen i informanternas tanker om vad streetdans og hiphopkultur handlar om. Det är också ett samlande begrepp som i princip inbegriper samtlige övriga punkter som här berörs. Detta genom att begreppet har både pedagogiska, konstnärliga och sociala implikationer, som framgår av utdragen nedan.

**Mats:** Hva legger du i begrepet each one teach one og hva betyr det for deg?

**Camilla:** [...] Det er et tankesett som er mye av kjernen i hiphopkulturen og det er et ansvar: [...] det er liksom den der pay it forward-tankegangen at hvis du gir meg noe så gir jeg det videre [...] og det vil si at hvis jeg har kommet inn i kulturen og hatt en mentor så er den visdommen du gir meg ikke bare til meg som jeg skal bare beholde ... jeg gir det jo videre til noen andre [...]. Men også det der med at it takes i village to raise a child, at det er et felles ansvar man har [og at] du er rollemodell samtidig som du er student, du er alltid flere roller på en måte ... jeg lærer av elever, elever lærer av meg [...].

**Dark Marc:** For meg så er each one teach one at du tar noen under vingen, introduserer dem for miljøet og lærer bort danseformen uten å ta betalt for det – du gjør det som en plikt for kulturen. At ... jeg har lært dette her gratis av de som jeg så opp til [...] De tok meg under vingene og hjalp meg, og da føler jeg at det er en glede og en slags kjærlighet og en plikt da at du gir det videre. [...]. Hvis jeg skulle få betalt for det så føler jeg at det blir en annen type plikt da – at jeg mere formelt blir lærer

som må lære bort visse ting. Mens jeg har mer sånn åpen lek med mine «elever» hvor jeg også fikk trent samtidig [...].

**Niako:** Each one teach one is about that we are always students. [...] when I'm teaching dance to a kid and showing a certain type of move, he will maybe understand it in a certain way. And then when he tries to translate it with his own body, I will get inspiration like «oh, I never thought about that». So, for me this is the concept of each one teach one [...] someone will understand it in a different way, and somebody else in a different way, and if we share together we can find ideas and develop all together [...].

**Mathias:** [...] en av de tingene som gjør at jeg elsker [streetdans- og hiphopkultur er] at det på en måte har dypere lag enn selve bevegelsene, [...] at man er en del av en hel kontekst og ikke bare lærer bevegelser [...] men at det faktisk er politisk og kommer fra et spesifikt sted. Og det betyr ikke at det skal være det samme som det det har vært, men at hvis man forstår det så har man også en større forståelse for og respekt for det man driver med. Og man føler [...] at den gaven man selv har fått gjennom kulturen har man ansvar for å gi videre og formidle. Det er liksom å gi tilbake [...]. Og hvilken kontekst det er i det kan være på en eller annen rannom fritrening, eller på et jam i Tyskland, eller i en litt mer strukturert form.

Så det er en av de ting vi [Subsdans] på en måte er inspirert til å være veldig idealistiske på, det er det der med hvordan vi gir videre ... at vi ikke arbeider med en koreografi frem mot semesteravslutning, men at vi på en måte ... hele grunnlaget for hvordan vi underviser bunner i den der each-one-teach-one, hele hiphopkulturens kjerne, som er bygg ditt eget språk og uttrykk deg på din egen måte.

Åter är det en överlappning och sammanblandning mellan till synes ganska olika dimensioner av praktiken: den volontäristiska grundtanken om att dela med sig av kunskapen till nya generationer; idén om att delning av kunskap alltid är en ömsesidig process och att rollen

som kunskaps- och inspirationskälla delvis är oberoende av status och färdighetsnivå; förståelsen av genren som en öppen oavslutad process där man utforskar och upptäcker dess uttryckspotential tillsammans över tid; samt den återkommande och något okonventionella kopplingen mellan uttrycksfrihet, idealet om att vara trogen mot sig själv och förankringen i genrens «foundations». Det görs därtill en koppling till konkreta organisatoriska åtgärder i dansundervisningen, som att man på Subsdans i liten grad har konventionella avslutningsföreläsningar med koreograferade uppvisningar, utan hellre organiserar dessa tillställningar i stil med ett jam där eleverna står i ring (en «cypher») och smådansar för att sedan turas om att göra ett improviserat solo i mitten av ringen medan övriga deltagare hejar på, gestikulerar och responderar på musiken med spontana dansrörelser.<sup>23</sup> Här är det som sagt många kopplingar att hålla reda på som inte nödvändigtvis är självförklarande för en utomstående. Jag väljer att tolka just den sista punkten som att idealet om att ge vidare handlar om att dela med sig av en kunskapsgrund som «eleven» själv kan använda på sitt eget sätt och efter sina egna förutsättningar och preferenser, inkluderat den övergripande filosofin som ramar in och underbygger ett sådant förhållningssätt. Idealet är därför inte kompatibelt med en undervisningsmodell med entydigt definierade kunskapskriterier (exakt hur ett dansnummer skall se ut, vad man måste kunna för att gå vidare till ett nästa steg och så vidare) och som bygger på en tydlig hierarki mellan lärare/expert och elev.

## Gatan/festen som modell

En naturlig fortsättning på föregående tema är tankar om lärande och hur man kan bevara streetdansens element av fri «gatukultur». Grundtankar som tas upp i förbindelse med detta är utmaningen

---

23 Undertecknad har varit på ett tjugotal liknande tillställningar i Subsdans regi.

med institutionalisering och hur man kan motverka standardisering genom att främja «ostrukturerade» undervisningsformer; fokusen på dansglädje och frigörelse från ett rätt-och-fel-tänkande; skapandet av en avslappnad, fest- eller «gatulik» atmosfär; och upplösning av förhållandet mellan scen och publik där alla närvarande är deltagare på lika villkor:

**Dark Marc:** [...] når det er konkurranser og jams da tenker jeg at målet er at det blir mer som å være ute på byen da [...] at det ikke er en sånn ... publikum og utøvere, men at alle er mest mulig med da, eller at du i hvert fall skal ha muligheten og at de som er der føler at de er inkludert i det som skjer.

**Niako:** [...] for the dance side of hip-hop culture, the parties, the clubbing ... always have been important. Why? Because you go to a place where nothing is familiar, [so] what am I gonna do? Just let go [and] things will just come; you will just go and vibe with another person, or vibe with the music that you'd never heard before. And then, if you are able to just accept those things and not think about it, then things will just come out naturally [...].

**Mr. Wiggles:** The creativity part ... the first thing I'm gonna say is you wanna hit the club, or the parties. Creativity does not come from just sitting down with a pen and paper or thinking up a move. It comes from partying and dancing with people; enjoying music and dancing with people. And you're gonna feel moves that are gonna flow out a lot better [...]. This is also the relevance of bringing the students out and partying in the streets and to dance free in a park [...]. What happens is that when you dance up the street you have a feeling of I don't give a fuck what people think, and you build this confidence in yourself that people really need [...]. I think that when we brought it into the indoors in front of a mirror the dancing became two-dimensional; they always dance like they're facing a mirror and their moves become two-dimensional. And the other thing

is that they dance like they just took a class; they're constructing their moves in a manner of choreography. So that's another one, the flow.

**Mathias:** [...] I mange sammenhenger har man jo en lærer som bare sier «da gjør vi det», og alle elevene følger med...hvor, innenfor streetdance-kulturen og hiphopkulturen er det veldig [...] og det er også innenfor skating og alle de her miljøer hvor...hvor du kan bli flink til noe uten at det er en veldig stram struktur, stram klasseform [...]. Du kan gå på en skatepark og bare være helt amatør og ikke ha noen lærer og så ha det gøy og leke og bli flink [...]. Og det er jo en ting som er en stor utfordring og et veldig spennende tema for meg nå, det er hvor streetdansen er i ferd med å etablere seg institusjonelt [...]. Og hvordan strukturerer man noe som egentlig ikke er strukturert og er som det er fordi det ikke er strukturert? [...] Hvordan ivaretar man integriteten og ikke bare imiterer en struktur som allerede ligger der for moderne dans eller for jazzdans, fordi hvis vi gjør det så mister vi oss selv [...].

Även om det här delvis refereras till den fysiska gatan kan man urskilja ett ideal om ett socialt, pedagogiskt och skapande rum som också kan beskrivas i termer av en fiktiv «gata».<sup>24</sup> I denna bemerkelse kan uttalandena (jfr. också övriga citat) tolkas som att dansen och den tillhörande kulturen på ett grundläggande plan handlar om ett sätt att umgås, men att ett sådant övervägande socialt projekt också har en viktig kreativ, skapande dimension. «Gatan» blir här en modell för ett tankesätt och en praktik där ohögtidlig samvaro och lek inte bara utgör inspiration till

---

24 Det kan noteras att en dansskola per definition representerar en institutionalisering av streetdansen och dess element av gatukultur. Det man gör på just Subsdans kan därför beskrivas som ett försök att odla och förvalta en «gatukulturens estetik» innanför en institutionell ram. En sådan modell skiljer sig principiellt från många konventionella dansskolor där man i större utsträckning arbetar med koreograferade rutiner i en tydligt lärarstyrd miljö.

kreativt skapande utan snarare är den skapande handlingen.<sup>25</sup> I nästa avsnitt utvecklas dessa tankar ytterligare, genom att lyfta fram några exempel på hur informanterna beskriver kollektiva kreativa processer och hur dessa knyts till olika aspekter av streetdanskulturen.

## Kollektivt skapande som social process

**Mats:** Finnes det också konstnerisk inspirasjon i det her felleskapet og det sosiale eller er det to forskjellige ting?

**Mathias:** Ja bestemt, og det er ikke to forskjellige ting. [...] Et konkret eksempel er hvordan crewene jeg er med i arbeider, vi arbeider kollektivt [...] hvor man ikke er, la oss sammenligne det med ... en koreograf, og resten er utøvende dansere som bare følger med [...].

[Og] jeg sier alltid til mine elever at det er forskjellig tilgang til å finne nye moves [...] men at den klassiske del [er] at det er mange moves som har oppstått ved feil. Så det er for eksempel å freestyle eller improvisere, og så kan du enten filme det eller du har en partner som ser det og så bare «oi det var kult, kan du gjøre det igjen». Eller du freestyles og du faller, og så bare «wow» ... at ting oppstår av feil [...] Men det kan også være at ... la oss si at vi to vi er på session sammen, og at vi utveksler eller trener [...] og så ser jeg noe du gjør som du ikke selv tenker over du gjør fordi du bare er in the moment. Og så sier jeg, «det der, hva var det du gjorde?» Og du bare, «hæ, hva var det jeg gjorde, jeg vet ikke» [...]. Så da kan det være at du faktisk finner et move utfra at jeg har sett deg gjøre det og jeg sier du gjør det.

---

25 Det är inte ett kriterium här att utövarnas intention är att skapa något nytt eller att de tillskrivs rollen som skapare. «Skapandet» kan i lika hög grad förstås som en mer eller mindre passiv effekt av en aktivitet som uttalat handlar om att utöva, delta och umgås.

**Niako:** We have a word that we use that we call vibration. And vibration is about the energy that we can have in a room, a class, a party or a battle or whatever. It's when everybody is on this frequency. It's the moment where we don't care about how we look or what we are doing. It's just about vibing together, and then the sharing part will just come naturally because we have erased the obstacles on the surface. Like, not expecting something but just accepting everything that's coming [...]. And on the artistic side we have this thing that we call connection. Sometimes in a cypher you will have two dancers that just vibe together, bringing this vibration together, and just dance and flow together with the music. And they create something that also could be used afterwards for example on a stage.

**Camilla:** [...] altså estetikken har jo helt klart kommet ut ifra noe som handler om noe sosialt. Og det snakker jeg om hver gang jeg underviser en ny gruppe, at det var ikke folk som sto foran et speil og konstruerte og perfektionerte dansebevegelser. Det var ikke sånn, det var liksom 360 i et rom eller ute, med musikken og så uttrykket [...]. Og det er veldig sånn call and respond mellom utøverne, at man tar inspirasjon fra hverandre. [Så] jeg opplever en veldig sånn delingskultur på tvers. Og det er veldig mye det her at man står i en cypher og man deler, man utveksler da, med andre, eller en og en i en battle også, det er hele tiden den derre dialogen frem og tilbake [...] Det er jo derfor det er veldig vanskelig å claimer, at «det er mitt» [...]. Hele liksom tankegangen bak det ... jeg tror det er derfor det er så veldig mange som føler at det tilhører alle [...]. Og den ideologien og praksisen setter spor i hvordan dansen blir seende ut, men også hvordan den vokser og utvikler seg videre.

Dessa resonemang illustrerer på ett intressant sätt idén om att nya uttryck kan uppstå av «misstag» eller genom dansen som dialogisk umgängesform. Detta leder mig mot en avslutande poäng relaterad till de återkommande tankegångarna kring streetdansen som ett öppet kreativt rum där det finns plats för alla med ett engagemang för genren



och kulturen. En sådan öppenhet kan tyckas närmast obligatorisk i en verksamhet som delvis är riktad mot barn och ungdom. Det finns dock några viktiga nyanser som bör förmedlas för att förstå vad som skiljer streehdanskulturen från många andra jämförbara verksamheter. Den avgörande skillnaden här är mellan att en aktivitet är öppen för alla eller många individer och grupper, och att deltagaren också ges utrymme som medskapare och tilldelas definitionsmakt över aktivitetens spelregler. Det sistnämnda kan till exempel inte sägas vara fallet i verksamheter med entydiga regler, ramar och prestationskrav, eller med en tydlig hierarki mellan kunskapsbärare/-auktoriteter och mottagare/studenter. Det är också här streehdanskulturens diskurs och praktik utmärker sig på ett slående sätt. Verksamheten är visserligen noggrant organiserad, den har facilitörer och den styrs av traditionsbundna normer. Men parallellt med detta odlas tanken om att «du er en del av en synergi, at det er en sirkel» (Camilla), att det är alla deltagare tillsammans som formar och definierar premisserna för uttrycksformen. Ett sätt som detta konkretiseras på är just hur individuella förutsättningar, färdigheter och preferenser tillåts forma och färga uttrycket utan att underkastas generaliserade färdighetskrav. Just denna aspekt av kulturen är lättast att observera i samspelet mellan deltagare på jams, battles och träning, men den omtalas också direkt och indirekt i intervjuerna. Som Mathias uttrycker det, «den friheten er utrulig viktig for kunstformen og for kulturen mener jeg [...]. Originalitet og individualitet er jo alt, at du kan komme som en ikke-atletisk danser og gjøre noe på din måte med virkelig høy kvalitet, hvor alle bare 'wow, det der ga mening'.» Här knyts originalitet och individualitet direkt till utövarens förutsättningar och i och med detta också till vad som i andra sammanhang hade framstått som utövarens begränsningar. Marcus ger uttryck för en liknande syn:

**Dark Marc:** når jeg blir da 45 pluss, kanskje jeg ikke klarer de raskeste spinsa lenger, men at jeg finner andre konsepter som er visuelt kult uten at det krever at jeg er toppatlet da. Altså, hvis du danser funky, som Mr. Wiggles, da kan du være 80 år og bare stå å gjøre noen enkle moves og

så er det drifkraft liksom [...]. Og det er det jeg synes er kanskje det vakreste med breaking er at du kan være noen som ikke har bein som breaker og gjør sånne sjuke ting [...]. Og du ser folk som sitter i rullestol som danser og spinner rundt og så hopper de ut av rullestolen og begynner å gjøre sjuke ting. Jeg har en kompis som er født med en for kort arm og et for kort bein [...] men han klarer å gå med hjelp av proteser. Og han breaker så jævla bra, og da mener jeg ikke at han breaker bra *til å være* handikappet, han er faktisk jævla god [...]. Altså de bruker på en måte disadvantages til en fordel da. Og da ser man at breaking er så pass åpent og det er så pass fritt i stilvalg og hva du kan gjøre at her kan alle være med og bli god.

## Diskussion

Streetdansen framstår nærmest som ett prototypisk eksempel på deltagarkultur,<sup>26</sup> vilket kan sammanfattas i följande punkter:

- Fostrandet av mellanmänskliga, tvärkulturella och generationsöverskridande sociala gemenskaper är både ett uttalat mål och inbyggt i hur verksamheten är organiserad och utövad.
- Det är ett övergripande ideal att alla skall kunna delta efter sina egna förutsättningar i rekreationella, sociala, färdighetsbyggande, expressiva, kreativa och värderande aktiviteter.
- Det finns starka incitament för ömsesidigt delande av idéer, upplevelser, kunskaper och skapande resurser.
- Kulturen och gemenskapen är i sig centrala drivkrafter och motiverande faktorer för deltagande, engagemang och individuell förkovring.
- Utpräglad relationell «ekonomi» där det mest omhuldade «kapitalet» är upplevelsemässiga resurser och värdegrunder samt delningen av dessa. Ett talande exempel är hur uttrycket «dela» ofta

---

26 Jfr. Jenkins 2006, 2007.

används synonymt med «utöva», «skapa», «umgås», «interagera» eller «undervisa».

- Informellt lärande och horisontell kunskapsförmedling: kunskap och färdigheter tillägnas i hög grad genom kollektivt deltagande som sådant, genom att utöva dansen tillsammans.
- Kollektiv agens: skapande och nytänkande ses som produkter av den kombinerade insatsen från många aktörer på alla nivåer.
- Rörelsen är utpräglad antihierarkisk med flytande eller mer eller mindre upplösta gränser mellan amatörer och professionella, artister och åskådare samt lärare och elever.

Flera av dessa punkter kan sägas vara representativa även för andra kulturella uttrycksformer. Så sett kan man säga att det som utmärker streetdanskulturen är graden av investering i och efterlevnad av dessa principer. Jag vill dock lyfta fram några egenskaper som verkar skilja streetdansen – som den framställs och utövas i de sammanhang som här studerats – från andra jämförbara verksamheter. Den första är den täta förbindelsen och sammanblandningen mellan sociala, pedagogiska och estetisk-konstnärliga dimensioner av praktiken. Detta kan inte reduceras till idén om konst som inspiration i eller till sociala aktiviteter och gemenskaper, eller till idén om sociala gemenskaper som arenor för och motivation till konstnärligt utforskande och lärande. Båda dessa infallsvinklar är intressanta och relevanta, men de antyder en separation mellan sociala/relationella och estetiska/konstnärliga dimensioner och ett slags mål-medel-tänkande som blockerar de perspektiv som streetdanskulturen tycks representera. Dessa perspektiv kan i stället beskrivas som att utövandet, skapandet och omskapandet av dansen *är* en social process. Med andra ord är streetdanskulturens sociala rum i sig självt ett skapande rum mer än att det är en kontext för skapande och lärande.

Den andra egenskapen, som kan närmast beskrivas som en aspekt av den första, handlar om den individuella deltagarens medskapande roll i kulturen och i dansen. Detta diskuterades ingående under rubriken «Kollektivt skapande som social process» och måste anses som

ett emblematiskt element av streetdansens etos. Det kan tilläggas att denna aspekt har grundläggande implikationer för frågor kring delaktighet, självständighet, egenmakt, äganderätt och estetisk auktoritet som med fördel kan behandlas i framtida forskningsarbeten.

Till slut vill jag lyfta fram informanternas perspektiv på förvaltandet av hiphopens element av gatukultur, här förstått som något ohögtidligt och icke-institutioniserat; ett öppet rum där man kan uttrycka sig fritt och obundet; ett socialt rum där det finns en ömsesidig uppmärksamhet kring varandras spontana skapande men där det i grunden handlar om ett sätt att umgås mer än att man uppträder för varandra eller för en publik. Detta moment verkar överraskande nog helt frånvarande i existerande akademisk hiphoplitteratur. Förvisso är begrepp som «keep it street», «keepin it real to the street» och så vidare, centrala teman i hiphoplitteraturen men syftar då på andra aspekter. Som ett exempel för Terkourafi ett omfattande och nyanserat resonemang om hiphopens vurm för autenticitet, bland annat med utgångspunkt i idealet att «keeping it real to the street». Hon noterar att få artister i realiteten har egna erfarenheter från det grälla och/eller kriminella gatuliv som ofta porträtteras i hiphopen. Samtidigt påpekar hon att «keepin it real to the street can depend on what is the reality of the street in each new locale [or it can] be interpreted metaphorically with reference to a fictionalized 'street' that does not reflect rappers' own experiences, yet it corresponds to their perception of the genre, as in the 'cult of the thug' [...]».<sup>27</sup> Återigen är utgångspunkten här hiphoparen som individuell artist medan referensen till gatan handlar om huruvida den konstnärliga representationen av gatan är trovärdig. Gatan (fiktiv eller inte) som produktionskultur – som ett skapande rum där aktörer samhandlar på premisser som är unika för just den kontexten – är mer eller mindre frånvarande från den officiella berättelsen om hiphopen och det är lockande att spekulera över vad detta kan bero på. Är det en förutsättning för att lyfta hiphopen till konst att den kopplas till enskilda

---

27 Terkourafi 2010: 12.

exceptionella auteurs och att dess element av kollektivt skapande och egalitarism tonas ned? Detta är i så fall närmast en antites till informanternas perspektiv. En genomgående ton i intervjuerna är att skapande är en nerifrån och upp-process som har sin utgångspunkt i genrens kollektivt förvaltade rötter och grunder, men där enskilda utövare/deltagare med sina unika förutsättningar är skapande aktörer i en pågående förhandling med sin omedelbara miljö. Ur detta perspektiv är streetdansens estetik tätt sammanvävd med fokuset på deltagande och gemenskap: uttrycksformen är det den är just på grund av att den är vad man kan kalla ett socialt projekt. Det skall också påpekas att fokuset på social samvaro, deltagande och lek inte verkar stå i motsättning till utvecklingen av enskilda talanger och elitdansare. I likhet med mer konventionella talangskolor med stram struktur och exklusiv tillgång produceras en rad dansare på internationell toppnivå både på Subdans och andra jämförbara dansskolor och likaså i den miljö av mer eller mindre självlärd dansare som existerar helt utanför institutionella strukturer.<sup>28</sup> Detta kan sättas i samband med den idé och praktik som med informanternas ord handlar om «å leke seg god», samt att verksamheten är organiserad på ett sätt som underbygger att dansare på helt olika nivåer samexisterar och ömsesidigt inspirerar varandra (jfr. battles, jams, friträningar och så vidare).

Det kan anföras att den bild som här tecknas av streetdans- och hiphopkulturen är en romantisering som idealiserar en utopisk demokratisk vision och underkommunicerar enskilda aktörers roll i skapande processer. Mot detta kan emellertid invändas att ett etablerat begrepp om romantisering inom konstsociologin tvärtom handlar om idealiseringen av det autonoma skapande geniet med rötter i romantiken.<sup>29</sup> Därtill kan det argumenteras för att denna form av romantisering varit långt mer dominerande inom konstvetenskaperna och att den har skett på bekostnad av uppmärksamhet mot kollektivt skapande och konstens kulturella

---

28 Se också Langnes 2017 och Præstmann Hansen 2020.

29 Alexander 2003, Bourdieu 1993.

aspekter mer generellt. Jag vill också poängtera att informanterna för denna studie varit långt mer nyanserade i sina utsagor och reflexioner än vad det funnits utrymme att redogöra för i framställningen. Det finns dock en väldigt tydlig redundans i intervjuerna när det gäller de centrala teman kring konst och social gemenskap som tagits upp. Jag vill därför hävda att föreliggande studie har ett värde som perspektiv på konstens sociala och deltagarkulturella dimensioner oberoende av de nyanser och motsättningar som oundvikligen präglar varje diskurs och praktik.

Det kan också argumenteras för att alla subkulturer och rörelser präglas av maktstrukturer och -relationer, oberoende av vilken filosofi och värdegrund som förespråkas.<sup>30</sup> När det gäller streetdansscenen kan man till exempel tänka sig att aktörer vilkas inställning och handlingssätt sammanfaller med en bestämd värdegrund ges ett annat och större handlingsrum än aktörer som saknar eller inte lyckas kommunicera dessa egenskaper. En sådan process förutsätter inte att aktörerna i miljön strategiskt och avsiktligt tilldelar sig själva eller andra makt och inflytande: positioner, inkluderat rollen som förebild, kan lika gärna ses som en biprodukt av pågående förhandlingar om vad som är värdefullt för gruppen. Resonemanget skall heller inte tolkas som en kritik av den aktuella miljön, utan är mer en påminnelse om att en fullständigt platt social struktur eller en helt oinskränkt delnings- och deltagarkultur är utopier. Ur ett kulturpolitiskt, konstnärligt och pedagogiskt perspektiv menar jag för övrigt att den intressanta frågan är hur en verksamhet skapar förutsättningar för social gemenskap, delaktighet, tillhörighet, vänskap, välbefinnande, egenmakt, färdighetsbyggande, kunskapsdelning, kreativitet och (sam)skapande. Huruvida alla deltagare subjektivt delar samma övertygelser och värderingar blir då sekundärt.

Till slut vill jag lyfta fram hur deltagarkultur i den form som streetdansscenen representerar potentiellt relaterar till kulturell hållbarhet, här definierad som kontinuiteten och livskraften hos en verksamhet eller

---

30 Ortner 2006.

kulturell rörelse.<sup>31</sup> Man kan till exempel spekulera om att en övervägande gräsrotbaserad rörelse är sårbar i avsaknad av institutionell och finansiell tyngd och support. Samtidigt kan det tänkas att en deltagarstyrd och öppet definierad verksamhet är flexibel och anpassningsbar i mötet med ändrade behov, förutsättningar och resurstillgångar. Här representerar det institutionellt sanktionerade, statligt finansierade konst- och kulturfältet den andra ytterpunkten där man i stället är helt beroende av stabila organisationsstrukturer och finansieringsordningar. Ett konkret exempel är den kommunala kulturskolan, vars verksamhet helt skulle upphöra i avsaknad av offentligt eller annat ekonomiskt stöd. Lärare och andra som jobbar där måste naturligt nog få betalt för sitt arbete. Men här ligger det också en djupare frågeställning rörande vilken infrastruktur för kunskapsförmedling och kunskapsutveckling som finns kvar när den formella verksamheten upphört och som alltså existerar oberoende av institutionella strukturer och formellt sanktionerade professionsroller. I en prototypisk «gatukultur» är kunskapsdelningen i princip helt oberoende av sådana strukturer: alla deltagare är potentiella kunskapsbärare och delning av kunskaper och skapande resurser blir av nödvändighet ett gemensamt ansvar. Utopiskt eller inte blir streetdanskulturen ur detta perspektiv en modell för kulturell hållbarhet i kraft av att ansvaret för att upprätthålla och utveckla verksamheten är fördelat på många aktörer, överskridande generationer, bakgrunder och positioner. Den blir därmed motståndskraftig mot förändringar i yttre villkor, dock bara under förutsättning av ett bibehållet kollektivt engagemang. Också här kommer sociala faktorer in i bilden genom att representera en tilläggsdimension till andra motivationsfaktorer. Informanterna framhävde som nämnt att det som gör att folk stannar kvar i streetdansmiljön ofta är just det sociala och gemenskapen runt dansen. Organiseringen av och attityden till verksamheten underbygger detta på ett väldigt påtagligt sätt: även när motivationen för att träna hårt, utveckla sig atletiskt och så vidare sinar finns ett rum för deltagande både i form av socialt umgänge och utövande av dansen i linje med egna

---

31 Stylianou-Lambert mfl. 2014.

förutsättningar och ambitioner. Detta tar sig konkret uttryck bland annat i att dansare ofta kommer förbi Subsdans och andra arenor (friträningar, jams och battles) bara för att «hänga», prata, umgås, höra på musik och kanske eller kanske inte dansa lite. Här illustreras tydligt möjligheten att delta i konstformen oberoende av ambitionsnivå och vad som motiverar deltagandet, och utan att under några omständigheter reduceras till passiv åskådare. Också denna dimension kan förstås i termer av hållbarhet genom att även det som motiverar till engagemang och insats är fördelat på flera faktorer, inkluderat men inte begränsat till social gemenskap. Detta står i kontrast till verksamheter där en viss grupp deltagare systematiskt faller ifrån när fokus skiftar från lek och social samvaro till målinriktad färdighetsutveckling och skärpt konkurrens enligt entydiga kriterier.<sup>32</sup> Här aktualiseras också en rad frågor för vidare forskning, inkluderat hur man skapar förutsättningar för deltagarstyrda skapande rum utan att överorganisera verksamheten; vilka mekanismer som igångsätter och bidrar till upprätthållandet av skapande sociala gemenskaper; vilka faktorer som motiverar aktörer att engagera sig; hur kunskap förmedlas, delas, hålls levande och utvecklas bland jämlikar i informella kunskapskulturer; samt vilka estetiska uttryck som kännetecknar deltagande estetiska praktiker och genom vilka processer dessa formas.

## Referenser

- Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms*. Blackwell Publishing.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture, & experience*. The University of Chicago Press.

---

32 Säfvenbom mfl. 2018 presenterar flera intressanta perspektiv på den här frågan genom sina studier av vad de kallar självorganiserad livsstilsidrott. De argumenterar för att dessa aktiviteter motiverar deltagande och underbygger positiv utveckling inte trots utan på grund av avsaknaden av strikta regler, formellt ledarskap och förutbestämda prestations-/färdighetsmål.



- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in question*. SAGE.
- Cartiere, C. & Willis, S. (red.) (2008). *The Practice of Public Art*. Routledge.
- Danielsen, A. (2006). *Presence and pleasure: The funk grooves of James Brown and Parliament*. Wesleyan University Press.
- Demers, J. T. (2006). *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity*. University of Georgia Press.
- Dyson, M. E. (2004). The culture of hip-hop. I M. Forman & M. A. Neal (red.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (s. 61–68). Routledge.
- Edwards, B. & Corte, U. (2010). Commercialization and lifestyle sport: Lessons from 20 years of freestyle BMX in 'Pro-Town, USA'. *Sport in Society, 13*, 1135–1151.
- Feld, S. (1990). *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press.
- Forman, M. & Neal, M. A. (red.) (2004). *That's the joint!: The hip-hop studies reader*. Routledge.
- Frith, S. (1996). Music and identity. I S. Hall & P. du Gay (red.), *Questions of cultural identity* (s. 108–127). Sage Publications.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Haggren, K., Larsson, E., Nordwall, L. & Widing, G. (2008). *Deltagarkultur*. Bokförlaget Korpen.
- Humphreys, D. (2003). Selling out snowboarding: The alternative response to commercial co-optation. I R. E. Rinehart & S. Sydnor (red.), *To the extreme: Alternative sports, inside and out* (s. 407–28). State University of New York Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2007). Confronting the challenges of participatory culture – Media education for the 21st century (Part two). *Nordic Journal of Digital Literacy, 02(2)*.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis. An introduction to its methodology*. Sage.

- Langnes, T. F. (2017). *Breaking – that's me! Meaning – Identity – Gender constructions among young break(danc)ers living in Oslo, Norway* [Ph.D. thesis]. The Norwegian School of Sport Sciences.
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223.
- Ortner, S. (2006). *Anthropology and social theory: Culture, power, and the acting subject*. Duke University Press.
- Osumare, H. (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop*. Palgrave Macmillan.
- Præstmann Hansen, R. (2020). Seriøst (og) sjovt – når unge går til dans. *Social Kritik: Tidsskrift for social analyse & debat*, 32(161), 47–54.
- Rollefson, J. G. (2017). *Flip the script: European hip hop and the politics of postcoloniality*. University of Chicago Press.
- Shapiro, R. (2004). The aesthetics of institutionalization: Breakdancing in France. *Journal of Arts Management Law and Society*, 33, 316–335. 10.3200/JAML.33.4.316-335.
- Simeziane, S. (2010). Roma rap and the black train: Minority voices in Hungarian hip hop. I M. Terkourafi (red.) *The Languages of Global Hip Hop* (s. 96–119). Bloomsbury Academic.
- Stokes, M. (Red.) (1997). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.
- Stylianou-Lambert, T., Boukas, N. & Yerali, M. (2014). Museums and cultural sustainability: Stakeholders, forces, and cultural policies. *International Journal of Cultural Policy*, 20(5), 566–587.
- Säfvenbom, R., Wheaton, B. & Agans, J. (2018). 'How can you enjoy sports if you are under control by others?' Self-organized lifestyle sports and youth development. *Sport in Society*, 21, 1–20.
- Terkourafi, M. (Red.) (2010). *The languages of global hip hop*. Bloomsbury Academic.
- Wengraf, T. (2001). *Qualitative research interviewing: Biographic narratives and semi-structured methods*. Sage.

# Ti teser om digtoplæsninger og fællesskaber

Av Louise Mønster, Hans Kristian Strandstuen Rustad og Michael Kallesøe Schmidt

Digtoplæsninger er igennem de seneste årtier blevet en stadig mere almindelig måde at møde poesi på.<sup>33</sup> Digte er ikke kun – og for flere mennesker heller ikke primært – noget, man tilegner sig i ensomhed og med en bog i hånden. Det er i høj grad en kunstform, man dyrker sammen med andre. Det gælder til de mange forskellige poesiarrangementer, som afholdes live på blandt andet caféer, biblioteker og litteraturfestivaler, og det gælder på diverse digitale platforme som eksempelvis Facebook, Instagram og YouTube, hvor digtoplæsninger cirkulerer i rigt mål.

Digtoplæsninger spiller med andre ord en central rolle i den udvikling, der har fundet sted i samtidslitteraturen. Her er en udadvendt og kollektivt orienteret begivenhedskultur for alvor kommet til at præge det litterære felt,<sup>34</sup> ligesom de digitale mediers eksplosive vækst har tilbudt nye muligheder for produktion, distribution og konsumtion af litteratur og herunder poesi. Den markante vækst i forekomsten af

---

33 Middleton 2005: 7, Nyberg 2013: 32, Serup 2018: 137, Pedersen 2019: 27.

34 Knudsen & Jerne 2019.

digtoplæsninger peger på, at der er rig mulighed for at indgå i æstetisk definerede fællesskaber, men hvori består digtoplæsningernes definerende træk mere præcist, og hvilke fællesskabsdannende potentialer udgår der fra dem? Det vil denne artikel give et bud på, idet den trækker på et større studie, vi har foretaget af emnet i bogen *Digtoplæsning. Former og fællesskaber*.<sup>1</sup>

Artiklen er bygget op omkring ti teser med fokus på digtoplæsningens konstituerende aspekter og de måder, hvorpå disse lægger op til interaktion, respons, samskabelse og fællesskab i bred forstand. Den placerer sig i forlængelse af den ret begrænsede forskning, som findes om digtoplæsning,<sup>2</sup> og udvider samtidig interessefeltet på primært to områder: dels ved at undersøge et bredt felt af digtoplæsninger på tværs af såvel fysisk som digitalt funderede poetiske mødesteder, dels ved at interessere sig for de fællesskaber, der flourer i og omkring forskellige fora for digtoplæsning. I sin diskussion af fællesskab anlægger artiklen en flerspektret tilgang til begrebet med støtte i sociologisk og kunstsociologisk litteratur,<sup>3</sup> samtidig med at den vinkler disse teorier specifikt i forhold til fokuset på digtoplæsning.

## I: Digtoplæsninger foregår inden for institutionelle rammer

Digtoplæsninger er altid kontekstuel forankrede, og denne forankring er af stor betydning såvel for den fremførte poesi som for de muligheder for dannelse af fællesskaber, der knytter sig til oplæsningerne. Rammerne definerer oplæsningernes tid og sted, formål og format, det enkelte arrangements eventuelle placering i en større

---

1 Mønster, Rustad & Schmidt 2022.

2 Især Bernstein 1998, Middleton 2005, Novak 2011, Nyberg 2013, Serup 2018.

3 Se Danielsen 2006, Tjora 2018, Tygstrup mfl. 2017.

arrangementsrække, dets deltagere og rækkefølgen af de optrædende digtere.<sup>4</sup> De økonomiske og organisatoriske aspekter af de institutionelle rammer er vigtige, idet de spiller ind på såvel æstetiske og tekniske kvaliteter ved oplæsningerne som principperne for udvælgelse af digtere og til dels karakteren af deres oplæsninger.

Der er stor forskel på, hvor organisatorisk veludviklede, økonomisk velkonsoliderede og institutionelt veletablerede de forskellige fora for digtoplæsning er. Et eksempel på et poetisk mødested med stærke institutionelle rammer finder man i Nordisk poesifestival i Hamar. Festivalen har været afholdt siden 2007 og er på alle måder professionaliseret: Den har en daglig leder i en halvtidsstilling, et fagråd, en styregruppe og talrige samarbejdspartnere. Det solide økonomiske fundament betyder, at festivalen kan tilbyde honorar, hotel og forplejning til de optrædende digtere, der alle er inviteret specifikt til festivalen og tilhører den nordiske poesiscenes velrenommerede segment. Forfatterne er som hovedregel udkommet i bogform, og de fleste af dem har mange publikationer og veletablerede forlag bag sig. Festivalens program fastlægges i god tid, hvilket giver mulighed for at gøre reklame og tiltrække et betalende publikum.

Det er dog langt fra altid, at de institutionelle rammer omkring digtoplæsninger er så stærke, og det er et kendetegn i samtiden, at der har været en markant vækst i antallet af alternative poetiske scener og mødesteder. Hvis man eksempelvis kigger på Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene på Løve's Bog- og VinCafé i Aarhus, så har disse fora for digtoplæsning ganske vist eksisteret længe nok til at kunne kaldes veletablerede miljøer, men de hører snarere til i undergrunden. Som sådan repræsenterer de et alternativ til en højprofileret og mere eksklusiv begivenhed som Nordisk poesifestival. Poesiklubbernes økonomiske fundament og øvrige rammebetingelser er også radikalt anderledes, hvilket blandt andet viser sig i, at hverken værterne eller de optrædende digtere er aflønnede. I modsætning til forfatterne på

---

4 Novak 2011: 234.

poesifestivalen er de digtere, der samles i regi af Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene, heller ikke kendt i den litterære offentlighed. Til gengæld kender mange af dem hinanden særdeles godt, da der er en del gengangere blandt deltagerne, som skiftevis indtræder i rollen som optrædende og publikum for hinanden. Tilsvarende er de poetry slam-events, som afholdes af arrangørduoen Slamfrø på Studenterhuset i Aalborg, i udstrakt grad drevet af ulønnede ildsjæle. Også her er der som regel fri entré, de optrædende modtager kun undtagelsesvist honorar, og værterne såvel som næsten alt personale i Studenterhuset arbejder frivilligt. Feltet af optrædende spænder vidt, og man møder både øvede og nybegyndere i denne specifikke, konkurrencebetonede form for poesi. Arrangementerne er åbne for, at enhver kan prøve kræfter med poetry slam, men kræver dog forhåndstilmelding via Slamfrøs Facebookside.

Lignende variationer i institutionelle, økonomiske og organisatoriske betingelser går igen, når man bevæger sig fra fysisk situerede steder for digtoplæsning til digitale oplæsningssteder. Ligeledes her er der stor forskel på, hvor åbne eller lukkede, professionelt udformede, velorganiserede og institutionaliserede de respektive fora er. En markant forskel tegner sig mellem på den ene side webbaserede medieplatforme, som man finder i eksempelvis det eksklusive udvalg af filmede digtoplæsninger på Lyrikporten og det mere omfattende podcast-arkiv Podpoesi, og på den anden side sociale medieplatforme som Coronadigte – Karantænetanker på Facebook og Digtfix på Instagram, der begge er opstået under den globale pandemis nedlukning af samfundet i foråret 2020. Det er tydeligt, at det har krævet kapital at få en professionel oplæsningsportal som Lyrikporten op at stå. Platformens poesifilm er da også støttet af Det Danske Filminstitut og Undervisningsministeriets udlodningsmidler og blevet til i et samarbejde mellem forlaget Gyldendal og tv-kanalen dk4. Anderledes interimistisk, amatør-mæssigt og undergrundsagtigt er et initiativ som Coronadigte – Karantænetanker. Her er der tale om en åben Facebookside, der er blevet til i en særlig historisk situation og fungerer som en kanal for øjeblikkets poesi. Alle

kan bidrage og interagere, modsat netstedernes arkiver, der er mere lukkede og primært er møntet på en individuel oplevelsesform.

De institutionelle rammer spiller med andre ord en afgørende rolle for, hvilke digtere der optræder i de forskellige fysiske og digitale fora, og hvilke muligheder publikum har for at deltage og interagere. Mens nogle fora er mere lukkede og opretholder en større distance og en mere fast rollefordeling mellem optrædende og tilhørere, er andre særdeles åbne og præget af et ønske om at aktivere de fremmødte og inkludere dem i miljøerne.

## II: Digtoplæsninger er på forskellig vis forankret i tid og sted

Den fysiske digtoplæsning tilbyder en fælles oplevelse for en afgrænset gruppe af mennesker, i kraft af at den er tidsligt og stedligt specifik.<sup>5</sup> Den digitalt medierede digtoplæsning er derimod tilgængelig over et længere tidsrum for en udefineret modtagergruppe uden stedlig forbindelse.

I relation til de fysiske digtoplæsningers tidslige forankring er det vigtigt, over hvor lang tid arrangementerne forløber, og hvor ofte de afholdes. Spørgsmålet om varighed og frekvens er centralt for, hvilke former for fællesskaber der skabes grobund for. Mens en årlig lyrikfestival med et komprimeret program på få dage nok tilbyder en mulighed for en intens poetisk oplevelse, så foregår den ikke i et miljø, hvor hverken de optrædende digtere eller de fleste publikummer normalt befinder sig. Her lægges der primært op til det, Frederik Tygstrup beskriver som momentane fællesskaber med udgangspunkt i æstetiske oplevelser,<sup>6</sup> eller hvad Aksel Tjora kalder hændelsesfællesskaber,

---

5 Middleton 2005: 17, Novak 2011: 173.

6 Tygstrup mfl. 2017: 11.

og som er midlertidige, synkrone fællesskaber.<sup>7</sup> Vilkkårene for etablering af varige fællesskaber er derimod sværere. Oplevelser af dybere rækkende tilhørsforhold, identitetsgivende fællesskaber og etablering af venskaber finder man i højere grad til oplæsningsarrangementer, der som eksempelvis Åben Poetisk Scene, Y Aarhus Poetry Club og Slamfrø løber af stablen en eller to gange om måneden og samler et poetisk lokalmiljø.

De digtoplæsninger, der cirkulerer på digitale medier, har ikke samme tidslige forankring som de fysiske oplæsninger. Der er snarere tale om en dobbelt tidslighed, der relaterer sig dels til tidspunktet for oplæsningens publicering, dels til dens reception, medmindre det drejer sig om livestreaminger, hvor tidsforholdet er det samme som til fysiske oplæsninger. Til gengæld giver de digitale oplæsninger mulighed for kontinuerlig kontakt og udveksling i det, Tjora betegner som et «halvsynkront kommunikationsfællesskab» (SMS, chat og lignende).<sup>8</sup> Her bygger den fælles oplevelse på asynkront tilegnede erfaringer af samme optagelse, som via deling og kommentering kan danne grundlag for en successiv række af interaktioner, der lagres og dermed tilgængeliggøres i et potentielt uafgrænset tidsrum.

Når man vender opmærksomheden mod stedets betydning for digtoplæsninger, er der ligeledes en markant forskel mellem henholdsvis fysiske og digitale oplæsningssteder, men også inden for disse kategorier hver især spiller de spatiale forhold en vigtig rolle såvel for relationen mellem optrædende og publikum som for den stemning og de oplevelser af fællesskab, der lægges op til. Eksempelvis foregår mange af Nordisk poesifestivals arrangementer i Hamar Teater i byens centrum, hvor de fysiske omgivelser inviterer til en intim, men også lettere formel stemning. De fysiske omgivelser understreger festivalens karakter af en etableret begivenhed, som er internationalt konciperet og delvist løsrevet fra lokalkulturen. Anderledes er det for

---

7 Tjora 2018: 129.

8 Tjora 2018: 129.



arrangementerne på Løve's Bog- og VinCafé, der foruden at fungere som en almindelig café danner mødested for litteratur- og poesiinteresserede med en lokal tilknytning. En café er med Ray Oldenburgs begreb en form for tredje sted; et vigtigt socialt forum, der ligeledes historisk har tilbudt åbne og uformelle rammer for samtaler og diskussioner mellem mennesker på tværs af sociale og andre grupperinger,<sup>9</sup> hvilket flugter godt med, at de afholdte arrangementer løber af stablen i et rum, hvor folk sidder tæt omkring små, vakkelvorne borde og stole.

I kontrast til de fysisk situerede digtoplæsningssteder står digitale fora for poesioplæsning i form af henholdsvis webbaserede medieplatforme og sociale medieplatforme. De webbaserede platforme Lyrikporten og Podpoesi har karakter af relativt stabile arkiver for digtoplæsninger, der forventes at se nogenlunde ens ud fra gang til gang. Dette er ikke i samme grad tilfældet for de sociale medieplatforme Coronadigte – Karantænetanker og Digtfix, hvor digtoplæsningerne er organiseret efter platformenes spatiotemporale logik og de senest publicerede oplæsninger dukker op øverst i feedet. Denne stadige forflytning af platformenes indhold bevirker, at oplæsningerne får en anden status og funktion, og med den aktuelle intensivning af netværksorganiserede medier kan man – med Wolfgang Ernsts udtryk – iagttage, at digtoplæsninger tager del i en større kulturel forandring fra arkiv til «anarkiv».<sup>10</sup> Der sker en forskydning fra tekniske medier, som understøtter langvarig lagring af information, til tekniske medier, der er orienteret mod dynamiske processer, og hvis information tjener et kort-sigtet formål. Oplæste digte har selvsagt en kort levetid, medmindre de bliver optaget og enten arkiveres eller anarkiveres. De er del af en medieåret samtidskultur, hvor antallet af litterære udgivelser er blevet stærkt forøget, og hvor de enkelte værker, uanset om de er digitaliseret eller står på hylden i en boghandel, kun for en kort stund er i markedets rampelys og læserens bevidsthed.

9 Oldenburg 1999.

10 Ernst 2010: 67.

Samlet set kan man udlede, at de tidslige og stedlige rammer, der er omkring forskellige slags digtoplæsninger, har betydning for karakteren af oplæsningerne og de former for interaktion, der finder sted i forbindelse med dem. Det gælder både de interaktioner, der foregår under en given oplæsning, og de oplevelser af fællesskab, der knytter sig til det at være del af et specifikt kunstnerisk interessefællesskab eller «et assosieret publikum».<sup>11</sup> Såvel forhold knyttet til frekvens og varighed som divergerende steders kulturelle konventioner, signalværdi og konkrete indretning er med til at understøtte forskellige grader af og former for fællesskaber.

### III: Digtoplæsning er en retorisk genre

Som genre er digtoplæsning primært defineret ved situationsbestemte forhold frem for tekstuelle træk. De tekster, der udgør omdrejningspunktet for en digtoplæsning, kan ikke genrebestemmes under ét, men må opfattes som poesi i bred forstand, det vil sige som tekster med en vis koncentration, formbevidsthed, henvendelse og korthed. Endvidere drejer det sig om «audiotekster», da de er lydige af natur.<sup>12</sup> Teksterne kan indeholde varierende grader af lyriske, dramatiske og episke elementer, og de kan anvende spændingskurver, rim, replikker og så videre, alt efter hvordan den enkelte tekst er konciperet, og hvordan digteren ønsker at påvirke sit publikum.

Til digtoplæsninger kan man derfor opleve digtere, hvis tekster har træk fra alle tre hovedgenrer. Eksempelvis indeholdt Marie Silkeborgs oplæsning af digtet «Lange Gasse | Avdelning 125» på Nordisk poesifestival i 2019 talrige replikker tilsat «fortællerens» såkaldte inkvit («säger han», «säger hon» og så videre), ligesom poetry slammeren Matt Charnock en septemberaften i Aalborg samme år oplæste en

---

11 Danielsen 2006: 113.

12 Bernstein 1998: 13.

tredelede føljeton af versfortællinger næsten udelukkende opbygget af replikker, men fremført i en taktfast lyrisk rytme. Det er således hverken formelle eller tematiske kendetegn, som i særlig grad udmærker de oplæste tekster, hvad enten de baserer sig på etablerede digteres trykte bøger eller poetry slammeres løse A4-ark eller mobiltelefoner. Måske gør noget lignende sig gældende for den skriftlige litteratur, hvis gængse genreangivelser – «digt», «novelle», «essay» og så videre – refererer til en yderst spraglet, amorf mængde af tekster. I det hele taget er paratekstuelle og situationelle forhold omkring litteraturen afgørende for genreforståelsen, mens digtoplæsning er et tydeligt og konkret eksempel på dette generelle forhold.

Det, der specifikt kendetegner digtoplæsning som genre, knytter sig til en særlig kommunikationssituation, og denne kan bedst beskrives med en retorisk funderet forståelse af genrer som «typificerede sociale handlinger i genkommende situationer».<sup>13</sup> Digtoplæsninger er sociale handlinger, der involverer tre instanser: digter, tekst og publikum. Disse handlinger (at fremføre tekster) udspiller sig i mange forskellige situationer, man dog kan kategorisere efter samme enkle struktur: En digter meddeler en æstetisk koncentreret ytring til et publikum. Situationen kan forflyttes til en uendelighed af kommunikative kontekster, men i alle tilfælde må der en kollektiv indsats til, for at digtoplæsningen kan realiseres. Helt grundlæggende er digtoplæsninger forbundet med sociale fællesskaber, og det giver ikke mening at tale om en digtoplæsning i enrum, medmindre den lagres på et auditivt eller audiovisuelt medie, hvorefter den kan finde sit publikum og derved realisere en situation, der er sammenlignelig med det direkte møde mellem digter og publikum. Sagt på en anden måde: Hvis et digt råbes i skoven, og ingen hører det, er der ikke tale om digtoplæsning.

Man kan selvfølgelig godt ignorere dette aspekt og give sig i kast med tekstcentrerede analyser af de oplæste digtes komposition, billedsprog med mere. Da forskyder man imidlertid analysens

---

13 Miller 1984: 159.

fokusområde fra digtoplæsningens særlige performative kvaliteter til dens mere almene tekstuelle niveau. Når man derimod vil forsøge at indfange oplæsningen som en æstetisk udtryksform i egen ret, kan genrens kollektive natur ikke ignoreres. Foruden et fysisk eller virtuelt fællesskab af oplevende modtagere kan det simpelthen ikke lade sig gøre at gennemføre en digtoplæsning.

## IV: Digtoplæsning er tekst og performance

Enhver digtoplæsning består fundamentalt set af to uadskillelige elementer: tekst og performance. Selvom ordet «oplæsning» markerer en distance mellem den oplæste tekst og dens mundtlige fremførelse, annulleres denne forskel i selve oplæsningssituationen. Digtoplæsninger er ganske vist «voiced texts» – mundtlige præsentationer af skrift<sup>14</sup> – men publikum kan ikke forventes at kende til det skriftlige forlæg, endsi­ge at have det med sig under oplæsningen. Desuden er den oplæste tekst i nogle tilfælde memoreret og derfor ikke synlig for hverken digter eller publikum, ligesom den kan være upubliceret og således utilgængelig for offentligheden. Audioteksten er i første omgang en lydlig enhed i uet, som er eksklusivt tilgængelig for de tilstedeværende. Efterfølgende kan den i nogle tilfælde tilgås i optaget form, transskriberes eller sammenholdes med en skriftlig version af samme digt.

De særlige forhold ved oplæste tekster udfordrer forståelsen af, hvad en tekst overhovedet er. Her er især to punkter vigtige: 1) Digtoplæsningens lyd­lige tekster er ikke inddelt i linjer og kan derfor ikke beskrives med lyrikanalysens almindelige vokabular såsom strofe, vers, enjambement med mere. 2) Når digteren optræder med sin tekst, tilfø­res det oplæste digt et dynamisk visuelt element, som afviger fundamen­tal­­t fra den trykte teksts stabile grafiske udtryk. Tilsammen udgør det auditive og det visuelle udtryk digtoplæsningens «performance».

---

14 Foley 2002: 39.

Mens dette begreb på den ene side betegner et generelt træk ved digtoplæsning forstået som performance af poesi, kan en given oplæsning tillige opfattes som mere eller mindre performativ, i og med at den i varierende grad kan forskyde fokus fra det digteriske værk til selve den situation, oplæsningen etablerer. Dette sker, når digterens brug af stemme, gestik, henvendelser eller lignende giver oplevelsen af øjeblikket forrang for den oplæste tekst.

Når oplæsningen finder sted på en scene, består det visuelle udtryk ofte af en gestikulerende digterkrop foran en mikrofon. Det gælder også videofilmede oplæsninger foran publikum, mens digtoplæsninger optaget direkte til formidling via digitale medier typisk har et andet visuelt udtryk, jævnfør eksemplet med netstedet Lyrikporten ovenfor (lydindspilninger uden billedside som på netstedet Podpoesi falder naturligvis også uden for denne tendens). Det materiale af optagne og digitalt tilgængelige digtoplæsninger, vi har indsamlet i forbindelse med vores bog om digtoplæsningens former og fællesskaber, demonstrerer en stor diversitet af kropslige og artikulatoriske udtryksformer: Til Åben Poetisk Scene i Aarhus i november 2019 fremførte Adam C en rap-lignende tekst, tilhyllet i sort og med dyb, hæs og guttural stemme. Derved anvendte han krop og stemme ekspressivt til at fremmane en performativ situation, for øvrigt uden at støtte sig til den skriftlige tekst, som han havde memoreret. Omvendt oplæste poetry slammeren Nina Teisen samme måned i Aalborg et digt i talesprogsstil fra A4-papir med afdæmpet diktion, upåfaldende påklædning og et roligt kropssprog. Denne optræden var åbenlyst et eksempel på en mindre ekspressiv og performativ digtoplæsning, hvor teksten til gengæld fik mere opmærksomhed fra både digter og publikum.

Adam C valgte en udpræget performativ tilgang til digtoplæsning, hvormed han udnyttede situationens særlige muligheder, og hans oplæsning eksemplificerer – bevidst eller ubevidst – hvor stor afstanden mellem skriftlig tekst og mundtlig performance kan være. Det skriftlige forlæg var ikke synligt under oplæsningen, og oplevelsen af at læse Adam C's tekst ville uden tvivl være usammenlignelig

med oplevelsen af at overvære hans performance. Når Teisen derimod benyttede en mere neutral performancestrategi, blev forbindelsen mellem skriftligt forlæg og audiotekst stærkere, eftersom det oplæste digts semantiske niveau fremtrådte mere nøgternt.

Digtoplæsninger udspiller sig dermed inden for et kontinuum, hvor henholdsvis tekst og performance udgør modpolerne. I den ene ende af spektret fastholder digteren samme position under hele oplæsningen, som gennemføres med rolig og afdæmpet stemmeføring, for at fremføre et værk, der kalder på fortolkning, mens der i den anden ende af spektret trækkes på hele det fysiske og artikulatoriske register, gerne i kombination med rekvisitter, projicerede billeder eller lydakkompagnement, for at etablere en situation, der først og fremmest inviterer til oplevelse.<sup>15</sup> Den performede tekst rækker således ud mod og inddrager sit publikum via en flerhed af forskellige virkemidler, som alle har stor betydning for digterens kommunikation med modtagerne, uanset om disse er i fysisk nærhed af hinanden eller adskilt i tid og rum. Selvom oplevelsen af en performance er uløselig forbundet med kommunikationsforholdene (liveoptræden, streaming eller andet), er dualiteten og den varierende vægtning af henholdsvis tekst og performance gennemgående for alle digtoplæsninger.

## V: Digtoplæsning er prolog

Ethvert digt kan opfattes som en henvendelse til en ikke nærmere bestemt læser, men digtoplæsningen er derudover også en henvendelse til et konkret publikum i salen eller bag skærmen. Med denne dobbelte henvendelse overskrider oplæsningen det fremførte digts tekstuelle niveau – dels gennem forankringen i tid, sted, digterkrop og -stemme, dels i oplæsningens prolog. Prologens henvendelse til

---

15 Se diskussionen af forholdet mellem oplevelse og forståelse af performance i Fischer-Lichte 2004: 270ff.

publikum er på én og samme tid en kontekst for digtet og en integreret del af digtoplæsningen, man kan betegne som dens «paratekst».<sup>16</sup>

Til fysiske oplæsningsarrangementer introduceres digteren tit af arrangementets vært, inden han eller hun træder frem foran publikum, og som oftest præsenterer digteren også sig selv og/eller digtet, før det læses op. Selv hvis der ikke er en sådan verbal henvendelse forud for oplæsningen, vil digterens tavse fremtoning foran mikrofonen fungere som en art prolog for oplæsningen. Denne eksplicite eller implicite henvendelse til publikum er afgørende for at etablere digtoplæsningens interaktionelle fællesskab.

Prologen kan have til hensigt at informere publikum om, hvad digteren vil læse op, at forklare særlige forhold ved teksten eller at markedsføre egne og andres bøger. Desuden har prologen en central social funktion, som kommer til udtryk, idet digteren kan forsøge at etablere et identifikationsfællesskab med publikum.<sup>17</sup> Der er ikke klare grænser mellem prologens forskellige funktioner, og ofte optræder de samtidig i digterens paratekstuelle henvendelse. Det oplevede vi eksempelvis, da Maja Lee Langvad introducerede sin oplæsning ved Nordisk poesifestival i 2019:

Tak skal du have. Jeg er glad for at være her i Hamar. Og jeg vil læse fra en bog, som kommer ud i april, som jeg har skrevet sammen med min kollega Kristina Nya Glaffey. Det er en meget kort bog, som hedder *Madalfabet*, og som er en genskrivning af den danske forfatter Inger Christensens *Alfabet*, som mange her sikkert kender. Vi har ikke genskrevet hele bogen, men vi har genskrevet nogle af digtene, altså bogstavdigtene eller hoveddigtene, som de også bliver kaldt. Så nu vil jeg prøve at læse noget fra starten og nogle fra slutningen.

---

16 Novak 2011: 138ff.

17 Novak 2011: 142f.

Langvads prolog var ganske typisk. Den var markedsførende, eftersom digteren fortalte publikum, at hun ville læse fra en bog under udgivelse. Endvidere var prologen informativ, blandt andet idet hun oplyste om bogens forlæg i Inger Christensens *Alfabet*. Når Langvad indledte med at sætte sin oplæsning i relation til Christensens værk, instruerede hun desuden dem blandt publikum, som kendte samlingen, til at have Christensens digte in mente under oplæsningen. Med formuleringen «som mange her sikkert kender» afslørede hun en forventning om, at publikum havde en vis viden om nordisk lyrik, ligesom hun markerede, hvem hun forestillede sig, at publikum var. Hermed udnyttede hun prologens potentiale til at skabe en følelse af et identitetsfællesskab.<sup>18</sup> Eller rettere, så gjorde hun det i forhold til dem blandt publikum, som kendte til digtsamlingen *Alfabet*.

En prolog er således med til at etablere en kontakt mellem digter og publikum, inden oplæsningen af selve digtet begynder. Publikum hører poetens stemme og får præsenteret nogle forkundskaber, som forbedrer dem på det, de skal høre. Digteren er til stede med sin krop og sin stemme, idet scenen indtages. Måske kastes et blik ud over publikum, måske et smil. Det kan være digteren retter lidt på mikrofonen eller rømmer sig, før henvendelsen bliver verbal, eller også går digteren direkte til digtet uden forbemærkninger. Uanset hvad digteren gør, eller ikke gør, indgår det i digtoplæsningens prolog, hvis primære funktion er at gøre publikum til en integreret del af oplæsningen frem for at lade dem tilbage som passive tilhørere.

## VI: Digtoplæsning er krop

Når digteren henvender sig til publikum for at performe sine digte, sker der ganske enkelt det, at en krop tiltrækker sig opmærksomhed fra andre kroppe. Digterne udgøres ikke af abstrakte alfabetiske tegn,

---

18 Danielsen 2006: 112f.



som kan afkodes ved en rent intellektuel indsats, men af lydbølger. I det korte tidsrum, de eksisterer, er de dels forankret i digterkroppen, dels forankret i de øvrige tilstedeværende, som perciperer de auditive indtryk simultant med digterens visuelle fremtoning. Digter og publikum etablerer på denne vis et dynamisk fællesskab, der ikke nødvendigvis behøver at være af identitetsmæssig karakter, men dog som minimum handler om, at de indgår i et fælles rum med mulighed for at dele «den berøthed, som et kunstværk kan efterlade os med».<sup>19</sup> Dette forhold optegner en af de væsentligste forskelle på henholdsvis læsning og oplæsning af poesi: det kropslige nærvær mellem afsender og modtager, som kan opleves enten direkte ved fysisk situerede digtoplæsninger eller indirekte ved oplevelsen af indspillede digtoplæsninger.

Når kroppe samles om en optræden, opstår der det, man kan kalde en «autopoietisk feedbacksløjfe».<sup>20</sup> Den fysiske nærhed af både optrædende og publikum medfører af sig selv («autopoietisk») en gensidig udveksling af energi, som er unik for den enkelte optræden og gør den til en performativ begivenhed for samtlige tilstedeværende. Ligesom audioteksten udgøres af en hastigt forbigående forekomst af lydbølger, der ikke kan gentages i eksakt samme form, er feedbacksløjfen mellem digter og publikum en flygtig engangsforeteelse. Digtet kan oplæses igen og igen – endda af og for de samme mennesker – men dets lydige beskaffenhed og dynamikken mellem scene og sal vil være forandret.

Det kan være svært at finde ord for oplevelsen af fysisk nærhed, men ikke desto mindre påvirker den alle de tilstedeværende. Selvom den enkelte krop registrerer de sanselige indtryk på sin egen måde, påpeger flere af de tilskuere til digtoplæsninger, vi har interviewet, at publikum kan opleves som en enhed. Et tydeligt eksempel herpå er følgende beskrivelse af en tilhørers reaktion, da Henrik Nordbrandt fremførte et memoreret digt på Nordisk poesifestival, men gik i stå, idet hukommelsen svigtede:

---

19 Tygstrup mfl. 2017: 11.

20 Fischer-Lichte 2004: 59ff.

Jeg kan jo ikke si sikkert at alle føler det sånn, men jeg opplever det som en kollektiv anstrengelse for at det skal føles greit for den stakkars poeten. Man unngår for eks. å se på hverandre eller le og sånt. For min del syns jeg det er litt fint at sånt skjer, som at det menneskelige pipler fram på en måte som ingen har planlagt for.

Informanten er bevidst om, at opplevelsen er individuell, men giver samtidig uttrykk for en sterk fællesskabsfølelse, udmøntet i en «kollektiv anstrengelse» for at støtte den optrædende. Desuden bemærkes, at situationen (naturligvis) ikke er planlagt, hvilket er kendetegnende for al sceneoptræden, hvor feedbacksløjfen har sin egen uforudsigelige dynamik.

En anden vigtig funktion for kroppen under digtoplæsning er den kommunikation og betydningsdannelse, som er knyttet til gestik: Digteren rækker ud mod publikum, bevæger sig omkring på scenegulvet, vender blikket opad eller lignende. Et radikalt og særdeles tydeligt eksempel oplevede vi ved et poetry slam i Aalborg i december 2019, hvor Jais Christiansen performede en parodi på en selvhøjtidelig digtoplæsning. Efter en kort verbal prolog indtog han en karikeret prætentios positur for at fremsige sin satiriske monolog. Påklædningen kan også være væsentlig i den forbindelse, hvilket førnævnte Adam C var et illustrativt eksempel på, da han halvt maskeret fremførte et hårdtslående digt om et dunkelt miljø præget af rusmidler og erotik.

Også når man er tilhører til indspillede eller livestreamede digtoplæsninger, hvor man ikke er i fysisk nærhed af hverken digteren eller andre tilskuere, har kroppen en rolle at spille. Under de digitalt medierede oplæsninger dannes der ikke en fysisk feedbacksløjfe; til gengæld tilbydes en mulighed for gentagelse, som ikke findes ved en livebegivenhed. Ved frit at springe rundt i et oplæsningsforløb kan man granske digterens gestik og mimik nøje, og ved brug af høretelefoner kan man overdøve al baggrundsstøj og vie sine sansers fulde opmærksomhed til digteren. Selv i podcastens minimalistiske mediering, hvor digteren ikke er synlig, overfører den intense koncentration

om audioteksten dele af digterkroppens udtryk til modtageren, alene takket være stemmen. Således går digtoplæsninger fint i spand med samtidslitteraturens tendens til performativ selvfremsstilling og forfatteres øgede tilgængelighed for læserne på sociale medier,<sup>21</sup> men til forskel fra den løbende, let diffuse kommunikation på Instagram, Facebook, Twitter med mere er publikum ved digtoplæsninger vidne til en fokuseret sammensmeltning af digterkrop og digt.

## VII: Digtoplæsning er stemme

Digtoplæsning retter sig mod og fanger publikums opmærksomhed på en anden måde end skriftlige digte. Når digtet frigøres fra skriften og kommunikeres gennem talen til publikums ører, udfoldes stemmens mangfoldige egenskaber. Digtets sanselighed accentueres i kraft af objektivt registrerbare fænomener som rytme, frekvens, volumen, accent og artikulation samt af mere subjektivt oplevede egenskaber som stemmekvalitet og tonefald.<sup>22</sup>

Man kan formulere det sådan, at digteren under oplæsningen giver lyd til digtet, og at stemmen tager bolig i udsigelsens centrum.<sup>23</sup> Når digteren låner sin stemme til digtet, ændres og konkretiseres dets udsigelsesposition. Digtet flytter sig fra papiret til scenen, fra en tekstimmanent stemme til en eksplicit og fysisk, fra et medie til et andet og fra en individuel situation til en fælles. Det oplevelsesfællesskab, som opstår, når digtet performes live, kan forbindes til det særlige rum, som poetens stemme i kombination med digtets stemning, form og indhold skaber, og som er forbeholdt de tilstedeværende. Ved digitalt medierede oplæsninger er oplevelsen som regel individuel, men også

---

21 Se Haarder 2014 og Daugaard 2019.

22 Se Novak 2011: 85ff.

23 Rabaté 2017: 92.

her inviteres publikum ind i den intimitet, som er knyttet til den enkelte digters unikke stemme.

I en publikumsundersøgelse, vi foretog i forbindelse med Nordisk poesifestival i 2020, svarede en informant, at han ser det som en særlig styrke ved digtoplæsninger, at digterne kan «tvinga publikum att vara lyhörd». Han fremhævede Signe Gjessing, og hvordan «hennes röst kontrasterade, som jag uppfattade det – hängde inte med i alla ord på danska – mot innehållet». Der er ofte baggrundsstøj ved digtoplæsninger,<sup>24</sup> og når digteren taler et fremmedsprog, vanskeliggøres forståelsen yderligere. Imidlertid opfattede informanten lidt overraskende denne kommunikative brist som en styrke, der intensive-rede publikumsoplevelsen. Videre beskrev han, at digterens stemme kan få «någonting i rummet til att bli levande, ungefär som under en scenkonstföreställning, eller stark läsoplevelse [...] en ensam person på scenen, likt teaterns monolog, får tiden att, för en stund, upphöra». For denne festivaldeltager fremkaldte stemmen tydeligvis det, man kan benævne en «genfortryllelse af verden»<sup>25</sup> – en oplevelse af transcen-dens, hvor omgivelserne ses i et nyt og fascinerende lys.

Som nævnt optrådte Marie Silkeberg på Nordisk poesifestival i 2019. Silkeberg har en særegen, distanceret og nærmest mekanisk oplæsningsstemme samt en kontrolleret og selvsikker fremtoning med et yderst begrænset kropssprog. Hun læser versvendingerne i sine digte roligt og uden at gøre ophold i oplæsningen. Hendes skrift-lige digte indeholder ofte typografiske elementer som blanke linjer og luft mellem ord og linjer, hvilket er med til at markere digtenes affek-tive potentialer. I oplæsningen er der kun lidt variation i stemmens kraft, rytme og tempo. Ordenes dramatiske semantik, som formidler oplevelser og følelser, taler for sig selv. Men selvom Silkeberg har en unik stemme og en specifik oplæsningsstil, er selve det forhold, at stemmen indtager en dominerende position, dog et kendetegn

---

24 Middleton 2005: 14f.

25 Fischer-Lichte 2004: 313f.

for flertallet af digtoplæsninger. Nok udgør kroppen også et centralt opmærksomhedspunkt til især livearrangementer, men det er stemmen, der fremstår som digtoplæsningens primære og styrende medie. Mens betydningen af kroppen og andre medier (først og fremmest det tekstbærende medie, der læses fra) kan være forsøgt neutraliseret, er det ganske enkelt umuligt at frasige sig stemmens betydning, uagtet hvor nedtonet en oplæsning end måtte være. Den fysiske artikulation af tekstens stemme retter sig ikke nødvendigvis direkte til publikum, men den står altid i en dynamisk og ekspressiv relation til den tekst, den udfolder for de tilstedeværende. Via stemmen får publikum adgang til et på én gang æstetisk, intellektuelt og affektivt defineret poetisk rum. Digtoplæsninger er ikke alene om at betone stemmens betydning. Det er også tilfældet for medialiseringer af litteratur i form af for eksempel lydbøger og podcasts, hvis udtryk kan forfølges tilbage til båndoptagere og radio, og som er nogle af de mange måder, man kan opleve litteratur på, hvor læseren også er forvandlet til lytter.<sup>26</sup>

## VIII: Digtoplæsning er pauser

Pauser er lige så vigtige for den æstetiske oplevelse af en digtoplæsning som de ord, digteren udsiger. Pauserne bevirker, at oplæsningen fanges i en vekslende rytme af lyd og stilhed, og at denne rytme strækker sig ud i tid. Pauserne er hermed mere og andet end simple overførsler af det skriftlige digts versvinger til stemmen. Pauserne kan understrege linjebruddene i det skriftlige digt, eller de kan være tilpasset oplæsningens sted, medie og institutionelle rammer. Eksempelvis vil en indspillet oplæsning med underliggende lydspor på et spoken word-album eller et netsted typisk have andre og længere pauser end en liveoplæsning uden underlægning på en teaterscene eller i en bogcafé. Uanset hvilket sted og medie digtoplæsningen forbinder sig til,

---

26 Se Linkis mfl. 2020.

skaber pauserne et rum for momentan stilhed, som trækker publikum til sig. Pauserne kan give plads til den enkelte tilhørers eftertænksomhed midt i digtets forløb, men de kan også være små udsættelser, som forstærker et digts humor og resulterer i en forløsende latter. På flere måder er pauserne særdeles vigtige for den æstetisk-kunstneriske oplevelse, som publikum er fælles om.

I nordisk poesi må Henrik Nordbrandt regnes som en pausens mester. Foruden at hans oplæsningsstemme er parlando – en naturlig tale, som i sin rytme og intonation skaber en drømmeagtig stemning – har han god timing. Både betydningsmæssigt og æstetisk formår han at udnytte den naturlige tales pauser. Som årets festivalpoet på Nordisk poesifestival i 2020 fremsagde han langsomt digtet «Når et menneske dør», med gradvist længere pauser mod slutningen af digtet. Ved oplæsningen af digtet «Akheron», som ligeledes omhandler fravær og tab, udsatte han digtets afslutning, hvilket skabte øget mulighed for resonans i publikums bevidsthed efter oplæsningen. Digtenes tematik blev understreget i Nordbrandts brug af pausernes stilhed, der tilførte dem yderligere emotionel værdi.

En anden fremtrædende funktion ved pauserne er som antydning deres evne til at generere latter. Som eksempel på brug af pauser med humoristisk effekt kan man nævne poetry slammeren Mathias Linaa. I sin oplæsning af en række korte absurd-humoristiske fortællinger i Aalborg i september 2019 vekslede han mellem hurtig, sløset diktion og lange kunstpauser. Publikum måtte derfor skiftevis lytte koncentreret og give slip på latteren, når pauserne tillod det. Også Morten Wintervold formår at vække højlydt respons ved sin brug af pauser. Et af særtrækkene ved hans digte er en kombination af humor og alvor, som forstærkes af linjebryddene. I sin oplæsning ved Nordisk poesifestival i 2020 fremhævede Wintervold den sidste versvending i mange af sine digte ved at indskyde en lang pause, som i dette eksempel: «står jeg bare der [lang pause] med tissen mellom fingrene». Denne teknik minder om Nordbrandts forsinkede levering af afslutningen på «Akheron», blot med komisk frem for tragisk effekt.

Til trods for at pauserne er indfældet i det oplæste digts rytmiske forløb, der blandt andet etablerer relationer mellem digter og publikum, svækkes deres funktion ikke synderligt ved digital mediering. Selv når man ser eller hører en videooptaget eller lydindspillet oplæsning på temporal og spatial afstand af digterens liveoptræden, fungerer pauserne som rytmiske stemningsdynamoer, der giver seeren eller lytteren rum til eftertænkning, medleven og latter. Også på tværs af tid og rum er pauserne en forudsætning for, at en digtoplæsning kan fremkalde forskellige former for respons hos publikum.

## IX: Digtoplæsning er samskabelse

I mere end én forstand er digtoplæsning et socialt fænomen. Den kollektive natur, der kendetegner digtoplæsningen som genre, forstærkes af de forskellige former for samskabelse, der udspiller sig i forbindelse med afviklingen af litterære livebegivenheder:

For det første kan den kommunikationssituation, der gør sig gældende ved digtoplæsninger, kun realiseres i et tæt samarbejde mellem en række aktører. Arrangører, teknikere, barpersonale, webdesignere med flere bidrager til at forberede og afvikle arrangementet, ligesom publikum som nævnt er en uundværlig forudsætning for at gennemføre en digtoplæsning. Man kan betegne dette samarbejdende kollektiv som en form for «art world», hvor alle deltagere oparbejder rutinemæssige praksisser med baggrund i den aktuelle «kunstverdens» specifikke konventioner.<sup>27</sup> Digteren indgår i dette kollektiv og er blot en af de mange aktører i digtoplæsningens fællesskab. For nogle af deltagerne ved Åben Poetisk Scene i Aarhus er fællesskabet med de andre digtere simpelthen en forudsætning for at skrive og optræde. Som digteren Annette Rana Petersen fortæller i et interview: «Det er ligesom at gå til badminton, man står ikke bare derhjemme i haven. Det er så rart at

---

27 Becker 1984: 34f.

være sammen med nogen, hvor man deler en interesse, og også fedt at høre, hvad andre har gang i.»

For det andet inviterer selve digtoplæsningens kommunikationssituation til samskabelse. Da audioteksten ikke er synlig, og modtageren ikke har mulighed for at bremse digterens talestrøm (med undtagelse af optagne oplæsninger, der senere afspilles), vil dele af teksten ofte fremstå utydelige. Digterens eventuelle udtalefejl, diverse baggrundslyde samt de naturlige begrænsninger i publikums høresans og koncentrationsevne kan alt sammen medvirke til at gøre visse ord svære at afkode. Frem for at opfatte dette forhold som en svaghed ved digtoplæsningen kan man betegne det som en «aural ellipse», det vil sige en kommunikativ uafgørlighed, der inciterer modtageren til at udfylde en lille lakune i det æstetiske udsagn.<sup>28</sup> Publikum bliver på den vis medskabende aktører i den digteriske kommunikation, og det er ikke givet, at alle i salen opfatter de eksakt samme ord. Endvidere vil digterens brug af blandt andet pauser og betoning give signaler om, hvordan audiotekstens talestrøm kan inddeles i afsnit, og også disse afkodes individuelt af den enkelte tilhører. Til trods for digtoplæsningens monologiske udgangspunkt foregår der således en dialogisk udveksling mellem auditive og visuelle sanseindtryk på den ene side og spontan individuel fortolkning på den anden. Man kan udtrykke det sådan, at audioteksten opstår i samskabelse mellem digter og publikum, og at disse hver især er uundværlige deltagere i den samme kollektive kunstverden.

For det tredje er den førmtalte feedbacksløjfe et interpersonelt fænomen. I vores fokusgruppeinterview med tre aalborgensiske poetry slammere udtrykker Kaare Olsen det som følger: «Det handler [...] om at inddrage publikum [...] når du gør det rigtigt [...] så laver du slam sammen med publikum. Og når du gør det forkert, så ... spilder du folks tid.» Foruden en dynamisk udveksling mellem digter og publikum forekommer oplæsningen ganske enkelt som et utilfredsstillende tidsspilde

---

28 Piombino 1998: 67.



for denne digter. Det gælder om at «lave slam sammen med publikum», hvilket vel at mærke kun lader sig gøre ved en livebegivenhed.

For det fjerde er digtoplæsningen i sin natur interaktiv, til trods for sin udpræget monologiske struktur. Fokus er på den optrædende, men publikum kan på forskellige måder give udtryk for begejstring, anerkendelse, kedsomhed med mere. I poetry slam er publikums eksplicitte vurdering af de optrædende en integreret del af det litterære konkurrenceformat, men også ved andre former for oplæsningsarrangementer forventes tilskuerne at bidrage, blandt andet ved stilhed under oplæsningen og klappen derefter. Ud over sådanne normdrevne former for høflig respons kan der opstå mere spontane udbrud, latterbrøl eller blot diffus småsnakken, hvilket alt sammen præger samarbejdet mellem digter og publikum. Ligeledes tilbyder de digitalt medierede oplæsninger ofte muligheden for at udtrykke ros ved hjælp af emotikoner eller formulere egentlige kommentarer.

Både i fysiske og digitale fora kan man som tilhører konstatere, at der er et fællesskab af oplevende individer, som på den ene eller anden måde er sammen om en oplæsning og kan påvirke hinandens respons til digteren. Her er det dog vigtigt at bemærke, at den feedbacksløjfe, der opstår ved livebegivenheder, opleves forskelligt af den enkelte tilskuer, til trods for fænomenets kollektive natur. I en udtalelse fra en af vores informanter fra publikumsrækkerne på Nordisk poesifestival indfanges denne dobbelthed af fælles og individuel oplevelse: «Jeg observerer at fellesskabet fins der. De fleste ler, sukker, reagerer på de samme stedene, og søger øyekontakt med hverandre i en eller annen grad. Det er vel en slags felles oplevelse om man blir med på sånne fellesskabsbekreftende handlinger, kan jeg forestille meg.» Her konstateres på den ene side tilstedeværelsen af et synkront interagerende publikumskollektiv, mens informanten på den anden side tydeligt stiller sig uden for denne gruppe. Ikke alle ønsker at lade sig rive med af stemningen, hvilket demonstrerer, at kollektivet omkring en digtoplæsning kan være så stærkt, at det for nogle virker anmassende.

Også i denne henseende er digtoplæsning et enkelttilfælde, der reflekterer en bredere tendens i samtidslitteraturen. Bevægelsen fra det individuelle mod det kollektive ses også i opblomstringen af mikroforlag, hvor den konkrete produktionsproces ofte er betinget af et tæt samarbejde mellem forfattere og forlæggere, ligesom man i de senere års skandinaviske litteratur har set en række udgivelser af forfatterkollektiver. Til alle tider har tekstpublikation forudsat et samarbejde, men dette forhold synliggøres i stigende grad, ikke mindst i digtoplæsningens midlertidige fællesskab.

## X: Digtoplæsning er politik

Digtoplæsninger er på flere niveauer udtryk for valoriseringer af politisk karakter. Disse niveauer spænder fra overordnede kulturpolitiske niveauer over institutionelle niveauer til mere specifikke politiske aspekter defineret af det enkelte arrangement, den optrædende digter, den givne oplæsning og det aktuelle publikum.

På det overgribende kulturpolitiske niveau er det oplagt at fremhæve, at digtoplæsninger normalt opfattes som et samfundsmæssigt gode, der bidrager til æstetisk mangfoldighed og mulighed for fællesskab i det offentlige rum. Det er en af velfærdsstatens grundlæggende idéer, at kunststøtte fremmer almenvellet,<sup>29</sup> ligesom Birgit Eriksson beskriver, at der for tiden er «et udbredt ønske om at fremme nye former for deltagende medborgerskab – former, der gerne skal både give borgerne indflydelse og styrke fællesskaber på tværs af forskellige befolkningsgrupper».<sup>30</sup> I den forbindelse kan de fysiske liveoplæsninger ses som en blandt flere måder, hvorpå et kultur- og kunstinteresseret publikum kan være med til at definere det offentlige rum og forhandle byrummet. Kristine Samson nævner, at samtidens

---

29 Kjældgaard 2018, Tygstrup mfl. 2017: 5.

30 Eriksson 2019: 197.

urbane deltagerkultur afføder et nyt offentlighedsbegreb, hvor de offentlige rum fremstår «som interessestyrede aktører, der forhandler dels retten til at være medproducenter af byens udviklingsprocesser, dels retten til at tage ejerskab og dermed også ejendomsret til de rumligheder og de sociokulturelle fællesskaber, der skabes i løbet af byomdannelsen».<sup>31</sup> Det stigende antal af arenaer for digtoplæsning er del af en værdipolitisk kamp, der er præget af mange forskellige aktører og interesser. Samtidig giver den kulturelle undergrund af oplæsningsfora værdi til sig selv ved at skabe plads til en bred skare af skrivende, for hvem det er afgørende at udtrykke sig kunstnerisk og kunne dele erfaringer med andre.

Hvad angår det institutionelle område, står nogle af oplæsningsinstitutionerne i opposition til de mere etablerede litteraturinstitutioner, der dominerer den offentlige samtale om litteratur i landsdækkende medier. Det gælder først og fremmest poetry slam-scenen, hvis selvforståelse i sit udspring bygger på at levere et modspil til mere formelle former for digtoplæsning på universiteter og andre traditionsrige institutioner.<sup>32</sup> Også i regi af poesiklubbernes arrangementer på Løve's Bog- og VinCafé i Aarhus blev det klart, at en oppositionel holdning til de mest fremtrædende kulturinstitutioner trives. Af vores interview med initiativtageren bag Y Aarhus Poetry Club, Line Hassall Thomsen, fremgår, at hun ser Y Aarhus Poetry Clubs arrangementer som et alternativ til en mere højtidelig oplæsningskultur. Dette træk af modeller undergrundskultur blev særlig tydeligt en aften til Åben Poetisk Scene i november 2019, hvor Poetklub Aarhus uddelte sin årlige pris til en lokal forfatter og tidligere skrivelejer, Lars Thur, med en flersidig begrundelse, som inkluderede hans betydningsfulde virke for det poetiske lokalmiljø. Samme aften oplæste værten, Tomas Dalgaard, desuden nogle af sine digte, der på humoristisk vis omhandler den ulighed, der præger den danske litterære kultur, og et bogmarked, hvor

---

31 Samson 2019: 114.

32 Somers-Willett 2009: 5.

der er en tendens til kun at anerkende den litteratur, der udkommer på veletablerede forlag og sælger godt. Ligesom pristildelingen til Thur havde Dalgaards oplæsning karakter af et opgør med de mest synlige og markante litteraturinstitutioner, som hverken poetry slam-scenen eller poesiklubberne hører til.

På et alment niveau ser man desuden, at forskellige fora for digtoplæsning ofte forstår sig selv som et alternativ til samfundslivet generelt. Arild Danielsen beskriver, at det at være del af et dedikeret kunst- og kulturpublikum kan «oppleves som å være deltaker i en pågående kamp mellem kunstens verdier og de økonomiske og byråkratiske verdier som definerer rammerne for mye av det som ellers foregår i samfunnslivet».<sup>33</sup> Dette oppositionelle træk fremgår også af vores interviews med værterne for poesiklubberne i Aarhus. Line Hassall Thomsen og Tomas Dalgaard fortæller begge, at de betragter de afholdte oplæsningsarrangementer som vigtige modspil til en tid og et samfund, der på mange måder er præget af mørke og ensomhed, ligesom de omtaler behovet for at udtrykke sig og mødes omkring kunstneriske fællesskaber. Endvidere kan man finde digtoplæsninger med eksplicite politiske dagsordener. Det har vi for eksempel oplevet på slamscenen i Aalborg, og poetry slam kan da også ses som en form for retorisk intervention, hvormed digteren forsøger at påvirke publikums holdninger.<sup>34</sup> Selvom politisk agitation ikke er et markant træk ved de digtoplæsninger, vi har undersøgt, kan man såvel historisk som aktuelt finde en lang række oplæsningsarrangementer med tydelige politiske agendaer, for eksempel i relation til køn, racisme, miljø- og flygtningespørgsmål. Det understreger, at der er et stort såvel modkulturelt som fællesskabsdannende potentiale i oplæsningsformen.

---

33 Danielsen 2006: 121.

34 Blitfield 2004: 111.

## Afslutning

Med afsæt i en inklusiv forståelse af digtoplæsninger, som omfavner forskellige både fysiske og digitale oplæsningsformer, har vi i denne artikel givet vores bud på ti centrale træk, der kendetegner fænomenet digtoplæsning, med særlig opmærksomhed på dets fællesskabsdannende potentiale. De definerende træk optegner en bevægelse, som går fra digtoplæsningens kontekstualiserende rammer til genren selv og dens centrale elementer for endelig at granske digtoplæsningens kollektive natur og dens politiske implikationer. Herigennem har der tegnet sig et billede af de mange forskellige måder, hvorpå digtoplæsninger udfolder sig i et dynamisk samspil mellem digter, tekst og publikum.

I denne optegnelse er det desuden blevet klart, at der er nogle forskelle mellem divergerende steder, traditioner og praksisser for digtoplæsning såvel som mellem fysiske og digitale digtoplæsninger. Forskellene mellem de fysiske og digitale oplæsninger kommer især til udtryk i disses forhold til tid, sted og krop. Mens de fysiske situerede oplæsningsformer er specifikt forankret i tid og sted, er digitale digtoplæsninger ofte tilgængelige over et længere tidsrum og for et udefineret publikum, der ikke fysisk er i nærhed af hinanden. Ligeledes optræder digteren til de fysiske situerede arrangementer med hele sin persons og dermed også hele sit kropslige nærvær, mens digitalt formidlede oplæsninger giver adgang til andre oplevelsesformer. Måske ser man ikke hele digterens krop, måske hører man blot en stemme. Hvor der til fysiske oplæsninger er en umiddelbar interaktion og etableres en feedbacksløjfe mellem digter og publikum, er dette ikke muligt i den digitalt formidlede oplæsning, hvor responsen som regel kommer forskudt og primært viser sig i skriftlige kommentarer, emotikoner og deling. For en første betragtning kan de digitale digtoplæsninger derfor fremstå som en fattigere udgave af de fysiske former, men samtidig tilbyder de nogle andre muligheder for blandt andet gentagelse, dvælen, koncentration og kontinuerlig respons.

Uanset hvilke former for digtoplæsning det drejer sig om, er den store interesse, man igennem de seneste år har kunnet se for denne litterære form, et tegn på en efterspørgsel efter at være sammen om æstetiske oplevelser og indgå i kunstnerisk definerede fællesskaber. Endvidere blev det kun endnu tydeligere, at behovet for og lysten til at dele poesi med andre er stort, da coronapandemien satte mange dele af samfundslivet ud af kraft i foråret 2020, og man ikke længere kunne samles fysisk. Her begyndte det hurtigt at knopskyde med diverse fora for digtoplæsning på de sociale medier, hvilket understreger den betydning, kontakten mellem digter og publikum har for begge parter. Såvel i sine fysiske som i sine digitale former tilbyder digtoplæsning da også en enestående forbindelse mellem digter og publikum, som ikke kan sidestilles med nogen anden form for litterær kommunikation. Selv når tilhørerne ikke meddeler sig med ord, foregår der en gensidig dynamisk udveksling, hvor alle må investere noget for at gøre oplæsningen til en succes.

Kriteriet for denne succes bestemmes ikke ved antal solgte billetter til en poesifestival eller likes på eksempelvis Facebook. Hvis en gruppe mennesker samles om en oplæsningsscene eller oplever, deler og kommenterer en oplæsning på nettet, er digtoplæsningen allerede lykkedes. Selv den indsats, der skal til for at etablere, afvikle og respondere på en digtoplæsning, bekræfter eksistensen af et fællesskab, som er meningsfuldt for de deltagende. Nok har digtoplæsninger ikke altid lige stor gennemslagskraft i offentligheden, men det er en form for kunstnerisk samskabelse, som trives i det små, hvor samværet med og om poesien er et mål i sig selv.

Endvidere kan digtoplæsningens aktuelle popularitet ses som en indikation af nogle generelle tendenser inden for litteraturen og i videre forstand det kulturelle område. For det første kan begivenhedsformen ses som en konsekvens af det «oplevelsessamfund», Gerhard Schulze navngav for knap 30 år siden, der paradoksalt giver adgang til en individuel rejse gennem et stort udbud af kollektive oplevelser. For det andet afspejler nærheden mellem digter og publikum en mediesituation, hvor udbuddet af kommunikationsplatforme øger læserens adgang til forfatteren betragteligt. Og endelig er det fællesskab, der

konstituerer digtoplæsningen, et konkret eksempel på den omsiggribende kollektivism i samtidskulturen, hvor crowdsourcing, crowdfunding og andre økonomiske og kreative relationer mellem kulturens afsendere og modtagere er udbredt.

## Referencer

- Becker, H.S. (1984). *Art worlds*. University of California Press.
- Bernstein, C. (red.). (1998). *Close listening: Poetry and the performed word*. Oxford University Press.
- Blitefield, J. (2004). Populist poetry or rantum-scantum? The civil disobedients of poetry slams. I G.A. Hauser & A. Grim (red.), *Rhetorical democracy. Discursive practices of civic engagement* (s. 107–113). Lawrence Erlbaum Associates.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Norsk kulturråd.
- Daugaard, S. (2019). Mediøkologien og jungleloven: Christina Hagens forfatterskab og bogens fremtid. *Spring, 45*, 29–64.
- Eriksson, B. (2019). Kulturel deltagelse. I B. Eriksson & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori* (s. 197–227). Hans Reitzels Forlag.
- Ernst, W. (2010). Cultural archive versus technomathematical storage. I E. Røssaak (red.), *The archive in motion: New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices* (s. 53–76). Novus forlag.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Foley, J.M. (2002). *How to read an oral poem*. University of Illinois Press.
- Haarder, J.H. (2014). *Performativ biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Gyldendal.
- Kjældgaard, L.H. (2018). *Meningen med velfærdsstaten: Da litteraturen tog ordet – og politikerne lyttede*. Gyldendal.
- Knudsen, B.T. & Jerne, C. (2019). Oplevelsesøkonomi og begivenhedskultur. I B. Eriksson & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori* (s. 169–196). Hans Reitzels Forlag.

- Linkis, S.T., Pennlert, J. & Pedersen, B.S. (red.). (2020). Lydbøger. *Passage*, 83.
- Middleton, P. (2005). *Distant reading: Performance, readership, and consumption in contemporary poetry*. University of Alabama Press.
- Miller, C.R. (1984). Genre as social action. *The Quarterly Journal of Speech*, 70(2), 151–167.
- Mønster, L., Rustad, H.K & Schmidt, M.K. (2022). *Digitoplæsning. Former og fællesskaber*. Fagbokforlaget.
- Novak, J. (2011). *Live poetry: An integrative approach to poetry in performance*. Rodopi.
- Nyberg, F. (2013). *Hur låter dikten? Att bli ved II* [Filosofie doktorsavhandling i litterär gestaltning vid Akademin Valand]. Konstnärliga fakulteten.
- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafés, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts, and how they get you through the day* (2. udgave). Paragon House.
- Pedersen, B.S. (2019). Poetry slam mellem poesi og rap. *Dansknøter*, 2, 26–28.
- Piombino, N. (1998). The aural ellipsis and the nature of listening in contemporary poetry. I C. Bernstein (red.), *Close listening: Poetry and the performed word* (s. 53–72). Oxford University Press.
- Rabaté, D. (2017). A world of gesture. *Journal for Literary Theory*, 11(1), 89–96.
- Samson, K. (2019). Urbanitet. I B. Eriksson & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori* (s. 105–136). Hans Reitzels Forlag.
- Schulze, G. (2005). *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* (2. udgave). Campus.
- Serup, M.G. (2018). Digitoplæsningen. I T.R. Andersen, J. Bruhn, N. Christensen, S. Kjerkegaard, S.T. Linkis, B.S. Pedersen & H.K. Rustad (red.), *Litteratur mellem medier* (s. 137–158). Aarhus Universitetsforlag.
- Somers-Willett, S.B.A. (2009). *The cultural politics of poetry slam: Race, identity, and the performance of popular verse in America*. The University of Michigan Press.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap*. Universitetsforlaget.
- Tygstrup, F., Eliassen, K.O., Gade, S., Lønstrup, A., Mattsson, H. & Nelund, S. (2017). *Kunsten som forum: Et forskningsoplæg om kunst og sociale fællesskaber*. Statens Kunstfond.



# Godhetsdiskursen om sang i barnehage og skole

Av Tiri Bergesen Schei og Anne Haugland Balsnes

*Lyset slukkes. Barnehagelæreren sitter klar. Hun hilser på hver enkelt med navn, tar dem i hånden og møter blikket. Barna setter seg. De er trettifem, fra ett til fem år, og ti ansatte. Stemningen er preget av den forestående julehøytiden. De synger, og mange vugger kroppene i rytmiske bevegelser. Kroppsspråket er rolig. De ser forventningsfulle ut. De klapper til sangene. «Hvilken sang er dette?» spør barnehagelæreren. Hun spiller tre toner av introen, og de vet det med en gang: «Når nettene blir lange.» De kan hele sangen og alle bevegelsene som hører til. Vi undrer oss over at barna kan så mange julesanger, og synger alle versene.<sup>1</sup>*

«Sang er en aktivitet som alle kan delta i», forteller barnehagelæreren etter at denne sangstunden var avsluttet. I denne artikkelen setter vi forstørrelsesglasset på *sangaktivitet i barnehage og skole*. Sang har hatt en viktig plass i norsk utdanningssystem.<sup>2</sup> Gjennom historien har imidlertid rammene endret seg både når det gjelder omfang og status.

---

1 Observasjonslogg fra barnehage 06.12.2019.

2 Bjørnstad, Olsen & Rong 2014.

Sang var et *eget fag* fra skolesystemets begynnelse og frem til 1960, da et utvidet musikkfag ble innført, men med sang som et av hovedområdene.<sup>3</sup> I dagens læreplan er sang et *delemne* under musikkutøving.<sup>4</sup> Også legitimeringen av sang i læreplanene har variert.<sup>5</sup> Ifølge Øivind Varkøy har sang og musikk i norsk utdanningssystem vært preget av en instrumentell tilnærming.<sup>6</sup> Han viser at man gjennom historien finner et stadig økende antall legitimeringsargumenter. Sangen og musikkens egenverdi har derimot vært lite fremhevet.

Vi som har skrevet denne artikkelen, er medlemmer av forskningsnettverket SangBarSk (Sang i barnehage og skole), som har representanter fra alle landets lærerutdanningsinstitusjoner. Innen SangBarSk-nettverket er det en utbredt oppfatning at sang står i fare for å bli marginalisert i utdanningssystemet. Formålet med vår studie er å få mer innsikt i den *observerte* og *opplevde* virkeligheten når det gjelder sang i dagens barnehage og skole, ikke bare den *intenderte* virkeligheten som gjenspeiles i læreplanene.<sup>7</sup> Vårt empiriske materiale består av observasjoner og semistrukturerte intervjuer med lærere, rektorer og ledere i fire barnehager og tre skoler i Norge.<sup>8</sup>

Vi tar utgangspunkt i følgende spørsmål: Hvordan brukes sang av ansatte i utvalgte barnehager og skoler, og hvilke forestillinger om sang er fremtredende blant dem?

---

3 Jørgensen 2001; Kalsnes 2010, 2017.

4 Utdanningsdirektoratet 2020. <https://www.udir.no/lk20/mus01-02/om-faget/kjerneelementer>

5 Lund 2008.

6 Varkøy 2015.

7 Nielsen 1997.

8 I tillegg til denne studien, er det med utgangspunkt i SangBarSk-nettverket også gjennomført en kvantitativ undersøkelse av sang i skole og barnehage. Resultater fra den kvantitative undersøkelsen er publisert i Knigge mfl. 2021. I tillegg gjennomføres det en studie av sang i lærerutdanningen hvor resultatene vil foreligge våren 2022.

## Diskursteori som forståelsesramme og analyseverktøy

I denne studien anvender vi et Michel Foucault-inspirert diskursperspektiv hvor teori og metode er flettet sammen i analysen.<sup>9</sup> Å ha et Foucault-perspektiv innebærer at vi retter blikket på hva slags mekanismer som får aktørene, som i denne sammenheng er informantene, til å agere på bestemte måter. Et slikt perspektiv innebærer alltid et fokus på makt, det vil si den makten som kommer til uttrykk gjennom det som for aktørene fremstår som det fornuftige og det riktige.

Man kan også si at makten er det som skjer *mellom* aktørene.<sup>10</sup> Institusjonenes egne spilleregler blir synlige gjennom relasjonelle forhold og allianser.<sup>11</sup> Hvilke muligheter aktørene har til å snakke om, handle og utforme sin praksis, kan synliggjøre hvordan deres handlingsrom blir skapt i og av institusjonen. Vi antar at det er en styringsmekanisme av institusjonell og relasjonell art som gjør at det har etablert seg en kultur for hva som er gjengse oppfatninger, holdninger og praksiser som informantene retter seg etter.

I diskursanalyse er man gjennomgående opptatt av det relasjonelle, det kontekstuelle, det materielle og det iscenesettende.<sup>12</sup> I vår analyse ville vi først og fremst undersøke hvordan sangaktivitetene utfoldet seg, og hvilken betydning de så ut til å ha i daglige aktiviteter. Derfor ble det interessant å få beskrivelser fra informantene om hvem som sang sammen, i hvilke sammenhenger, og hvordan det ble lagt til rette for sangaktivitet. Ved å analysere *både* deres verbale utsagn om egen praksis og også observere den konkrete praksisen fikk vi innsikt i hva

---

9 Foucault 1982, Hammer 2017, Winther Jørgensen & Phillips 1999.

10 Foucault 1976: 124ff.

11 Ulla 2014, 2015.

12 Winther Jørgensen & Phillips 1999.

som lå til grunn for informantenes oppfatninger av sangaktiviteter ved sin institusjon. Slik ble diskursen tydeliggjort.<sup>13</sup>

Gjennom kontakten vi som lærerutdannere har med praksisfeltet, ble det foretatt et strategisk utvalg av fire barnehager og tre grunnskoler hvor det var rapportert om betydelig sangaktivitet. Tanken var at vi ville få mer innsikt i sangbruk og forestillinger om sang på sangaktive institusjoner enn der hvor sang har lav status. Slik visste vi på forhånd at det ble sunget, men ikke hvilken betydning lærerne og lederne tilla sang i barnehage- og skolehverdagen. Observasjoner ble gjennomført i løpet av høsten 2019 og våren 2020, og intervjuene ble foretatt i forbindelse med besøk på de ulike institusjonene.<sup>14</sup>

Også forskere er del av diskurser. Vi forsker i et felt vi kjenner godt.<sup>15</sup> Vi er utdannet innenfor musikkfeltet, og vi utdanner musikkklærere til nettopp barnehage og skole. Dermed er vi innvevd i språket om sang, sangpraksiser og kulturelle fellesskap. Det impliserer et maktforhold at vi som er utdannet og virker innenfor musikkutdanningsfeltet, stiller spørsmål ved det som vi selv har mange svar på. Vi erkjenner at vi med dette blir diskursive agenter, og at dette påvirker vår forskerposisjon.

Ut fra hvordan materialet har fremstått for oss, har vi valgt ut tre sentrale analyseredskaper. Det første er *utsagn*. Vi støtter oss på Foucault-tolkeren Svein Hammer, som skriver at «ingenting er forutbestemt til å bli et utsagn, og at ingenting er et utsagn i seg selv. Det er vi forskere som må definere utsagnet».<sup>16</sup> Han presiserer at vi må se etter noe som er virksomt i relasjon til noe mer enn seg selv. Et informant-utsagn får betydning når det representerer noe mer enn selve utsagnet. Det kan eksemplifiseres med følgende sammenfatning av en lang rekke utsagn fra en barnehagelærer: «Å synge er så viktig.» Med utsagnet stadfester barnehagelæreren at sang er viktig. Hun sier ikke hvorfor, og

---

13 Schei 2010: 14.

14 Studien er godkjent av NSD og følger forskningsetiske retningslinjer.

15 Halvorsen, Johnsen & Repstad 2009, Wadel 1991 og 2006.

16 Hammer 2017: 98.

hun søker ikke bekreftelse hos oss som intervjuer henne, fordi det for henne er opplagt at det er slik det er. Hun uttrykker seg som om sang er betydningsfullt også utover hennes eget praksisfelt. Også i empirien fra skolene ble det å synge fremstilt som viktig: «Man blir glad av å synge. Elevene ønsker at vi skal synge enda mer», sier en lærer. Utsagnet føyer seg inn i en norsk kulturtradisjon hvor sang har vært forstått og gitt verdi som noe riktig og viktig for barn, for voksne og for kulturelle fellesskap. Hammer skriver at det ikke er ordenes meningsinnhold som er det vesentlige, men utsagnets formative effekter.<sup>17</sup> Sagt på en annen måte: Hvis vi lar utsagnet forstås som representativt for mange, blir vi stående igjen med det informanten anser som opplagt at «alle» er enige om, nemlig at det «å synge er så viktig». Et utsagn kan i seg selv ikke utgjøre en diskurs, men det kan være sentralt i en diskurs der mange ulike utsagn til sammen danner en ramme for hva som kan forstås, sies og gjøres. Slik kan vi som forskere forstå det som utsagnet representerer, som en diskurs.

Vårt andre analytiske redskap er *subjektposisjon*, som dreier seg om hvilken posisjon subjektene snakker ut fra, hvorfor de snakker på bestemte måter om hva som er bra eller ikke, hva slags regler og systemer som bidrar til normalisering av det de snakker om, og hva slags overbevisningsstrategier de anvender. Hvis skolerektoren omtaler sangaktiviteter som viktige for fellesskapet, vil rektorens holdninger kunne bidra til at sang blir omtalt som noe positivt av lærerne.

Vårt tredje analytiske redskap er *den diskursive logikken*. Det er den som tydeliggjør hvordan funnene kan forstås. Historie og kultur former alle institusjoner, så også barnehage og skole. Hvordan relasjonene mellom barn, mellom barn og pedagogisk personale og pedagogisk personale seg imellom er, har betydning for hvordan sangpraksisen foregår på disse institusjonene. Rammeplaner, fagplaner og lokale ukeplaner kan ha mye å si for om sang settes på dagsordenen. Det finnes også uskrevne lover og regler som på umerkelig vis gir form til sang og sosiale fellesskap,

---

17 Hammer 2017: 99.

for eksempel oppfatninger av når det passer å synge, eller om andre aktiviteter prioriteres. Det som oppfattes som det normale, er gjerne det som har allmenn aksept. Slik skapes en normalitet som får aktørene innenfor en diskurs til å snakke og handle på bestemte måter. Det kan være flere diskurser i omløp samtidig, og motdiskurser tydeliggjør hva som settes i spill, og hva slags kulturelle forståelser som får dominans. Når en bestemt diskurs dominerer, vil det blant annet tydeliggjøres ved at aktørene ikke ser alternative måter å snakke eller handle på.<sup>18</sup>

## Å forstå sangaktiviteter i lys av diskursteori

Gjennom analysearbeidet, som tok utgangspunkt i problemstillingen «Hvordan brukes sang av ansatte i utvalgte barnehager og skoler, og hvilke forestillinger om sang er fremtredende blant dem?», har tre temaer trådt frem: 1) refleksjoner omkring sang og lærermandatet, 2) fortolkninger av egen institusjonskultur med hensyn til sang, og 3) sangens betydning for sosiale fellesskap. Temaene presenteres med utgangspunkt i tre informantutsagn.

### 1) «Det er sang som fungerer best av alle metoder»

I en av barnehagene intervjuet vi to lærere som anser det å synge som svært viktig og beskriver det som en del av lærermandatet. Begge er utdannet barnehagelærere med musikkforydning. Den ene ser det som sitt mandat å lære de aller minste barna å synge. Hun beskriver eksplisitt hvordan hun bruker sang. «Det er sang som fungerer best av alle metoder», sier hun, og påpeker at hvis barna er utrygge eller urolige, virker sangen samlende. Hun beskriver situasjoner når nye barn begynner i barnehagen:

---

18 Schei & Krüger 2008: 101.

Det er så skjørt, hele stemningen er så intens – som å gå på glass, tynt, tynt glass – fordi de er ikke vant til å være der. De blir så påvirket av hverandre. Hvis en begynner å gråte, så er det fire andre som også synes det er fryktelig trist å være her. Da er det bare å lage litt stemning. For da er det stemmen som er den beste måten å gjøre det på.

Læreren mener at sang med barnehagebarn må perfektioneres, og beskriver at det å telle opp på riktig måte, gi starttonen, ha blikk-kontakt, og være bevisst på hva slags uttrykk sangen skal ha, er svært viktig. «Jeg er opptatt av at sangen har nettopp *de* tonene, ikke bare *nesten* de tonene.»

Vi må kunne perfektionere noe sånn at vi kan stå foran et publikum, om det så er kongen som kommer. Og da må det være supergodt øvd, og det må være god støtte i instrumenter sånn at det låter bra. For de [barna] hører selv når det låter bra.

Den andre læreren trekker frem som sin oppgave å lære barna å bli modige, stå frem, synge og utvikle språkforståelse. Hun vil gi allsidig sangopplæring med sanger i dur, moll og kirketonearter. «Jeg har ansvaret for opplæringen i sang og musikkaktiviteter med alle barna fra ett år og til de går ut herfra, klare for skole», sier hun, og vil lære dem å synge bra og lære dem mange sanger med mange vers. Hun beskriver også hvordan hun rent konkret bruker sang for at barna skal få «skjerpet ørene sine»:

Jeg er veldig nøye på artikulasjon, at vi jobber med et enkelt ord hvis det er vanskelig i en sang, tar det ut, rytmiserer det og lærer om betydningen av ordet. Språköving og artikulasjon er vesentlig for alle, og spesielt for de flerspråklige.

Hun mener at barna kan få økt ordforråd gjennom godt valg av sang-repertoar. Et velutviklet språk er en inngangsport til sosiale fellesskap.

Ved å argumentere for at sang kan gi økt ordforråd, argumenterer læreren samtidig for at sang er grunnleggende for å fungere sosialt.

Ikke alle informantene er like opptatt av perfeksjon og estetisk kvalitet. En av skolelærerne vi intervjuet, har en annen holdning til lærermandatet: «Jeg er ikke nøye på kvalitet, men at de [elevene] er med og gjør sitt beste, at de prøver, at det er godt volum uten å være skrikning. Jeg er ikke så musikalsk. At de synger på likt, er viktig.» Informanten har likevel en ambisjon om å synge hver dag med elevene og synger både morgensanger og sanger knyttet til engelskundervisningen.

Å synge er ikke like naturlig for alle. En forestilling om sang som et spesielt talent for utvalgte dominerer mange av utsagnene fra skolelærerne. «For de fleste voksne er sang veldig prestasjonsbasert», sier en lærer. Han tenker at negativitet til sang beror på usikkerhet:

Jeg liker heller ikke å gjøre noe som jeg ikke føler jeg behersker. Det er vanskelig å inspirere dem [de negative] til å bli positive til sang. Kursholdere prøvde å vise hvordan man kan lede ved å puste og lignende, men det må nok mer trening og trygghet til. Skal du sikre at det skal bli mer sang, må man ha det.

Dette handler om lærernes (manglende) kompetanse innen sang og sangens plass i lærerutdanningen, som vi vil komme tilbake til nedenfor.

## 2) «Det er mye vi skal drive med»

«Vi har en styrer som mener at sang er svært viktig å holde på med», sier en barnehagelærer. Hun motiveres av lederens holdning. Sangaktiviteter i hennes barnehage presenteres som fornuftige og bærekraftige investeringer i barns dannelsesprosesser. Selv om de økonomiske midlene ikke tillater instrumentkjøp og annet utstyr, prioriteres sang: «Vi har ikke det aller beste utstyret, men vi gjør det beste ut av det. Gamle satenglaken funker som bare det. Vedkubber pluss to



lommelykter og cellofan, og vips – et bål», sier hun, som med svært enkle midler som gamle sjal og brokadegardiner forvandler matsalen til en stall når de skal ha musikkksamling i adventstiden. «Sang er en aktivitet som alle kan delta på. Det gir glede og positiv utvikling for alle barn. Så alle kan utvikle seg, de merker selv at de mestrer. Vi opplever mye mestring i denne type aktiviteter.» Institusjonskulturen i denne barnehagen ser ut til å være at sangaktiviteter er viktige. Samtidig blir det tydelig at nettopp denne læreren er en nøkkelperson, den som *kan* musikkaktiviteter, et godt forbilde for resten av personalet som ikke synger like mye.

Både i barnehagene og på skolene var det tydelig at sangaktivitet var avhengig av spesifikke personer som enten i kraft av utdanning eller egen bakgrunn var fortrolige med sang. «Det avhenger av at vi har noen lærere som er musikk lærere, og som brenner for faget. Ingen er imot det i seg selv, men ikke alle vil drive med sang», sier en rektor. En annen rektor forteller at det «vanligvis» synges mye, men «det er mangel på lærere med musikkkompetanse. Vi ser at det er en utfordring når det blir sykemeldinger på viktige personer. Vi var en kjernetropp, men så ble den ene sykemeldt». Når nøkkelpersoner forsvinner, kan også sangaktivitetene forsvinne.

På skolene fortelles det i tillegg om utfordringer med mange fag og tette timeplaner, relativt få musikktimer, og høye forventninger til læring i det som karakteriseres som «viktige» fag, som norsk, matematikk og engelsk. Dette er rammefaktorer som særlig påvirker hverdags-sangen i klasserommene. Det ser ut til at sang i skolen må organiseres spesifikt, den må inn i skolens årshjul, og det må settes av særskilte lærerressurser. Vi ser dermed at sang ofte blir knyttet til rituelle handlinger som høytider, forestillinger og avslutninger. Alle de intervjuede skolerektorene fremhever imidlertid betydningen av sang. I skolen kan det likevel synes å være et typisk utsagn at sang er viktig og bra, men «ofte blir spist opp av alle andre ting man må». «Det er mye vi skal drive med, krav om forbedring på mange områder. Da kan en ikke drive godt med alt. Vi må gjøre noen valg.» En lærer forteller at det har vært

unntakstilstand hele høsten på grunn av et digitaliseringsprosjekt, «og da går det typisk ut over ting som sang. Men nå etter høstferien vil jeg starte opp igjen med sangaktiviteter». Sangaktiviteter kan altså lett fortrenkes av andre aktiviteter.

Skoleinformantene uttrykker et ønske om at flest mulig lærere skal synge med elevene, men samtidig problematiserer de dette med at «alle kan synge». En musikk lærer sier:

Du må være god motivator for å skape sangglede. Du må kunne ditt fag. Dessverre er det ikke alle som kan det. For mange år siden jobbet jeg på en annen skole. Da kunne alle være musikk lærere, for 'alle kan synge'. Men alle kan ikke spre sangglede.

Vi observerte at det var mye bruk av såkalt «sing-back» og ikke minst YouTube på skolene vi besøkte. «Det er noe som heter *Songs for kids* på YouTube. Der er det sanger til alle temaer», forteller en lærer som brukte dette verktøyet mye. For lærere som ikke behersker akkompagnementsinstrumenter, kan sing-back være en løsning som gjør at de som ellers ikke hadde vært fortrolige med å være forsangere alene, «tør» å synge med.

### 3) «En inkluderende aktivitet»

Observasjonsnotatet som innledet artikkelen, er hentet fra en godt forberedt sangstund med alle barn og ansatte i en barnehage. Barnehagelæreren sier etterpå at det å jobbe frem en forestilling sammen med barna er «en egen opplevelse, for det blir jo et felles uttrykk av rytme, melodi og tekst. Du har et publikum, så det er en veldig sterk fellesskapsfølelse». Hun beskriver musikk som et godt redskap til å gjøre ting sammen og eksemplifiserer det med andre typer fellesskap, som det å danse ute og holde på med ringleker eller å kose seg rundt et bål i skogen. Det er gode fellesskap. Hun sier:

I fjor var vi i byen – vi gikk gjennom byen via julemarkedet og sang hele veien. Alle barna hadde nisselue på, og de fikk så mye positiv oppmerksomhet. Folk stoppet, så på dem og klappet, og de følte seg som kongene på byen. Det gir dem gruppefelleskap og identitet – noe de *kan* sammen. Alle barn kan snakke, alle barn kan synge.

En barnehagelærer nevner stadig det hun kaller gyldne øyeblikk. Hun beskriver at barna av og til selv tar initiativ til å synge: «Og er det ekstra høytid, så tar vi en liten stol og setter barnet oppå. Da blir det helt stille i lokalet, og så får du et sånt gyllent øyeblikk.»

I en av barnehagene legges det vekt på at barna skal fremføre det de har øvd på for foreldrene, at de skal få mestringfølelse og bli stolte. Barnehagelæreren snakker om kulturarven, og at tradisjonssanger er viktige å holde fast ved. Det ble øvd på julesanger med mange og lange vers, og under juletregangen synges alle vers på de gamle sangene. Dette innebærer kontinuitet og kulturelle fellesskap på tvers av generasjoner: «Jeg *vil* at de skal lære det», sier hun. «De gikk rundt juletreet i hele desember, og de trente seg på å gå rundt treet i november, for å få kompetansen til å klare å synge og gå samtidig.»

På alle de tre skolene vi besøkte, fikk vi beskrivelser av hvordan sang brukes som en viktig del av samlinger knyttet til spesielle temaer, avslutninger og høytider. Det snakkes varmt om slike samlinger hvor elevene synger og spiller for hverandre, og det legges ned mye arbeid i øving. En skole hadde systematisert det slik at hver klasse hadde ansvar for en samling i løpet av året. En lærer hadde dedikert ansvar for slike samlinger. «Vi har klart å holde på disse samlingene som en tradisjon», forteller rektor, synlig fornøyd. Vi observerte en femte klasse som hadde musikalsk forestilling i gymsalen for hele skolen:

Hip musikk strømmer ut fra høyttalerne. Vi gjenkjenner Griegs norske dans opus 35, nr. 2, men i et moderne EDM-aktig arrangement. Det er dempet belysning, noe som er med på å skape forventning. Elevene fra skolens øvrige klasser kommer inn i rekker og fordeler seg på stoler som

er satt ut. Mange danser til musikken på vei inn. Det blir stille. To elever ønsker velkommen. Konserten er godt innøvd, og vi får innslag i ulike stilarter. En gruppe gutter synger en selvlaget rap-sang, med akkompagnement på djembe. En annen gruppe danser og synger karaokeversjon av en kjent VM-sang. Flere elever danser til en kjent låt av en norsk popsanger. Det er også smågrupper som synger i kor, og noen bruker også mikrofon. På de fleste innslagene kommer akkompagnementet fra YouTube. Forestillingen avsluttes med rungende applaus. Rektor holder takketale og er svært fornøyd med det han har vært med på.<sup>19</sup>

Gjennom forestillingen var alle i klassen på en eller annen måte inkludert i musikalsk aktivitet og bidro til å skape et felles produkt. Skolens rektor påpeker at elevene har glede av å være del av et slikt fellesskap: «Alle bidrar med sin del, vi skaper noe sammen. Fellesskap og glede henger sammen. Dette er særlig tydelig når vi jobber frem mot en forestilling.» Læreren som har hatt ansvar for innøvingen, sier: «Så lenge det er 'syng med den stemmen du har', kan alle være med, og da er det en inkluderende aktivitet.» Det spesielle fellesskapet som oppstår når man har ansvar for en fremføring, kommenteres også av en annen rektor:

Jeg tenker det bidrar til at du får en tilhørighet, både til klassen og til skolen, at en opplever at en får en veldig fellesskapsfølelse. Både når vi har sangsamlinger når en klasse står på scenen, du ser at alle er med, i litt varierende grad, men de får en veldig glede når de synger, og når de får respons. Det er en god måte å inkludere alle på.

Sang fremstilles som samlende av en lærer: «Man gjør noe sammen. Det er vakkert. Du føler samhørighet. Du skaper noe – toner og opplevelser. Du kan skape glede. Det øker fellesskapet, styrker fellesskapet.» Også sangglede trekkes frem som en dimensjon ved sangfellesskap.

---

19 Observasjonslogg fra skole 28.11.2019.

Vi oppsøkte barnehager og skoler hvor de ansatte eksplisitt uttrykker at de bruker sang aktivt, og hvor sang tilsynelatende verdsettes høyt. Samtidig kommer det frem at sangaktiviteter er vanskelig å prioritere. Kan det tenkes at sang spiller andre roller enn tidligere, at sang som *aktivitet* er mer aktuell i dagens barnehage- og skolehverdag enn sang som *fag*? Dette vil vi diskutere i neste del, hvor vi også drøfter hva som kan være grunnen til at sangaktivitet er så innbakt i språket at det blir snakket om som om det har en mye større rolle enn hva våre resultater viser.

## Godhetsdiskursen om sang

Vi har i vår studie vært opptatt av å få innsikt i hvordan lærerne og lederne beskriver sangaktiviteter på sine respektive institusjoner, hvordan slike aktiviteter oppstår, opprettholdes og snakkes om, og hva ulik «bruk» kan bety i praksis. Anser de sang som viktig, og i så fall, hva er det med sang de opplever som betydningsfullt? Det har gitt oss mulighet til å reflektere over institusjonenes praksiser, prioriteringer og strategier, og hvordan forestillingene om sangens betydning preger institusjonskulturen. Som vi har sett ovenfor, trekker informantene frem en rekke begrunnelser for sang. Ikke minst vektlegges sangens *nytteverdi*. Det føyer seg inn i Varkøys beskrivelse av sang og musikkfaget som nyttig for noe annet enn seg selv, en pragmatisk forståelse, som av ham blir omtalt som en heteronomiestetisk forståelse.<sup>20</sup> I barnehagematerialet ser det imidlertid også ut til å eksistere en ideell forestilling om det å synge, nærmest en romantisk forestilling om sang som noe opphøyet, noe forbilledlig. Dette er et sentralt funn og kan forstås i lys av hvordan sang ble praktisert i skolen da musikkfaget hadde en mer sentral plass på timeplanen enn den har i dagens læreplaner. Daningsaspektet, hvor barnet som subjekt settes i sentrum for aktiviteten, ser ut til å være vesentlig når særlig barnehagelærerne snakker om

---

20 Varkøy 2015.

hvorfor det synges, men dannelsingsaspektet var også tydelig i skolematerialet. Sang som danning, forstått som en kontinuerlig, relasjonell og meningsbærende prosess, kan ligge til grunn for hva lærerne sier om å prioritere sangaktiviteter. I de fleste utsagn fra barnehagematerialet er oppdragelses- og sosialiseringselementet sentralt, enten det dreier seg om perfektjon av artikulasjon, rytmemønster eller å gå i takt. Det er likevel selve syngingen som er kjernen i aktiviteten, og det som fremstilles som det vesentlige, slik sang blir beskrevet av barnehagelæreren som tar imot barn som begynner i barnehagen, og formidler at det er sang som fungerer best av alle metoder. I diskursanalytiske termer kan dette forstås som at hun har en forestilling om at sang gjør barnet godt. Å ha en *forestilling* om noe henspiller på at dette «noe» er sant, gyldig og erklært viktig, og at man dermed handler ut fra det. Innenfor diskursen snakkes samme språk, man har de samme forståelsene av hva som er bra, og lager også regler for hvordan det opplagte skal legitimeres.

Vi mener å ha identifisert én sterk diskurs omkring sang i barnehage og skole, som vi har valgt å kalle en godhetsdiskurs. Vi låner begrepet fra samfunnsforskeren Jill Loga.<sup>21</sup> Godhet, flere steder beskrevet som godhetsregime eller godhetsmakt, har særlig vært anvendt i studier som handler om politikk. Mange forskere ser disse begrepene som nyttige når de analyserer kunst og kulturpolitiske forhold.<sup>22</sup> Det er vanskelig å yte motstand dersom noe blir omtalt som ideelt, godt, vakkert, opphøyet. Sigrid Røyseng skriver at «forestillingen om det gode kan både bidra til å underbygge og underminere forestillingen om kunstens autonomi».<sup>23</sup> Heidi Stavrum lanserer sågar begrepet «dobbelt godhet» når hun analyserer forholdet mellom kunst, politikk og kunnskap i diskusjoner som angår barn og unge, og kulturens gode kraft og virkning på disse.<sup>24</sup> Vi skal ikke diskutere sang som kunstuttrykk her, men som

---

21 Loga 2003, 2004.

22 Breivik & Christophersen 2013, Røyseng 2007.

23 Røyseng 2007: 241.

24 Stavrum 2013: 156.

funnene våre viser, uttrykker informantene det å synge som noe som gir glede, positiv utvikling og mestring. Måtene det snakkes om sang på, er gjennomgående preget av at sang er grunnleggende viktig. Det er samtidig et paradoks at sang knapt nevnes i gjeldende læreplaner. Det er også påtagelig, særlig i skolene vi har observert, at det ser ut til å råde en oppfatning om at det er helt greit å synge med den stemmen man har, med eller uten skolerling. På den ene siden fremstilles sang som viktig i skolen. På den andre siden er andre fag i praksis viktigere, og prioriteringene avhenger av om det finnes lærere som kan «ta seg av» sangen. Slik kan vi identifisere en pragmatisk tilnærming til sang hvor sang er høyt verdsatt, men den må, hvis nødvendig, vike plass for andre «mer viktige» fag som for eksempel matematikk. Måtene informantene uttrykker seg på, avslører det som er godhetsdiskursen. Hvordan informantene uttaler seg om sangaktiviteter og sangens stilling i sine respektive barnehager og skoler, viser frem diskursens innside og også informantenes subjektposisjoner. Det etablerer seg en diskursiv logikk om sangens godhet, der nytteaspektet ved sang fremstår helt sentralt.

I vårt materiale ser vi at både barnehage- og skoleledelsen er svært fornøyd med at det synges. Dette føyer seg også inn i det rådende kulturpolitiske landskapet som Røyseng beskriver som «kunstens godhet», og som Heidi Stavrum omtaler som et felt av godhet som det kan være utfordrende å være kritisk til.<sup>25</sup> Åsne Dahl Haugsevje, Ole Marius Hylland og Heidi Stavrum skriver at verdien av kulturell deltakelse, særlig for barn og unge, er nærmest udiskutabel, og at det er politisk konsensus om at det skaper fellesskap og er bra for hvert enkelt menneske.<sup>26</sup>

Vårt empiriske materiale er interessant fordi det er ingen som sier at sang er uviktig. Tvert imot. Det er ikke spørsmål om det skal synges eller ikke, men heller hvordan og med hjelp av hva, og det kommer frem

25 Røyseng 2007. Sitert i Stavrum 2013: 159.

26 Haugsevje, Hylland & Stavrum 2016: 80.

at ikke alle er like kompetente. Flere tilkjennegir at sang overlates til musikk læreren, og at sangen forsvinner dersom denne nøkkelpersonen er fraværende. Tidligere forskning viser at mange lærere unngår sang på grunn av stemmeskam og lav selvtilit knyttet til egen stemme og kompetanse på å lede sang.<sup>27</sup> Dette er altså ikke enestående for vårt materiale. Manglende kompetanse kan også gi uheldige utslag, slik vi flere ganger observert på skolene i forbindelse med at lærere valgte å bruke karaokeversjoner fra YouTube. Toneartene kunne være ubekvemme for barna, og lyden av sing-backen ble skrudd så høyt opp at den overskygget barnas egne stemmer. Med vår musikkbakgrunn vet vi at det bør velges tonearter som barnestemmer lett kan tone seg inn på, og akkompagnementet bør være i et volum som gjør at barna hører sine egne stemmer. Vi observert også at barna så på skjermen i stedet for på læreren eller på hverandre. Også i tilfeller hvor barna tydelig kunne sangene godt, ble det brukt karaokeversjoner hvor teksten ble gjengitt på skjermen. Studier viser at bruk av digitale verktøy i forbindelse med sang er utbredt, særlig i skolen.<sup>28</sup> I lys av godhetsdiskursen om sang er det likevel vanskelig å være kritisk til en slik form for sangaktivitet. Å gjennomføre sangaktiviteter ser ut til å være overordnet hvilken form eller kvalitet de gjennomføres med. Kun én lærer i vårt materiale representerer en motstemme når hun sier at «ikke alle kan spre sangglede».

Sang som allment fenomen har interesse og kulturell betydning langt utenfor barnehage og skole. FNs barnekonvensjon understreker barns rett til kulturelle og kunstneriske aktiviteter.<sup>29</sup> I barnehager og skoler når man alle barn og unge, og disse er dermed viktige arenaer for kunst og kultur. Stortingsrepresentant Torstein Tvedt Solberg (AP) argumenterte for sangens plass fra Stortingets talerstol i oktober

---

27 Heyning 2011, Kulset & Halle 2020, Ehrlin & Wallerstedt 2014, Pitts 2016, Schei 2011 og 2013, Schei & Åvitsland 2016.

28 Knigge mfl. 2021.

29 FNs barnekonvensjon 1989: artikkel 31.



2019.<sup>30</sup> I den nye læreplanens generelle del (LK20) ble sang tatt ut av planen i 2018, og i 2019 ble sang foreslått tatt ut av norskfaget. Det ble massive protester fra 34 organisasjoner som laget oppropet «Krafttak for sang», og 1212 signerte underskriftskampanjen «Ja til sang i skolen». Også oppropet «Syng ut» samlet store deler av Musikk-Norge til demonstrasjon utenfor Stortinget. Her ble det fremmet krav om at det må «sikres at sang er en aktivitet og et levende virkemiddel i skolens hverdag», at «sang er en aktivitet som er overgripende på tvers av fag», og at «sang må få sin rettmessige plass i samtlige læreplaner der dette er naturlig».<sup>31</sup> Dette viser et interessant engasjement fra grasrotbevegelser og musikkorganisasjoner for sangens vilkår og avslører hva slags *forestillinger* om sang som er rådende, og som dermed bidrar til at sang i barnehage og skole omtales som viktig. Slike holdninger til sang i samfunnet gjør godhetsdiskursen om sang enda sterkere. Dermed blir det også forståelig at alle informantene våre påpeker at sang er bra for barn.

Vi har ikke med vår kvalitative undersøkelse i noen få utvalgte barnehager og skoler forskningsmessig belegg for å si om det generelt synges mindre, om kvaliteten er dårligere, eller om sang overalt blir nedprioritert foran matematikk og de øvrige såkalte «viktige» fagene. Men forskning viser at praktiske og estetiske fag generelt er nedprioritert i barnehage og skole, samt i lærerutdanningen.<sup>32</sup> «En skole som i større grad enn før er preget av teoretiske fag, tradisjonelle undervisningsmåter, av manglede variasjon, og av økende fravær av praktiske og estetiske læringsstrategier, står (...) i fare for i økende grad å bli opplevd som irrelevant i forhold til samfunnsutviklingen og barn og unges daglige liv», konkluderer en arbeidsgruppe nedsatt av Kunnskapsdepartementet som hadde i oppdrag å utrede de praktiske og estetiske fagenes plass i lærerutdanningen.<sup>33</sup> Manglende prioritering

30 <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Referater/Stortinget/2019-2020/refs-201920-10-08?m=-1>

31 <https://www.krafttakforsang.no/syng-ut>

32 Espeland mfl. 2011.

33 Espeland mfl. 2011: 11.

gir seg også utslag i lærernes kompetanse. I dagens skole er det ikke krav om studiepoeng i musikk for å undervise 1.–4. klasse. Kun 40 % av dem som underviser i musikk i barneskolen, har formell utdanning i faget, og 95 % av studentene i lærerutdanningen velger bort de estetiske fagene.<sup>34</sup> En satsning på læreres kompetanse innen estetiske fag, og i denne sammenhengen særlig musikk, samt en generell styrking av sangens stilling også i lærerutdanningen vil kunne endre sangens reelle status i barnehage og skole.

Aksel Tjora peker i boka *Hva er fellesskap?*<sup>35</sup> på at fellesskap vedlikeholdes av samhold, interaksjon, identifikasjon, kommunikasjon, arbeid og fysisk nærvær i tid og rom. Det kan utvikle seg fellesskap hvor man etter hvert responderer på samme måte på det som settes i gang. I vår studie er dette et relevant poeng, for som vi har dokumentert, etablerer både barnehager og skoler spesielle rutiner og ritualer for hvor det synges, når det synges, og sammen med hvem. Fellesskap kan danne kjeder av det Tjora kaller interaksjonsritualer, spesielle knytninger mellom individenes emosjonelle respons og fellesopplevelsen, som igjen kan utløse en form for energi. Disse perspektivene kan belyse eksemplene vi har trukket frem her, fra skolen hvor femte klasse hadde ansvar for en forestilling, og fra barnehagen hvor barna sang for foreldrene. Å vise seg frem med sang og å synge sammen i en slik sammenheng gir et kollektivt, identitetsskapende og sosialt erfaringsfellesskap.

## Sang for sangens skyld

Det er påfallende at ingen av informantene tematiserer mulige negative aspekter ved sang. Det finnes både historiske og nåtidige eksempler på at innhold og måten sang og musikk brukes på, kan legitimere dypt problematiske ideologier eller handlinger. Når vi har bedt informantene

---

34 Kunnskaps- og kulturdepartementet 2019.

35 Tjora 2018.

reflektere over mulige negative aspekter, ser ingen noe negativt ved sang i seg selv – det er kontekstuelle forhold som trekkes frem, for eksempel kolleger som er ukomfortable med å synge, elever som melder seg ut eller forstyrrer, eller musikkfagets lave status.

Vår studie viser at forestillingen om at sang er bra og gjør godt i barnehage og skole, er høyst virksom blant våre informanter. Det er dermed et paradoks at fenomenet sang, som i stor grad ser ut til å være omhyllet av en godhetsdiskurs både i og utenfor barnehage og skole – ikke minst i forbindelse med dens evne til å skape fellesskap – har så liten plass i læreplaner og på timeplaner. Heller ikke når det gjelder lærerutdanningen og lærernes kompetanse, er sang prioritert. Kanskje er godhetsdiskursen og nytteperspektivet ødeleggende for sangen? Som vårt materiale viser, utøves sang av få personer, og aktiviteten faller fort bort dersom andre «enda mer nyttige» og dermed viktigere fag eller prosjekter må prioriteres, særlig i skolen. Dersom sangens egenverdi og den estetiske dimensjonen ved sang fikk større fokus, ville den muligens kunne blitt prioritert på en slik måte at potensialet den har til å bidra til sosiale fellesskap i barnehage og skole, ville blitt enda mer virkeliggjort – slik flere av våre observasjoner viser gode eksempler på.

## Referanser

- Bjørnstad, F. O., Olsen, E. & Rong, M. (red.) (2014). *Med sang! Perspektiver på norske skolesangbøker etter 1814*. Novus.
- Breivik, J. K. & Christophersen, C. (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Kulturrådet.
- Ehrlin, A. & Wallerstedt, C. (2014). Preschool teachers' skills in teaching music: two steps forward one step back. *Early Child Development and Care*, 184(12), 1800–1811.
- Espeland, M., Allern, T.-H., Carlsen, K. & Kalsnes, S. (2011). *Praktiske og estetisk fag og lærerutdanning: En utredning fra en arbeidsgruppe nedsatt av Kunnskapsdepartementet høsten 2010, i samarbeid med*

- høgskolene i Nesna, Telemark og Stord/Haugesund* (Vol. 2001/1). Høgskolen Stord/Haugesund.
- FNs barnekonvensjon (1989). <https://www.fn.no/Om-FN/Avtaler/Menneskerettigheter/Barnekonvensjonen>. Hentet 18.02.2019.
- Foucault, M. (1982). *The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language* (A.M.S. Smith, Overs.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1995). *Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*. (E. Schaanning, Overs.). [Histoire de la Sexualité]. Exil Forlag. (Opprinnelig utgitt 1976).
- Halvorsen, A., Johnsen H. C. G. & Repstad, P. (2009). *Å forske blant sine egne. Universitet og region – nærhet og uavhengighet*. Høyskoleforlaget.
- Hammer, S. (2017). *Foucault og den norske barnehagen: introduksjon til Michel Foucaults analytiske univers*. Fagbokforlaget.
- Haugsevje, Å. D., Hylland, O. M. & Stavrum, H. (2016). Kultur for å delta – Når kulturpolitiske idealer skal realiseres i praktisk kulturarbeid. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 19(1), 78–97. Hentet 18.02.2019 fra [http://www.idunn.no/nkt/2016/01/kultur\\_for\\_aa\\_delta\\_-\\_naar\\_kulturpolitiske\\_idealer\\_skal\\_reali](http://www.idunn.no/nkt/2016/01/kultur_for_aa_delta_-_naar_kulturpolitiske_idealer_skal_reali)
- Heyning, L. (2011). I can't sing! The concept of teacher confidence in singing and the use within their classroom. *International Journal of Education & the Arts*, 12(13), 1–28.
- Jørgensen, H. (2001). Sang og musikk i grunnskole- og lærerutdanning 1945–2000. *Studia musicologica norvegica*, 27, 103–131.
- Kalsnes, S. (2010). Musikkfaget og de grunnleggende ferdighetene. I G. Salvesen & J. H. Sætre (red.), *Allmenn musikkundervisning* (s. 54–72). Gyldendal forlag.
- Kalsnes, S. (2017). Musikkfaget i grunnskolen – fra salmesang til musikkopplevelse som eksistensiell erfaring. I S. G. Nielsen & Ø. R. Varkøy (red.), *Utdanningsforskning i musikk – didaktiske, sosiologiske og filosofiske perspektiver* [Festskrift til Geir Johansen] (69–90). Centre for Educational Research in Music, 1.
- Knigge, J., Danbolt, I., Hagen, L. A. & Haukenes, S. (2021). The current status of singing in kindergartens in Norway: An exploratory study. *Nordic*

- Research in Music Education*, 2(2), 1–25. <https://doi.org/10.23865/nrme.v2.2905>
- Kulset, N. B., & Halle, K. (2020). Togetherness! Adult companionship—the key to music making in kindergarten. *Music Education Research*, 1–11.
- Kunnskaps- og kulturdepartementet (2019). *Skaperglede, engasjement og utforskertrang. Praktisk og estetisk innhold i barnehage, skole og lærerutdanning*. Hentet 04.05.2020 fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/201001d9f9f24870aa5c06ce9b12c8be/skaperglede-engasjement--og-utforskertrang.pdf>
- Loga, J. M. (2003). Godhetsdiskursen. I K. L. Berge, S. Meyer, & T. A. Trippestad (red.), *Maktens tekster* (s. 62–80). Gyldendal Akademisk.
- Loga, J. M. (2004). *Godhetsmakt. Verdikommisjonen–mellom politikk og moral* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen.
- Lund, R. (2008). Syng og vær glad? Om begrunnelser for sangfaget i norsk skole. I D. Skjelbred & B. Aamotsbakken (red.), *Norsk Lærebokshistorie – en kultur- og danningshistorie* (s. 123–144). Novus forlag.
- Nielsen, F. V. (1997). Den musikkpædagogiske forsknings territorium: Hovedbegreper og distinktioner i genstandsfeltet. I B. Olsson, F. V. Nielsen & H. Jørgensen (red.). *Nordisk musikkpædagogisk forskning Årbok 1997:2* (s. 155–181). Danmarks Lærerhøjskole.
- Pitts, S. E. (2016). Music, language and learning: Investigating the impact of a music workshop project in four English early years settings. *International Journal of Education & the Arts*, 17(20), 1–26.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen.
- Schei, T. B. (2010). Diskursanalyser – strategi og gjennomføring. I C. Christophersen, E. Olsen, & T. B. Schei (red.), *Flyt og form. Forskningstekster fra det musikkpædagogiske forskningsfeltet* (s. 13–30). Høgskolen i Bergen, Skriftserien.
- Schei, T. B. (2011). Kan stemmeskam overvinnes? Om helsefremmende aspekter ved profesjonelle sangeres identitetsarbeid. *Skriftserie fra*

- Senter for musikk og helse, Antologi nr. 4, «Musikk, helse, identitet»*  
(NMH-publikasjoner 2011:2), 85–105.
- Schei, T. B. (2013). Everyday life discourses in kindergarten. *Cultural Historical Psychology* 2013, 8(2), 31–37.
- Schei, T. B. & Krüger, T. (2008). Et Foucault-inspirert blikk på vokalfagets didaktikk. *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning. Årbok 10 2008*, 97–112.
- Schei, T. B. & Åvitsland, B. S. (2016). Stemmestress og konsekvenser for lærerstudenten. *Norsk Tidsskrift for Logopedi*, 62(2), 6–13.
- Stavrum, H. (2013). Begeistringsforskning eller evalueringstyranni? Om kunnskap om kunst for barn og unge. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 16(01), 154–170.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap?* Universitetsforlaget.
- Ulla, B. (2014). Auget som arrangement – Om blikk, makt og skjønn i profesjonsutøvinga til barnehagelæraren. *Tidsskrift for Nordisk barnehageforskning*, 8(5), 1–16.
- Ulla, B. (2015). *Arrangement av kropp, kraft og kunnskap: Ein studie av profesjonsutøvinga til barnehagelæraren* [Doktoravhandling]. Universitetet i Oslo.
- Utdanningsdirektoratet (2020). *LK20*. Hentet 16.02.2021 fra <https://www.udir.no/lk20/mus01-02/om-faget/tverrfaglige-temaer>
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idehistorie*. Gyldendal.
- Wadel, C. (1991). *Feltarbeid i egen kultur – en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. SEEK.
- Wadel, C. (2006). *Forskning i egne erfaringer*. SEEK.
- Winther Jørgensen, M. & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag.

# Felleskap under forhandling





# Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi

Av Mathias Danbolt, Britt Kramvig, Hannaellen Guttorm og Christina Hætta

I 2008 lanserte den samiske arkitekten og kunstneren Joar Nango en idé til et nytt samisk kunstgalleri i arkitekturfanzinen *Sámi huk-sendáidda: the FANzine #3*. Galleriet *Sámi Viessovovdna* skulle, som prosjektets nordsamiske tittel indikerer, bestå av en «helt streit 80-talls campingvogn [...] strippet tom for innhold» som stadig skulle ha litt av «den folkelige, allemannseie-estetikken en campingvogn har».<sup>1</sup> Visningsrommet skulle ikke være orientert mot «turister og besøkende» i nord, men være et sted «hvor BÅDE samisk OG internasjonal samtidskunst presenteres for et samisk publikum, i Sápmi». *Sámi Viessovovdna* skulle derfor være et «rullende galleri» som reiste rundt «til steder hvor det samiske folket samler seg for å stille ut aktuelle kunstprosjekter/eventer». I fanzinen presenterte Nango en detaljert reisepå plan for galleriet i form av et kart og en kalender over kulturfestivaler i Sápmi.

---

1 Nango 2008: uten sidetall.

Planlagte stoppesteder på det han kalte «samefæstruta», inkluderte blant annet Vintermarkedet i Jokkmokk, påskefestivalen i Kautokeino og sommerfestivalene Riddu Riddu i Manndalen og Márkomeannu i Skånland. Med *Sámi Viessovodna* ville den visuelle kunsten få mulighet til å utfolde seg på sentrale samiske møteplasser, for som Nango tidligere hadde påpekt, er «'Den samiske festivalen' [...] det mest rettferdige og effektive 'kulturformidlingsorganet' vi har i Sápmi i dag».<sup>2</sup>

*Sámi Viessovodna* ble aldri realisert. Men ti år senere, da Nango ble utnevnt til Festspillprofil på 2018-utgaven av Festspillene i Nord-Norge i Harstad, brukte han anledningen til å videreutvikle ideen i en ny form. I tiden opp til og under den ukelange festivalen transformerte Nango en gammel lagerhall på havnen i Harstad til et åpent arbeidsverksted for konstruksjonen av et nomadisk bibliotek for samisk arkitektur. I stedet for en campingvogn tok Nangos festspillprosjekt *Girjegumpi* utgangspunkt i formen til de transportable gjeterhyttene som brukes i reindrifta (*gumpi* på nordsamisk), som her ble innrettet for å huse Nangos voksende samling bøker (*girjiit*) relatert til samisk arkitektur. I løpet av festivaluken inviterte han en rekke samarbeidspartnere til å hjelpe med å bygge rammeverket til og innrede det lille mobile biblioteket mens de i fellesskap omskapte havnelageret til en møteplass og plattform for kunnskapsdeling om samiske byggeskikker og tradisjoner.<sup>3</sup> Under festivaluken arrangerte Nango også et heldagsseminar om samisk arkitektur, hvor fremtredende samiske arkitekter og forskere i samisk arkitektur diskuterte hvordan moderne samiske identitetsbilder kan rommes i samtidsarkitekturen. Etter Festspillene i Harstad satte Nango *Girjegumpi* i bevegelse langs «samefæstruta». I juli 2018 flyttet *Girjegumpi* til den samiske kulturfestivalen Márkomeannu noen mil øst for Harstad, hvor biblioteket ble installert på festivalens markeds plass. Noen måneder senere, i februar 2019, ankom

---

2 Nango 2017: uten sidetall.

3 For en analyse av *Girjegumpi* på Festspillene i Nord-Norge sett gjennom begrepet «sosial skulptur», se Jonvik mfl. 2020: 97–99.

*Girjegumpi* Vintermarkedet i Jokkmokk på svensk side av Sápmi, hvor biblioteket holdt åpent i den iskalde vinterkulden utenfor Ájtte – Svensk Fjäll- och Samemuseum ved siden av de gamle gammene som inngår i museets utstilling av samisk arkitektur. Siden dette har *Girjegumpi* foldet seg ut på forskjellige steder i og utenfor Sápmi, blant annet på Bergen Kunsthall under Nangos festspillutstilling høsten 2020, på Sámi Dáiddaguovddáš (Samisk senter for samtidskunst) i Karasjok vinteren 2021 og senest tilbake til Festspillene i Nord-Norge i juni 2021.<sup>4</sup>

Prosjekter som *Sámi Viessovovdna* og *Girjegumpi* kan ses som vesentlige bidrag til den pågående diskusjonen om betydningen av og behovet for kunst- og kulturinstitusjoner som sentrerer samisk språk, kultur, tradisjon og levesett. I tillegg til å fungere som modeller for samisk institusjonell selvbestemmelse retter kartet over *Sámi Viessovovdnas* reiserute, som *Girjegumpi* delvis har fulgt, også oppmerksomheten mot kulturfestivalenes viktige rolle i Sápmi. I lys av hvordan koloniseringsprosessene har splittet den samiske befolkningen opp mellom fire nasjonalstater, peker Nangos opptegning av «samefæst-ruta» på at kulturfestivalene fungerer som et translokalt nettverk av sosiale fellesskap som binder Sápmi sammen.

## ***Searvedoaimma*: kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på festivaler i Sápmi**

I forskningsprosjektet «OKTA: Kunst og friksjonsfylte fellesskap i Sápmi» har vi, med inspirasjon fra prosjekter som Nangos, undersøkt

---

4 *Girjegumpi* har også vært utstilt i en digital utgave produsert av svenske ArkDes våren 2021. Se girjegumpi.space.

kulturfestivalenes rolle som visningssted for samisk kunst<sup>5</sup> og som bindeledd i den sosiale infrastruktur og kulturelle økologi i Sápmi. I denne artikkelen retter vi blikket mot kulturfestivalenes historiske rolle og funksjon i utviklingen av det samiske kunstfeltet, og ser nærmere på hvordan kulturfestivalene fungerer som steder der kunst bidrar til å forhandle frem nye fellesskapsforståelser. Artikkelen faller i to deler: I første del ser vi nærmere på noen av de kulturpolitiske og kunsthistoriske maktdynamikker som har preget utviklingen av det samiske kunstfeltet, og som er med til å forklare kulturfestivalenes sentrale posisjon i Sápmi. Utover å diskutere nyere forskning om samiske festivaler gjør vi nedslag i historien til Festspillene i Nord-Norge (FINN), som eksemplifiserer noen av de seiglivede utfordringer som oppstår når samisk kunst presenteres på storsamfunnets arenaer.<sup>6</sup> I artikkelens andre del zoomer vi inn på to kunstprosjekter av den sørsamiske kunstneren Carola Grahn fra henholdsvis Festspillene i Nord-Norge og den samiske festivalen Márkomeannu i Skånland. Først analyserer vi performanceprosjektet *Sami Girl Gang*, som var en del av festspillutstillingen *native@home* som Grahn kuraterte på FINN i 2019. Deretter vender vi oss mot kunstprosjektet *Samisk vrede* som Grahn utviklet til Márkomeannu i 2015, og som senere har blitt presentert i andre former og formater, blant annet på Norsk kulturråds årskonferanse i 2017 som lånte navn fra nettopp dette verket. Når vi har valgt å se nærmere på

---

5 Begrepet «samisk kunst» har ofte blitt forstått som en kategori som relaterer seg til spesifikke forståelser av etnisitet og/eller identitet. Vi ser samisk kunst som en langt mer dynamisk og friksjonsfylt kategori som i seg selv reiser viktige og vanskelige spørsmål om relasjoner mellom kunst og fellesskap. Denne åpne tilgangen til begrepet deler vi med store deler av nyere kunsthistorisk forskning på samisk kunst og kultur nasjonalt og internasjonalt. Se f.eks. Hammer Stien 2010, Aamold mfl. 2017.

6 FINN har aldri vært en samisk festival, for selv om den finner sted i Sápmi, har festivalens profil fra start vært orientert mot det (nord)norske storsamfunnet. Festivalen har allikevel i perioder fungert som et viktig mulighetsrom for samisk kunstutøvelse og som en vesentlig aktør i synliggjøringen av samisk kunst. Dette gjelder spesielt i de perioder hvor festivalen har hatt ledere med samisk bakgrunn, som i direktørperioden til Arvid Matheussen (1977–1984) og Maria Utsi (2015–2019), som vi vender tilbake til senere i artikkelen.

disse to performance-orienterte prosjektene, er det fordi *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede*, i likhet med Nangos *Sámi Viessovovdna* og *Girjegumpi*, eksplisitt adresserer og diskuterer betingelsene for hvordan kunst inngår i og virker på møtesteder der samiske offentligheter skapes og forhandles – ofte i friksjonsfylte møter med norske majoritetsoffentligheter.

I artikkelen introduserer vi begrepet *searvedoaimba* som et analytisk rammeverk for å undersøke prosessene hvor kunst bidrar til skapelsen av nye sosiale fellesskap. Dette nordsamiske begrepet har ingen direkte norsk eller nordisk ekvivalent. På nordsamisk refererer *searvi* til noe man deltar i (så som en forening eller fellesskap), mens *doaimba* betyr en utførelse eller utøvelse. *Searvedoaimba* er med andre ord et aktivt begrep som flytter fokus fra forståelse av fellesskap som substantiv, som noe som *finnes* eller *eksisterer*, til å rette blikket mot det vi kan kalle *fellesskaps(for)handling*. Vi ser dette begrepet som særlig velegnet til å diskutere hvordan sosiale fellesskap *gjøres* og *skapes* gjennom dynamiske og relasjonelle prosesser, og til å analysere hvordan kunstneriske performanser bidrar til og utfordrer disse prosessene. Vi ser *searvedoaimba* som et nyttig redskap for å nyansere og komplisere analyser av den samiske kunstens identitetsbyggende funksjon og de etablerte fortellingene om kulturfestivalene i Sápmi bidrag til kulturell og etnisk revitalisering som har stått sentralt i forskningen på kulturfestivaler i Sápmi så langt.

Å lese etter *searvedoaimba* innebærer en lydhørhet og et blikk for de forhandlinger, forskyvninger og åpninger som skapes når forskjellige samiske aktører, språk og uttrykk tar del i kunstneriske fellesskaps(for)handling. Ved å aktivere det nordsamiske begrepet *searvedoaimba* forsøker vi å forstyrre ideen om at det er mulig å foreta direkte oversettelser mellom norske og nordiske majoritetsforståelser og samiske verdensanskuelser, uten at noe går tapt. Ved å undersøke kunstprosjekter gjennom begrepet *searvedoaimba* søker vi dessuten å rette fokus mot kulturfestivaler i Sápmi som et sted der kunsten danner ramme for det Helen Verran kaller «postkoloniale øyeblikk»,

som betegner den friksjon og turbulens som oppstår når ulike verdener, praksiser og verdensanskuelser støter sammen.<sup>7</sup> I forlengelse av Verran er vi interessert i å se nærmere på hvordan postkoloniale øyeblikk kan forstyrre etablerte kategorier og normative verdier (i denne sammenheng om for eksempel kunst, identitet, kvalitet og fellesskap), og dermed bidra til å utvide verdensanskuelsen til dem som er involvert. Samtidig kan disse sammenstøtene også være så forstyrrende at potensialet lukkes ned og etablerte ordener befestes. Dette finner vi flere eksempler på i historien om hvordan samisk kunst har blitt presentert på blant annet Festspillene i Nord-Norge opp gjennom tiden. I artikkelens første del starter vi med å se nærmere på kulturfestivalens rolle i den kulturelle infrastrukturen i Norge og Sápmi, med spesielt fokus på FINN, for å bedre forstå betydningen av og betingelsene for fellesskaps(for)handlingene i prosjekter som *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede*.

## Del 1 Kulturfestivalen som samisk møteplass

### Oppgjør med strukturell uvitenhet

I 2018 publiserte det norske Kulturdepartementet rapporten «Utredning om samisk kunst og kultur på arenaer i Norge», med status over hvordan statsstøttede kunst- og kulturinstitusjoner har arbeidet med samiske aktører og kunstuttrykk i perioden 2014–2017.<sup>8</sup> Med utgangspunkt i høringsvar fra 62 av 92 inviterte institusjoner konkluderes det at kun et «mindretall av virksomhetene har inkludert samisk kunst og kultur i programmerings-, personal- og publikumsarbeid», og at det «gjennomgående synes å være mangelfull kunnskap om samisk kultur, tradisjon og historie blant en stor del av

---

7 Verran 2002.

8 KUD 2018.

virksomhetene i Kultur-Norge».<sup>9</sup> Rapporten fremstiller kunnskaps-mangelen om samisk kunst og kultur som et strukturelt problem, som bidrar til en vedvarende eksotisering, marginalisering og eksklusjon av samiske kunstuttrykk fra statsstøttede kulturinstitusjoner. Etter-som Norge er det nordiske landet med flest samiske kulturinstitu-sjoner og best utbygde nettverk, påpeker rapporten at den norske stat har et «særlig ansvar for å fremme samarbeid med samisk kunst og kultur i hele Norden».<sup>10</sup> Utover økt kunnskap og forskning om det samiske kunstfeltet fremheves viktigheten av å stille spørsmål til kunstfeltets etablerte begrepsapparat, så som «kunstnerisk kvalitet» fra et urfolksperspektiv: «Først når samisk kunst og kultur forstås på egne premisser, vil samisk kunst og kultur bli en del av fortellingen om Norge.»<sup>11</sup>

I de seneste årene har oppmerksomheten mot disse strukturelle utfordringene vært stigende i det norske storsamfunnet. Kulturrådets årskonferanse i 2017, «Samisk vrede», er et eksempel på dette. Men selv om samisk kunst har blitt invitert inn i den norske majoritetsoffent-ligheten på nye måter i de seneste årene, er dette ikke ensbetydende med at forholdene for å vise samisk kunst i Sápmi på samiske premisser har blitt styrket.<sup>12</sup> I kunnskapsdialogene vi har avholdt med aktører i det samiske kunstfeltet i de siste to årene som del av forsknings-prosjektet vårt, har deltagere gjentatte ganger påpekt savnet av flere sterke og stabile samiskorienterte kunstinstitusjoner og ikke minst et

---

9 KUD 2018: 24, 25.

10 KUD 2018: 27.

11 KUD 2018: 26.

12 For en diskusjon av hvordan de siste årenes nasjonale og internasjonale fokus på samisk kunst kun i liten grad synes å ha endret «maktforholdet mellom majoriteten og det samiske kunstfeltet» samt «de strukturelle premissene for anerkjennelse, synlighet og relevans», se Sámiráddi 2022: 3ff.

eget samisk kunstmuseum.<sup>13</sup> Samtidig har samtalene også pekt på at kulturfestivalene i Sápmi fungerer som en av de viktigste kunstfaglige, sosiale og økonomiske infrastrukturene i det transnasjonale samiske kunstfeltet. Koronapandemiens avlysning av nesten hele festivalsesongen i 2020 har for alvor understreket dette. Det norske Sametingets tilskuddsordning for festivaler har vært essensiell for utviklingen og opprettholdelsen av disse arenaene på norsk side av Sápmi. I 2020 var Sametingets festivalpulje på i underkant av seks millioner som ble fordelt på ti festivaler, blant annet en rekke av stoppene på den norske delen av «samefæstruta».<sup>14</sup>

Flere av de toneangivende kulturfestivalene i Sápmi, som Riddu Riđđu og Márkomeannu, vokste frem på 1990-tallet i en tid hvor det ble satset stort på lokalt kulturliv over hele landet. Disse kulturpolitiske endringsprosessene har vært definerende især for kulturutviklingen i bygder og utkantstrøk, og denne såkalte «festivalisering av kulturen»

---

13 Med bakgrunn i et urfolksmetodologisk fokus på kunnskap som kollektiv praksis har en viktig ramme for både innsamling og formidling av viten i OKTA-prosjektet funnet sted i form av offentlige kunnskapsdialoger både på de tre kulturfestivalene vi har fokusert spesielt på i prosjektet – FINN, Márkomeannu og Vintermarkedet i Jokkmokk – i tillegg til Samisk kunsthøst i Alta i november 2019 og EadnámetMaid-seminaret i Alta i november 2020. I prosjektet har vi således søkt å ikke bare å undersøke festivalene som møtested for dialog og diskusjon, men også aktivt ønsket å bidra til å videreutvikle fora for utveksling og vitensdeling. Ved å invitere kunstnere, arrangører og aktører inn i disse kunnskapsdialogene som aktive vitensprodusenter i prosjektets undersøkelse av kunstens rolle, virkning og betydning, har vi søkt å gi plass til flerstemmighet i prosjektets prosesser så vel som resultater. Kunnskapsdialogene har satt prosjektets problemstillinger, metoder og forskningsresultater i løpende kontakt med forskjellige publikum og sektorer i kunst- og kulturlivet og har dannet et viktig bakteppe for arbeidet med nærværende forskningsartikkel. I forbindelse med denne artikkelen vil vi spesielt takke Carola Grahn, Ellen Berit Dalbakk, Joar Nango, Maria Utsi, Runar Balto Myrnes, Siri Broch Johansen, Emma Margret Skåden, Beatrice Fløystad, samt medlemmene av tenketanken KulturSápmi for deres bidrag.

14 Tilskuddsordningen for støtte til samiske festivaler kan finnes på <https://sametinget.no/kultur/kunst-og-kulturutovelse/festivaler>. For et overblikk over Sametingets budsjett for festivaler i 2020, se <https://samene.no/wp-content/uploads/2019/11/Sametingets-budsjett-2020-sametingradets-forslag-til-innstilling.pdf>



har ofte blitt satt i relasjon til næringsforandringer forbundet med avindustrialisering så vel som større kulturpolitiske vendinger mot opplevelsesøkonomi.<sup>15</sup> Selv om disse økonomiske og kulturpolitiske rammeverkene også har lagt føringer for utviklingen av kulturfestivalene i Sápmi, strekker tradisjonen for samiske møteplasser seg imidlertid lenger tilbake i tid. Under koloniseringen av Sápmi på 1600- og 1700-tallet etablerte både de dansk-norske og svenske myndighetene markedsplasser og faste kirkehelger på strategisk viktige steder i Sápmi for å kunne ha oversikt over og kontrollere utveksling av varer, misjonsvirksomheten, inngåelse av ekteskap og skatteinnkrevningen av den nomadiske befolkningen.<sup>16</sup> Selv om flere av de viktige samlingspunktene i Sápmi, som for eksempel Vintermarkedet i Jokkmokk, har sin historiske bakgrunn i disse koloniale infrastrukturene, har de samiske samfunnene bidratt til å forme disse møteplassene på egne premisser. Påskefestivalen i Kautokeino har for eksempel utviklet seg fra et praktisk tidspunkt for samiske bryllupsfester til å bli en mangfoldig kulturfestival som feiret femtiårsjubileum i 2021. Kunstneren Nils-Aslak Valkeapää var sentral i å etablere dagens festivalramme da han på starten av 1970-tallet videreutviklet tradisjonen for påskehopprenn og reinkappkjøringskonkurranse med joikekonsert og kunstutstillinger. Foruten hopprennet står disse elementene alle fortsatt sentralt i tillegg til populære tilskudd som Sámi Grand Prix og filmfestival.<sup>17</sup> Valkeapää var også initiativtaker til den innflytelsesrike urfolksfestivalen Davvi Šuvva, som ble arrangert i Karesuando på svensk side av Sápmi i 1979 og 1993. Festivalen vokste ut av Valkeapääs arbeid med koordineringen av kulturaktiviteter til The World Council of Indigenous Peoples, som ble etablert i 1974, hvor han ble kjent med urfolk fra andre deler av verden og deres kunstneriske og musikalske særtrekk. På Davvi Šuvva utforsket Valkeapää kunstens politiske mobiliserende kraft ved å bruke festivalformatet til å samle den

---

15 Agedal mfl. 2009.

16 Hansen & Olsen 2004.

17 Hætta 2003.

samiske befolkningen på tvers av landegrenser og bosetningsområder og skape dialog på tvers av urfolksgrupper globalt.<sup>18</sup>

Det er nettopp festivalenes samlede funksjon i det samiske samfunnet som har stått sentralt i den eksisterende forskningen på samiske kulturfestivaler, som primært har funnet sted innenfor fagområder som etnografi, etnomusikologi og turismestudier. I disse forskningstradisjonene har samiske festivaler ofte blitt fremstilt som en sentral «arena for samisk identitetsforvaltning» i krysningspunktet mellom «turistnæring, kulturformidling og stedskonstruksjon».<sup>19</sup> I tillegg har forskere lagt vekt på at festivalene har vært viktige motorer for revitalisering av samisk kulturarv, og hvor individuell og kollektiv identitetsbygging har styrket folks kulturelle og stedlige tilhørighet.<sup>20</sup> Spesielt har musikk- og kulturfestivalen Riddu Riddu vært gjenstand for analyser av festivalformatets bidrag til identitetspolitisk bevissthet og etnisk revitalisering i det sjøsamiske samfunnet i Kåfjord i Manndalen.<sup>21</sup> Identitetsforhandlingene på samiske kulturfestivaler har dog ikke bare hatt en lokal orientering, for som Viken påpeker i sin analyse av Riddu Riddu, har «leting etter en samisk identitet som en gang eksisterte, [blitt] gitt opp og erstattet med etnisk oppfinnsomhet og en sterk internasjonal orientering».<sup>22</sup> Mens Riddu Riddu plukket opp tråden fra Davvi Šuvva og har vokst til å bli en global urfolksfestival med fokus på å skape fellesskap på tvers av språk og identiteter,<sup>23</sup> har festivaler som Påskefestivalen i Kautokeino og Márkomeannu utviklet en tydeligere *translokal* profil som primært henvender seg til de forskjellige samiske samfunnene på tvers av landegrensene.<sup>24</sup>

Mens det har vært stor forskningsinteresse for urfolksfestivalen Riddu Riddu, finnes det foreløpig få analyser av Márkomeannu, som

---

18 Gaski 2020: 77.

19 Christensen 2007: 10.

20 Müller & Pettersson 2006, Jaeger & Myklebust 2013, Karlsen 2011.

21 Lervoll 2007, Hansen 2015, Henriksen 2017, Hilder 2012 og 2017, Hætta 2021.

22 Viken 2013: 125.

23 Skogvang 2013.

24 Hætta 2021: 285.

siden 1999 har gått av stabelen en langhelg i juli i Skånland, noen mil øst for Harstad. Festivalen ble startet av en gruppe medlemmer av ungdomsforeningen Stuornjárgga Sámenuorak,<sup>25</sup> som ledd i den kulturelle revitaliseringen av den markesamiske kulturen i et område sterkt preget av fornorskningspolitikken. Siden 2001 har Márkomeannu blitt arrangert i de kupertede mark- og skogområdene rundt det samiske fri-luftsmuseet Gállogieddi, hvor også den store festivalcampen ligger. På to tiår har festivalen vokst fra å være en lokal samlingsplass for markesamisk ungdom til å bli et sentralt møtested hvor et par tusen primært samiske deltagere fra hele Sápmi samles til «spetakkel i marka», som festivalens nordsamiske navn lyder.

En av dem som har skrevet om festivalen, er etnomusikologen Thomas Hilder, som bruker Márkomeannu som eksempel på hvordan samiske festivaler fungerer som en arena hvor samisk kulturarv fremføres, forhandles og overføres til lokale, nasjonale og internasjonale publikum.<sup>26</sup> Hilder fokuserer spesifikt på samisk musikk i sin beskrivelse av hvordan festivalformatet muliggjør at kroppsliggjort kunnskap kan deles og sirkuleres. I forlengelse av Hilder har vi vært interessert i å undersøke hvordan også visuell kunst, performance og duodji kan bidra til det han beskriver som festivalenes produksjon av nye samiske kulturelle offentligheter.<sup>27</sup> Mer spesifikt har vi vært interessert i hvordan kulturfestivalene i Sápmi, i kontrast til de etablerte kunstinstitusjonene i det norske storsamfunnet, har vært en viktig plattform for utviklingen av *grenseløsnende* samiske kunstformer og *grenseutvidende* samiske fellesskaper.

---

25 Stuornjárgga Sámenuorak er Norske Samers Riksforbunds ungdomsforening i Nordre Nordland og Sør-Troms.

26 Hilder 2012: 175. Se også Finbog 2013, Berg 2014 og De Vivo 2019.

27 Hilder 2017.

## Festspillene i Nord-Norge: En arena for (samisk?) kunst i nord

På hvilke arenaer er samisk kunst synlig? Og for hvem? Da Joar Nango presenterte *Girjegumpi* på Festspillutstillingen i Bergen Kunsthall i 2020, fikk både kunstneren og prosjektet stor oppmerksomhet i den sørnorske kunstfentligheten. Festspillutstillingen mottok Kunstkritikerprisen i 2020, og utstillingen ble fremhevet som «en milepæl i norsk kunsthistorie».<sup>28</sup> I den gjennomgående rosende omtalen av utstillingen vektla flere kritikere at dette var «første gang en samisk kunstner har fått æren av å være festspillutstiller».<sup>29</sup> Kritikernes positive, om enn eksepsjonalistiske fortellinger om Nangos utstilling avspeiler ikke bare den kanoniserende funksjonen som Festspillutstillingen i Bergen har i norsk kunsthistorie, den vitner også om at oppmerksomhetsøkonomien i det norske kunstfeltet stadig har en geografisk slagside som prioriterer og privilegerer kunstneriske hendelser i sør. For Nango er naturligvis ikke den første samiske festspillutstiller i Norge, hvis vi regner Festspillene i Nord-Norges over femtiår lange utstillingstradisjon med i historien. Blant FINNs mange samiske festspillutstillere og -profiler finner vi blant annet Iver Jåks (1980), Nils-Aslak Valkeapää (1991), Aage Gaup (1992), Hans Ragnar Mathisen (1993) samt Nango (2018) og Grahn (2019). Men i motsetning til Festspillene i Bergen har FINN aldri fått status som en viktig *nasjonal* arena i det sørnorske kunstfeltet, og festspillprosjektene i Harstad har i de senere årene derfor sjelden blitt omtalt eller anmeldt i landsdekkende aviser og kunsttidsskrifter. Dette gjelder også Nangos festspillprosjekt i Harstad. Hans posisjon som Festspillprofil på FINN i 2018 nevnes ikke i noen av anmeldelsene av Festspillutstillingen i Bergen, og *Girjegumpis* reise langs «samefæst-ruta» frem til ankomsten i Bergen Kunsthall er også nesten skrevet helt ut av kunstkritikernes historier.

---

28 Bjerke 2020.

29 Meyer 2020.

Den eneste respons vi har funnet på Nangos presentasjon av *Girjegumpi* på FINN i 2018 i et nasjonalt orientert medium, er Amanda Øiestad Nilsens «reisebrev fra Festspillene i Nord-Norge» publisert på *Scenekunst.no*. Her nevnes Nango som ledd i Nilsens skarpe kritikk av den «nordlige kurateringsprofilen» til FINNs daværende festivaldirektør Maria Utsi:

Det er klart at prosjekter som *Girjegumpi* og *Solnatt – Beaveidja* [et bestillingsverk med godnattsanger til barn i midnattsoltiden] gir et blikk på en til nå oversett nordlig kulturarv, men med et så tungtveiende nordlig fokus står også festivalen litt i fare for å skape et ekkokammer for nordlig selvdyrkelse som til slutt kan bli irrelevant for dem utenfor den nordlige sfæren. Tviholdingen på det nordlige står også noen ganger i konflikt med den kunstneriske kvaliteten. Ofte oppleves det som at festivalen er kuratert med fokus på hvem fremfor hva, med større vekt på kunstner enn kunstverk.<sup>30</sup>

Nilsens fremstiller FINN under Utsis ledelse som en lukket arena som på ekskluderende vis dyrker et regionalt fellesskap på bekostning av både nasjonal relevans og kunstnerisk observans. Nilsen er hurtig til å plassere samiske prosjekter som *Girjegumpi* i kategorien «kulturarv» snarere enn kunst, og som symptom på hvordan FINN kurateres på bakgrunn av kunstnernes identitet snarere enn kvalitet. Nilsens kontante avfeieing av et prosjekt som *Girjegumpi* og Utsis festivalprofil er interessant i denne sammenheng fordi den minner om at fellesskapsforhandlingene på FINN ikke bare aktiverer segmenterte konfliktlinjer og friksjoner mellom det samiske og det norske, men også mellom forskjellige forestillinger om det nordlige og det sørlige, sentrum og periferi, universalitet og partikularitet, kvalitet og identitet, kunst og kulturarv. Samtidig står Nilsens kommentar som et eksempel på hvordan et prosjekt presentert i Harstad hurtig kan fremstå som et

---

30 Nielsen 2018.



↗ *Girjegumpi* på Márkomeannu i Skánland, 2018. © Joar Nango

«ekkokammer for nordlig selvdyrkelse» sett fra Oslo – mens et møte med en versjon av samme prosjekt i en kunsthall i Bergen kan åpne seg som en «milepæl i norsk kunsthistorie».

Da Maria Utsi overtok ansvaret for FINN i 2016, var hennes mål nettopp «å utfordre den sentrale definisjonsmakten og kvalitetshegemoniet» i kunstfeltet.<sup>31</sup> I kontrast til enkelte av hennes forgjengere på 2000-tallet som i Utsis formulering fokuserte på å «bringe verden til Nord-Norge», hadde Utsi som mål om å «bringe Nord til verden» ved å «pøse så mye penger og ressurser som mulig inn i det nordnorske kunst- og kulturfeltet, og reetablere Festspillene som et samlende nav og som en pådriver for nye prosjekter, nye samarbeid, nye verktøy,

31 Utsi sitert i Danbolt 2020a: 62.

nye stipendordninger – men hele tiden med utgangspunkt i nord».<sup>32</sup> I denne nordlige reorienteringen fikk den samiske kunsten en fremtredende plass, da denne ifølge Utsi inntar «en helt naturlig og integrert del av det nordlige kunstfeltet». En av hovedsatsingene i Utsis første år i var det nyproduserte samarbeidsprosjektet *The Lapp Affair – Unfinished Business* med musikerne Mari Boine, Sofia Jannok, Elle Márvá Eira og kunstnerne Máret Ánne Sara og Anders Sunna, og i de etterfølgende årene var FINNs program spekket med nyproduserte prosjekter av samiske kunst- og kulturutøvere som koreografen Simone Grøtte, spoken word-kunstner Timimie Mäarak, rapperen Slincrease og kunstnere som Nango og Grahn.

Utsi er ikke den første festivaldirektør som har arbeidet for å gi FINN en tydelig profil som et nordlig festspill. Tilbake i 1978 forsøkte daværende direktør Arvid Matheussen en lignende, om enn mer regional reorientering. Noe av det første han gjorde som festspilldirektør, var å utarbeide nye retningslinjer for programmeringen av festivalen for å sikre at «alle opptredende bør bo og virke i landsdelen», og at «eventuelle ensembler utefra samarbeider med nordnorske utøvere».<sup>33</sup> I 1978 ble FINN også den første utstillingsarrangør i Nord-Norge som fikk såkalt poengstatus i kvalifikasjonsprosessen for å bli medlem i en kunstnerorganisasjon, som var helt sentralt når kunstnere skulle søke stipender.<sup>34</sup> Festspillenes nye profil møtte kritikk fra flere hold, blant annet fra Alf Isak Keskitalo ved Nordisk Samisk Institutt, som påpekte det paradoksale i at FINN ikke hadde funnet plass til «en eneste samisk kulturytring» på festspillprogrammet i 1978, til tross for at «hensikten med årets arrangement er å presentere landsdelens kulturelle bredde».<sup>35</sup> Kritikken synes å ha gått inn på Matheussen, som selv hadde samisk bakgrunn.<sup>36</sup> I 1979 annonserte han at FINN ville ha

32 Utsi sitert i Danbolt 2020a: 58.

33 Eilertsen & Hellebust 2014: 42.

34 Endelig godkjent galleri her i nord, 1978: 7.

35 Keskitalo sitert i Gaup 1978: 31.

36 Eilertsen & Hellebust 2014: 42.

«samisk kultur» som markeringstema i 1981-utgaven. Men allerede året etter, i 1980, fikk samisk kunst en tydelig tilstedeværelse i programmet i form av en separatutstilling med Iver Jåks og en konsert med Nils-Aslak Valkeapää. Jåks og Valkeapää var også begge involvert i festspillene året etter som fokuserte på samisk kultur. Jåks laget festspillplaketten det året, en årlig utmerkelse til en debutant på festivalen, og Valkeapää satt både i den samiske kunstnerkomiteen som ga innspill til festspillenes program sammen med Synnøve Persen, John Gustavsen og Nils Utsi, og sto bak det kritikerroste multimedia-showet *Sápmi lottázan* som blandet musikk, fotografi, dikt og joik. Mangfoldet av samiske kulturuttrykk var stort på FINN i 1981 og inneholdt alt fra «joik-rock-musikalen» *Min duodarrat / Våre vidder* med den nyoppstartede teatergruppen Beaivváš, til en grafikkutstilling med John Savio og en stor juryert gruppeutstilling *Sápmi ealla / Sámi Art Today*, organisert av det nystiftede SDS: Sámi Dáiddačehpiid Searvi / Samisk kunstnerforbund. På utstillingen var det flere verk som kommenterte den pågående konflikten om Alta-Kautokeino-vassdraget, blant annet av Elly Mathilde Novvale og Britta Marakatt-Labba, hvis kanoniske verk om politiaksjonen mot aktivistene i Stilla, *Kråkene* (1981), her ble vist for første gang.<sup>37</sup>

Selv om FINN i 1981 ble beskrevet som «et gjennombrudd for samisk kultur», var det langt fra alle som var enig i festivalens nordlige – og samiske – satsing.<sup>38</sup> På den ene siden sto kritikere fra Sør-Norge, som teaterviter Knut Ove Arntzen ved Universitetet i Bergen, som gikk hardt ut mot Matheussens programmering og hevdet at «festspillene nesten er blitt en klisjé som uttrykk for nordnorsk identitet».<sup>39</sup> I likhet med Nilsen omtrent førti år senere mente Arntzen at FINN fremsto som et lukket og ekskluderende fellesskap: «En rekke kulturarbeidere nordpå samles i Harstad, men de møter stort sett ikke andre enn seg selv. Hvorfor kan ikke festspillarrangørene formidle impulser utefra av

---

37 Hætta 2020: 126.

38 Eilertsen & Hellebust 2014: 44.

39 Arntzen sitert i –Har festspillene stivnet i sin egen tradisjon? 1981: 1, 2.



en viss eksperimentell karakter? Impulser som nordnorske kulturarbeidere i sin geografiske isolasjon sårt trenger.»<sup>40</sup> Mens kritikere fra sør ikke gjenkjente seg selv eller egne kvalitetsforståelser i kunsten på FINN, var festivalens eget styre, på den andre siden, ikke synderlig begeistret for den samiske satsingen til festivaldirektøren. I styreleder Ola Bruuns tekst i festivalprogrammet fra 1981 markeres det klart og tydelig at selv om «festspillene [har] valgt å rette søkelyset mot en landsdelomfattende befolkningsgruppe og dens kultur», betyr dette «ikke at det blir 'samisk festspill', men at samisk kultur stilles i fokus».<sup>41</sup> Kommentaren vitner ikke bare om en nervøsitet for at FINN skulle bli for tett knyttet til den politiske turbulensen rundt Alta-Kautokeino-konflikten, men også om spenningene i en by hvor effektene av for-  
norskingspolitikken gjorde at synlig samisk tilstedeværelse forble et sensitivt tema.

Uenighet om festspillenes samiske profilering har blitt fremhevet som en av hovedårsakene til at FINNs styre høsten 1981 forsøkte å sparke den populære festspilldirektøren Matheussen. Styrets plutselige utlysning av direktørstillingen vakte ramaskrik i kunstfeltet, og både nordnorske og samiske kunstnerorganisasjoner ga Matheussen sin uforbeholdne støtte. Etter måneder med opprivende offentlig diskusjoner i det som ble kalt «striden om festspillenes sjel»,<sup>42</sup> endte det med at flere styremedlemmer trakk seg og en ny styreleder ble innsatt som sikret at Matheussen fikk beholde sin stilling.<sup>43</sup> Parallellene mellom konflikten rundt de «samiske» festspillene i 1981 og stormen rundt Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø etter at direktør Jérémie McGowan ble avsatt i 2020, vitner om at spørsmål om den samiske kunstens rolle på storsamfunnets arenaer fortsatt kan føre til konflikter og diskusjoner om makt, kvalitet og relevans. Kritikken av Nangos *Girjegumpi* i

---

40 Arntzen sitert i –Har festspillene stivnet i sin egen tradisjon? 1981: 1, 2.

41 Bruun sitert i Eilertsen & Hellebust 2014: 42.

42 Festspillene i Nord-Norge 1982: 170.

43 Eilertsen & Hellebust 2014: 47.

Harstad og Utsis festivalprofil viser også at spørsmålet om hvilke sosiale fellesskap som forhandles frem i samiskorienterte kunstprosjekter, langt fra er friksjonsfritt. Dette var også spørsmål som sto sentralt i Carola Grahns festspillutstilling *native@home* på Galleri Nord-Norge på FINN i 2019, ikke minst i prosjektet *Sami Girl Gang*, som vi nå vil vende oss mot.

## Del 2 Fellesskaps(for)handlinger i *Sami Girl Gang* og *Samisk Vrede*

### *native@home*: Sami Girl Gang

Hva betyr det å ha et hjem og føle seg hjemme? Når kan man legge krav på tilhørighet til et sted, en identitet eller et fellesskap? Hvem eller når er noen «native»? Spørsmål om «hvordan vi kan leve sammen med hverandre og våre omgivelser» i en «samtidig preget av klimaendringer, flyktningkriser og undergangsscenarier», sto sentralt i Carola Grahns festspillutstilling *native@home* på FINN i 2019.<sup>44</sup> Med inspirasjon fra Sigbjørn Skådens sciencefictionroman *Fugl* (2019), som inngikk i utstillingen, hadde Grahns invitert kunstnere som Matti Aikio, Tanya Busse, Whess Harman, niilas helander og Merritt Johnsson til å lage nye verk rundt disse spørsmålene. Disse nye prosjektene ble utstilt side om side med nærmere tretti arbeider fra den «hjemløse» kunstsamlingen Sámi Dáiddamágiisiidna (Samisk kunstmagasinet), som oppbevares ved RiddoDuottarMuseat i Karasjok i påvente av et samisk kunstmuseum.

---

44 Sitatene er fra veggteksten på *native@home* på Galleri Nord-Norge. Mathias Danbolt, en av forfatterne av denne artikkelen, var medprodusent for utstillingen i samarbeid med FINN og Kristoffer Dolmen, leder for Sámi Dáiddaguovddáš. Danbolts bidrag sto primært av å gi feedback på Grahns arbeid og være med til å organisere utstillingens event-program bestående av kunnskapsdialoger, artist talks og panelsamtaler, som inngikk som del i forsknings- og formidlingsarbeidet i forskningsprosjektet «Okta: Kunst og friksjonsfylte fellesskap i Sápmi».

Her var malerier, trykk og skulpturer av FINN-kjenninger som Nils Aslak Valkeapää, Hans Ragnar Mathisen og Elly Mathilde Novvale, sammen med alt fra saltflasker og neverarbeider av duojárat Ellen Kitok Andersson, samt fotografi og assemblager av samtidskunstnere som Marja Helander og Geir Tore Holm. I tillegg utstilte kuratoren selv en ny skulptur, *Väntan* (2019), og var initiativtakeren til det omfattende performanceprosjektet *Sami Girl Gang*.

I utstillingens veggtekst beskrev Grahn *native@home* som «en øvelse i sameksistens», hvor «kunstverk fra forskjellige tider og steder som bærer med seg ulike historier, erfaringer og kunnskapsformer [møtes]». Grahns beskrivelse av sin kuratoriske strategi avspeiler en grenseløsnende impuls som kjennetegner store deler av det samiske kulturfeltet, hvor det er lange tradisjoner for å arbeide på tvers av etablerte roller (som kunstner, kurator, formidler og produsent) og kunstneriske sjangre og formater. I møte med et kunstfelt som det norske, hvor rollefordeling og grensedragning mellom aktører og kunstformer tradisjonelt har stått sterkere enn i det samiske kulturfeltet, kan Grahns idé om *native@homes* friksjonsfylte øvelse i sameksistens forstås på flere måter. Dels rettet utstillingen et tematisk fokus på de flertydige møtepunktene mellom forestillinger om tilhørighet og hjem i en digital tidsalder hvor forståelser av tilknytning til sted, nasjon, identitet og fellesskap forhandles på nye måter og i andre formater. Dels søkte utstillingen å utforske møte mellom forskjellige estetiske tradisjoner og former for det Grahn i veggteksten kalte «overlevelseskunst og overleveringskunst», fra duodji og dáidda til fortellerkunst og performance. Dette var alle aspekter som ble aktualisert i et av *native@homes* sosiale samlingspunkter, performanceprosjektet *Sami Girl Gang*, som bokstavelig talt var hevet opp over resten av utstillingen på Galleri Nord-Norges mezzanin-etasje.

Selve konseptet *Sami Girl Gang* (SGG) ble lansert i 2016 da Grahn sammen med kunstneren Silje Figschou Thoresen opprettet instagramprofilen @samigirlgang for å skape det de beskrev som

«a platform for Sami and indigenous narratives + feminist values».<sup>45</sup> Som Carola Grahn har uttalt, var prosjektet motivert av et savn etter synlige kvinnelige fellesskap i Sápmi.<sup>46</sup> *Sami Girl Gang* var derfor opprinnelig tenkt som en performativ åpning som kunne gi plass til et feministisk, kollektivt «vi» som ikke fantes.<sup>47</sup> Prosjektet fikk sin første fysiske manifestasjon i februar 2017 under feiringen av Tråante, da SGG åpnet en pop-up-shop med en egen T-skjortekolleksjon med trykk som «Sámi Girl Gang», «REINDEERS ♥ UNICORNS» og «Elsa Laula for President» på Trøndelag senter for samtidskunst som del av utstillingsprosjektet «Čájjet ivnni: vuostálastte, čuožžil, ovddit» (Show Me Colour: Resist, Stand Up, Advocate) kuratert av Jan-Erik Lundström. Ettersom Grahn og Thoresen ikke hadde mulighet til selv å være i Trondheim, hadde de skrevet en hilsen som ble lest opp på åpningen. I prosjektets kollektivistiske ånd oppfordret de publikum til å delta på et feministisk debattarrangement under Tråante, som blant annet Sámi Nisson Forum (Samisk Kvinneforum) sto bak, og så forklarte Grahn og Thoresen hvordan de med pop-up-shoppen ville «invitere til fellesskap gjennom å selge Sami Girl Gangs spesialdesignede T-skjorter [...] som skal styrke sine bærere og vitne om fellesskap og en lys og fargesprakende fremtid».<sup>48</sup> I sin hilsen ba Grahn og Thoresen også publikum å bruke emneknaggen #sámigirlgang så «vi kan se og spore hverandre, og reposte inspirerende innhold». Ideen med å produsere klesplagg understreket prosjektets utforskning av kraften i identifikasjon snarere enn identitet. Frem til performansen på FINN i 2019 eksisterte SGG primært som et åpent virtuelt fellesskap hvor tilhørighet kunne markeres

---

45 Sitat fra @samigirlgang sin instagramprofil. <https://www.instagram.com/samigirlgang/>

46 Sitat fra offentlig kunnskapsdialog mellom Mathias Danbolt og Carola Grahn på Galleri Nord-Norge 23.06.2019 som del av FINNs offisielle program.

47 Oppfølgende samtale med Carola Grahn over Zoom 05.03.2021.

48 Sitat fra Carola Grahn og Silje Figenschou Thoresens upubliserte tekst «Sámi Girl Gang» som ble opplest på Trøndelag senter for samtidskunst ved åpningen av pop-up-shoppen 09.02.2017.

ved bruk av klesplagg eller emneknagger på sosiale medier. I forbindelse med *native@home* tok Grahn denne feministiske urfolksplattformen et skritt ut av det virtuelle rommet hun hadde skapt med Thoresen ved å invitere en gruppe unge samiske duojárat til å kroppsliggjøre *Sami Girl Gang* som performance i utstillingen. Ellen Berit Dalbakk og Merethe Kuhmunen, duojárat fra henholdsvis norsk og svensk side av Sápmi, kjent blant annet for sin eksperimenterende og feministiske duodji-praksis, fikk ansvaret for å sette sammen en mangfoldig gruppe av duojárat fra forskjellige deler av Sápmi, som ville vise egne nyskapende duodji-arbeider og selv være til stede og arbeide med duodji i utstillingen.<sup>49</sup>

## Et eget (samisk) rom

«SAMI GIRL GANG / SÁMIE GIRL GANG / SÁMI GIRL GANG / SÁME GIRL GANG / SÁMIEN GIRL GANG / SEAMIEN GIRL GANG // Duojárat er i arbeid, ikke forstyrret. Fotografering er tillatt». Teksten var det første man møtte når man kom opp til toppen av den lange trappen til mezzanin-etasje på Galleri Nord-Norge. Midt i det store hvite rommet sto det et stort sybord med bunker av stoff og symaskiner. Ved siden av tronet en stor vevstol og garnvinne, flankert av et strykebrett og en stor blomstrete sofa. På veggene rundt bordet var det sirlig hengt opp en titalls forskjellige *gávttiid* (kofter) i fargerike stoffer og utforminger, samt noen votter, ryggsekker, luer og smykker, alle med plaketter med årstall og navn på duojárat som sto bak. Som veggteksten påpekte, var dette ikke (bare) et utstillingsrom, men et arbeidsverksted hvor publikum var

49 Ikke alle duojárat som medvirket i SGG, hadde mulighet til å være fysisk til stede under performansen, men stilte ut arbeider i galleriet. Utover Dalbakk og Kuhmunen besto SGGs bidragsytere av Naomi Aira, Inger Julianne Eira, Katarina Kielatis, Anne-Maret Labba, Jenni Laiti, Susanne Amalie Langstrand-Andersen, Karolina Pokka, Magdalena Sandström, Ina-Theres Sparrok, Jannie Staffansson, Anniina Turunen med flere. Kuhmunen og Kielatis hadde selv brukt emneknaggen #samigirlgang på sosiale medier før Grahn og Figenschou Thoresen startet sin instagram-profil i 2016.

invitert til å se, men ikke forstyrre de mange duoárat som under hele utstillingsperioden satt rundt sybordet og arbeidet. Noe av det første *Sami Girl Gang*-performerne gjorde på utstillingens første dag, var å sy to samiske flagg – ett tradisjonelt og ett i pride-fargene – som de hang opp som erstatning av de to norske flaggene utenfor inngangen til Galleri Nord-Norge. Denne lille territorielle markeringen av at Galleri Nord-Norge nå var et samisk, queerfeministisk rom, ble i likhet med andre av gruppens aktiviteter lagt ut på instagramprofilen @samigirlgang som performerne administrerte under festspillene.

Vi besøkte SGG daglig i løpet av utstillingens åtte dager og møtte nesten alltid en håndfull unge duoárat konsentrert med prosjekter rundt sybordet. Vi kunne høre lyden av symaskiner som kjørte, og sakser som klippet seg gjennom bløte og harde stoffer. En dag satt en å sydde en *hearvabáttit*, et tynt pyntebånd, på en dongerijakke. En annen arbeidet med tinntrådsbroderi. En tredje sydde en regnbuefarget vulva i filt på en ryggsekk. Kanner med kaffe sto alltid klar med hvite kopper i stabel, og det var ledige stoler rundt bordet. Selv om veggteksten trakk en grense mellom de arbeidende duoárat og oss betraktere, var rammene for publikums deltagelse langt fra klar. Kunne man egentlig sette seg ned ved bordet? Kunne man ta en kopp kaffe? Eller var kaffen kun til de medvirkende? Ville en «performance» starte på et tidspunkt, eller var den allerede i gang? Under våre besøk syntes de fleste besøkende å følge veggtekstens oppfordring om å la duoárat arbeide i fred. Publikummere gikk rundt i rommet og studerte de ulike *gávttiid* på veggene som om det var et showroom, samtidig som de forsiktig kikket på hva kvinnene arbeidet med. Men både Grahn og Dalbakk fortalte etterpå at mange besøkende ikke holdt seg tilbake for å henvende seg til SGG-performerne med spørsmål og kommentarer, så vel av praktisk som kunstfaglig og personlig karakter.<sup>50</sup>

Hva var det egentlig SGG performet? Hvem performet de for? Og hvilke former for *searvedoaima* – fellesskaps(for)handlinger – ble

---

50 Oppfølgende samtaler med Carola Grahn og Ellen Berit Dalbakk 05.03.2021.



➤ *Sami Girl Gang* på Festspillene i Nord-Norge i Harstad, 2019. Performanceprosjektet ble initiert av Carola Grahn. Foto: Naomi Aira.

aktivert i performansen? I utvidelsen av *SGGs* digitale fellesskaps-handling på Instagram til den fysiske manifestasjonen i gallerirommet endret prosjektets måte å skape offentligheter på.<sup>51</sup> På Instagram handlet *SGG* frem et virtuelt samisk fellesskap hvor alle som identifiserte seg med ideen om en *Sami Girl Gang*, kunne være med. Denne åpenheten ble utfordret i kunstgalleriet. I den hvite kuben var *Sami Girl Gang* bokstavelig talt på utstilling, og publikum møtte ikke lenger *SGG*

---

51 For en diskusjon av forskjellen mellom offentlighet og publikum og en forståelse av hvordan offentligheter konstitueres gjennom henvendelse, se Warner 2002. Se også Danbolt 2019 for en diskusjon om henvendelsens funksjon i etableringen av offentligheter i utstillinger.

som en idé eller et åpent *brand*, men en gruppe høyst levende duojárat som arbeidet i fellesskap med å skape moderne *gávttit* som utvidet og utfordret tradisjoner og normer. De medvirkende i SGG-performansen sto på sin side også overfor et mangefasettert publikum med radikalt forskjellige forventninger til, forståelser av og forutsetninger for å ta del i prosjektets estetiske og politiske fellesskaps(for)handlinger. Dette grenseløsnende rommet la med andre ord opp til det Helen Verran kaller «postkoloniale øyeblikk» – friksjonsfylte situasjoner hvor forskjellige verdensbilder og forståelsesformer støter sammen på måter som åpner for nye samhandlinger og forståelser av forskjellighet.<sup>52</sup>

Veggtekstens invitasjon til at publikum måtte se på – og til og med fotografere – SGGs arbeid rundt sybordet, kunne lett gi assosiasjoner til den lange kulturhistoriske tradisjonen for at samer og andre urfolk ble satt på utstilling hvor de ble betalt for å utføre hverdagslige aktiviteter i «autentiske» iscenesettelser for et majoritetspublikum.<sup>53</sup> Men performernes kollektive manifestasjon av et samisk queerfeministisk rom motsatte seg samtidig denne historiske fortolkningsrammen og de fastlagte koloniale maktdynamikker den trakk med seg. Dette friksjonsfylte rommet stilte også på mange måter ut publikums forskjellige utgangspunkter og posisjoner. I vårt tilfelle hadde det for eksempel den konsekvens at den ikke-samiske mannen i forskningsgruppen holdt seg litt i bakgrunnen for ikke å ta for mye plass og forstyrre stemningen, mens forskergruppens samiske kvinner i en annen grad opplevde performansen som et åpent og inviterende rom hvor det var lett å tre inn i samtalene rundt sybordet. Som performance pendlet SGG med andre ord «mellom å fremstå som en representasjon og en (selv)presentasjon», for å låne Cathrine Baglo og Hanne Hammer Stiens beskrivelse av Joar Nangos prosjekt *European Everything* (2017) fra Documenta 14 i Athen og Kassel, og hvor fordelingen mellom makt, agens og synlighet

---

52 Verran 2012.

53 Baglo 2017.



ikke var avgjort på forhånd.<sup>54</sup> Deltagerne i SGG brukte performative strategier og romlige koreograferinger for å ta eierskap over gallerirommet, og de skapte på den måten en plattform hvor de kunne vise frem sin nyskapende og tradisjonsutvidende dipmaduodji-praksis så vel som en manifestasjon av et samisk feministisk fellesskap. Ved å ta plass på denne måten i den majoritetsorienterte hvite kubemiljøet kom også risikoen for annetgjørende blikk og logikker. Ellen Berit Dalbakk fortalte at flere besøkende henvendte seg til de arbeidende duoárat, som om de var «levende leksikon som forventes å skulle forklare alt om den samiske kultur».<sup>55</sup> For å unngå at performansen skulle ende opp som «et ukelengt opplysningskontor for samisk samfunn og kultur», som Dalbakk formulerte det, hadde Grahn lagt opp til at deltagerne gjerne måtte bruke de friheter som performance-formatet åpnet opp for av fiksjonalisering og rollespill i møte med publikum. Hvis deltagerne opplevde publikums intervensjoner som ubehagelig, kunne de også påpeke at de var med i en performance, og at eventuelle spørsmål måtte rettes til kuratoren – en strategi flere benyttet seg av i møte med enkelte besøkendes nysgjerrighet og påtrengende uvitenhet.

På tross av at de medvirkende i SGG utviklet strategier for å verne seg selv og hverandre mot nærgående betraktere, arrangerte de flere pedagogiske arrangementer som ga plass til samtaler med det forskjellige festivalpublikummet, blant annet en åpen workshop hvor deltagere kunne få hjelp til å «sy kick ass cool egen merch[andise]», samt en kollektiv «samtale rundt sybordet» om «kunst, kunsthåndverk og duodji i samtida». Selv om relasjonen til festivalpublikummet tok mye fokus, utspilte nok performansens mest betydningsfulle fellesskaps(for) handling seg mellom deltagerne internt i *Sami Girl Gang*. I løpet av den åtte dager lange performansen realiserte de medvirkende duoárat den

54 Baglo & Hammer Stien 2018: 183. Baglo og Hammer Stiens observasjon om at den ideologiske og politiske kritikken av «levende utstillinger» har «bidratt til å videreføre et syn på utstillingsdeltagerne som passive subjekter uten egen agenda og vilje», er relevant også i denne sammenhengen. Se Baglo & Hammer Stien 2018: 178.

55 Oppfølgende samtale med Ellen Berit Dalbakk 05.03.2021.

virtuelle samiske feministiske offentlighet som Grahn og Figenschou hadde startet med sin instagramkonto flere år tidligere. Arbeidsrommet i galleriet ble med andre ord en arena for *searvedoaibma* som åpnet opp en kollektiv læringsprosess og kunnskapsdeling om duodji, som best kan beskrives med det nordsamiske ordet *árbediehtu*, et begrep for relasjonelle overføringsprosesser av tradisjonell kunnskap som binder fortid, nåtid og fremtid sammen.<sup>56</sup> Som den samiske museolog og duojár Liisa-Rávná Finbog har påpekt, er duodji ikke bare et håndverk, men et kunnskapssystem og en måte å fortelle og bringe videre historier, perspektiver og verdenssyn på.<sup>57</sup> Det er disse aspektene som synes å ligge under Dalbakks beskrivelse av den energien som oppsto i *SGG*-performansen da de satt sammen og arbeidet med duodji – en energi som vekket minner til tiden på duodji-utdannelsen på Sámiij áhpadusguovdásj (Samernes utbildningscentrum) i Jokkmokk, hvor flere av deltagerne hadde gått tidligere.

Disse interne fellesskaps(for)handlingene i *SGG* var ikke nødvendigvis tilgjengelig eller synlig for publikum, dels fordi mange besøkende ikke hadde kunnskapsgrunnlaget til å gjenkjenne *SGG*s tradisjonsutvidende *árbediehtu*, dels fordi viktige deler av denne gjensidige utvekslingen fant sted på de daglige debrief-samlingene med de medvirkende performere som Grahn organiserte etter galleriets lukketid. I dette trygge rommet fikk alle *SGG*-deltagerne mulighet til å dele og bearbeide dagens mer eller mindre gode møter med publikum, og til å diskutere både kunstneriske, politiske og personlige problemstillinger. Ifølge Grahn var debrief-forumet ikke bare en nødvendig foranstaltning for at hun selv kunne stå inne for å utsette deltagerne for synlighetens bakside i en majoritetskontekst som Harstad. Hun beskriver også disse refleksjons- og feedbacksamtalene som prosjektets «største gevinst» idet de både utfordret og utvidet hennes egen feministiske forestilling om *SGG* som konsept og performance, og ga

---

56 Porsanger & Guttorm 2011: 18. Se også Finbog 2021: 125ff.

57 Finbog 2021.

tid og rom for at deltagerne kunne dele sine forskjellige tilganger til og forståelser av posisjoner som «Sami», «Girl» og «Gang».<sup>58</sup> Når Dalbakk skal oppsummere opplevelsen av å delta på SGG, er det følelsen av samhold som står sterkest igjen. Etter *native@home* har SGG også begynt å få et eget liv løsrevet fra Carola Grahn og Silje Figenschou Thoresens opprinnelige konsept og initiativ, og Dalbakk og Kuhmunen har mottatt forespørsler om SGG kan delta på forskjellige utstillinger og prosjekter, som om de alltid har vært en fast definert gruppe. Selv om covid-19-pandemien foreløpig har satt disse planene på pause, står fremtiden til SGG åpen – både som konsept, idé og kollektiv praksis.

### *Samisk vrede på Márkomeannu*

Under FINN i 2019 omskapte *Sami Girl Gang* Galleri Nord-Norge til en samisk møteplass. Transformasjonen var betinget av at performansen ble ivarettatt av en kurator med kunnskap om duodji som praksis og forståelse av arbeidet som kreves for at samiske kunstnere og duojárat kan føle seg «native@home» på storsamfunnets arenaer. Når man hele tiden skal «bruke så ekstremt mye tid på å vise seg frem og skape inkluderende arenaer, trenger vi plasser hvor vi ikke må drive og forklare hva det samiske er og være på jobb», forklarer lederen for NSR: Norske Samers Riksforbund, Runar Myrnes Balto, i samtale med oss på Márkomeannu i 2019 – en festival han var leder for mellom 2010 og 2013.<sup>59</sup> For Balto utgjør samiske festivaler som Márkomeannu et livsviktig fristed: «Mange av oss er samiske veivisere i hverdagen, så vi trenger disse pusterommene.» Balto er langt fra den eneste vi har snakket med, som beskriver Márkomeannu på denne måten.

Da en gruppe ungdommer fra Stuornjårgga Sámenuorak startet festivalen i 1999, var motivasjonen nettopp å skape en arena hvor de

58 Oppfølgende samtale med Carola Grahn 05.03.2021.

59 Kunnskapsdialog med Runar Myrnes Balto på Márkomeannu 26.07.2019.

markesamiske ungdommene kunne være synlige uten kamp og skam, og hvor det samiske var både normalt og naturlig. I kontrast til FINN har Márkomeannu ikke vært brukt som et utstillingsvindu for samiske kulturuttrykk eller en kampplass for aksept eller berømmelse fra det norske storsamfunnet. Selv om festivalen alltid har vært åpen for alle, foregår festivalen på samiske premisser: I festivalens kommunikasjon står det samiske språket alltid før det norske, og staben har aldri prioritert å rette markedsføring mot storsamfunnet. Mens Riddu Riđđu har prioritert transkulturell dialog og allianser ved å bringe internasjonale urfolkskunstnere til Sápmi, har Márkomeannu fra start hatt en translokale profil med et prinsipp om utelukkende å booke samiske kunstnere og artister for å sikre at alle støtte kroner kan gå direkte tilbake til det samiske kunstfeltet.<sup>60</sup> I forhold til Riddu Riđđu er Márkomeannu «lillesøsteren som kan gjøre merkelige sprell», som tidligere stabsmedlem Emma Margaret Skåden beskriver det – et sted hvor det er lov å ta risiko og som har plass til det nye og uprøvde. Mang en stor artist i Sápmi har hatt sine første store konserter på festivalen, og selv om det ofte er musikk som har stått øverst på festivalplakatene, har Márkomeannu også fungert som et prøverom for eksperimenterende billedkunst- og performancepraksiser, på tross av, eller kanskje nettopp på grunn av, mangelen på ordentlige visningssteder på festivalområdet. Alt som ikke kan utstilles i friluftsmuseet gamle trekkfulle låve, må ta plass i det fri.

«Vi har ingen penger, men alt er mulig», var beskjeden Carola Grahn husker hun fikk da hun ble invitert til å lage et bestillingsverk til Márkomeannu i 2015.<sup>61</sup> Grahn utviklet en idé til et nytt skulpturelt verk, *Sieidivárre*, i form av en oppblåsbar hoppeborg for voksne. Som den nordsamiske tittelen indikerer, skulle det skulpturelle verket representere et hellig fjell. Denne mobile og sammenleggbare offerplassen som

---

60 Kunnskapsdialog med Emma Margaret Skåden og Beatrice Fløystad på Márkomeannu 22.06.2019.

61 Samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

var avhengig av en motor for å fungere, var tenkt som en lekende og sorgfull kommentar til den samiske kulturens tap av kunnskap om og kontakt til den usynlige verden. Selv om Márkomeannu søkte penger for å produsere *Sieidivárre* til festivalen i 2015, fikk de ikke svar på søknadene i tide, så verket fikk først sin debut på festivalen i 2016. Til festivalen i 2015 endte Grahn derfor opp med å utvikle et annet delta-gerorientert verk, *Samisk vrede*.

Allerede på vei opp de bratte bakkene til festivalområdet på Gáalogieddi møtte de besøkende på Márkomeannu i 2015 noen store vimpler i et kamuflasjemønstrert stoff i fargene til det samiske flagget – rødt, blått, gult og grønt – festet til store bjerkestammer. Alle som ville inn på festivalen dette året, fikk også et festivalarmbånd i dette stoffet. For å delta på festivalen var man med andre ord nødt til å ikle seg et kunstverk av Grahn med militære konnotasjoner i gjenkjennelige samiske fargetoner med den slagkraftige tittelen *Samisk vrede*. Grahns subtile uniformering av Márkomeannus deltagere i en nasjonalt kodet kampestetikk reiste unektelig spørsmål til festivalens rolle og funksjon i produksjonen av samiske fellesskap: Var tittelen *Samisk vrede* en ironisk kommentar til Márkomeannus profil som et frirom fra den evinnelige samepolitiske kampen? Eller var det nettopp en invitasjon eller oppfordring til å tørre og kjenne på raseriet over de koloniale prosessene, rasismen og den systematiske undertrykkelsen som samer har vært utsatt for? Henviste kamuflasjeestetikken til fornorskningens effekter i Skånland, som hadde gjort at det samiske lenge var nærmest usynlig i offentligheten, men overlevde gjennom kodete former og fellesskaps(for)handlinger, hvor kun de som visste hva de skulle se etter, kunne gjenkjenne samisk tilhørighet?

Ifølge Grahn selv var tittelen *Samisk vrede* en referanse til begrepet «black rage» som de afrikansk-amerikanske psykiaterne William H. Grier og Price M. Cobbs lanserte i den banebrytende boken av samme navn fra 1968, hvor de diskuterte de psykisk ødeleggende effektene av å leve i et samfunn basert på dehumaniserende slavegjøring og strukturell undertrykkelse av den svarte befolkningen. Grahns invitasjon til

å undersøke møtepunkter og forskjeller mellom antisvart rasisme og antisamiske holdninger ble også tatt opp i Márkomeannus festivalplakat i 2015, som approprierte det kjente bildet fra medaljeseremonien under Sommer-OL i Mexico by i 1968, hvor de afrikansk-amerikanske atletene Tommie Smith og John Carlos holdt en knyttet neve hevet under den amerikanske nasjonalsangen i støtte til Black Power-bevegelsen. På festivalplakaten i 2015 var silhuetten til de svarte aktivistene erstattet av to menn i kofte. I likhet med Nils Aslak Valkeapääs forsøk på å la den samiske og den svarte motstandskampen møtes i sin diskusjon av James Baldwins tekster i essaysamlingen *Helsing frå sameland* (1979), forsøkte Grahns appropriasjon av begrepet «svart vrede» å introdusere en alternativ historiepolitisk forklaringsmodell for problemene med psykisk uheld i Sápmi.<sup>62</sup>

Selv om *Samisk vrede* bokstavelig talt søkte å flagge utfordringene med psykiske problemer og selvmord i Sápmi, var disse betydningslagene ikke nødvendigvis åpenlyse for alle deltagerne på festivalen. På tross av at Grahn holdt en peptalk ved åpningen av Márkomeannu hvor hun delte sine tanker bak prosjektet, tilbød verkets abstraherte formspråk en åpning for å kamuflere disse traumatiske spørsmålene for dem som ikke ønsket eller ville forholde seg til dem. Det fargerike mønsteret kunne tross alt også bare ses som et subkulturelt moteuttrykk. På denne måten tilbød prosjektet en mer ambivalent tilgang til politiske følelser og følelsenes politikk enn de mer slagkraftige kolonialismekritiske propagandaplakatene som den anonyme samiske kunstner- og aktivistgruppen Suohpanterror viste på festivalutstillingen *A Fighting Spirit* i låven det året. Akkompagnert av de andre kunstneriske artikuleringene av kolonialismens psykiske effekter på festivalen inviterte *Samisk vrede* festivaldeltagerne til å handle frem et fellesskap hvor man kunne «bære vreden sammen», som Grahn formulerte det i samtalen med oss; «vreden over kunnskapstapet, utenforskapet og

---

62 Valkeapää 1979.

tapet av områder, språk, mennesker og relasjoner».<sup>63</sup> *Samisk vrede* skapte en ramme for postkoloniale øyeblikk, der personlige og politiske fortellinger om effektene av usynliggjøring, assimilasjon og både psykiske og fysiske overgrep ble delt og bearbeidet i et samisk (fri)rom på avstand fra storsamfunnets forklaringsmodeller. Selv om verkets *searvedoaima* søkte å kollektivisere ansvaret for å gjøre opp med både den koloniale arven og den smertefulle tausheten som lenge har rådet ved disse problemstillingene i Sápmi, ga verket også plass til at folk kunne bære vreden på forskjellige måter. Som en integrert del av festivalens rammeverk både videreførte – og utvidet – *Samisk vrede Márkomeannus* overordnede prosjekt om å understøtte de samiske samfunnene til å ta eierskap over egen historie og etablere nye normer som ikke bare anerkjenner urfolks tilstedeværelse, men aktivt støtter opp under forskjellige måter å være i verden på.

## *Samisk vrede* mellom kolonialismekritikk og 'indigenization'

Da Kulturrådet i 2017 henvendte seg til Carola Grahn med spørsmål om å bruke *Samisk vrede* som ramme for institusjonens årskonferanse, hadde samtalen om psykisk uhelse i Sápmi allerede flyttet seg markant. Det var flere anledninger til dette. I juni 2016 publiserte *VG* en artikkelserie om «Den mørke hemmeligheten i Tysfjord», som blant annet de to journaliststudentene Kenneth Hætta og Harald Amdal sto bak, som satte ord på voldsomme historier om seksuelle overgrep, vold i nære relasjoner, selvmord og en traumatiserende taushetskultur blant både nordmenn og samer i den lille fjordkommunen i Ofoten.<sup>64</sup> Tysfjord-saken endret ikke bare det offentlige ordskiftet, men fungerte også som en pådriver for gjennomføringen av politiske, sosiale og

63 Samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

64 Berglund mfl. 2016.

kulturelle tiltak om psykisk helse i Sápmi.<sup>65</sup> Grahn hadde også arbeidet videre med tematikken i mellomtiden, blant annet som medredaktør av kulturtidsskriftet *Hjärnstorms* temanummer om «samisk vrede» sammen med den samiske forfatteren og Márkomeannu-medstifteren Sigbjørn Skåden. Som redaktørene påpekte i forordet, fremviste tema-nummerets mange kunstneriske og akademiske bidrag «hur samisk konst, kultur och berättande osar av vrede och skildringar av psykisk ohälsa och missförhållanden».<sup>66</sup>

På Kulturrådets årskonferanse på Det Norske Teatret i Oslo fikk *Samisk vrede* noen helt andre betydningslag. Her innrammet verket et friksjonsfylt møte mellom det samiske kunst- og kulturfeltet og representanter fra den norske kulturelle og politiske makteliten – så vel som forskjelligartede andre aktører i det norske kunstfeltet. Utover å gi navn til årskonferansen fungerte *Samisk vredes* kamouflasjemønster som en allestedsnærværende estetisk ramme for møtet – fra bannerne på scenen og bakgrunnen på digitale flater til designet på den spesiallagede stoffposen som alle deltagerne mottok da de kom til teateret. Verket fungerte som et paradoksalt blikkfang hvor den distinkte fargepaletten fra det samiske flagget var lett å identifisere, samtidig som kamouflasjemønsteret, med sin maskerende funksjon som motarbeider gjenkjen-nelse av former og konturer, indikerte at ingen på forhånd kunne vite hva slags «samisk vrede» man her ville møte. Dynamikken mellom det innbydende og fremmedgjørende ble understreket av den lille, kamu-flasjemønstrede pilleesken som deltagerne kunne finne i stoffposen som inneholdt en «medisin» med navnet «Árajehtedh (Nohkkadit) 175 mg», et sørsamisk ord (med nordsamisk oversettelse i parentes) for det å falle i søvn. Pillene, som det sto på esken, kunne brukes til å «treat Sami Rage, anxiety, violent outbreaks, and depression».<sup>67</sup> Pak-ningsvedlegget, som var trykt på baksiden av pakken, advarte om de

---

65 Se for eksempel Hansen & Skaar 2021.

66 Grahn & Skåden 2017: uten sidetall.

67 Vår oversettelse fra engelsk.



sukkersøte pillenes bivirkninger, slik som «staggering, blurred vision, impaired perception of time and space» og «complete assimilation». Ved inntak av store doser over lang tid, fortsatte advarselen, ville det også være risiko for at «the body will develop tolerance, and larger doses will be required to achieve the same initial effects of Scandinavian superiority».

Pilleesken understreket med all tydelighet hvordan *Samisk vrede* aktiverte en annen fellesskaps(for)handling på Kulturrådets årskonferanse i Oslo enn på Márkomeannu. Den ironiske «medisinen» mot samisk vrede ga en stikkpille til konferansens både norske og samiske publikum. Fra et samisk perspektiv kunne pilleesken ses i forlengelse av den interne kritikken som Grahns reiste på Márkomeannu, om hvordan de samiske samfunnene altfor lenge ikke har turt å forholde seg til kolonialismens psykiske effekter, men pakket vreden, skammen og andre såkalt «negative» følelser vekk ved hjelp av alt fra piller og alkohol og til vilje til assimilasjon. For det norske publikum kunne pilleesken derimot ses som en påminnelse om hvor lett det har vært for storsamfunnet å overse eller ignorere de koloniale logikkene og dynamikkene som gjorde årskonferansens tema så nødvendig og viktig. Grahns servering av et kunstverk som medisin mot samisk vrede kunne også leses som en påpekning av at interesse og ignoranse ofte kan gå hånd i hånd, og at storsamfunnets plutselige vilje til å «anerkjenne» samisk kunst også kan brukes som en effektiv lynavleder for behovet for reelle strukturelle endringer.<sup>68</sup>

Ved å tydeliggjøre den politiske og følelsesmessige friksjonen og turbulensen som betinget møte mellom det samiske og norske kunstfeltet på Kulturrådets årskonferanse, åpnet *Samisk vrede* opp et postkolonialt øyeblikk som forstyrret etablerte posisjoner og maktbalanser, slik at nye perspektiver kom til syne. På konferansen var vreden over taushetens eksistens, som sto så sentralt på Márkomeannu, vendt ut

---

68 For en diskusjon av anerkjennelsens begrensninger i synligheten av samisk kunst etter feiringen av Tráante i 2017, se Danbolt 2020b.

mot storsamfunnets medvirkende rolle i det vedvarende tapet av land-områder, tradisjoner, rettigheter og selvbestemmelse. Ved å innhille Kulturrådets årskonferanse i *Samisk vrede* bidro Grahn's verk til å sette scenen for de samiske kunstnerne og kulturaktørenes artikuleringer av problemer, utfordringer og krav om forandring. Men utover å ramme-sette disse kolonialismekritiske henvendelsene til storsamfunnet var verket også med på å understøtte etableringen av et temporært samisk rom midt i alt det norske, hvor forskjellige samisk språk, kunstneriske uttrykk og politiske posisjoner fikk plass til å møtes og brytes. Verket bidro med andre ord til å understøtte etableringen av en midlertidig autonom sone hvor de koloniale kontekstene ikke styrte eller bestemte samtalen – en prosess som i urfolksstudier kalles *indigenization*.<sup>69</sup> «*Samisk vrede* fikk oss til å føle at det var vårt rom», som Christina Hætta, leder for Samerådets kulturavdeling og medlem av prosjekt-gruppen vår, formulerte det i vår samtale med Grahn om sin opplevelse av Kulturrådets årskonferanse: «Vi følte oss modige til å snakke fritt, på samme måte som verket på Márkomeannu gjorde oss modige til å dele sorgen og sinnet som mange av oss bar på».<sup>70</sup> Også Grahn fortalte oss hvordan hun med *Samisk vrede* formådde å innta – og på sitt vis nærmest overta – årskonferansen både fysisk og konseptuelt: «Kulturrådet skrev i utgangspunktet og sa de hadde døpt konferansen sin 'Samisk vrede', og spurte om de kunne få bruke et bilde av mitt design. Det var som om de ikke forsto at de var ved å ta hele mitt verk og konsept. Det ga jeg klar beskjed om ikke var greit. Men jeg valgte allikevel å være positivt innstilt og takket ja til å samarbeide hvis jeg kunne lage nye verk til konferansen. Jeg ser derfor egentlig hele den konferansen som mitt kunstverk nå – ikke bare pilleesken eller stoffposen men alle innleggene, hele organiseringen. Jeg claimer gjerne alt som del av *Samisk vrede*».<sup>71</sup>

---

69 For en diskusjon av begrepet «indigenization», se Todd 2015.

70 Christina Hætta under samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

71 Samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

## Kunsten å samles rundt *árran*

Prosjekter som Joar Nangos *Girjegumpi* og Carola Grahns *Samisk vrede* er langt fra de eneste kunstverkene som har blitt utformet og utprøvd på festivaler og andre stoppesteder på «samefæstruta», men som først for alvor har oppnådd anerkjennelse når de er blitt synlige på storsamfunnets kanoniserte arenaer i Sør-Norge. I denne artikkelen har vi søkt å vise at en av effektene av denne geografiske slagsiden i det norske kunstfeltets oppmerksomhetsøkonomi er at kunsten på kulturfestivaler i Sápmi ofte har blitt skrevet ut av både kunsthistorikere og kunstkritikerens fortellinger. Selv om det allerede er førti år siden den sterke samiske representasjonen på Festspillene i Nord-Norge i 1981 ble omtalt som et «gjennombrudd for samisk kultur», vitner de mange eksepsjonalistiske mediehistoriene om alt fra den samiske representasjonen på documenta 14-utstillingen i 2017 til Joar Nangos festspillutstilling i 2020 om at storsamfunnets fortellinger om de mange «vendepunkt» for samisk kunst ikke er ensbetydende med en vending i vilkårene for å skape og vise samisk kunst på samiske premisser både i og utenfor Sápmi.<sup>72</sup>

Siden samiske kunstnere på slutten av 1970-tallet reiste krav om retten til å bli sett og hørt på egne premisser i eget land, har kulturfestivalene i Sápmi fungert som en av de mest sentrale kunstneriske, økonomiske og sosiale infrastrukturene i det samiske kunstfeltet. Festivaler som FINN, Riddu Riđđu og Márkomeannu har med forskjellige forutsetninger og på forskjellige måter fungert som viktige visningsplattformer og eksperimenterende inkubatorer og prøverom for grenseutvidende og grenseløsnende kunstneriske praksiser. Festivalprosjektene til Carola Grahns, som vi har diskutert i denne artikkelen, vitner ikke bare om at kunsten på kulturfestivalene langs «samefæstruta» både utfordrer og utvider forståelsen av relasjonen mellom kunst

72 Se Helsvig 2018, Bjerke 2020, Meyer 2020. For en kritikk av denne «vendepunkt»-diskursen, se for eksempel Hilde Schanke Pedersen i Danbolt 2018.

og sosiale fellesskap. *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede* viser også hvordan kulturfestivalene i Sápmi kan fungere som et samlingssted for estetiske, konseptuelle og filosofiske utprøvinger av hvordan samisk selvbestemmelse og sosiale fellesskap kan artikuleres og forhandles på nye måter. Prosjektene demonstrerer med andre ord at kunst på kulturfestivalene i Sápmi ofte fungerer som en form for *árran* (et ildsted, kilde) i den betydningen Iver Jåks foreslo i sin sammenligning av kunst med bålstedet hvor man samler seg etter endt arbeidsdag i fjellet for å «drøfte dagens hendelser og diskutere seg varme».<sup>73</sup> På FINN og Márkomeannu har *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede* skapt rom for diskusjon, friksjon og fellesskaps(for)handling. Drøftelsene av disse hendelsene fortjener å holdes varme så prosjektene kan fortsette arbeidet med å gjøre koloniale dynamikker og forsoningsarbeid tilstedeværende som potensielle problemstillinger og erfaringer i andre og nye offentligheter.

## Referanser

- Baglo, C. (2017). *På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika*. Orkana akademisk.
- Baglo, C. & Hammer Stien, H. (2018). Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter. *Kunst og Kultur*, 101(3), 166–185.
- Berglund, E., Henriksen, T. H., Amdal, H. & Hætta, K. (2016, 22. juni). Den mørke hemmeligheten. *VG*. <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/3A5gX/denmoerke-hemmeligheten>.
- Bjerke, M. P. (2020, 5. september). En milepæl i norsk kunsthistorie. *Nrk.no*. [https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse\\_-\\_festspillutstillingen-2020\\_-av-joar-nango-1.15137260](https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_festspillutstillingen-2020_-av-joar-nango-1.15137260).

---

73 Jåks sitert i Gustavsen 1992: 76.

- Christensen, C. (2007). *Samisk identitetsforvaltning og global urfolksspiritualitet*. Paper presentert på CEPIN. [docplayer.me/23576553-Samisk-identitetsforvaltning-og-global-urfolksspiritualitet.html](https://docplayer.me/23576553-Samisk-identitetsforvaltning-og-global-urfolksspiritualitet.html)
- Danbolt, M. (2018). Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge. *Billedkunst*, 4, 80–89.
- Danbolt, M. (2019). Exhibition addresses: the production of publics in exhibitions on colonial history. I M. V. Hansen, A. F. Henningsen & A. Gregersen (red.), *Curatorial challenges: Interdisciplinary perspectives on contemporary curating* (s. 65–78). Routledge.
- Danbolt, M. (2020a). Å ta historien i egne hender: Intervju med Maria Utsi. *Norsk Shakespeareidsskrift*, (1), 56–63.
- Danbolt, M. (2020b). *Addet Ándagassii / Apology and the Unfinished History of Norwegian Colonialism*. I M. Holmen (red.), *Siri Hermansen: Apology* (s. 64–73). Black Snow Press.
- De Vivo, E. (2019). Where on Earth is Gállogieddi? Márkomeannu and the practices of decoloniation in the Markasami area. *The Annual Kurultai of the Endangered Cultural Heritage – AKECH*, 2, 63–90.
- Eilertsen, J. H. & Hellebust, K. (2014). *Den store kulturenreisen*. Margbok. Festspillene i Nord-Norge (1982). *Kultur-Kontakt*, 18(4), 176–178.
- Finbog, L.-R. (2013). *Med nav og eiker. En museologisk analyse av hvordan markesamisk identitet skapes, reforhandles, vedlikeholdes og utvikler seg ved Várdobáiki samisk senter* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Finbog, L.-R. (2021). *It speaks to you: Making Kin of people, duodji and stories in Sámi Museums* [Ph.d.-avhandling]. Universitetet i Oslo.
- Gaski, H. (2020). The arctic highway – Some congenial thoughts on Nils-Aslak Valkeapää's artwork and endeavors. I L. M. Finborud & G. T. Holm (red.) *Nils-Aslak Valkeapää / Áillohaš* (s. 63–70). Henie Onstad Kunstsenter.
- Gaup, A. (1978, 21. juni). Ufullstendig festspillprogram: Samekulturen utelatt. *VG*, s. 31.
- Grahn, C. & Skåden, S. (2017). Hjærkontor. *Hjærstorm* (Samisk vrede), nr. 128.
- Gustavsen, J. (1992). Tåler ikke samene kritikk, Iver Jåks? *Samtiden* (5), 73–77.

- Hansen, K. (2015). *Being Sami: An ethnography of identity through the lens of the Riddu Riddu Festival* [Ph.d-avhandling]. National University of Australia, Canberra.
- Hansen, K. & Skaar, S. W. (2021). Unge samers psykiske helse. *Rapport Sametinget*. UiT Norges arktiske universitet og Universitetet i Oslo.
- Hansen, L. I. & Olsen, B. (2004). *Samenes historie fram til 1750*. Cappelen Damm Akademisk.
- Helsvig, S. J. (2018, 17. oktober), Vendepunktet. *Kunstkritikk.no*.  
<http://www.kunstkritikk.no/vendepunktet>.
- Hilder, T. (2012). Repatriation, revival and transmission: The politics of a Sámi musical heritage repatriation. *Ethnomusicology Forum*, 21(2), 161-179.
- Hilder, T. (2017). Sámi Festivals and Indigenous Sovereignty. I F. Holt & A.-V. Kärjä (red.), *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. Oxford University Press.
- Hætta, O. M. (2003). *Samiske påsketradisjoner i Kautokeino*. Høgskolen i Finnmark.
- Hætta, S. (red.) (2021). *Riddu Riddu 30 år jagi år years*. Orkana.
- Hætta, S. & García-Anton, K. (red.) (2020). *Mázejoavku: Indigenous collectivity and art*. OCA – Office for Contemporary Art og DAT.
- Jonvik, M., Røssaak, E., Stien, H. H. & Sunnanå, A. (2020). *Kunst som deling, delingens kunst*. Fagbokforlaget.
- Jaeger, K. & Mykletun, R. J. (2013). Festivals, identity and belonging. *Event Management*, 17(3), 213-226.
- Karlsen, S. (2011). Music festivals in the Lapland region: constructing identities through musical events. I L. Green (red.), *Learning, teaching, and musical identity: Voices Across Cultures* (s. 184-196). Indiana University Press.
- KUD (2018). *Utredning om samisk kunst og kultur på arenaer i Norge*. Kulturdepartementet.
- Lervoll, A. (2007). *Vi e små, men vi e mange. Oppdagelsen av egen samisk fortid blant 'Riddu Riddu generasjonen' i Gåivuotna-Kåfjord* [Masteroppgave]. Universitetet i Tromsø.
- Meyer, S. (2020, 10. september). Nøysomhetens estetikk. *Kunstavisen.no*.  
<https://kunstavisen.no/noysomhetens-estetikk>

- Müller, D. & Pettersson, R. (2006). Sámi heritage at the Winter Festival in Jokkmokk, Sweden. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 6(1), 54–69.
- Nango, J. (2007). Sámi huksendáidda: the FANzine drikker kaffe med onkel Isak. *Sámi huksendáidda: the FANzine #1*.
- Nango, J. (2008). Sámi huksendáidda: the FANzine presenterer: Viessovovdna / campingvogn. *Sámi huksendáidda: the FANzine #3*.
- Nielsen, A.N. (2018, 11. juli). Et lunkent tønnebål – et reisebrev fra Festspillene i Nord-Norge. *Scenekunst.no*. <http://www.scenekunst.no/sak/et-lunkent-tonnebal>
- Nordlands Fremtid. (1978, 20. juni). *Endelig godkjent galleri her i nord*, s. 7.
- Porsanger, J. & Guttorm, G. (2011). Building up the field of study and research on Sami traditional knowledge (*árbediehtu*). I J. Porsanger og G. Guttorm (red.), *Diedut 1/2011: Working with traditional knowledge: Communities, institutions, information systems, law and ethics* (s. 13–58). Sámi Allaskuvla.
- Sámiráddi (2022). *Kultur-Sápmi Tenketank rapport 2021–2022: Om det samiske kulturfeltet i dag og tanker omkring en styrket selvbestemmelse for det fremtidige samiske kunst- og kulturfeltet*. Sámiráddi. <https://www.saamicouncil.net/news-archive/smiri-almustahtt-oo-raportta-kultur-smi-dili-birra-x79x8>
- Skogvang, B. (2013). Identitet og fellesskap gjennom bevegelsesaktivitet på Riddu Riddu. I A. Tjora (red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 129–155). Cappelen Damm Akademisk.
- Stien, H.H. (2010). Innledning: Samisk kunst, *Ottar*, (4), 2.
- Sundberg, J. (2014). Decolonizing posthumanist geographies. *Cultural Geographies*, 21(1), 33–47.
- Todd, Z. (2015). Indigenizing the Anthropocene. I I. H. Davis & E. Turpin (red.), *Art in the anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environment and epistemology* (s. 241–254). Open Humanities Press.
- Valkeapää, N. (1979). *Helsing frå Sameland* (L. Hatle, Overs.). Pax.

- Verran, H. (2002). A postcolonial moment in science studies: Alternative firing regimes of environmental scientists and aboriginal landowners. *Social Studies of Science*, 32(5–6), 729–762.
- Viken, A. (2013). Festivalkraft i etnisk spenningsfelt. I A. Tjora (red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 109–127). Cappelen Damm Akademisk.
- Warner, M. (2002). *Publics and counterpublics*. Zone Books.
- Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (2009). *Lokalt kulturliv i endring*. Norsk kulturråd og Fagbokforlaget.
- Aamold, S., Haugdal, E. & Jørgensen, U.A. (red.) (2017). *Sámi art and aesthetics: Contemporary perspectives*. Aarhus Universitetsforlag.



# Portrætter, fotografi og fællesskab i en grønlandsk kontekst

Av Peter Berliner

Denne artikel handler om forskningsprojektet «Kunst og sociale fællesskaber: Synlighed, oprejsning og udsyn», der undersøger betydningen af kunst med hensyn til at fremme sociale fællesskaber i bygder og byer i Grønland. Med afsæt i et fortløbende godt samarbejde med byen Maniitsoq, som er en del af Qeqqata Kommunia, fandt den praktiske side af projektet sted netop i Maniitsoq og i bygden Atammik, der geografisk er syd for Maniitsoq. Projektets formål er at undersøge, hvordan fotografi og kunst kan åbne nye perspektiver gennem fælles oplevelser og dermed styrke, skabe og vedligeholde bæredygtige, sociale fællesskaber i lokalsamfundene. I artiklen her vil jeg især se på betydningen af to events med kunst i byrummet: ét event i Atammik og ét i Maniitsoq. Fokus her ligger på eventen i Maniitsoq, da det var en del af et forløb med flere workshops. De her omtalte events fandt sted i eftersommeren 2019.

De to events handlede om sammen med unge i lokalsamfund i Grønland at tage portrætter af byens og bygdens indbyggere. Derefter blev portrætterne vist i en udendørs udstilling. Der blev opstillet et telt med mulighed for forskellige farve-baggrunde midt i byen og bygden – og de unge deltagere tog, under vejledning af billedkunstner og

kunstnerisk ansvarlig i «Synlighed, oprejsning og udsyn», Tina Enghoff og fotograf Søren Zeuth, portrætter af de mennesker, der accepterede at blive fotograferet. Det var der rigtig mange af lokalsamfundets medlemmer, der gjorde, og selve aktiviteten med at tage portrætterne var en fælles oplevelse for mange midt i byens rum, hvilket fremgik af, at der ofte var mange tilskuere til fotograferingen.

## Metode

I denne artikel vil jeg blandt andet beskrive de to events og på den baggrund forsøgsvis formulere en teori om, hvordan de bidrog til at skabe sociale fællesskaber. Det spørgsmål, jeg gerne vil give et svar på, er: Hvordan kan æstetiske processer i form af portrætter bidrage til at skabe socialt fællesskab på disse lokaliteter? Der er tale om to lokaliteter, nemlig byen Maniitsoq med cirka 2.500 indbyggere og bygden Atammik med lige under 200 indbyggere. Erhvervsgrundlaget er især fiskeri og fiskefabrik på begge lokaliteter. De ligger i midten af Vestgrønland, der historisk set er et område med stor kulturel bæredygtighed og udvikling inden for kunst, sprog og uddannelse. De ligger begge tæt ved hovedstaden Nuuk.

Målet her er at skabe viden om lokale fællesskaber, som de udfolder sig i en konkret proces. Endvidere er målet at reflektere over, hvordan fællesskab da kan forstås. Denne refleksion vil ikke føre til generelle kategorier, men vil fastholde det lokale og det særlige, som nogle gange beskrives som «border knowledge» eller «learning from the margins.»<sup>1</sup> Det kan føre til en udfordring, idet forskningen og de æstetiske processer i høj grad var formulerede udefra i forhold til lokalsamfundet. Der havde fundet en dialog sted med medlemmer af lokalsamfundet inden for uddannelse. Der var på den måde opmærksomhed på at forstå de strukturelle og historiske rammer for de unges situation på de to

---

1 Almeida mfl. 2019.

lokaliteter, herunder betydningen af kolonitid samt af at være et oprindeligt folk. I denne forståelse blev det klart, at også begreber som «resource-basing», «diversitet» og «empowerment» meget nemt indskriver sig i lineær og modernistisk eurocentrisk udviklingsforståelse og medfører andetgørelse og en koloniserende tendens til at vide bedst, at ville hjælpe og dermed at positionere de unge som «målgruppe» i stedet for som agenter for social udvikling og bæredygtige fællesskaber.<sup>2</sup>

Dette er en udfordring for et projekt som det her beskrevne, og også for forskning i det. De unge kan meget hurtigt blive til statistiker i et forløb, der indskriver sig i en helt anden produktions- og mållogik end de unges egne forståelser, visioner og mål. Idéen med portrætter opstod dog ud fra mange møder med unge, både i Maniitsoq og andre steder – møder, der fandt sted såvel i konkrete workshops som i forbindelse med forskning. I mange af disse workshops deltog lokale ressourcepersoner samt studerende fra Ilisimatusarfik – Grønlands Universitetet – hvilket førte til fortsatte overvejelser og dialoger om betydningen af det lokale og betydningen af at kunne lytte til logikker og forståelser, der kan være langt mere relations-orienterede, systemiske og ikkelineære end eurocentriske modernitets-, evaluerings- og baselineforståelser.

Denne tekst har været lang tid undervejs og er ændret mange gange. I dens oprindelige form var den et forsøg på at formulere en form for oprør mod en epistemisk dominans af «coloniality» (koloniseret bevidsthed), som er en magtfuld forforståelse af, at viden fra rige, vestlige samfund er mest rigtig, mest sand og mest udviklingsorienteret. Det var et forsøg på at anvende andre erkendelsesformer, herunder mere visuelle og litterære former. Jeg oplevede en stor glæde ved at prøve at præsentere empirien i en fabulerende stil, som det ses nedenfor. Alligevel synes det erkendelsesmæssigt bærende at blive observationer og interviews med de unge og med de studerende, der deltog. Interviews er dog ofte blot at give rum for de deltagendes stemmer inden for allerede afstukne rammer. Der kunne i stedet have været foretaget en

---

2 Fortier & Hon-Sing Wong 2019.

mere stringent analyse af portrætterne – sammen med de unge gennem dialog om, hvad de ser i disse portrætter. Dette blev gjort sammen med studerende på universitetet, hvilket gav en dialogbaseret forskning.

Udfordringen er at udføre forskning på måder, der i sig selv skaber fællesskaber, der er selvbestemmende og frigørende, ikke blot som bevidsthed, men også som handling i et konkret socialt rum. Teksten i sin form nu er et forsøg på at give et svar på, hvordan æstetiske processer i form af portrætter kan bidrage til at skabe socialt fællesskab. Dette svar kunne have været bedre gennem en form for erkendelsesmæssig dialog med de unge og med lokalsamfundet – som kunne have udfoldet sig på kreative måder, der reelt giver rum for andre oplevelser og handlinger end dem, der positionerer mennesker som informanter. Så jeg erkender, at den her anvendte metode har sine begrænsninger, men den har også sine fordele. Den kan diskuteres og måske endda synes noget tyndbenet som en usikker gang mellem samfundsvidenskabelig dokumentering og humanistisk indlevelse og oplevelse, uden at nogen af dem er ført metodisk igennem. En forvirring, en dans på stedet, men også et forsøg på at skabe en anvendelsesorienteret undersøgelse, der prøver denne metode, i en erkendelse af at der er behov for ikke blot at fremlægge resultater i form af opgørelser og tal. Det, der er brug for, er lokal vidensproduktion, der giver løsninger på indtil videre vedvarende sociale problemstillinger. Viden, der kan ophæve lidelse gennem at fremme støttende, deltagende og bæredygtige sociale fællesskaber. Nærværende tekst er dermed et forsøg på at beskrive en oplevelse, baseret på vedvarende og systematiske observationer, inklusive observationer af mig selv som observerende.

Denne metode udspringer af en fortvivlelse over, at videnskaben med dens gode metoder indtil videre ikke har formået at sikre adgang til rettigheder, trivsel og fællesskab for alle børn og unge i Grønland. For mig at se er dette en både epistemologisk og metodemæssig udfordring for en videnskabelig tilgang, hvis den er magtesløs og uden betydning for sikringen af børns og unges rettigheder i en lokal kontekst, herunder deres rettighed til at være en del af et kulturelt og socialt fællesskab.

Det er endvidere min erfaring, at mange mennesker i Grønland, mig selv inklusive, er trætte af forskere, som kommer udefra for at forske *på, i og om os*, for at *dokumentere os, evaluere os, tage billeder af os*. Det er et udefra blik. Et nyfigent, stirrende blik, nogle gange et voyeuristisk blik, der søger det pirrende, det sensuelle, det anderledes, det eksotiske og/eller det problemfokuserede og muligvis stigmatiserende. Men for hvem er forskningen? For forskerne, for dem, der taler om videnskabens samlende kraft, for dem, der genfinder vestlig tankegang i selv den mest blomstrende og mangearmede kulturelle mangfoldighed, eller for dem, det handler om? Meget socialforskning er en måde at stjæle blikket fra mennesker på, fra de antagelig ikke-seende subjekter, der bliver objekter for disse udefrakommende blikke. Dette er i dag massivt beskrevet i hele dekoloniserings-litteraturen såvel inden for forskning som inden for litteratur og filmvidenskab.<sup>3</sup> Der er nemlig stadig andre blikke uden for den institutionaliserede forsknings logik. Legende og bevægelige blikke. Ikke altid et såkaldt oprindeligt blik, et andetgjort og eksotiseret blik, men langt oftere et ressourcefyldt og kollektivt blik. Det handler om at lade disse blikke være med i forskning og lade forskning bidrage til, at også singulære synsvinkler bliver fulgt og lyttet til – og ikke blot bortfejles i en abstrakt henvisning til kulturel diversitet som et abstrakt og overbærende princip, uden at det omsættes til praksis.

Dette handler om at få selvbestemmelse over blikket, over beskrivelserne og begreberne. Det er baggrunden for metoden i undersøgelsen her, der består i dialog og deltagende observationer som en fælles læringsproces. I denne proces er jeg jo selv den udefrakommende forsker, der stirrer ind i det lokale liv ud fra min egen logik. Denne position kan udfordres, men næppe negeres ved ikke at undersøge de deltagende. Det er den fælles proces, jeg gerne vil undersøge og forstå, og netop ikke deltagerne, idet dette hurtigt bliver til en vurdering. Jeg oplevede endvidere en vis uvilje ved at interviewe disse unge uden at have noget at give igen i denne proces. Der fandt faktisk interviews sted,

---

3 hooks 1992.

men jeg blev opmærksom på, at det, jeg fokuserede på i interviewene, var læringsresultaterne af hele processen – for eksempel at blive bedre til at arbejde sammen, at lære at tage foto med videre. Der var dog også fokus på oplevelsen, for eksempel at det var sjovt at deltage. Det var vigtigt for mig ikke at undersøge de unge, men at undersøge processen – ud fra en idé om, at mennesker ikke skal karakteriseres, fordi der deri kan ligge en vurdering, en evaluering, der er i fare for at klassificere mennesker ud fra på forhånd bestemte kategorier. Der må arbejdes videre med, hvordan forskning kan blive et fælles projekt og dermed også i sin form kan præges af de logikker, som de unge bruger. Dette er en meget grundlæggende overvejelse over forskning, og hvordan den kan omformes helt ind i sin logik og dermed følge de unges logikker og på den måde tilvejebringe en dybere viden end blot deres synspunkter presset ind i en allerede dominerende logik. Interviewet kan muligvis forstås som at give stemme til de unge, men netop at «give» stemme er et begreb, som klinger fælt af en udefrakommende forskers dominans. De unge har allerede en stemme – men det er bare ikke sikkert, at det er i interviews, at den kommer frem. Den er der allerede og skal lyttes til. Jette Rygaard og Birgit Kleist Pedersen fra Grønlands Universitet foretog foto-baseret forskning sammen med unge i en række byer i Grønland, og deres undersøgelse pegede på, at der, hvor de unge tog over og begyndte at bruge foto-mediet på deres egen måde til at vise, hvad der var betydningsfuldt set gennem deres blikke – og ikke gennem projektets på forhånd definerede blik – dér blev der skabt ny viden.<sup>4</sup> De var inspirerede af Patti Lathers forskningsmetodologi, der handler om at opløse forskerens autoritet og i stedet for begive sig ad nye veje sammen med de undersøgte.<sup>5</sup>

---

4 Rygaard 2008.

5 Metoden hedder at fare vild – på engelsk *getting lost*. Se Lather 2007 og Fotheringham 2013. Jeg var i 2004 med til at skrive en bog, der hedder *At fare vild sammen*, Berliner, Refby & Hakesberg 2005. Tittlen var muligvis indirekte inspireret af Patti Lathers bog fra 1991, *Getting smart: Feminist research and pedagogy with/in the postmodern*, som jeg brugte i metodeundervisning på psykologistudiet ved Københavns Universitet.

I performanceteorier inden for antropologien anses det ikke for nok dokumentation, hvad folk siger, men man er nødt til (også) at se, hvordan de handler.<sup>6</sup> Dette er især vigtigt i en kulturel kontekst, hvor bevarelse af gode sociale relationer ofte anses for vigtigere end at demonstrere viden på bestemte områder.<sup>7</sup> Det betyder, at svarene i et interview mange gange viser mere om den sociale relation i praksis.<sup>8</sup> Derfor er metoden i denne undersøgelse baseret mest på observationer.

## En fabulerende beskrivelse af kunst og socialt fællesskab<sup>9</sup>

Der høres glade stemmer under himlen i Maniitsoq. Langt borte fra bringer vinden dem med sig, lader dem leve omkring os og hvirvler dem videre med sig bort herfra, i fejende bevægelser ud over havet og langt ind i fastlandets dale, hvor dyrene rejser ører og lytter til ekkoet af disse fjerne stemmer. Vi hører stemmerne på vej hen mod skolen, der ligger midt i byen. Da vi kommer nærmere, ser vi mange unge, der er på pladsen foran skolen – pladsen, hvor der er busstoppested og mennesker nogle gange sælger husflid og *mattak* og andet, der kan skabe

---

6 Turner 1988.

7 Laugrand & Oosten 2012.

8 Laugrand & Oosten 2012. Laugrand & Oosten beskriver, hvordan nogle ældre blandt inuit gerne vil udtale sig om traditionel viden sammen med nogle personer, men ikke sammen med andre. Der kan være mange forklaringer på dette, men deres egen er, at det skyldes, at relationen er en viden, nemlig viden om gode relationer. Dette ses også i tekster om konfliktløsning blandt inuit samt forebyggelse og behandling af sociale og mentale udfordringer, se Gendron & Hille 2013 og Morris & Crooks 2015.

9 Dette afsnit kunne med fordel have fremlagt flere kilder til data gennem anvendelse af en auto-etnografisk metode med tydelige kilder i form af notater eller fotos. Der er lavet flere videoer om de omtalte events, og disse videoer vil blive analyseret efterfølgende. Denne analyse vil kunne underbygge mine observationer – men vil også kunne vise, hvordan disse videoer rummer et særligt blik udefra og defineret ud fra mål, der muligvis ikke er deltagernes.



➤ @Siunissaq

glæde i livet. På skolens facade ser vi en frise, der er ved at få form. Den breder sig langsomt, men i stadig bevægelse, fra højre mod venstre hen over muren, ved at der sættes portræt efter portræt op ved siden af hinanden. Det er portrætter af mennesker i byen, af børn, gamle, unge og voksne, der kigger ud på os fra billederne.

Portrætterne er taget af de unge i skolens 9.-klasser. Derefter har de lamineret dem, og nu er de ved at sætte dem op. Portrætterne viser mennesker enkeltvis eller flere sammen. De viser ældre og unge og familier, der sammen kigger ind i kameraet og ud på alle os, der nu står og kigger på, at frisen langsomt vokser sig længere. Portrætternes og vores blikke mødes i en oplevet spejling, hvor man et flygtigt øjeblik svimler ind i en forvirring over, hvem der er portrætterne, og hvem der ser på dem.

Også i Atammik blafrede portrætterne i vinden, nogle af dem rev sig løs og fløj i store svævende buer op mod himlen for derefter igen at dale sagte ned og lande igen. Nogle af dem blev endda grebet i luften



af ivrige hænder og derefter respektfuldt sat på plads på væggen sammen med de andre portrætter. Solen skinnede, og selv vinden med sit skævvredne ansigt legede med og fik de mange flotte portrætter blæst på plads. Der var kaffe og tørkager, og en mand løb i skjorteærmer fra sit hus tæt ved hen og spurgte solidarisk med hele projektet: Hvad koster en kop kaffe? *Akeqanngilaq*, råbte de unge, den har ingen pris, den er gratis.

I Maniitsoq blev der spillet polkamusik på harmonika og violin – og musikken blandede sig med lyden af stemmer, der anerkendende kommenterede på de mange portrætter. Udstillingen blev kort, et summende moment, en følelse af fælles iagttagelse af hinanden på portræterne og her, lige ved siden af mig, det samme menneske, den samme familie, i færd med sammen at se på sig selv og andre på portræterne.

## Umiddelbare overvejelser over portrætter og events

Det, jeg ser i de nævnte events, er portrætter, hvor hver enkelt står frem med sin særlige skønhed og styrke, sit særlige livsudtryk. Der er mange portrætter af flere sammen, en søn med sin far, et ungt ægtepar med deres børn, tre generationers kvinder sammen: mormor, mor og datter, to gode venner, der glade griner ind i kameraet, to brødre, hele arbejds-holdet fra fiskefabrikken. De tætte relationer træder frem i portræterne med stolthed, nærvær og glæde. De genkendes også hos beskuerne, alle os, der med både glæde, forbavselse og anerkendelse ser på portræterne af os selv.

Portræterne er som nævnt taget af de unge, i hvad vi i projektet kaldte en *fotoautomat*, selvom det ikke var det. Det var de unge, der under vejledning af den deltagende fotograf tog portrætter af byens og bygdens indbyggere. Det var dermed netop ikke en automatisk fotoautomat, der mod betaling og med en rusten lyd fravristes et fladt

pasfoto, som vi kan vise til myndighederne, for at de med ligegyldig mine kan genkende os og fotoet kan bevise, at vi er dem, som vi tror, vi er. En portrætteringsproces, der ikke interesserer sig for skønheden i den portrætterede, for glæden – eller sorgen – som den portrætterede viser. Ingen nysgerrighed over det livsglade smil, ørernes sonderende åbenhed over for verdens mange lyde, næseborenes indsugning af dufte og briser eller dybe smilerynker, der løber som ravespor fra øjnene. Et system, der nok ser det særegne i hvert enkelt menneske, idet det netop er udseendet, der gør os genkendelige – men gør det på samme måde som fingeraftryk, der kun studeres for identificeringens skyld. Vi holdt fast i ordet fotoautomat, fordi det havde en sjov klang, men det ville være bedre at kalde det et fotoværksted på gadeplan. De unge gav udtryk for, at de godt kunne lide betegnelsen fotoautomat, fordi den var sjov, men at den blev sat i værk på en særlig måde her.

Modsat er portrætterne i Maniitsoq og Atammik. Det vigtige er kroppens og ansigtets udtryk, vores aftryk i livet, der gør os genkendelige som særlige, som betydningsfulde, som levende, alene eller sammen med andre, som vi holder af, og som holder af os. Her kan portrætterne forstås som en meddelelse, et møde og en fælles refleksion igennem spejling. Denne refleksion springer ud af en overraskelse – som den undren, der kan gribe os, når vi pludselig møder et fodaftryk i den nyfaldne sne dybt inde i fjeldet – indtil vi opdager, at det er vores fangstfælles fodaftryk, og vi kigger op og ser hendes ansigt, som var det første gang, vi så det, selvom vi har set det så mange gange før.

Portrætterne møder vores blik, ved at de portrætterede kigger ind i kameraet. Ikke som på forbryderfotos, hvor vrede eller bange øjne modstræbende stirrer ind igennem kameraet og ud i den frihed, der langsomt lukkes – men som på familieportrætter, hvor blikket er nærværende, opmærksomt rettet både mod sig selv i posering og ud mod den beskuer, der senere i familiesagaens tidslinje skal se portrættet. Det er heller ikke som på portrætter af politikere, selvudråbte ledere og andre magthavere, der ofte stirrer bort, skråt ud til siden, hen over kameraet og ud mod fremtidens vide horisonter, som de vil trække

vores blikke med sig mod. Men dérude ser vi intet – kun fraværet, det, der ikke er med på billedet, en imaginær orden, der lever på afsavnet, det uopfyldelige, som nu søges kødeliggjort i dette mod det fjerne stirrende og måbende menneske på portrættet.

Portrætteerne taget i Maniitsoq og Atammik har en særlig fylde. De portrætterede kigger på os, der kigger på dem, og der ses glæde og stolthed.<sup>10</sup> Portrætteerne er ikke skabt for at imponere. De er ikke simulering og ikke forsøgt gjort sensationelle. De er heller ikke et produkt af fotografens bevidste forsøg på gennem tusindvis af opstillinger og fotos at finde netop det, der udtrykker det øjeblikkelige, nærværende og genuine hos dette menneske på dets bane gennem livet. Det er et snapfoto, midt i mængden af tilskuere, forbigående, ventende deltagere, men det er ikke en serieproduktion, ikke et produkt til konsum i en markedsøkonomi. Det er heller ikke skabt, for at den portrætterede aftalt skal repræsentere en idé. Men som en del af eventen er det et bidrag til at skabe fælles glæde og dermed en fælles oplevelse.

Portrætteerne åbner for en spejling, som her betyder, at det jo er os selv, der er på portrætteerne. Der peges, fortælles, grines anerkendende og tales om portrætteerne. Dette kan observeres gennem de anerkendende ord, familiers fælles iagttagelse af sig selv på portrætteerne, latteren og dialogen mellem os, der ser på portrætteerne. Vi er på sin vis publikum til os selv.

Portrætteerne er udtryk for en æstetisk skabelsesproces ved at være en fremstilling af et særligt perspektiv på menneskene på portrætteerne. Dette perspektiv, denne måde at blive fremstillet og set på,

---

10 Der er ingen af portrætteerne, der udtrykker tristhed, sorg eller vrede. Det kan skyldes konteksten og offentligheden omkring såvel fotograferingen som den offentlige udstilling af portrætteerne. Det kan muligvis også ses som et udtryk for en ofte beskrevet kulturel tilbøjelighed til gerne at ville gøre andre glade – som i meget høj grad mødes i lokalsamfundene, især hvis man selv følger den. Dette kan ses som problemforskydning og muligvis at skjule følelser i offentlige kontekster. Det kan også ses som en social ressource. Begge synssæt er antagelig brugbare, idet det er konteksten, der sætter rammen for, hvornår det er en ressource. En systemisk forståelse forebygger en essentialistisk forståelse af dette fænomen som substantielt i sig selv.

er, argumenterer jeg for, et produkt af både de unges måde at tage portrætterne på og de fremstilledes egne valg af udtryk af egne liv og relationer. I denne proces indgår såvel de unge som de portrætterede – og også beskuerne, os, der ser portrætterne. Som portrætter er der tale om posering, idet der er en aftale om, at portrættet tages. Det er på den måde en selvfremstilling, men den sker i en kollektiv kontekst, idet portrætterne skal udstilles i et offentligt rum – og de portrætterede er informerede om dette.

Disse portrætter fik mig til at tænke på engang for mange år siden, hvor jeg deltog i aktionsforskning i en institution for anbragte unge.<sup>11</sup> De unge kom fra alle egne af landet. En dag gik jeg sammen med en af de unge og hængte vasketøj op nede i kælderens. Han stoppede pludselig og stod lidt og kiggede på mig. Så sagde han: «Kan jeg vise dig noget?» «Ja», svarede jeg, «hvad er det?» Han rykkede lidt nærmere og trak et foto op af lommen og rakte det til mig. Jeg kiggede på fotoet i lang tid, dybt fascineret. Fotoet var et sort-hvidt billede af en mand, der med meget store øjne stirrede ind i kameraet. Billedet var helt tydeligt taget med blitz, og manden så ud, som om lysblinket kom bag på ham. Fokuseringen – og blitzen – gjorde, at mandens ansigt lyste op midt i billedet, ligesom i en tunnel med en projektør. Baggrunden var uklar, en væg med et mørkt vindue og en stor gammeldags jagtriffel, der stod lænet op ad væggen. Der sås et uskarpt omrids af to mænd, der sad med siden til, drejet væk fra tunnells lys. Manden, der så direkte ind i lysglimtet, havde kulsort, langt hår, der bredte sig ud over skuldrene, og et langt, tyndt sort skæg, der voksede helt ned over brystkassen. Den unge mand ved siden af mig trak mig i ærmet. Han spurgte: «Hvad ser du?» Jeg kiggede på ham og svarede: «Jeg ser en stærk mand.» «Det er min far!» sagde han, og hele hans ansigt lyste op i et stort smil. Han så glad ned på billedet og derefter op på mig igen. «Ataataga,» gentog han stolt, «min far.» Så begyndte han at hænge vasketøj op igen. Denne

---

11 Berliner, Refby & Hakesberg 2005.

association til dette billede kom fra portrætterne i Maniitsoq, da de synes at kalde på den samme glæde hos dem, der kigger på dem.

## Fællesskabernes udvikling

I formuleringen af projektet gjorde jeg og Enghoff os overvejelser over, at fællesskabet har været arenaen for det sociale livs udfoldelse i Grønland, også når der var behov for gendannelse af social balance, det vil sige orden.<sup>12</sup> Før i tiden var der fælleshuse med åndemaning og historiefortælling om vinteren, og om sommeren var der trommedans på klipperne foran husene, sangstævner og madgaver, der involverede alle. I dag er en stor del af det sociale livs opgaver lagt ud i institutioner, hvilket på nogle områder har ført til en udhuling af det sociale fællesskabs direkte samhørighed og sociale ansvarlighed. Der er sket en specialisering og delegering af det sociale ansvar.

Når de fælles visuelle, sanselige oplevelser falder væk, kan det blive svært at se sin egen rolle i både det lokale fællesskab og samfundet som helhed. Hvis der ikke er muligheder for fælles oplevelser for alle i et lokalsamfund, kan nogle føle sig isolerede, løsrevne fra fællesskaber og socialt rodløse. Dette søges modvirket gennem en række nutidige fælles oplevelser inden for kunst, sport og foreningsliv, der giver fælles oplevelser og forståelser – men det fælles foreningsliv er svært at holde liv i i dag.

Fællesskab er en social læringsproces, idet social læring netop er at se de andre, at lytte til dem, at opleve sammen og at knytte et bånd gennem samlende fortællinger. Det ses i den levende historiefortælling med fagter og gestikulation og i sangmøder, hvor man før i tiden og nu igen i dag bruger trommen og sangen til at underholde og til at mødes om. Den sociale læring omfattede før kristendommens indførelse også at løse sociale konflikter gennem kollektive møder ledet af angakkoq, hvilket skabte fælles refleksion i en spirituel, shamanistisk ramme med

---

12 Se Bagge & Berliner 2021.

vægten på helhed og balance. Alle i de befolkningsmæssigt små samfund deltog.

I dag er der ikke altid og alle steder lignende muligheder for 1) sammen at se andre perspektiver og virkeligheder, 2) at gøre dette kollektivt gennem fælles erfaringer og oplevelser og 3) sammen at skabe og vedligeholde fælles værdier. Mangel på social samhørighed udtrykkes nogle gange i vold, overgreb, mismod, alkoholmisbrug og isolation.<sup>13</sup> Den partielle opløsning af fællesskaber kan forstås ud fra overvejelser over konsekvenserne af tidligere kolonisering, af modernisering og af mangel på social mobilitet og fremtidsudsigter – i forskellig optik.<sup>14</sup> Alt for mange mennesker i byer og bygder i Grønland lever med vold og/eller har oplevet vold i deres opvækst. Dette forstås i dag meget ofte i en traume-diskurs, der har haft en tendens til at individualisere. En traumediskurs, der i sig selv patologiserer og ahistoriserer og derved afpolitiserer volden uden at se den som indlejret i strukturelle forhold og systemisk ulighed.<sup>15</sup> Derved kan volden føre til magtesløshed og tavshed – i stedet for at føre til social aktivisme for social retfærdighed, øget lighed og adgang til menneskerettigheder og dermed til visioner om det bedre, om livet, der udfolder sig frit og uden frygt. Over for denne individualiserende traumediskurs står en kulturel vilje til fællesskabet. Det ser vi gennem tidligere erfaringer med fællesskabende psykosociale workshops og kunstevents i grønlandske byer. De unge vil gerne skabe noget bedre sammen, og de vil gerne dialogen og bidrage til at bygge samarbejde, omsorg, fælles læring og fælles håb. De vil gerne skabe social resiliens, det vil sige kapaciteten til sammen at forebygge og overkomme modgang i livet. Men der er nogle gange behov for fællesredskaber

---

13 Brandstrup Ottendahl mfl. 2021.

14 Se Rud 2017 samt Departementet for Sociale Anliggender, Familie, Ligestilling og Justitsvæsen 2018.

15 Det er svært at dokumentere dette ud fra skriftlige kilder, idet det snarere er en diskurs, der mødes i dialog med nogle professionelle, i studerendes opgaver og hos patienter i psykoterapeutiske samtaler.

til, hvordan vi sammen kan skabe dialog og gensidig glæde. Vi er nogle gange bundet af fastlagte forståelser af hinanden – hvor vi ikke tør nærme os hinanden, fordi vi nogle gange har mødt aggression, tavshed, afvisning eller ligefrem vold. Men disse forståelser er netop narrativer, typologier, beskrivelser, der kan forandres, udfordres og omformes igennem sociale bevægelser, der reformulerer, transformerer og styrker rettigheder.<sup>16</sup>

I det perspektiv synes det ikke at give mening at forstå den samlede proces i forbindelse med udstillingen af de unges portrætter som en addition af individuelle oplevelser. Det var ikke det, jeg observerede i forbindelse med modtagelsen af portræterne. Det, jeg så, var en fælles oplevelse, dialogen, latteren, kontakten mellem deltagerne, der alle derved på forskellig måde blev aktive i eventen. Det er derved, at eventen med portræterne kan gøre fællesskab som praktisk handling.

Igennem de sidste ti år har vi i undersøgelser af unges fortællinger om, hvad de ønsker af praktiske værdier i deres lokalsamfund, hørt, at de ønsker mere gensidig respekt, anerkendelse og samarbejde mennesker imellem – det vil sige socialt fællesskab.<sup>17</sup> I dag synes der således ofte at være en positiv konnotation til begrebet fællesskab, som sættes lige med et stærkt socialt netværk med gensidig social støtte og plads til alle. Men fællesskab kan jo også vække associationer til marcherende fællesskaber, dødspatroljer, lynchninger udført af en rasende og muligvis bevidst fordummet pøbel, totalitære regimers ensretning gennem vold, tortur og henrettelser

16 Desai & Solas 2012, Calma & Priday 2011.

17 Disse undersøgelser strækker sig over en årrække og ligner de erfaringer, som vi har gjort med de unges begreber for, hvad der kendetegner trygge grupper, nemlig gensidig respekt, tillid, at lytte til hinanden, anerkendelse, omsorg og gensidighed. Dette er blevet udtrykt gennem tegninger, skuespil, masker, videoer, sange og fælles refleksioner gennem workshoppene, både i dette projekt og i projektet Siunissaq, som der er et tæt samarbejde med. Se Tróndheim & Berliner 2017a og 2017b, Berliner & Hagedorn 2013, Berliner 2012a og 2012b, Wattar, Fanous & Berliner 2012.

og konsum-rettede massebevægelser inden for sport, religion og videre, såsom tumultagtig eller velplanlagt vold mellem fodboldfans eller religiøse grupper med mere.<sup>18</sup> I den grønlandske kontekst er ulighedsprægede fællesskaber ofte forbundet med utryghed, fysisk og psykisk vold, udelukkelse, nedgøring og forhånelser. Men ud fra mine observationer samt de unges tilbagemeldinger var der ikke udtryk for drillerier, hån og nedgørelse i forbindelse med portræterne. Det betyder ikke, at der ikke kan være udfordringer med hensyn til at anvende portrætter – og bredere æstetiske processer – til at bygge fællesskab med. Der var voksne, der meget bestemt sagde «nej» til at få deres portræt taget, og andre, der skyndte sig smågrinende væk. En af de unge rev pludselig portrætter ned fra væggen under opsætningen, men om det var i vrede eller for sjov, vides ikke. En opfordring til at sætte portræterne op igen løste situationen uden tegn på konflikt. Det ser også ud, som om nogle af de portrætterede står frem med mere sikkerhed end andre – men dette er svært at konkludere noget ud fra, da beskedenhed stadig opfattes som en stor dyd. Det var bemærkelsesværdigt, hvor mange af de unge der kom med deres familie, forældre, bedsteforældre, søskende og andre familiemedlemmer for at få taget et portræt sammen med dem. Især de mange mor-datter- og far-søn-portrætter står frem, men der er også mange andre kombinationer af flere-generationsportrætter. Jeg hørte kun anerkendende kommentarer blandt de unge og voksne, der var til stede, om disse portrætter.<sup>19</sup>

---

18 Som allerede beskrevet af Freud i 1921 i en historisk kontekst, hvor netop de store totalitære systemer var på fremmarch som politiske, nationalistiske og racistiske ideologier, der åbenlyst tilstræbte hegemoni og dermed fællesskaber, der byggede på elimineringen af den personlige frihed i stedet for at skabe vækstrum for den.

19 Det er igen en tanke værd, at børn og unge kan være meget sensitive over for bedømmelse af deres forældre. Det kan angå udseende, status, erhverv, økonomi og adfærd.



Da jeg sammen med de samme unge, men med et andet team, kom tilbage to måneder senere for at deltage i en workshop om seksuelle og reproduktive rettigheder, fik jeg af de unge og af lærerne at vide, at der var rigtig meget mobning imellem de unge.<sup>20</sup> Dette forholdt vi os til i denne workshop ved sammen med de unge at styrke de gode relationer og prosociale ressourcer, der også var rigtig mange af blandt dem. Da jeg kom tilbage ni måneder senere, var der ingen mobning.<sup>21</sup> De unge fortalte, at de var blevet mere modige til at fremlægge synsvinkler og fortællinger og til at «sige frem», som er et godt udtryk for netop det at udtrykke sig i et kollektivt rum.<sup>22</sup> Disse kapaciteter er givetvis fremkommet gennem en samvirken mellem de forskellige aktiviteter, de unges aktive stillingtagen og handlinger, lærernes vedvarende indsatser og lokalsamfundets bidrag. Det er et stort, komplekst system som udvikler sig og viser, at de æstetiske erfaringer kan skubbe på en fælles læring og ændre performances ved at indgå i et system af handlinger

---

20 Workshoppen var finansieret af Qeqqata Kommune og Ilisimatusarfik (Grønlands Universitet) og gennemført som en del af projektet Siunissaq (fremtid), der har fundet sted på skolen i Maniitsoq siden 2017. Den blev planlagt og gennemført af psykolog Elena de Casas i samarbejde med kunstner og psykolog Katsi Kleist, studerende Augustine Rosing og Karen Pape samt en deltager fra foreningen Grønlandske Børn og de unges klasselærere, Helena Heilmann og Sivert Rosing – og sidst, men ikke mindst, de unge, der deltog.

21 Denne meget lange tid mellem workshops var forårsaget af corona, der forhindrede rejseaktiviteter.

22 Egentlig er dette udtryk meget bedre end «at kunne sige fra». At kunne sige frem peger på at finde løsninger. Det er en fremadrettet handling, der også omfatter at kunne sige «nej». I workshoppen om seksuelle rettigheder indgår en aktivitet, der består i, at der råbes «*What do we say to violence?*» og svares flerstemmigt og meget kraftfuldt: «*No*». Der indgår mange andre udsagn og svar, også positive over for det, man gerne vil beskytte og holder af. Det interessante er, at selve processen, handlingen, er fyldt med samarbejde, tillid, sammenhold, integritet, sjov og gensidig glæde. Der produceres noget i selve handlingen, nemlig fællesskab.

og forståelser.<sup>23</sup> De æstetiske erfaringer kan næppe stå alene i denne proces.<sup>24</sup> Projektet «Kunst og sociale fællesskaber: Synlighed, oprejsning og udsyn» er et selvstændigt bidrag, men er netop et bidrag til et større systems fælles udvikling. Betydningen og virkningen af projektet kan nødvendigvis kun forstås som indlejret i dette større system.

Forløbet i forbindelse med portrætterne var dermed indlejret og processuelt og omfattede et link til en workshop om seksuelle og reproduktive rettigheder.<sup>25</sup> Disse komplekse sammenhænge kan danne grundlag for en teori om – og en definition af – social bæredygtighed og dermed også social resiliens i lokalsamfund, hvilket sker i næste afsnit.

Portrætterne indgik i en proces, der skabte et fællesskab omkring oplevelser og refleksioner over sociale relationer. Dette skete gennem

- 
- 23 Den bærende idé i projektet er, at æstetiske og psykosociale aktiviteter skal udgøre en helhed. Det vil si at de psykosociale aktiviteter fremmer frigørelse fra fastlåsende diskurser og fremmer frihed til at tænke, opleve og handle på kreative måder, og de æstetiske aktiviteter skal omfatte engagement i udtryksformer, der kan belyse fællesskab og social støtte på nye måder og derved skabe handlerum for social handling. Projektets værdier omfatter at «gøre, som vi siger», det vil si sammen at skabe det fællesskab med social støtte, som vi forholder os til gennem aktiviteterne. I projektet «Kunst og sociale fællesskaber» var der fire sammenhængende workshops for samme gruppe unge i Maniitsoq, startende med den portræt-workshop, der er beskrevet her, efterfulgt af en workshop om seksuelle og reproduktive rettigheder, som blev fulgt af en workshop om huske-bøger («memory books») og en workshop, der bestod i at sætte de unges egne fotos op på et legeskur i skolegården. Det kan være en udfordring at skabe helheden, idet de æstetiske aktiviteter kan blive målbestemte og produktorienterede, mens de psykosociale aktiviteter tager afsæt i en lokal procesbaseret læringsproces med vægten på ikke udefra-bestemte mål og definitioner og rettet mod en deltagerstyret fælles læringsproces i et åbent perspektiv.
- 24 Der blev gennemført en dialogbaseret undersøgelse af, hvad de unge mente, at de havde fået ud af hele forløbet. Denne undersøgelse blev gennemført som gruppeinterviews på kalaallisut/grønlandsk med de unge, varetaget af socialrådgiverstuderende fra Ilisimatusarfik/Grønlands Universitet. Der var to studerende i hver gruppe med seks-syv unge deltagere.
- 25 I en anden tekst har jeg reflekteret over forholdet mellem det sansede og det refleksive i kombinationen af workshop og udstilling af portrætter og workshoppen om seksuelle og reproduktive rettigheder, se Berliner 2021a. Endvidere reflekteres over forholdet mellem fællesskab og æstetisk erfaring i Berliner 2021b.

den direkte oplevelse af at se sig selv og de andre medlemmer i lokalsamfundet på portrætterne og en refleksion i handling igennem workshoppen om seksuelle rettigheder. Dette gav en kropsliggjort viden gennem oplevelser og handlinger – i første omgang punktuelt og situationelt, men også mere vedvarende, som det sås ved, at mobning faldt væk og en anden samværsform opstod (eller fik mere plads). Omend dette fællesskab er lokalt og kontekstuel, vil jeg i det følgende se, hvordan det ligner teorier om fællesskaber andre steder. Denne sammenligning rummer en risiko for at ville forstå det singulære og kontekstuelle i en bred ramme af abstrakt viden fra dominerende videnscentre og dermed til at vide bedre udefra. Det kan også være en måde at tydeliggøre det konkrete på som et bidrag fra en konkret lokalitet med bestemte historiske og strukturelle forhold, herunder magtforhold.

## Refleksioner over fællesskab

Hvis vi kun definerer fællesskab som konkret og situationelt, så kan det ikke forstås som andet end flygtige øjeblikke, hvilket giver et kun vanskeligt brugbart begreb, fordi det snarere bliver et begreb om flygtighed end om fællesskab. Men måske kan vi alligevel finde en definition af fællesskab gennem en konceptuel refleksion ud fra konkrete eksempler uden at ville reducere alle disse eksempler til det samme, men snarere som bidrag til en mosaik om fællesskab. I skabelsen af – og udstillingen af – portrætterne så vi, at de unge havde en oplevelse af glæde ved at skabe og vise disse portrætter. Det var en social glæde, idet den fandt sted i en social samling. Vi så også, at de unge gav portrætterne til byen ved at udstille dem, og helt konkret derefter, at de portrætterede fik deres portrætter med hjem. Fællesskab kan dermed opstå ved at give noget fra sig til andre. På den baggrund vil vi se på en teori om fællesskab som noget, man giver til, snarere end som noget, man får af.

Roberto Esposito argumenterer for – med afsæt i en noget spidsfindig etymologisk analyse af ord for fællesskab – at fællesskabet

består i en mangel, der giver en forpligtelse til at yde for de andre.<sup>26</sup> Han bygger på Mauss' teori om gavegivning, hvor den, der modtager en gave, kommer i en form for gæld til giveren.<sup>27</sup> En gæld, der ikke blot kan betales i penge, da gaven netop ikke er en vare, men omfatter en anden form for socialt overskud, for magt, til at give og dermed til at skabe en tilknytning til sig gennem den forpligtelse, der opstår ved at være modtageren. Derved skabes fællesskabet netop gennem gensidig forpligtelse.

Esposito argumenterer kraftigt imod substantivering af fællesskab som noget, der giver et ekstra bidrag til den individuelle subjektivitet, idet fællesskab ikke er ejendom, som tilhører de subjekter, der forenes i fællesskabet. Fællesskabet er nemlig ikke et attribut til individet.

Han argumenterer for, at det latinske ord *communitas* betegner netop det, der ikke er det individuelle, det «egne» eller det private. Fællesskabet begynder der, hvor det «egne» slutter. Han citerer en smuk sætning: *Quod commune cum alio est desinit esse proprium* [det, som deles med andre, ophører med at være ens eget].

Man kan give og derved skabe fællesskab. I bogen *Eskimoisk festlighed* fra 1965 giver Bent Jensen et eksempel. Det foregår i en bygd – dengang kaldet en boplads – et sted i Nordvestgrønland. En mand nærmer sig bygden, og inde fra land kan de se, at han har sæler på slæb efter kajakken. Hans kone løber ned til vandkanten, hvor hun giver sig til at opføre en meget humørfyldt og komisk glædesdans med skingre råb og mærkværdige lyde. Gennem denne performance bringer hun folk omkring sig, bopladsens samlede befolkning, til at le og more sig. Der opstår en munter stemning, af Bent Jensen kaldet festhumør. På denne måde modtages fangsten, der ligesom det gode humør fordeles til bopladsens medlemmer efter særlige regler, så alle får.

---

26 Esposito 2019.

27 Mauss 2001.

MarieKathrine Poppel har i en indtil videre upubliceret ph.d.-afhandling vist, hvordan maskulinitet i det førkristne inuitsamfund blev defineret ved at kunne forsørge og ved at kunne skabe harmoni mellem mennesker imellem.<sup>28</sup> Dette var de bidrag, som manden gav, og han kunne dermed bidrage til at skabe et fællesskab, som ikke var «hans», men som var det fælles, både materielt med hensyn til føde og socialt med hensyn til social samhørighed.<sup>29</sup> Poppel argumenterer for, at mænd, der oplever sig selv som marginaliserede i samfundet i dag, netop oplever denne marginalisering, som at de ikke kan bidrage til samfundet. De kan ikke give til samfundet – og begynder i stedet for at bruge andre udtryksformer, herunder vold, for at markere en særlig form for maskulinitet, der kendetegner de socialt marginaliserede mænd. Dette udtryk anerkendes dog kun som udtryk for maskulinitet blandt andre i samme position, mens det generelt set ses som et udtryk for svaghed og som netop mangel på gavegivning og dermed på bidrag til at skabe fællesskab. Vold fragmenterer og nedbryder fællesskaber. Den giver ikke til fællesskabet, men tager fra det.

Per Kunuk Lyng beskrev i 2013, hvordan en gruppe af grønlandske unge mænd kan opleve vanskeligheder i skolen og i forbindelse med uddannelse i det hele taget. De oplever, at de bliver set som forkerte, som problemer snarere end som bidragende, og derfor dropper de gradvist ud af skolen eller gennemfører med meget lave karakterer. De bidrag, som de kan give, såsom humor, energi, kreativitet, fortællinger og bevægelse, bliver ikke set som relevante bidrag, og derfor glider de ud af den særlige læringsproces, som skolen fordrer. De bliver ikke en del af uddannelsesfællesskabet, netop fordi de ikke ses som bidragende.

---

28 Poppel 2020.

29 Dette kan man i dag betegne social resiliens og social bæredygtighed. Spørgsmålet er dog, om det giver mening at bruge nutidige begreber om andre tider og kontekster. Muligvis er ordet *ataqatigiit* (nogle, der hører sammen, ting, der hænger sammen) bedre til at betegne dette. Jeg kender dog ikke dette ords etymologi og historie, men ved, at det er en levende del af det grønlandske sprog i dag.

Ifølge Espositos teori skulle vi hellere give gaver i stedet for i skolen at give lave karakterer til disse drenge. En gave er en anerkendelse af deres bidrag. Derved kan gavegivningens cirkularitet<sup>30</sup> sættes i værk gennem en proces, der aldrig når et endeligt slutpunkt, men som netop fortsat balancerer ved at skabe fortløbende mangel, noget, der glædesfyldt og med overskud skal gives tilbage med kreativitet og fornyelse frem for gentagelse.<sup>31</sup> Birgitte Sonne argumenterer for, at det gennemgående tema i inuit's livsanskuelse og filosofi er balance i et fællesskab baseret på deling og udveksling gennem gavegivning.<sup>32</sup>

I de grønlandske samfund før i tiden var deling – i form af udde-  
ling, det vil sige at give – et bærende element i menneskers sam-  
hørighed.<sup>33</sup> Det var tydeligt i fangstdelingen og også i de fælles  
fortællinger, der levede ved at blive fortalt videre til hinanden.<sup>34</sup>  
Samhørigheden fandtes, som nævnt ovenfor, også i åndemaning,  
hvor man gennem en kollektiv proces – som udøver eller som involve-  
ret tilskuer – søgte fælles ansvar for, at balancen i helheden af men-  
nesker, dyr og natur kunne genoprettes. I dag, fortæller mange unge  
os, er der stadig en høj grad af samhørighed. Men de fortæller også,

---

30 Erfaringsbaseret vil jeg argumentere for, at denne cirkularitet ikke er alment gældende. Dette bygger jeg på erfaringer fra en række lande med høj grad af økonomisk og uddannelsesmæssig ulighed og stærkt hierarkisk social struktur med henvisning til «klasse» og «race». Når systematiseret filantropi sker som en vedvarende bevægelse, som ofte i fastlagte relationer, fra de mere velhavende og privilegerede til de mindre velhavende og mindre privilegerede, så omfatter det ikke, at de sidstnævnte skal gengælde gaven. Der er muligvis en forskel på dette inden for familierelationer og ikke-familie sociale relationer. Men måske er gengældelsen at finde i, at netop uligheden fortsætter. Det er muligvis den gave, der gives tilbage.

31 Netop denne metode har vi udviklet sammen med de unge i projektet Siunissaq og derefter i nærværende projekt, «Kunst og sociale fællesskaber». Metoden tager afsæt i gavegivning med inspiration fra Marcel Mauss 2001. Se Berliner & Enghoff 2019 og Berliner, Enghoff & Molbech 2016.

32 Sonne 2017.

33 Trøndheim 2010.

34 Sonne 2017.

at der nogle gange mangler gensidig respekt mellem mennesker. De fortæller om, at man kan være hård mod hinanden, grine ondskabsfuldt af andre og vurdere hinanden både fordomsfuldt og nedgørende.<sup>35</sup> Dette betyder ikke, at der her er en fortælling om den gode fortid og den onde nutid, men snarere, at der er forskellige perioder, og at der er en levende kultur omkring de unges kendskab til, hvad de finder godt og i øvrigt retfærdigt i samfundet og i de lokale fællesskaber, samt hvad de finder hårdt og uretfærdigt. Også tidligere var der en stærk forståelse af dette, hvilket viser sig tydeligt i myter og sagn, hvoraf rigtig mange handler om uretfærdighed og i mange tilfælde om, hvordan gode fællesskaber kan dæmme op for det uretfærdige og skabe gode rammer for fællesskab.<sup>36</sup>

I dag er den institutionelle støtte til mennesker, der lever under socialt uretfærdige forhold, for ofte individualiserende, diagnosticerende og behandlende. Derved kommer fællesskabets kollektivt helende kraft til at blive overset snarere end at blive brugt som en vigtig vej til at skabe mental trivsel og social resiliens. Deltagelse i fællesskaber og derigennem at have social støtte er veldokumenteret som grundlaget for trivsel, prosocial adfærd, læring og udvikling. Omsorgssvigt er grundlæggende set mangel på social støtte. Derfor er behandlingen af den kollektiv, gennem at (gen)etablere og vedligeholde social støtte, sikkerhed og tryghed, tillidsfulde relationer, samarbejde og dialog. Dette kan kun ske kollektivt, idet det handler om mellemmenneskelige relationer.

I en artikel fra 2015 beskriver Marika Morris and Claire Crooks, hvad der er betydningsfuldt i forebyggelse af selvmord blandt mennesker i

---

35 Trøndheim & Berliner 2017a og 2017b.

36 Rink 1875/2014. MarieKathrine Poppel viser i sin ph.d.-afhandling, hvordan disse fortællinger ofte var »gendered«, og at uretfærdighed og vold mod kvinder var langt mere accepteret end uretfærdighed og vold mod mænd, Poppel 2020.

Inuit Nunangat (Inuits hjemlande).<sup>37</sup> Det gør de ved at se på den «grå» litteratur, der findes blandt terapeuter og hjælpere blandt inuit. Med grå litteratur menes manualer og guidelines, der ikke er udgivet på akademiske forlag, men som kan findes på nettet, eller som cirkulerer blandt – og bruges af – socialrådgivere og andre behandlere med en baggrund i inuitkultur og -sprog. De fandt 17 publikationer, der var skrevet af en inuk, en inuit-organisation eller udgivet af en inuit-regering (et lokalt selvstyre). Publikationerne skulle bygge på omfattende viden fra dialoger med mennesker i inuit lokalsamfund eller skulle sammenfatte viden og praksis fra inuitrådgivere og helbredere. De finder, at der i alt dette materiale er en tydelig tendens til at lægge vægt på styrker og relationer (og kompetencer i at opbygge gode relationer) samt på betydningen af deltagelse i lokalsamfundet, herunder i særlig grad vigtigheden af, at unge og ældre deltager sammen. De ser dette som en modsætning til en «vestlig» behandlerkultur, der lægger vægt på problemer, lidelse og sygdom og ønsker at behandle disse gennem diagnoser, individualisering og en afhængighedsskabende behandlerkultur.

Fra Sápmi beskriver Alexis Anja Kallio og Hildá Länsman, hvordan man i kunstuddannelser kan identificere, udfordre og finde alternativer til social hierarkisering og mental kolonisering (*coloniality*, det vil sige identificering med den koloniserede position).<sup>38</sup> Kunsten kan bidrage til genovervejelser over 1) samisk filosofi om gavens betydning, kaldet *attáldat*, 2) anerkendelse af betydningen af sammenhæng og helhed og 3) betydningen af læring, der gør en forskel. Disse tre centrale overvejelser er alle dele af centrale samiske værdier om sammenhæng og gensidighed. Dette ser de som en alternativ vej i forhold til

---

37 Artiklen tager afsæt i, at selvmordsraten er langt højere blandt inuit, end den er i det øvrige Canada. Den tager udgangspunkt i, at selvmordsraten må ses i et historisk perspektiv, der omfatter en koloniseringsproces, der fortsætter i dag med en undertrykkende assimilering af inuit i en dominerende canadisk kultur. Selvmordsraten var i 1935 meget lav, estimeret til tre pr. 100.000 – men den steg dramatisk en generation efter koloniseringen, så den nu er 11 gange højere end i det øvrige Canada.

38 Kallio & Länsman 2018.





↗ @Siunissaq

kunstudannelser, der optager elever og studerende gennem udvælgelsesprøver og gennem eksaminer og stopprøver udelukker mange unge ansøgere fra at deltage. Kallio & Länsman argumenterer for, at samisk filosofi tilbyder et alternativt blik på, hvordan man kan skabe åbne fællesskaber med gensidighed og helhed. De fokuserer især på muligheden for at kunne give den gave, det er at skabe musik og give den til andre i samfundet. Rauna Kuokkanen beskriver det samiske begreb *attáldat*, der oprindeligt betegner at give, at tilføje noget, at skabe, og som i dag bruges til at betegne et talent, der er betroet én, og som skal bruges til fælles glæde.<sup>39</sup> Det særlige ved den samiske forståelse er, at disse talenter ikke skal bruges i konkurrence, men at de eksisterer for at blive delt med andre. Den samiske forståelse er, ifølge Kallio & Länsman, at talentet ikke blot er noget, man har, men at det er noget, som man giver. Talent er at give noget til fællesskabet. Kunst

---

39 Kuokkanen 2005.

er en gave, der deles med hinanden og med det større fællesskab i samfundet. Det er vigtigt at udvikle og støtte individuelle talenter, men dette kan ikke adskilles fra betydningen af at give og dele kunsten for at bidrage til opfyldelsen af andres ønsker om glæde i fællesskabet.

Igennem disse formuleringer af attådat kan dualismer mellem individ og fællesskab ophæves og åbne for en mere kompleks forståelse af individuel og kollektiv subjektivitet i skabelsen af vores fælles kontekst. Modsætningen mellem det individuelle og det kollektive ophæves som diskursiv forståelse, idet det individuelle handlerum ses som indlejret i det kollektive som en oplevelse, en helhed, der ikke består i en samvirken, en addition af individuelle handlinger, men som er en helhed af disse. Dette kollektive kan ses i oplevelsen af en koncert, hvor denne ikke kan beskrives som en addition af de mange individuelle oplevelser, men netop er en fælles oplevelse, et fænomen, der ikke kan beskrives fyldestgørende gennem hvert individs beskrivelse af egen oplevelse. Ligeledes kan det individuelle handlerum ikke ses som fragmenteret fra den sansede og sociale verden, som det indgår i. Det er denne indsigt, der i dag har ført til at tale om positionshed (*positionality*) snarere end personlighed og ligeledes til begrebet subjektivering ud fra en bestemt kontekst, defineret som helheden af materiel, social og diskursiv situation. Disse formuleringer om kollektivitet og individualitet er nok blot måder at gentage formuleringen om, at helheden er mere end summen af delene – men også et forsøg på at formulere, at delene er mere end subtraktioner fra helheden. De er netop dele, det vil si udsnit af en større helhed.

Kallio & Länsmans teori om denne helhed, den fælles kontekst, kan få os væk fra essentialistiske forståelser af oprindelige folks kulturer ved at åbne for en mere kompleks forståelse af «andethed» som diversitet. Denne forståelse skal også omfatte begrebet inklusion, der alt for ofte defineres af magtfulde, essentialistiske diskurser i uddannelsesinstitutioner. I stedet må inklusion ses som en tilblivelsesproces, der handler om relationer. Også talent, kreativitet og æstetiske udtryk bør gentænkes som relationer. Kallio & Länsman henviser til Elizabeth

Ellsworth, der ser læring inden for arkitektur og kunst som en proces, hvor kroppe, følelser, sted, tid, lyd, billeder, erfaringer og historier udvikler sig gennem omveje i form af hukommelse, begær, frygt, lyst, overraskelse og nyformuleringer.<sup>40</sup> Denne relationsforståelse betyder, at vi må se samisk kunst som hverken statisk, historisk eller eksotisk, men som aktivt bidragende til den sociale livsverden for de mennesker, som den ønsker at være en gave til. De nævner, at dette også må gælde kunstuddannelse, og vi kan føje til, hvis vi følger argumentationen, at det også kan gælde enhver brug af æstetiske processer til at skabe fællesskab med. Det understreger, at fællesskab er en aktiv proces snarere end en færdig bygning.

Det norrøne ord *samfundr* betød oprindeligt sammenkomst, idet dets sidste led er *fund*, der betyder møde, egentlig *det at finde sammen*. At finde sammen er en vedvarende proces, der omfatter at vise respekt, have forståelse og udføre samarbejde. Dette sker konkret og dermed på et sted, *a place*, der er både geografisk og tidsbestemmeligt. Ifølge Leigh Patel og mange andre teorier kan denne konkrethed forstyrre den koloniserende diskurs' indskrivning af universale sandheder og værdier, der præsenterer sig som almene og «*steds-løse*».<sup>41</sup> Det betydningsfulde i vores undersøgelse af kunst og fællesskab er, om gavegivningen som fællesskabende nødvendigvis må være konkret og stedlig, eller om den også kan være abstrakt og alment. Er det en gave til konkrete, levende mennesker et bestemt sted, eller kan det være en gave til mennesker som abstraktion, det almene

40 Ellsworth 2005.

41 Patel 2016. Patel er en amerikansk forsker, der undersøger forholdet mellem uddannelse, kolonisering og ulighed. Se også McKegg 2019, Hernandez-Carranza, Carranza & Grigg 2021 og Gatwiri mfl. 2021. Det er et paradoks, at teorier om den koloniserende diskurs og den koloniserede bevidsthed, på engelsk *coloniality*, i sig selv opererer med meget abstrakte begreber om netop behovet for det stedlige, det lokale, det, der taler fra oplevede livsverdener, fra grænselandet i forhold til netop den abstrakte, koloniserende videnskab. Der synes at være indbygget en kontraproduktivitet i dette eller en underlig parallelproces, hvor selve kritikken reproducerer det kritiserede.



➤ @Siunissaq

menneske? Min argumentation her er, at portrætterne i Maniitsoq og Atammik var en gave til konkrete mennesker, stedligt og kontekstuelt – og at det derved gav et lokaliserbart og konkret indhold til begrebet medmenneske, der her er et bedre begreb end borger, der i dag er blevet abstrakt og synes at have løsrevet sig fra fællesskab og dermed fra gensidig gavegivning og er blevet til et nyliberalistisk styringsobjekt.<sup>42</sup>

At give gaver gennem brug af talent skaber en fælles oplevelse, der er at finde sammen, en sammenkomst og en refleksion. Dette er betydningen af en proces, som jeg kalder fællesskabs-æstetik, der ikke adskiller, udvælger, udelukker, men giver en fælles oplevelse, der forpligter til fællesskab.

Kallio & Länsman har også en overvejelse over, at al ægte læring forstyrrer fastlåste, hegemoniske forestillinger og dermed bringer os ind i en *discomfort-zone*. Over for idéen om læring som «optøning» af

---

42 De Lissovoy 2018, Jamieson mfl. 2020.

fastfrosne forestillinger eller brydning af «normaliseringer» i diskurser efterlyser for eksempel Noah De Lissovoy og Joris Vlieghe en «tingsorienteret» pædagogik, der ikke løsrevet handler om bevidstgørelse, men om konkret handling i et human-nonhuman netværk.<sup>43</sup> Jeg kalder et sådant netværk for en *formation*, der her konkret rummer foto, event, samvær, blik, portrætter, byrummet, vinden og mange andre vedvarende eller flygtige bidrag til helheden. Det er i formationen som aktiv handling, at læringen lever, ikke i zoner, men i balancer. Den her beskrevne erfaring fra portrætudstillingerne er, at æstetiske processer kan forstyrre, gribe, engagere på måder, der kan påvirke hele formationen. Men at denne udvidelse pr. definition skal omfatte en personlig eller social *discomfort-zone*, er ikke overensstemmende med disse erfaringer. Den synes snarere at være lystfyldt, forundrende og fuld af glædelig overraskelse.<sup>44</sup> Det kan kun ske ved et nærvær, en konkret event, et sted, en tid, en fælles oplevelse. Pointen her er, at netop dét skete gennem de ovenfor beskrevne events med portrætter. Det almene begreb om borger blev pludselig konkretiseret, det vil sige sanseligt, fysisk, nærværende, lokaliseret og berørende i al sin synlighed.

Det er vigtigt at fastholde, at de æstetiske processer er en meget vigtig del af dette, men at de ikke i sig selv skaber disse transformationer. Det er en gammel debat, om kunst i sig selv kan forandre verden, og her kan blot gives et konkret, stedligt og kontekstuel svar på dette: Kunst, her æstetiske erfaringsprocesser, kan skabe grobund for forandring, der da kan blive til egentlig transformation i forbindelse med psykosociale aktiviteter, der er forankrede i de lokale ressourcer blandt de unge og i lokalsamfundet. Det er gennem den reflek-sive og performative proces, der finder sted i skolens møde med de unge og i de psykosociale workshops' aktiviteter, at de unge skaber

---

43 De Lissovoy 2018, Vlieghe 2018.

44 Selvfølgelig kan æstetiske processer også omfatte fordomme, perversioner, over-skridelser og grusomhed eller det uhyggelige, der opstår ved at gøre det hjemlige, det kendte, fremmed og ukendt.

bæredygtige sociale transformationer. Det er dér, netværket styrkes. Kunsten gør dette visuelt nærværende og giver i vores tilfælde konkrete erfaringer med æstetik som en helhed af vision og færdighed – som derefter kan gentages, videreføres og gøres til konkret social aktion i handlinger blandt de unge, i lokalsamfundet, i skolen og i de psykosociale workshops. For både de unge og de studerende, der deltog i workshoppen, var det ikke betydningsfuldt at opdele forløbet i æstetiske erfaringer og i psykosociale aktiviteter, idet disse udgjorde en helhed, en formation.

De unge nævner videre, at det var sjovt at deltage i de æstetiske erfaringer, og at der var gode oplevelser undervejs i workshoppen, både i de æstetisk fokuserede aktiviteter og i de psykosociale aktiviteter.<sup>45</sup> Det var spændende at lære forskellige færdigheder, omfattende både sociale kompetencer og konkret kunnen inden for foto. På den måde var proces og resultat sammenfaldende, idet erfaringerne i selve workshoppen var en udførelse i praksis af den form for fællesskab, som blev beskrevet af de unge som det, der kom ud af workshoppen. Der er sammenfald mellem det, der læres, og måden, det gøres på.

---

45 Den bærende idé i projektet er, at æstetiske og psykosociale aktiviteter skal udgøre en helhed. Det vil si at de psykosociale aktiviteter fremmer frigørelse fra fastlåsende diskurser og fremmer frihed til at tænke, opleve og handle på kreative måder, og de æstetiske aktiviteter skal omfatte engagement i udtryksformer, der kan belyse fællesskab og social støtte på nye måder og derved skabe handlerum for social handling. Projektets værdier omfatter at «gøre, som vi siger», det vil si sammen at skabe det fællesskab med social støtte, som vi forholder os til gennem aktiviteterne. I projektet «Kunst og sociale fællesskaber» var der fire sammenhængende workshops for samme gruppe unge i Maniitsoq, startende med den portræt-workshop, der er beskrevet her, efterfulgt af en workshop om seksuelle og reproduktive rettigheder, som blev fulgt af en workshop om huske-bøger («memory books») og en workshop, der bestod i at sætte de unges egne fotos op på et legeskur i skolegården. Det kan være en udfordring at skabe helheden, idet de æstetiske aktiviteter kan blive målbestemte og produktorienterede – mens de psykosociale aktiviteter tager afsæt i en lokal procesbaseret læringsproces med vægten på ikke udefra-bestemte mål og definitioner og rettet mod en deltagerstyret fælles læringsproces i et åbent perspektiv.

## Eftertanker – at se sammen og se hinanden

Baggrunden for projektet var et ønske om at undersøge kunstens aktive rolle i at skabe socialt bæredygtige fællesskaber sammen med unge i Grønland i byer og bygder. Metoden med foto, hvor netop blikket tilbagetages, sammen med psykosocial læring er én måde at foretage en sådan undersøgelse på. Gennem fotoudstyret og mulighederne for at udtrykke sig gennem dette bliver der skabt æstetiske oplevelser i lokalsamfundet. Disse oplevelser er fælles og er noget, som de unge giver til lokalsamfundet i en form for fælles gavegivning, idet de unge jo også er medlemmer af lokalsamfundet. Det er de unge, der træder frem som skabere af disse oplevelser, der skaber fællesskab. Gavegivningen skaber fællesskabet, der dermed på sin vis faktisk er gaven.

Som vi så tidligere i artiklen, så skabes marginalisering ved at fratage bestemte unge muligheder for at yde til gavn for lokalsamfundet. Det er derfor særdeles vigtigt, at alle de unge, især dem, der har lært at se sig selv som positionerede som udenfor, magtesløse og forkerte, deltager aktivt i hele processen, i dette tilfælde portrætterne. Dette er en udfordring, idet mange projekter reproducerer en stigmatisering af bestemte unge som forkerte – især hvis der i projektet arbejdes frem mod et bestemt produkt eller en bestemt slags prædefineret fremskridt (det vil sige en udefrakommende definition og dermed evaluering af de unge). Det var også en udfordring i dette projekt, fordi på forhånd definerede mål kan forhindre det at lytte til de stemmer og udtryk, der med et muligvis stigmatiserende udtryk kaldes marginaliserede steder og positioner. Det virkelig oppositionelle blik<sup>46</sup> bliver så ikke blikket i portrætterne, men de kan meget nemmere ses som konstruktive og visionære samt søgende og til tider endog

---

46 Med et udtryk fra bell hooks, der handler om blikket hos den undertrykte, der stirrer tilbage mod undertrykkernes blikke. Et blik, der er i opposition til at slå blikket ned, men i stedet møder beskuerens og evaluatorens blik. Se hooks 1992.

galgenhumoristiske og befriende i ordets bredeste betydning i de åbne, ikke målrettede processer i de psykosociale aktiviteter. I disse processer kan alle give til fællesskabet, endog nogle gange ved blot generøst at vise problemernes omfang her og nu.

Hvordan kan vi undgå at reproducere marginalisering gennem en projekt-logik, der er bestemt af udenforstående? Denne overvejelse angår både forskningen og de æstetiske udtryk, der ligeledes helt grundlæggende set blev præget af de udefrakommende workshop-facilitatorers planlægning og billedsprog. Derved blev også værkernes iscenesættelse, det vil sige portrætternes præsentation, præget af os som udefrakommende. Derved blev der skabt en god proces – men også lukket af for de unges egne udtryksformer og muligvis vilde kreativitet ad helt andre baner og mulighedsrum. Dette kan lede tanken hen på *écriture féminine*, der netop har beskrevet kvindelig litteratur som ganske anderledes end logo- og fallocentriske udtryksformer – og vi står stadig med en nysgerrighed efter, hvad de unge kunne – og kan – skabe af udtryk, måske endda af portrætformer, hvis de sættes fri af på forhånd givne logikker bragt ind i deres verden af udefrakommende. På trods af denne observation af ulighed i selve deltagelsen i skabelsen af portrætterne så viser de som produktion dog stadig fællesskabet som glæde, der dermed bliver en vigtig værdi og en vigtig løftestang i selve den fællesskabende proces. Fællesskabet er ikke abstrakt, det er konkret gavegivning, det er social handling.

Portrætterne bliver til æstetisk erfaring og synliggør oplevelser af sammenhold, tillid, venskab og forbundethed – som så får en konkret, stedlig og praktisk betydning gennem en opfølgende psykosocial workshop om sociale handlinger, der både viser og skaber refleksion over, hvad der er godt for mennesker (med Bent Flyvbjergs<sup>47</sup> henvisning til Aristoteles' formulering). I denne helhed eksisterer også vidensproduktion som en særlig form for handlingsorienteret videnskab. Det er en kunst-fællesskab-videns-formation, der opløses, hvis vi prøver at

---

47 Flyvbjerg 2009.



analysere den i dens dele: kunst for sig, fællesskab for sig og viden for sig. Hvis vi gør det, mister vi blikket for det, der er lysten, bevægelsen, produktivkraften i den. Og når vi mister blikket, mister vi også engagementet i den, og dens formative kraft ophører. Derfor er fotografiet vigtigt, især portrætfotoet, idet det generobrer blikket generelt og blikket på os selv i særdeleshed.

Om dette så er kunst, er et spørgsmål. Det er æstetisk erfaring og oplevelse, og det er *community art*. Det er social handling og dermed *aktion*. Portrætte viser, at æstetiske processer kan bruges til at udtrykke en verden, hvor anerkendelse, omsorg og gensidig respekt er synlige, kaldt på og skabt. På den måde kan de vise os, hvad det betyder at være menneske med social anerkendelse og samhørighed. Det er fællesskabende kunst, men det kan muligvis udvikles til at blive kunst, der bærer os ud over, hvad vi allerede ved, åbner for indsigter og nytænkning, der ikke er tænkt og beskrevet på forhånd, og som åbner for at se sammenhænge mellem politik, strukturelle forhold, undertrykkelse og frigørelse set med de unges eget blik, egne visioner, egne drømme og egne handlingsmuligheder, på det sted og i den situation, hvor de lever. Portrætte er fællesskabende æstetik, der muligvis kan udvikles til kunst, der udfordrer tabuer, skaber nye visioner, bryder med kendte tankebaner og viser mangfoldige sider af det at være menneske, situeret i bestemte sammenhænge og med muligheder for at skabe nye billeder, nye (re)præsentationer, nye former for deltagelse. Det fællesskabende kan videreudvikles til kunst, der reflekterer det værende på en nytænkende måde, der genskaber det vilde, det ubøjelige, det smukke og underfulde lige midt blandt os her i livet, hvor vi står i denne særlige by eller bygd, fastholdt i vores forståelser gennem diskurser, materialitet og sociale formationer, institutioner, erhvervsforhold og ulighed i adgangen til rettigheder og livsmuligheder.

Denne artikel har vist, hvordan æstetiske udtryk kan bruges til at skabe fællesskab gennem en fællesskabs-æstetik, en fælles oplevelse med et særligt fokus på social støtte og anerkendelse. Endvidere har

den vist, at dette må ske lokalt og stedligt, og at fællesskab ikke er en abstrakt kategori, men konkrete handlinger.

Artiklen har også problematiseret, om det fællesskab, der blev vist i det konkrete projekt, er et udtryk for de unges forståelser og egne logikker, eller om det er et forestillet fællesskab, der er defineret gennem selve mediet og processen med at skabe portrætter.

Den har påpeget de helende og fællesskabende kræfter, der allerede findes i lokalsamfundet, og som har en særlig kontekst og form i de grønlandske bygder og byer, hver for sig og også sammen, men her er vægten på det konkrete og stedlige. Denne helende kraft kan ligge bag oplevelsen af succes i portrætprojektet, idet dette projekt i så fald kobler sig på denne helende kraft. Fællesskabet opstår gennem deltageres muligheder for at give. Og muligvis kunne en teori om fragmentering af fællesskaber, det vil sige ikke fællesskaber, blot sammenstimling, tage afsæt i, at systemlogikker som en særlig slags neokolonialisme forhindrer de helende kræfter i de stedlige og levende lokalsamfund i at tage over og forholde sig aktivt formende og omformende til de strukturelle og systemiske forhold, som lokalsamfundet lever under.

Endelig har artiklen på den ene side peget på behovet for at udvikle lokalt forankrede forskningsmetoder, der reelt lytter til de unge og til lokalsamfundet og ikke blot reproducerer deres egen logik på dominante måder, der marginaliserer og overser lokalsamfundets egne fællesskabende logikker.

På den anden side har artiklen åbnet for at udvikle kunst og sociale fællesskabsprojekter på måder, hvor kunsten bliver til kreative, ikke forudbestemte og ikke mål- og produktdefinerede udtryk, der kan skabe rum for radikal nytænkning og åbne helt nye veje for visioner, forståelser og frihed og derved udfordre strukturel og systemisk undertrykkelse og ulighed.

## Referencer

- Almeida, R.V., Werkmeister Rozas, L.M., Cross-Denny, B., Kyeunghae Lee, K. & Yamada, A.-M. (2019). Coloniality and intersectionality in social work education and practice. *Journal of Progressive Human Services, 30*(2), 148-164.
- Bagge, N. & Berliner, P. (2021). Psychotherapy and indigenous people in the Kingdom of Denmark. *Psychotherapy and Politics International, 1*, 1-14.
- Berliner, P. (2012a). Så rejser jeg mig op og vandrer tilbage til Paamiut: Om monologer i unges teater i Paamiut Asasara. *Psyke & Logos, 33*(2), 409-437.
- Berliner, P. (2012b). «Nogle vælger døden. Jeg vælger livet, drømmene og troen på en fremtid»: Om kunst, billeder og unge i Paamiut. *Psyke & logos, 33*(2), 452-484.
- Berliner, P. (2021a). Sansede fællesskaber. *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning*, 31-48. Ilisimatusarfik.
- Berliner, P. (2021b). Pædagogen som aktivist for social bæredygtighed. I M. Behnke (red.), *Pædagogen som forandringsagent* (kapitel 10, s. 85-98). Akademisk Forlag.
- Berliner, P. & Enghoff, T. (2019). *Collaboration, dialogue and trust. Art and social resilience in Kalaallit Nunaat / Greenland*. Siunissaq & University of Greenland.
- Berliner, P., Enghoff, T. & Molbech, A. (2016). *Fremtiden tilhører os: Om det smukke og forunderlige i Nanortalik og Tasiilaq*. Siunissaq.
- Berliner, P. & Hagedorn, K. (2013). Unges fortællinger om resiliens. *Psyke & Logos, 34*(2), 577-596.
- Berliner, P., Refby, M.H. & Hakesberg, S. (2005). *At fare vild - sammen: Introduktion til community psykologi*. Frydenlund.
- Brandstrup Ottendahl, C., Bjerregaard, P., Lyngsø Svartá, D., Sørensen, I.K., Olesen, I., Stecher Nielsen, M. & Viskum Lytken Larsen, C. (2021). *Mental sundhed og helbred blandt 15-34-årige i Grønland: Betydningen af opvækstvilkår, beskyttende faktorer og risikofaktorer*. Statens Institut for Folkesundhed, SDU.

- Calma, T. & Priday, E. (2011). Putting indigenous human rights into social work practice. *Australian Social Work*, 64(2), 147–155.
- De Lissovoy, N. (2018). Pedagogy of the anxious: Rethinking critical pedagogy in the context of neoliberal autonomy and responsabilization. *Journal of Education Policy*, 33(2), 187–205.
- Departementet for Sociale Anliggender, Familie, Ligestilling og Justitsvæsen. (2018). *Fattigdom & ulighed: Redegørelse om ulighed og fattigdom samt mulighederne for at fastsætte en fattigdomsgrænse*. Naalakkersuisut/ Grønlands Selvstyre.
- Desai, M. & Solas, J. (2012). Poverty, development, and social justice. I K. Lyons, T. Hokenstad & M. Pawar (red.). *The SAGE handbook of international social work* (s. 85–99). SAGE Publications Ltd.
- Ellsworth, E. (2005). *Places of learning: Media, architecture, pedagogy*. Routledge.
- Esposito, R. (2019). *Communitas: Fællesskabets oprindelse og skæbne*. THP.
- Flyvbjerg, B. (2009). *Samfundsvidenskab som virker*. Akademisk Forlag.
- Fortier, C. & Hon-Sing Wong, E. (2019). The settler colonialism of social work and the social work of settler colonialism. *Settler Colonial Studies*, 9(4), 437–456.
- Fotheringham, S. (2013). Exploring the methodology of getting lost with Patti Lather. *The Qualitative Report*, 18(13), 1–4.
- Freud, S. (1976). Massepsykologi og jeg-analyse. I *Metapsykologi, bind 2*. Hans Reitzels Forlag.
- Gatwiri, K., McPherson, L., Parmenter, N., Cameron, N. & Rotumah, D. (2021). Indigenous children and young people in residential care: A systematic scoping review. *Trauma, Violence, & Abuse*, 22(4), 829–842.
- Gendron, R. & Hille, C. (2013). Conflict resolution practices of Arctic aboriginal peoples. *Conflict Resolution Quarterly*, vol. 30(3), 347–367.
- Hernandez-Carranza, G., Carranza, M. & Grigg, E. (2021). Using auto-ethnography to bring visibility to coloniality. *Qualitative Social Work: Research and Practice*, 20(6), 1517–1535.
- hooks, B. (1992). The oppositional gaze: Black female spectator. I *Black Looks: Race and Representation* (s. 115–131). South End Press.

- Jamieson L, Hedges J, McKinstry S., Koopu P. & Venner K. (2020). How neoliberalism shapes indigenous oral health inequalities globally: Examples from five countries. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(23), 1–20.
- Kallio, A.A. & Lämsman, H. (2018). Sami re-imaginings of equality in/through extracurricular arts education in Finland. *International Journal of Education & the Arts*, 19(7).
- Kuokkanen, R. (2005). Láhi and attáldat: The philosophy of the gift and Sami education. *Australian Journal of Indigenous Education*, 34, 20–32.
- Lather, P. (1991). *Getting smart: Feminist research and pedagogy with/in the postmodern*. Routledge.
- Lather, P. (2007). *Getting lost: Feminist efforts toward a double(d) science*. State University of New York Press.
- Laugrand, F.B. & Oosten, J.G. (2012). *Inuit Shamanism and Christianity: Transitions and transformations in the twentieth century*. McGill University Press.
- Mauss, M. (2001). *Gaven: Gaveudvekslingens form og logik i arkaiske samfund* (Elisabeth Ellekjær, Overs.). Spektrum.
- McKegg, K. (2019). White privilege and the decolonization work needed in evaluation to support indigenous sovereignty and self-determination. *Canadian Journal of Program Evaluation*, 34(2), 357–367.
- Morris, M. & Crooks, C. (2015). Structural and cultural factors in suicide prevention: The contrast between mainstream and Inuit approaches to understanding and preventing suicide. *Journal of Social Work Practice*, 29(3), 321–338.
- Patel, L. (2016). *Decolonizing educational research: From ownership to answerability*. Routledge.
- Poppel, M.K. (2020). *Mænds vold mod kvinder i samliv* [upubliceret ph.d.-afhandling]. Ilisimatusarfik – Grønlands Universitet.
- Rink, H. (2014). *Tales and traditions of the Eskimo*. Cambridge University Press. (Opprinnelig utgitt 1875).
- Rud, S. (2017). *Colonialism in Greenland. Tradition, governance and legacy*. Palgrave Macmillan.

- Rygaard, J. (2008). The city life of youths in Greenland. *Études Inuit Studies*, 32(1), 33–54.
- Sonne, B. (2017). *Worldviews of the Greenlanders. An Inuit Arctic perspective*. University of Alaska Press.
- Tróndheim, G. (2010). *Slægtskab og køn i grønlandske bysamfund: Følelser af forbundethed*. Ilisimatusarfik.
- Tróndheim, T. & Berliner, P. (2017a). Social resiliens i Nanortalik. *Psyke & Logos*, bind 38(1), 165–192.
- Tróndheim, T. & Berliner, P. (2017b). Unges fortællinger om resiliens i Nanortalik. *Psyke & Logos*, bind 38(1), 193–216.
- Turner, V. (1988). *The anthropology of performance*. Paj Books.
- Vlieghe, J. (2018). Rethinking emancipation with Freire and Rancière: A plea for a thing-centred pedagogy. *Educational Philosophy and Theory*, 50(10), 917–927.
- Wattar, L., Fanous, S. & Berliner, P. (2012). Challenges of youth participation in participatory action research: Methodological considerations of the Paamiut Youth Voice research project. *International Journal of Action Research*, 8(2), 185–211.

Dahl Nielsen, S. (2022). Forhandlede fællesskaber i samtidens kulturelt sammensatte samfund: Sandi Hilals *Al Madhafah/The Living Room*. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskaite felles-skap* (s. 341–366). Fagbokforlaget.  
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa130511>

# Forhandlede fællesskaber i samtidens kulturelt sammensatte samfund: Sandi Hilals *Al Madhafah/The Living Room*

Av Sabine Dahl Nielsen

En lille gruppe folk har sat sig til rette i en rundkreds på gulvet. Stemningen er afslappet og humoristisk, og de fysiske rammer fremstår indbydende, blandt andet i kraft af de buende skillevægge, der skaber et afgrænset og intimt mødested, et blødt, guldfarvet tæppe placeret i rummets midte, en række ornamenterede siddepuder lagt ud langs dets periferi og en lille bakke placeret i dets midte med skinnende sølvkander, sukkerskåle og tilhørende små krus. De fremmødte – som blandt andet kommer fra Serbien, Brasilien, Sverige, Spanien, Frankrig, Tyskland, Canada og Syrien – drikker te, griner, gestikulerer ivrigt og diskuterer erfaringer *med* og holdninger *til* diverse problemstillinger vedrørende migration, grænsekontrol, statsborgerskab og kulturelle tilhørsforhold. «Can we go beyond the organization of society as guest and host, and if not, who has the right to be the host?» spørges der, «Because it seems that there is an entitlement as to who can be the host and who *should* be the guest».

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>



➤ *Al Madhafah/The Living Room* på ArkDes i Stockholm, 2018. © Sandi Hilal, DAAR.  
Foto: Sandi Hilal.

Scenen udspiller sig på ArkDes, center for arkitektur og design, i Stockholm, hvor den svensk-palæstinensiske arkitekt Sandi Hilals projekt *Al Madhafah/The Living Room* præsenteres på særudstillingen *Public Luxury* (2018). *Al Madhafah/The Living Room* er karakteristisk for en type af deltagerbaserede og socialt engagerede projekter, der vinder udbredelse for tiden. På samtidens billedkunstscenen kan man således spore en tydelig tendens til at fokusere på projekter, der bidrager til skabelsen af nye sociale fællesskaber. Det gælder inden for både kunstneriske, arkitektoniske og kuratoriske praksisser, hvor idéer om sociale fællesskaber ofte fungerer som afsæt, når man taler om udviklingen af modeller for kollektiv handling i aktuelle diskussioner om såkaldt *artivism*, deltagelse, kollektiv vidensproduktion og solidariske alliancedannelser. I disse diskurser omtales skabelsen af sociale fællesskaber som et potentiale til demokratisering, selvbestemmelse, kritik af magtforhold og mobilisering af kollektive erfarings- og



handlingsrum.<sup>1</sup> Fokuset på sociale fællesskaber som et udgangspunkt for kunstproduktion er kendetegnende for en i dag toneangivende position, der betoner, at gensidig social afhængighed er såvel et grundvilkår som et udgangspunkt for kritisk kunstnerisk handling.<sup>2</sup> I denne artikel vil jeg tage afsæt i sådanne rammesætninger af det sociale. Samtidig vil jeg zoomer ind og fokusere mere specifikt på et fænomen, migration, der ofte bliver italesat som en særlig udfordring i forhold til dannelsen af sociale fællesskaber i samtidens stadig mere kulturelt sammensatte storbyfund. At migration bliver opfattet som en udfordring i forhold til skabelsen af sociale fællesskaber, skyldes ikke mindst den udbredte tendens til at operere med opfattelsen af 'os' og 'dem', vi-gruppen og dens antagne modsætning, migranterne. Herved kommer migration til at fremstå som en splittende faktor, der på grund af sociale, kulturelle, etniske og religiøse forskelligheder menes at fragmentere samfundet og vanskeliggøre etableringen af socialt forpligtende og sammenhængsskabende fællesskaber.

Spørgsmålet er, hvordan kunstprojekter, på politisk engageret og produktiv vis, kan være med til at diskutere, problematisere og nuancere præmisserne for fællesskabsdannelser. Mere specifikt vil mit hovedspørgsmål lyde, hvordan kunstprojekter kan etablere sociale kontaktzoner, der bidrager til de igangværende forhandlinger af samtidens kulturelt sammensatte bysamfund, og som igangsætter fremadrettede, kritisk-konstruktive diskussioner om nye tilhørsforhold og nye fortællinger om sociale identitetsdannelser. Det er

- 
- 1 Som eksempler kan nævnes *The Autonomy Project* på Van Abbemuseum (2011), Bergen Assembly, hvor kunstnerkollektivet Freethought kuraterede udstillingsdelen *Infrastructure* (2016), The Oslo Architecture Triennale, *After Belonging: The Objects, Spaces, and Territories of the Ways We Stay in Transit* (2016), 4. Berliner Herbstsalon på Maxim Gorki Theater (2019) samt det fortløbende partcipatoriske projekt *Colonial Neighbours* på SAVVY Contemporary i Berlin.
  - 2 Her kan man eksempelvis fremhæve en række igangværende projekter såsom *Cascos Composing the Commons*, *The Serpentine's Edgware Road Project*, *The Showrooms Communal Knowledge* samt *The Silent University*, der p.t. opererer med platforme i Stockholm, Hamborg og Ruhr-distriktet.

denne problemstilling, som jeg vil undersøge med afsæt i Hilals kollektive og kollaborative projekt *Al Madhafah/The Living Room*, der – med blik for de skævvredne magtforhold og virksomme eksklusionsmekanismer, der ofte præger vores samværsformer – stiller skarpt på, hvordan sociale fællesskaber kan etableres på alternative måder.

Eftersom *Al Madhafah/The Living Room* befinder sig i krydsfeltet mellem kunst, arkitektur og aktivisme, vil jeg i artiklen inddrage teoridannelser, som er hentet fra en bred vifte af fagdiscipliner. Eksempelvis trækker jeg på kunst- og kulturteoretikere som Gerald Raunig og Beatrice von Bismarck, der bidrager med kritiske refleksioner over kunstens muligheder for at danne gæstfri, selvorganiserende og lighedsorienterede fællesskaber, samt på den postkoloniale litteraturteoretiker Mary Louise Pratt, hvis begreb om kontaktzoner bruges til at belyse de sociale forhandlingsfelter, som projektet etablerer, og som skaber muligheder for, at forskellige kulturer kan mødes og brydes. Desuden inddrager jeg socialforskeren Naika Foroutan, hvis overvejelser over nutidens postmigrantiske forhandlingsamfund benyttes til at sætte fokus på de antagonismer og ambivalenser, som præger fællesskabsdannelser i nutidens kulturelt pluraliserede samfund. Empirisk er artiklen funderet på deltagerobservationer og ustrukturerede interviews såvel som på katalogartikler, online tilgængelige lyd- og videoptagelser, overværede konferenceoplæg om projektet samt tekst- og billedmateriale præsenteret på projektets officielle hjemmeside samt på Facebooksiden *Al-Madafah – The Living Room in Boden*. Idéen hermed har været, at en flerhed af perspektiver, der omfatter både arkitekturkollektivet DAAR som initiativtagende aktør, ansatte ved de finansierende og faciliterende kulturinstitutioner, lokale værter og deltagende gæster og/eller beskuere.

## Fællesskabsdannelser i kulturelt sammensatte samfund

Som Stephen Castles og Mark J. Miller konstaterede tilbage i 1993, lever vi i dét, som de betegner «the age of migration».<sup>3</sup> Denne udviklingstendens er kun blevet intensiveret og radikaliseret i de seneste årtier, i kraft af at arbejdsrelateret migration og tvungen migration såvel som flygtningestrømme, der finder sted som en konsekvens af krig, hungersnød og klimarelaterede kriser, er taget til i styrke og omfang. Den såkaldte *flygtningekrise*, som den blev kaldt i 2015, da krigen i Syrien eskalerede og sendte mange millioner på flugt, tydeliggjorde, både i og uden for Norden, at globale bevægelser af mennesker nu fandt sted i en hidtil ukendt skala. Man kan således lokalisere en stigende tendens til migration,<sup>4</sup> samtidig med at Europa i de senere årtier har oplevet en af de største flygtningetilstrømninger i kontinentets nyere historie.<sup>5</sup> Set i dette lys er det ikke overraskende, at migration i dag fortsat fremstår som en helt central problemstilling; en problemstilling, der i høj grad også præger nutidens offentlige debatter i de nordiske lande med deres mere og mere etnisk og nationalt blandede befolkninger.

De seneste årtiers tiltagende migration har ført til, at forestillingen om nationalstaten som en privilegeret, klart afgrænset og kulturelt sammenhængende størrelse er blevet problematiseret i kulturvidenskabelige analysesammenhænge. Historiske forestillinger om nationale enheder og fast definerede grænsedragninger bliver udfordret, kritisk diskuteret og gentænkt med afsæt i idéer om transnationale forbindelser og udvekslinger på tværs af folk og kulturer. Som kulturteoretikerne Anne Ring Petersen og Moritz Schramm ganske præcist har pointeret,

---

3 Castles & Miller 1993: 1.

4 For opdaterede data herom, se: <https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimates19.asp> (senest tilgået 16.05.2022).

5 For opdateret information herom, se: <https://www.unrefugees.org/refugee-facts/statistics> (senest tilgået 16.05.2022). Ifølge UNHCR's her listede statistikker var der ved udgangen af 2019 på globalt plan 79,5 millioner mennesker på flugt.

defineres historiske enheder og grænser såvel som forestillinger om kulturelle forskelle og «andethed» således ikke i en tilstand af isolation, men derimod gennem sociale relationer og interaktioner:

Historical units, borders, and boundaries cannot be taken as givens but must be subject to investigation and rethought with a view to connectivity and exchange between people and cultures. In fact, notions of «difference» and «otherness» are produced through interactions and relations between people, not in isolation – although the common notions of distinct «national identities», «parallel communities», and «ethnic minorities» might suggest otherwise.<sup>6</sup>

Pointen er her, at migration ikke bør betragtes som en exceptionel tilstand, der primært kan observeres ved nationale grænseovergange eller i såkaldte parallelsamfund, ghettoområder og etniske minoritetsmiljøer. Migration fremstår derimod som en integreret del af nutidens samfund, der påvirker samtlige dele af samfundet og skaber forandringer i størsteparten af de europæiske lande, inklusive de nordiske.

I de senere år har særligt forestillingen om *det postmigrantiske samfund* bidraget til forståelsen af migration som et fænomen, der som før nævnt vedrører alle dele af samfundet, og som derfor heller ikke lader sig afgrænse til minoritetskulturer. Begrebet om det postmigrantiske er primært udviklet i en tysk kontekst. Teaterinstruktøren Shermin Langhoff krediteres ofte for at have været blandt de første til at benytte begrebet til at beskrive sin kunstneriske praksis, der fokuserer på migration som en normal- snarere end en undtagelsestilstand.<sup>7</sup> Sidenhen er det blevet benyttet af andre kunstnere, aktivister og intellektuelle såvel som af kultur- og samfundsforskere inden for en bred vifte af fagdiscipliner.<sup>8</sup> I denne sammenhæng er det vigtigt at bemærke, at

---

6 Petersen & Schramm 2017: 1.

7 Sharifi 2011, Sharifi 2020.

8 Schramm, Moslund & Petersen 2019.

præfikset 'post' i begrebet postmigration ikke henviser til, at migrationsprocesserne er afsluttet. Som socialforskeren Naika Foroutan pointerer, refererer det derimod til, at fokus i særlig grad rettes mod migrationsprocessernes virkningseffekter, det vil sige på de forandringer, som de på forskellig vis afstedkommer i de modtagende lande.<sup>9</sup>

Som kulturanalytisk perspektiv tilbyder begrebet om det postmigrantiske en mulighed for at nuancere og komplicere optikken på fællesskabsdannelser i samtidens kulturelt sammensatte samfund, idet det bryder med traditionelle nationalstatslige kategoriseringer af borgere som henholdsvis 'oprindelige indbyggere', 'immigranter' og efterkommere med 'migrationsbaggrund'.<sup>10</sup> Eksponenter for en postmigrantisk optik søger således at yde modstand mod de kategoriseringer, marginaliseringer og tiltagende samfundsmæssige polariseringer, som kan have tendens til at vanskeliggøre dannelsen af nye fællesskaber. Frem for at fastholde forestillingen om en fast defineret og forudbestemt opdeling mellem oprindelige 'vi'-grupper og 'de'-grupper betoner de med andre ord, at nutidens migrationsprægede samfund er præget af en pluralitet af baggrunde, tilhørsforhold og identitetsdannelser.

Til trods for at begrebet om det postmigrantiske bidrager til at problematisere forestillingen om en dikotomisk modsætning mellem 'os' og 'dem', er det imidlertid en vigtig pointe – ikke mindst når man som her undersøger præmisserne for fællesskabsdannelser i samfund præget af kulturel diversitet – at begrebet ikke henviser til en friktionsfri tilstand. Begrebet om det postmigrantiske er netop ikke funderet på et statisk kulturbegreb, der tilskriver mennesker bestemte og på forhånd definerede egenskaber på baggrund af deres herkomst og etnicitet, men derimod på et anderledes dynamisk kulturbegreb. Samtidig introducerer det et konflikt-sensitivt perspektiv på fællesskabsdannelser. Begrebet om det postmigrantiske opererer således ikke med en utopisk forestilling om harmonisk sameksistens. I stedet betoner

9 Foroutan 2016: 248.

10 Yildiz 2010, Foroutan 2015, Römhild 2015, Petersen & Schramm 2016.

fremtrædende teoretikere inden for dette diskursfelt, at begrebet om postmigration netop fokuserer på de konflikter, forhandlinger, forandringer, identitetsprocesser og magtinfiltrede fællesskabsdannelser, der fortsat finder sted i samtidens migrationsprægede samfund.<sup>11</sup>

Som Naika Foroutan spidsformulerer det, er postmigrantiske samfund grundlæggende set *forhandlingssamfund*.<sup>12</sup> Herved forstår hun, at samfundene er præget af asymmetriske magtrelationer og virksomme eksklusionsmekanismer, at de rummer forskellige og ofte modstridende interesseforhold, og at disse nødvendigvis må forhandles og genforhandles kollektivt. Her er det en central pointe, at det ifølge Foroutan ikke alene er op til de nyligt indvandrede borgere og efterkommer-generationerne at integrere sig i forhold til en forestillet 'vi'-gruppens nedarvede nationale fællesskabskultur og privilegiestruktur. Samtlige borgere, uanset baggrund, menes derimod per definition og fra start af at være en del af det postmigrantiske fællesskab, og alle må derfor også forhandle deres positioner, normer og selvforståelser i forhold hertil.<sup>13</sup> Heri ligger der en politisk vision om et potentielt bedre samfund, hvor etablerede hierarkier, fastlåste magtpositioner og historisk nedarvede privilegier kan genforhandles for på den måde at muliggøre dannelsen af mere åbne, ligestillede og heterogene fællesskaber. Det er netop sådanne fællesskaber, Hilal søger at facilitere gennem sin kunstneriske praksis. I det følgende vil jeg derfor nu vende mig mod Hilals projekt *Al Madhafah/The Living Room* med henblik på at analysere og diskutere, hvordan dette projekt på meget konkret vis arbejder med at skabe sociale fællesskaber, der netop ikke opererer med dikotomiske opdelinger af nytilkomne migranter og oprindelige indbyggere, men som derimod søger at ombryde disse for på den måde at kunne etablere anderledes åbne, gæstfrie og solidariske relationer, der går på tværs af etniske, nationale og kulturelle skel.

---

11 Foroutan 2016, Schramm, Moslund & Petersen 2019.

12 Foroutan 2016: 248.

13 Foroutan 2015: 3.

## Retten til at agere vært uanset herkomst

*Al Madhafah/The Living Room* (2016-) er et projekt skabt af Sandi Hilal fra arkitektkollektivet DAAR i samarbejde med Yasmeen Mahmoud, Ibrahim Muhammad Haj Abdulla og Ayat Al-Turshan.<sup>14</sup> DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency) er et kollektiv, der kombinerer teoretiske spekulationer med praktiske interventioner, og hvis praksis er situeret i krydsfeltet mellem politik, arkitektur, kunst og pædagogik. *Al Madhafah/The Living Room* er i den forstand eksemplarisk i forhold til deres praksis. Projektet forholder sig kritisk diskuterende til migrationspolitiske problemstillinger, særligt med fokus på, hvem i nutidens etnisk og nationalt blandede samfund der har ret *til* og mulighed *for* at agere værter. Idéen med projektet er således at lade forskellige typer af borgere agere værter for de sociale møder, deriblandt også flygtninge, migranter og efterkommere af migranter, for på den måde at gøre op med den udbredte forestilling om, at en bestemt gruppe i et land udgør dets oprindelige befolkning, mens andre grupper konsekvent bliver betragtet som nytillkomne fremmede med gæstestatus. *Al Madhafah/The Living Rooms* aktiverede forestillinger om *radikal gæstfrihed* og værtsrollens potentielt magtforskydende og agensskabende potentialer er centrale aspekter ved projektet, som jeg vil vende tilbage til og uddybe senere i artiklen.

At *Al Madhafah/The Living Room* også knytter sig til kunstens felt, skyldes først og fremmest dets institutionelle, finansielle og diskursive rammesætning. Projektet er således blevet realiseret inden for rammerne af etablerede kunstinstitutioner såsom ArkDes og Moderna Museet i Stockholm, det er blevet finansieret af IASPIS,

---

14 Hilal er født i Bait Sahour i Palæstina og bor og arbejder i dag i Stockholm i Sverige. I 2007 dannede hun, sammen med Alessandro Petti og Eyal Weizman, arkitekturkollektivet DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency). Projektet *Al Madhafah/The Living Room* blev oprindeligt skabt inden for denne kollektive ramme, men er siden blevet videreudviklet, formidlet og udstillet af Hilal. I dag krediteres hun derfor ofte som projektets primære ophavskvinde.

Konstnærnsnämndens internationale program for støtte af udveksling blandt udøvere inden for billedkunst, design, kunsthåndværk og arkitektur, og det er blevet præsenteret på blandt andet kunstmuseet LUMA i Arles, Van Abbemuseum i Eindhoven og den onlinebaserede kunstportal e-flux<sup>15</sup>, ligesom det i 2019 blev udtaget til den internationalt velrenommerede *The Visible Award*, der uddeles specifikt til kunstprojekter realiseret i sociale sfærer.<sup>16</sup>

Konkret består projektets sites af arkitektonisk udformede mødesteder, hvor man som deltager inviteres til at slå sig ned på en række puder placeret i en rundkreds på gulvet. *Al Madhafah/The Living Room* er kendetegnet ved at være et netværksorienteret og geografisk vidtforgrenet projekt, der siden dets initiering er blevet realiseret på en række forskellige lokaliteter: Blandt andet *The house of Yasmine and Ibrahim* og *The Yellow House* i Boden, *ArkDes* og *The living room of Sandi and Alessandro* i Stockholm, *The House of Beit-Al-Saigh* i Ramallah, *Women Centre i Fawwar refugee camp* på Vestbredden, Van Abbemuseum i Eindhoven, Institut suédois i Paris og New York University Campus i Abu Dhabi. De listede projekter – hvoraf jeg i denne kontekst primært vil fokusere på de svensk baserede – rummer tydelige arkitektoniske fællestræk, idet de eksempelvis alle gør brug af den samme cirkulære grundstruktur samt en sammenlignelig skala, der gør det muligt for grupper på 10–20 mennesker at forsamles ad gangen. Desuden inkluderer de alle et udvalg af genkommende genstande associeret med dagligstuenes intimsfære såsom skåle med frugter, dadler og nødder, kaffekander, gulvtæpper og puder med arabisk påtrykte tekster. Som deltagere sidder man tæt placeret i forhold til hinanden, mærker varmen fra den serverede te brede sig i kroppen og strejfer af og til hinandens kroppe, når man på skift rækker ind efter de

---

15 <https://www.e-flux.com/announcements/212290/inauguration-of-al-madafah-by-sandi-hilal/> (senest tilgået 16.05.2022).

16 <https://www.visibleproject.org/blog/project/al-madhafah-the-living-room/> (senest tilgået 16.05.2022).



snacks, som er stillet frem i rundkredsens midte. Projektets rumlige og sanselige iscenesættelser fremkalder således tydeligvis fornemmelser af nærhed og grænsenedbrydende intimitet.

De forskellige sites adskiller sig dog også fra hinanden. For eksempel besluttede Hilal at nedtage vægge i grundetagen af *The Yellow House* i Boden for på den måde at åbne hjemmets privatsfære op mod offentligheden, hvorimod hun på ArkDes i Stockholm valgte at opføre nye vægge for på den måde at skabe en følelse af privathed i udstillingsstedets offentligt tilgængelige rum.<sup>17</sup> Disse stedsensitive justeringer af arkitekturen fandt sted i overensstemmelse med Hilals retningslinjer for *Al Madafah/The Living Room*: «Find either a private space and make it more public or a public space and make it more private».<sup>18</sup> Også værternes divergerende kulturelle tilhørsforhold har spillet ind på projektsitens kontekstafhængige udformning. Eksempelvis valgte værten Shafiq Kakar, der oprindeligt er født i Afghanistan, men i dag bor i Eindhoven og arbejder som sikkerhedsvagt på Van Abbemuseum, at hans private afghanske tæppe skulle benyttes som et centralt intimitetsskabende element i stuens indretning, ligesom der på dette site serveres afghansk te og afghanske søde sager snarere end arabiske.<sup>19</sup> De forskellige projektsites adskiller sig således fra hinanden, blandt andet som et resultat af DAARs stedspecifikke overvejelser over stuernes placeringer i forskellige arkitektoniske, geografiske og kulturelle kontekster.

---

17 Hilal & Petti 2018: 372.

18 Hilal & Petti 2018: 362.

19 For information herom, se «Conversation between Sandi Hilal and Charles Esche about the Living room at the Vanabbe museum at Iaspis on September 4, 2019»: <http://www.decolonizing.ps/site/eindhoven/> (senest tilgået 16.05.2022).

## Et netværk af platforme

Som projekt fungerer *Al Madhafah/The Living Room* først og fremmest som et provisorisk mødested, hvor skiftende gæster kan tage imod værtens invitation til at slå sig ned og socialisere, deltage i diverse programsatte talks, workshops og debatter, engagere sig i selvorganiserede lærings- og aktivitetsprogrammer og dele de i midten arrangerede mad- og drikkevarer. Det første site, der blev etableret, var i Boden, hvor Hilal var blevet inviteret til at realisere et kunstprojekt af Public Art Agency Sweden.<sup>20</sup> Boden er en afsides beliggende by i den nordlige del af Sverige, der er kendt for at udgøre et trafikalt knudepunkt på jernbanelinjen, for historisk set at have fungeret som et militærstrategisk fæstningsanlæg under den kolde krig samt for i nyere tid at have modtaget et større antal flygtninge. Under et indledende researchophold i Boden opsøgte Hilal det lokale immigrationskontor samt *The Yellow House*: et opholdssted for flygtninge, der blandt såvel ansatte på immigrationskontoret som lokale byboere havde ry for at være et problemfyldt sted, der ydede en negativ indflydelse på de omkringliggende boligområder.<sup>21</sup> Her fik Hilal kontakt til det syriske ægtepar Yasmeeen og Ibrahim, der var flygtet fra Syrien, og som siden deres ankomst til Sverige havde haft svært ved at skabe social kontakt til folk fra lokalområdet. I samarbejde med Yasmeeen og Ibrahim etablerede Hilal den første platform i forbindelse med *Al Madhafah/The Living Room* i *The Yellow House*, og denne har siden fungeret som base for sociale sammenkomster, selvorganiserede madlavningskurser og fællesspisningsarrangementer. Hilal valgte herefter også at inddrage sit private hjem i Stockholm som base for *Al Madhafah/The Living Room*, blandt andet for på denne måde at kunne udvide projektets fokus på flygtninge til også at omfatte migranter – såsom hende selv og hendes partner, Alessandro Petti – med mangeårig tilknytning

---

20 Hilal & Petti 2018: 366.

21 Hilal & Petti 2018: 367.

til Sverige. Samtidig blev Hilal inviteret til at deltage i en udstilling på Stockholms center for arkitektur og design, ArkDes, hvorefter projektets tredje og sidste svenskbaserede platform blev oprettet. Samtlige af disse platforme har bidraget til dannelsen af sociale fællesskaber, der har søgt at bryde med traditionelle kategoriseringer af borgere som henholdsvis 'oprindelige indbyggere', 'immigranter' eller efterkommere med 'migrationsbaggrund'.

Med sin anvendte platformsmode og skærpede opmærksomhed på dannelsen af kulturelt sammensatte fora fremstår *Al Madhafah/The Living Room* karakteristisk for en type af participatoriske projekter, der som før nævnt vinder udbredelse for tiden på den internationale samtidskunstscene. Holdningerne til, hvilken rolle deltagerbaserede og socialt engagerede kunstprojekter såsom *Al Madhafah/The Living Room* udfylder, er imidlertid delte inden for det kunstteoretiske diskursfelt. Teoretikere som Grant Kester, Nicolas Bourriaud, Suzanne Lacy og Mary Jane Jacob har eksempelvis fremhævet kunstens særlige evner til at etablere meningsfulde mellemmenneskelige relationer, skabe aktivt involverede offentligheder og danne grobund for nye fællesskabsdannelser.<sup>22</sup> I deres forskelligartede undersøgelser flytter de opmærksomheden fra anonyme kunstpublikummer til specifikke offentligheder – ofte i form af økonomisk, kulturelt og etnisk marginaliserede befolkningsgrupper, konfliktramte lokalsamfund eller krigshærgede nationer – og de argumenterer for, at deltagerbaserede og socialt engagerede kunstpraksisser kan spille en afgørende rolle i forhold til at integrere marginaliserede brugergrupper gennem kreative praksisser.

Dette ideal om participation som en inkluderende og demokratisk engagerende strategi *per se* er imidlertid blevet udfordret fra flere sider, blandt andet af Claire Bishop.<sup>23</sup> Med afsæt i Nicolas Bourriauds refleksioner over den relationelle æstetik argumenterer Bishop for, at

22 Kester 2011, Bourriaud 1998, Lacy 1995, Jacob 1995.

23 For en nærmere indføring i kritikker af samtidens deltagelsesorienterede kunstpraksisser, se eksempelvis Bishop 2011, Miessen 2010, Sternfeld 2013.



↗ Yellow House i Boden, et af de steder, hvor Sandi Hilal etablerede *Al Madhafah/The Living Room*. Foto: Elias Arvidsson Kronlid/Statens konstråd.

deltagerbaserede og socialt engagerede kunstpraksisser, ofte i modsætning til kunstneres og kuratorernes erklærede intentioner, ender med at fungere som elitære og selvreferentielle fora for dem, som i forvejen er en del af kunstscenen. I den forstand kan partcipatoriske kunstpraksisser hævdes at adressere dét, som Bishop omtaler som «a community of viewing subjects with *something in common*».<sup>24</sup> Det vil sige en forsamling af ligestillede og ligesindede deltagere, der reproducerer eksisterende sociale hierarkier snarere end at ombyrde dem. I lighed med Bishop finder jeg det utilstrækkeligt at udlede, at kunstprojekter er demokratiske og socialt inkluderende, alene fordi de involverer borgerne i deres tilblivelsesproces, ligesom jeg tilslutter mig forestillingen om, at friktionsfyldte og forhandlingsbaserede fællesskabsdannelse kan rumme et politisk potentiale, idet de, netop ved

---

24 Bishop 2004: 68.

at tydeliggøre spændinger og skævvredne magtforhold, kan skabe en gunstig grobund for at gentænke dem.<sup>25</sup> Af samme grund vil jeg argumentere for, at det i det følgende er vigtigt at foretage en mere specifik analyse af, hvilke typer af fællesskaber der bliver etableret qua *Al Madhafah/The Living Rooms* platforme, for hvem, og med hvilke effekter til følge.

## Skabelsen af forskellige former for sociale fællesskaber

Såvel de fysiske rammer som de deltagende gæster og program-satte aktiviteter har selvsagt varieret i de forskellige realiserede versioner af projektet. Platformen på ArkDes blev eksempelvis realiseret inden for rammerne af en velrenommeret arkitektur- og designinstitution i Stockholm, der har til huse i samme kompleks som Moderna Museet på Skeppsholmen. Som institution henvender ArkDes sig primært til hovedstadens arkitektur- og designintereserede udstillingsbesøgende,<sup>26</sup> og den begrænsede sig tidsmæssigt til visningsperioden for udstillingen *Public Luxury* i efteråret 2018. ArkDes-platformen var desuden kendetegnet ved at omfatte et ambitiøst udtænkt og emnemæssigt vidtspændende diskursivt program, der blandt andet inkluderede introduktioner til det samlede projekt ved Hilal, samtaler om vidensproduktion og dennes rolle i samtidens kulturelt sammensatte samfund ved Mauricio Corbalan og Shahram Khosravi, samtaler om gæstfrihedsbegrebet ved Elena Isayev og

---

25 Bishop 2004: 77–79.

26 Som det for eksempel fremgår af en optagelse fra en workshop afholdt på ArkDes 12.10.2018, bestod de deltagende den dag primært af kunstnere, arkitekter, arkitektstuderende og forskere – de fleste med translokale baggrunde og med en ekspliciteret faglig interesse for problemstillinger relateret til grænsedragninger, migrationspolitik og forhandlede tilhørsforhold. <http://www.decolonizing.ps/site/stockholm-arkdes/> (senest tilgået 16.05.2022).

Staffan Wille, workshops arrangeret af Tensta-Hjulsta kvinnocenter, en selvorganiseret forening for kvinder med translokale baggrunde, samt en event om gæstfrihed arrangeret specifikt for børn og deres familier.

Den fortsat aktive platform i Boden er, i modsætning hertil, karakteriseret ved en længere varighed og større grad af kontinuitet, idet den siden oprettelsen har fastholdt et dagligt aktivitetsprogram med deltagere fra det lokale boligområde. Hver lørdag er Yasmeen og Ibrahim værter for et heldagsarrangement, hvor skiftende beboere agerer værter og underviser i madlavning, som de praktiserer den i deres respektive husholdninger.<sup>27</sup> I forbindelse med at Ibrahim fik kørekort, arrangerede han desuden uformel teoriundervisning i *The Yellow House*, som man som gæst/besøgende kunne følge som supplerende forberedelse til kørekortseksamen.<sup>28</sup> På baggrund af den store interesse for undervisningstilbuddet valgte ABF (*Arbetarnas Bildningsförbund*), der som organisation er kendt for igennem længere tid at have haft fokus på arbejdet med flygtninge, efterfølgende at oprette officielle kurser i både teori og praksis, der var gratis for alle at deltage i.<sup>29</sup> Efter noget tid endte ABF desuden med at kontakte de involverede i *Al Madafah/The Living Room* for at høre, om de ville kunne benytte lokalerne i *The Yellow House* et par gange om ugen, eftersom de mente, det ville være det bedste sted til at etablere kontakt til byens flygtninge og opnå viden om deres ønsker og behov for undervisningstilbud. På den måde

---

27 Arrangementerne har hidtil omfattet undervisning i madlavning fra bl.a. Somalia, Irak, Iran, Libanon, Indien, Afghanistan, Jordan, Yemen og Eritrea. For nærmere information om og for et visuelt indblik i disse arrangementer, se Facebooksiden *Al-Madafah - The Living Room in Boden*: <https://www.facebook.com/Al-Madafah-The-Living-Room-in-Boden-575737092844658/> (senest tilgået 16.05.2022).

28 For mere info, se: <http://www.decolonizing.ps/site/boden/> ([senest tilgået 16.05.2022](http://www.decolonizing.ps/site/boden/)).

29 ABF er eksempelvis også aktivt involveret som samarbejdspartner i *Silent University Stockholm*, en solidarisk platform for vidensdeling blandt flygtninge, migranter og asylansøgere initieret af den kurdiske kunstner Ahmet Ögüt. For yderligere information herom, se Silent University Stockholm. (2016). «Twice a week is not enough». I F. Malzacher, A. Ögut & P. Tan (red.). *The Silent University: Towards a transversal pedagogy*. Sternberg Press.

er de spontant organiserede, bottom-up-drevne aktiviteter i *The Yellow House* over tid blevet suppleret med mere institutionaliserede undervisningsformater, der bliver til i samarbejde med en lokalt velforankret organisation som ABF, og som skaber nye sociale kontaktflader for stedets faste brugere.

Opsummerende kan man således sige, at platformene beliggende i Stockholm bidrager til at udvide projektets indledningsvise fokusområde ved her også at lade andre end folk med flygtningebaggrund agere værter. På den måde bliver projektets undersøgelse af præmisserne for fællesskabsdannelser og af de forskellige – og ofte magtmæssigt skævvredne – muligheder for at agere vært gjort til anliggender, der vedrører andre dele af det svenske samfund, og ikke kun nytilkomne flygtninge og medlemmer af såkaldte minoritetsmiljøer. Samtidig bidrager Hilals eget hjem – og, kunne man her tilføje, den midlertidigt realiserede platform på ArkDes – til dannelsen af midlertidige sociale kontaktzoner, der primært henvender sig til kunst- og kulturinteresserede udstillingsbesøgende i hovedstadsregionen, og som har særligt fokus på spekulative og kritisk reflekterende diskussioner vedrørende de ulige vilkår for deltagelse i sociale fællesskaber, som kendetegner samtidens stadig mere etnisk og nationalt blandede samfund.

Platformen i Boden er derimod – i kraft af sin lokale forankring blandt beboerne i og omkring *The Yellow House*, sit anvendelsesorienterede og bottom-up-drevne aktivitetsprogram og sin tidsligt udstrakte *modus operandi* – lykkedes med at opbygge mere varige, praksisbaserede og socialt forpligtende fællesskaber. I den forstand kan de siges i praksis at aktivere den socialiseringsproces, som den postmarxistiske filosof og kulturteoretiker Gerald Raunig betegner som *becoming-common*. Med dette begreb henviser Raunig til skabelsen af et socialt fællesskab, der er kendetegnet ved en varig og dermed også mere kontinuerlig interaktion, ved udvisning af omsorg og ved en eksperimenterende udvikling af nye og mere egalitære måder at leve sammen på.<sup>30</sup>

---

30 Raunig 2013: 169.

Ifølge Raunig implicerer en *becoming-common* således en fortsat og foranderlig selvorganiseringsproces, hvor forskellige typer af ressourcer lokaliseres, deles og bringes i spil, således at nye solidariske fællesskaber kan tage form. I *The Yellow House* sker dette eksempelvis, ved at deltagerne alle – på skift, men på lige vilkår – får mulighed for at agere værter, ved at de hver især bringer forskellige ressourcer såsom madkundskaber, akademiske kvalifikationer, kontakter til interesseorganisationer og viden om lokalsamfundet i spil i fællesskabet, og ved at de hjælper hinanden med diverse praktiske ting og udveksler erfaringer vedrørende boligforhold, kursustilbud og arbejdsmuligheder. Stedets omsorgsfulde omgangsform viser sig desuden ved, at de involverede borgere engagerer sig aktivt i hinandens børn, eksempelvis ved at tage initiativ til at afholde fællesaktiviteter såsom tegnetworkshops, læsearrangementer og eidfester, hvor der bliver serveret kage og uddelt små dekorerede poser med slik og gaver til alle børnene. I lighed med *Al Madhafah/The Living Rooms* platforme i almindelighed, og den her analyserede platform i Boden i særdeleshed, er Raunigs begreb om *becoming-common* desuden karakteriseret ved at arbejde med åbne og vertikalt orienterede institutionspraksisser, eller *instituent practices*, som han kalder dem, der bidrager til at konstituere sociale fællesskaber i et aktivt krydsfelt mellem kollektiv kunstproduktion og politisk aktivisme.<sup>31</sup> Det er imidlertid en vigtig pointe, at de sociale fællesskaber, som skabes i kraft af et projekt som *Al Madhafah/The Living Room* i Boden, ikke alene er kendetegnet ved harmonisk sameksistens, men også ved friktionsfyldte forhandlingssituationer. Spørgsmålet, som melder sig i umiddelbar forlængelse heraf, er derfor, hvilke effekter *Al Madhafah/The Living Rooms* æstetisk-politiske praksisser producerer. Med henblik på at besvare dette spørgsmål vil jeg i det følgende afslutningsvis vende mig mod begrebet *Al Madhafah* og Halils dertil knyttede politiske fordring om praktiseringen af en radikal form for gæstfrihed.

---

31 Raunig 2013: 175.



## Gæstfrihed som magtinfileret gestus

Som projekt fremstår *Al Madhafah/The Living Room* som en assemblage af heterogene elementer bestående af arkitektonisk gestaltede mødesteder, fysiske genstande såsom tæpper, puder og kaffekander, sociale interaktioner og diskursive programmer omfattende kuraterede talks, samtaler, workshops med mere. Assemblagens mange forskelligartede elementer bliver imidlertid kædet sammen til en komposit enhed ved hjælp af begrebet *Al Madhafah*, der indgår i projektets titel. Dette henviser til det arabiske udtryk *Al Madhafah*: en dagligstue dedikeret til gæstfrihed.<sup>32</sup> DAAR påpeger, at udtrykket blev valgt, fordi det som arkitektonisk fænomen netop er kendetegnet ved at være situeret i et flydende og udefinerbart grænsefelt, der udfordrer vante forestillinger om et dikotomisk forhold mellem private og offentlige rum, gæster og værter, inkluderede og ekskluderede:

It [*Al Madhafah*] has the potential to subvert the role of guest and host and give a different socio-political meaning to the act of hospitality. It seeks to mobilize the condition of permanent temporariness as an architectural and political concept able to challenge the binaries of inclusion and exclusion, public and private, guest and host. It activates the rights of temporary people to host and not to be eternally a guest, the right to claim life in the new destination but without feeling obliged to revoke the desire to belong to the life back home.<sup>33</sup>

---

32 Som eksempler på andre aktuelle kunstneriske, kuratoriske og institutionelle praksisser, der ligeledes arbejder med gæstfrihedsbegrebet som centralt omdrejningspunkt, kan man nævne Louise Lawlers kunstprojekt *This Card*, som hun bidrog med på udstillingen *The work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space 3* på neugerriemschneider i Berlin i 2000, det kuratoriske projekt *Arts and Foods: Rituals Since 1851* vist på *Triennale di Milano* i 2015 samt udstillingsstedet SAVVY Contemporary i Berlin, hvis institutionelle praksis er kendetegnet ved at tage afsæt i «hospitality» og «radical conviviality». Se Ndikung 2017.

33 Se DAAR: Introduction living room: <http://www.decolonizing.ps/site/introduction-living-room/> (senest tilgået 16.05.2022).

Som det fremgår af ovenstående citat, problematiserer den arkitektoniske term *Al Madhafah* desuden – i lighed med det kulturanalytiske begreb om det postmigrantiske<sup>34</sup> – forestillingen om en forskelsstættende opdeling mellem oprindelige 'vi'-grupper og 'de'-grupper: en forestilling, der traditionelt tilskriver 'vi'-grupper en privilegeret position som værter, hvorimod 'de'-grupper på tilsyneladende ubestemt tid fastholdes i deres roller som nytillkomne gæster.

Forestillingen om et tilsyneladende oppositionelt forhold mellem 'vi'-grupper og 'de'-grupper er, ifølge Hilal, tæt forbundet med asymmetriske magtrelationer og virksomme eksklusionsmekanismer. Hun påpeger således, at værtsrollen traditionelt bliver forbundet med forestillinger om agens, hvorfor *Al Madhafah/The Living Rooms* forhandlinger af, hvem der kan hævde retten til at indtage denne rolle, tydeligvis tilskrives en magtkritisk og politisk funktion. Hvem der besidder nøglerne til dagligstuen sociale kontaktzone, anskues af samme årsag som et konceptuelt og magtrelateret spørgsmål snarere end et praktisk:

Who has the key to the living room is a conceptual question, not a practical one. When we talk about a collective space like the Madhafah on the ground floor of the Yellow House, it is important to understand who has

---

34 Her skal det nævnes, at begrebet om det postmigrantiske til at begynde med primært blev brugt til at referere til individer og grupper, der ikke selv har migreret, men som har en såkaldt migrationsbaggrund (Yildiz 2010). Som kulturteoretikerne Anne Ring Petersen og Moritz Schramm har påpeget, rummer denne brug af termen imidlertid en potentiel faldgrube, idet den har tendens til at opstille «en nærmest ontologisk forskel mellem den oprindelige 'vi'-gruppe og 'de'-gruppen, nu i skikkelse af hybridiserede og integrerede unge efterkommere opvokset som statsborgere i et europæisk land.» (Petersen & Schramm 2016: 184). Flere teoretikere er da også i stigende grad begyndt at benytte begrebet om det postmigrantiske som et analytisk perspektiv (Yildiz 2010, Foroutan 2015, Römhild 2015). Herved betones det, at det postmigrantiske ikke henviser til identitetsdannelse blandt bestemte individer og grupper, der herved skilles ud fra både majoritetssamfundet og minoriteten af egentlige migranter. Det refererer derimod til et perspektiv, som kan benyttes til at analysere de forandringsprocesser, som migrationsbevægelser afstedkommer i samtlige dele af samfundet.

the keys, who lets people in and out, whether the door is always open or if it can be closed when needed, etc. These are the operative terms to understand if we want to change existing power structures within the domain of refugee integration.<sup>35</sup>

En central ambition med *Al Madhafah/The Living Rooms* etablering af kulturelt sammensatte kontaktsteder defineres følgelig som et forsøg på at tydeliggøre værtsrollens virksomme magtstrukturer og gøre de dertil knyttede konflikt- og forhandlingssituationer produktive i politisk forstand. *Al Madhafah/The Living Room* placerer sig herved i et interessant spændingsfelt mellem ubetinget og betinget gæstfrihed, det vil sige mellem på den ene side en celebrering af en fuldkommen betingelsesløs modtagelse og accept af alle, der befinder sig i tilstande af bevægelse, og som er interesserede i at tage imod den gæstfrie gestus, og på den anden side en bevidsthed om de altid eksisterende magtforhold, marginaliseringer og eksklusionsmekanismer, som legitimeres inden for feltet ved hjælp af diverse regler og reguleringer.<sup>36</sup> På denne måde udstiller og undersøger projektet gæstfrihedsbegrebets indbyggede konflikter, paradokser og magtforhandlinger.<sup>37</sup> Eksempelvis i forhold til hvem der udsteder invitationer, planlægger aktivitetsprogrammer, tilbyder kaffe og søde sager til de fremmødte, besidder nøgler til mødestedet, føler sig mest hjemme i omgivelserne, kender til skrevne og uskrevne regler for opførsel på stedet, håndterer

---

35 Sandi Hilal: «Al Madhafah: The living room – from Palestine to the Arctic Circle», <https://sharedhistory.eu/11-archive/44-al-madhafah> (senest tilgået 16.05.2022).

36 For en nærmere uddybning af de her skitserede positioner, se Jacques Derrida og Anne Dufourmantelles indflydelsesrige tekst om gæstfrihedsbegrebet: «Of hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond» (Derrida & Dufourmantelle 2000).

37 I forbindelse med en samtale mellem Sandi Hilal og Charles Esche afholdt på IASPIIS 04.09.2019 ekspliciterer Hilal, at hun på denne måde forsøger at politisere gæstfrihedsbegrebet med henblik på at tilskrive de deltagende aktører en øget grad af agens. <http://www.decolonizing.ps/site/eindhoven/> (senest tilgået 16.05.2022).

kommunikation med eksterne aktører, krediteres som værter i medie-kontekster med mere.

Som Beatrice von Bismarck har bemærket, implicerer den gæstfri handling som oftest både en generøs sikring af den modtagne gæsts overlevelse, velbefindende og anerkendelse og en samtidig og hermed forbunden opkvalificering af værtens sociale, økonomiske, kulturelle og symbolske kapital.<sup>38</sup> Relationen mellem gæst og vært er med andre ord kendetegnet ved at være reciprok og spundet ind i et gensidigt betinget udvekslings- og magtforhold. *Al Madhafah/The Living Room* undersøger netop dette forhold, det vil sige hvad der sker, når nogen indtager rollen som henholdsvis vært og gæst, hvilke regler og konventioner som knytter sig til disse positioner, samt hvilke konsekvenser det får, når rollerne ombyttes og magtrelationerne på den måde bliver genforhandlet.

Det er på denne måde en vigtig pointe, at *Al Madhafah/The Living Room* skaber plads til friktion, uenigheder og forhandlingssituationer – både i forholdet mellem værter og eksternt inviterede gæster og internt blandt stedets fast involverede brugere. Et paradigmatiske eksempel herpå er de fast tilbagevendende arrangementer i *The Yellow House*, hvor lokale repræsentanter fra forskellige partier inviteres til at spise med, socialisere og diskutere politik. Dette har blandt andet medført, at en repræsentant fra det omdiskuterede højreradikale parti *Sverigedemokraterna* blev inviteret til et arrangement i huset. Eftersom *Sverigedemokraterna* har markeret sig ved en stærkt nationalistisk og indvandringsfjendsk agenda, førte lokalpolitikeren besøg i *The Yellow House* ikke overraskende til tilspidsede diskussioner mellem stedets faste brugere og den inviterede gæst. Det førte imidlertid også til interne stridigheder, idet visse af husets brugere mente, at det var vigtigt på denne måde at skabe en platform for diskussion, de radikale politiske uoverensstemmelser til trods, mens andre argumenterede for, at man af principielle årsager aldrig bør agere værter for politiske

---

38 von Bismarck & Meyer-Krahmer 2016: 11.

repræsentanter fra den yderste højrefløj, idet man hermed bidrager til at give dem taletid og legitimere deres politiske projekt.<sup>39</sup>

*Al Madhafah/The Living Room* kan i den forstand anskues som en aktualisering af dét, som Mary Louise Pratt har benævnt *en kontaktzone*: et socialt interaktionsfelt, der netop er kendetegnet ved, at roller og positioner fremtræder som et resultat af magt- og konfliktrelaterede forhandlingssituationer og derfor potentielt set også kan forrykkes, forskydes og ombyttes.<sup>40</sup> *Al Madhafah/The Living Room* fungerer herved som en friktionsfyldt kontakt- og konfliktzone, der tydeliggør eksisterende magtrelationer, og som på baggrund heraf søger at forhandle, hvem der har ret til at agere værter i samtidens pluralistiske samfund. Der er således ikke tale om et magtfrit rum, men derimod om en zone gennemtrukket af diverse magtrelationer: En zone, hvor nye typer af fællesskaber og solidariske alliancer kan dannes og baserer sig på fælles interessefelter, sociale aktiviteter og politiske anskuelser snarere end på eksternt tilskrevne etniske, kulturelle og religiøse identiteter. Anskuet ud fra en postmigrantisk optik bidrager *Al Madhafah/The Living Room* på denne måde til tydeliggørelsen af samtidens kulturelt sammensatte kontaktzoner som magtinfiltrede forhandlingszoner kendetegnet ved ulige vilkår for deltagelse og for – mere specifikt – at agere værter. De friktionsfyldte relationer opstår først og fremmest ved, at mennesker fra diverse etniske, sociale, kulturelle og økonomiske kontekster bringes sammen på en sådan måde, at deres vidt forskellige muligheder bliver ekspliciteret. Man vil selvfølgelig kunne indvende, at projektet har en begrænset rækkevidde, i og med at det primært henvender sig til deltagere *on site* samt til inviterede gæster fra de respektive lokalområder. Ikke desto mindre vil jeg argumentere for, at

---

39 Observationerne ovenfor baserer sig dels på et semistruktureret Skype-interview, som jeg foretog med Hilal 11.09.2020, dels på materiale hentet fra Facebooksiden *Al-Madafah - The Living Room in Boden*, særligt opslaget fra 23.10.2019, <https://www.facebook.com/Al-Madafah-The-Living-Room-in-Boden-575737092844658/> (senest tilgået 16.05.2022).

40 Pratt 1991.

et projekt som *Al Madhafah/The Living Room* udpeger en vigtig vej for samtidens kunstpraksisser, idet socialitetens eksisterende spilleregler gøres til genstand for kritiske forhandlinger, refleksioner og interventioner. Det er således netop i kraft af dets evne til at skabe lokalt forankrede sociale fællesskaber på splittelsens præmisser, der peger på muligheden for at anskue og anvende samtidens sociale kontaktzoner på alternative måder, at projektets politiske potentialer kan lokaliseres.

*Denne artikel er udgivet med afsæt i forskningsprojektet «Togetherness in difference: Reimagining identities, communities and histories through art», der er støttet af Novo Nordisk Fonden (bevilling NNF 19OC0053992).*

## Referencer

- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 59–79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (1998). *Ésthetique relationelle*. Les presses du réel.
- Castles, S. & Miller, M.J. (2009). *The age of migration: International population movements in the modern world*. Palgrave Macmillan.
- Derrida, J. & Dufourmantelle, A. (2000). *Of hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Stanford University Press.
- Foroutan, N. (2015). Die Einheit der Verschiedenen: Integration in der postmigrantischen Gesellschaft. *Focus Migration*, 28, 1–8.
- Foroutan, N. (2016). Postmigrantische Gesellschaft. I H.U. Brinckmann & M. Sauer (red.), *Einwanderungsgesellschaft Deutschland* (s. 227–254). Springer VS.
- Hilal, S. (u.å.). *Al Madhafa: The living room – from Palestine to the Arctic Circle*. [https://ff-media.nordiccloud.net/images/pdf/Boden\\_compression02.pdf](https://ff-media.nordiccloud.net/images/pdf/Boden_compression02.pdf).
- Hilal, S. & Petti, A. (2018). *Permanent temporariness*. Art and Theory Publishing.

- Jacob, M.J. (1995). Outside the loop. I M. Brenson, M.J. Jacob & E.M. Olson (red.), *Culture in action* (s. 50–61). Bay Press.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Bay Press.
- Kester, G.H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Miessen, M. (2010). *The nightmare of participation (the crossbench practice as a mode of criticality)*. Sternberg Press.
- Ndikung, B.S.B. (2017). *Savvy contemporary: The laboratory of form-ideas: A concept reloaded*. [https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/2811/savvy\\_concept\\_2017.pdf](https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/2811/savvy_concept_2017.pdf)
- Petersen, A.R. & Schramm, M. (2016). Postmigration: Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur. *Kultur & Klasse*, 122, 179–198.
- Petersen, A.R. & Schramm, M. (2017). (Post-)Migration in the age of globalization: New challenges to imagination and representation. *Journal of Aesthetics and Culture*, 9(2), 1–12.
- Pratt, M.L. (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, 33–40.
- Raunig, G. (2013). Flatness rules: Institut practices and institutions of the common in a flat world. I P. Gielen (red.), *Institutional attitudes: Instituting art in a flat world* (s. 167–179). Valiz.
- Römhild, R. (2015). Jenseits ethnischer Grenzen: Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung. I E. Yildiz & M. Hill (red.), *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft* (s. 37–48). Transcript.
- Schramm, M., Moslund, S.P. & Petersen, A.R. (red.). (2019). *Reframing migration, diversity and the arts: The postmigrant condition*. Routledge.
- Sharifi, A. (2011). Postmigrantisches Teater: Eine neue agenda für die deutschen Bühnen. I W. Schneider (red.), *Teater und Migration* (s. 35–46). Transcript.
- Sharifi, A. (2020). Shermin Langhoff: A rebellious spirit in a mainstream theatre. *European Journal of Theatre and Performance*, 2, 492–511.
- Silent University Stockholm. (2016). «Twice a week is not enough». I F. Malzacher, A. Ögut & P. Tan (red.). *The Silent University: Towards a transversal pedagogy* (s. 84–95). Sternberg Press.

- Sternfeld, N. (2011). *Memorial sites as contact zones: Cultures of memory in a shared/divided present*. <https://eipcp.net/policies/sternfeld/en.html>.
- Sternfeld, N. (2013). The rules of the game: Participation in the post-representative museum. *CuMMA PAPERS #1*, 1-7.
- von Bismarck, B. & Meyer-Krahmer, B. (red.). (2016). *Hospitality: Hosting relations in exhibitions*. Sternberg Press.
- Yildiz, E. (2010). Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe. *SWS-Rundschau*, 3, 318-339.
- Yildiz, E. (2015). Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit. I E. Yildez & M. Hill (red.), *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft* (s. 19-48). Transcript Verlag.



# Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi

Av Siemke Böhnisch

Embracing paradox is a core method for dealing with conflict.

Bernard Mayer, *The Conflict Paradox*<sup>1</sup>

Er det mulig å være rykende uenig om betente samfunnsprospørsmål og samtidig være i et fellesskap med dem du er uenig med? Hva skal til for at et *uenighetsfellesskap* oppstår? Det er liten tvil om at uenighetsfellesskap er viktig for demokratisk samhandling, men slike fellesskap ser ut til å være en mangelvare i dag. Hvilken rolle kan teater som medium og kunstform spille i den sammenheng?

I denne artikkelen ser jeg på et aktuelt scenekunstprosjekt som på mange måter sprenger grensene til teateret, mens det samtidig jobber med kunstformens grunnprinsipper og institusjoner: *Sløserikommissjonen* av Traavik.info.<sup>2</sup> Jeg skal undersøke hvordan prosjektet jobber med uenighet, hvilke fellesskap det intervenserer i, og hvordan det kan være relevant for uenighetsfellesskap og demokratisk samhandling i dag. Som teaterforsker fokuserer jeg her på dramaturgien. Jeg

---

1 Mayer 2015: 269.

2 Traavik.info 2021.

analyserer den spesifikke *uenighetsdramaturgien* som ligger til grunn for og utvikler seg i og rundt prosjektet.<sup>3</sup>

Denne artikkelen er skrevet parallelt med at scenekunstprosjektet utviklet seg, og kan leses både som et dokument av og en refleksjon over den (i skrivende stund) uavsluttede prosessen. Jeg retter søke-lyset mot det dramaturgiske konseptet og det konfliktfylte forløpet som leder frem til de sceniske forestillingene. Prosjektet har helt siden annonseringen vært meget omstridt og omdiskutert innad i det frie scenekunstheltet i Norge.<sup>4</sup> Samtidig er det institusjonelt trygt forankret i feltet. Morten Traaviks kunstnerskap har vært fremtredende internasjonalt siden midten av 2000-tallet, Traavik.info mottar finansiering fra den mest prestisjefylte støtteordning for fri scenekunst i Norge, og *Sløserikommisjonen* co-produseres av BIT Teatergarasjen, ett av de ledende programmerende teatrene.

Helt siden *Miss Landmine*-prosjektene (2006–2010), som tok form av en skjønnhetskonkurranse for kvinnelige landmineofre, har Traaviks arbeider skapt offentlige kontroverser.<sup>5</sup> *Sløserikommisjonen* er altså ikke et unntak, men skiller seg likevel ut siden de offentlige kontroversene denne gang oppstår *innad* i scenekunstheltet. Kollegaer som tidligere har forsvart Traaviks arbeider overfor en tilsynelatende kunstfjern eller kunstfiendtlig fordømmelse, er nå blant de uttalte kritikerne. Noen scenekunstnere har til og med prøvd å organisere motstanden innad i feltet med målet om å stanse Traaviks aktuelle prosjekt.<sup>6</sup>

Gitt den betente debatten om *Sløserikommisjonen* vil leseren kanskje umiddelbart spørre: Er du for eller imot? Og noen vil kanskje til og med innvende at en vitenskapelig artikkel om prosjektet gir (enda mer) oppmerksomhet til noe som er skjebnesvangert – for scenekunsten,

---

3 Jeg har lansert begrepet uenighetsdramaturgi i artikkelen Böhnisch 2019a.

4 For en liste over medieoppslag om *Sløserikommisjonen*, se BIT Teatergarasjen 2021a og Traavik.info 2021.

5 Se Fieldseth 2019. Traaviks prosjekter har til tider også skapt kontroverser innad i Kulturrådet som har blitt offentlig, se Fidjestøl 2015: 285–288 og 315–317.

6 Bjørk 2021.

for kunstnere, for kunstfinansiering og for fellesskapet. Uansett ståsted er det ikke tvil om at casen er vanskelig å håndtere. Ikke desto mindre er den meget relevant i vår sammenheng. Den rammer direkte, om enn på intrikat vis, bakgrunnen for forskningsprogrammet Kunstskapte fellesskap: spørsmålet om utforming og legitimering av offentlig støtte til den frie kunsten. I *Sløserikommisjonen* åpnes dørene på vidt gap for kritikere som høylytt og polemisk diskrediterer Kulturrådets kunststøttepraksis.

Før jeg griper fatt i den betente casen, vil jeg se på noen premisser, antakelser og begreper som ligger til grunn for min tilnærming.

## Teater som kunstform

Teater er en kollektiv kunstform. Mennesker må samarbeide for å få til en teaterforestilling, og når den er ferdigprodusert, spilles den for et publikum som opplever den sammen. Både produksjon og resepsjon er altså kollektiv. Distribusjonen skjer som regel i et fysisk rom, her og nå, gjennom aktører som er presente på scenen og et fysisk tilstedeværende publikum i salen. Denne «co-presensen» har blitt opphøyd til kunstartens egenart.<sup>7</sup> Mindre essensialiserende kan vi si at teater som oftest forutsetter at folk samler seg på et sted og tilbringer et stykke tid i fellesskap. Det er derfor et privilegert medium for dannelses-, bekreftelses- og transformasjon av fellesskap gjennom forsamling.

Med henvisning til teaterets funksjon i det antikke Hellas kjenner vi til den enfatiske koblingen mellom teater og demokrati knyttet til foramlingsaspektet. Forsamlingen av alle «frie»<sup>8</sup> borgere på teateret bekreftet fellesskapet og ble samtidig brukt til å forhandle spørsmål med vesentlig relevans for nettopp dette fellesskapet. Men

---

7 Se for eksempel Fischer-Lichte 2004.

8 Som kjent ekskluderte denne forsamlingen alle borgerne som ikke var tilkjent denne statusen.

det er ikke gitt at teaterets forsamlinger og transformerende potensial er demokratisk eller demokratiserende. Vi behøver ikke gå langt tilbake i teaterhistorien for å finne et slående moteksempel: nazistenes *Thingspiele* som var designet til å forme og bekrefte *die Volksgemeinschaft* («folkefellesskap») i tråd med diktaturets totalitære ideologi.<sup>9</sup>

## Uenighetsfellesskap og demokratisk offentlighet

Når vi spør etter forholdet mellom kunst og sosiale fellesskap i denne antologien, er det viktig å presisere det anvendte fellesskapsbegrepet. Jeg tematiserer *uenighetsfellesskap* – et begrep som i de seneste årene har fått en viss popularitet i den norske offentlige samtalen. Det blir da ofte brukt i betydning «å være enig om å være uenig». Min begrepsbruk er derimot mer spisset. Jeg henter begrepet fra en teori om demokratisk samhandling som ble utviklet av den norske sosio-ologen Lars Laird Iversen.<sup>10</sup> I boken *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling* kritiserer Iversen ideen om at fellesskap, både store forestilte fellesskap (som nasjoner) og mindre ansikt-til-ansikt-fellesskap (som klasserom), er basert på delte verdier.<sup>11</sup> Iversen argumenterer for at denne ideen er feil, rent deskriptivt, og at den i tillegg har alvorlige konsekvenser. Blant annet fører den, ifølge Iversen, til «dypere og mer fastlåste skillelinjer mellom grupper og folk».<sup>12</sup>

Iversen har utviklet ideen om uenighetsfellesskap med utgangspunkt i ansikt-til-ansikt-samhandlingsgrupper, nærmere bestemt i sin forskning på samhandling i klasserom. Derfra utvidet han teorien til å omfatte både et mikronivå og et makronivå. Mikronivået handler om individer som et indre uenighetsfellesskap, mens makronivået handler

---

9 Se Annuß 2019, som blant annet tematiserer forholdet mellom propaganda og kunstnerisk avantgarde.

10 For den følgende korte fremstillingen av Iversens teori, se Böhnisch 2019a: 71–72.

11 Iversen 2014.

12 Iversen 2014: 11.

om nasjonale fellesskap.<sup>13</sup> Et idealtypisk uenighetsfellesskap er ifølge Iversen:

[E]n gruppe mennesker

- 1 som er kastet sammen i et skjebnefellesskap
- 2 med ureduserbar, men ikke-voldelig uenighet seg i mellom [sic],
- 3 og som står overfor en prosess som med nødvendighet innebærer et valg av felles handling.<sup>14</sup>

Demokratiske stater med en fungerende offentlighet kommer ifølge Iversen svært nær et idealtypisk uenighetsfellesskap.<sup>15</sup> Det er imidlertid liten tvil om at offentligheten i de vestlige demokratiene er i krise, mens tolkningen av denne krisen er omdiskutert.

Jeg vil fremheve to tilsynelatende motstridende tendenser: Offentligheten i dag er preget av både for mye og for lite konflikt.<sup>16</sup> På den ene siden ser vi et økt verbalt konfliktnivå. Terskelen for bruk av hatretorikk, verbale trusler og personangrep ser ut til å bli lavere og lavere, med digitale sosiale medier og kommentarfeltene i redigerte medier som muliggjørende og pådrivende teknologi. På den andre siden tyder også mye på at vi lever i et samfunn og en tid der mulighetsrommet for legitime og nødvendige konflikter snevres inn. Betegnelsene «postpolitisk» eller «postdemokratisk tidsalder» setter denne samtidsdiagnosen på spissen. Økende rettsliggjøring, en globalisert økonomi og et tilsynelatende alternativløst samfunnssystem etter Berlinmurens fall er blant faktorene som kan anføres som bakteppe for denne utviklingen.

---

13 Iversen 2014: kapittel 1 («Du er et uenighetsfellesskap – indre uenighet er en del av deg») og kapittel 3 («Norge som uenighetsfellesskap»).

14 Iversen 2014: 14–15.

15 Iversen 2014: 15.

16 Denne tesen har jeg, sammen med min kollega Randi M. Eidsaa, lagt frem og utfoldet i antologien *Kunst og konflikt* (Böhnisch & Eidsaa 2019a). De følgende avsnitt er basert på innledningskapittelet (Böhnisch & Eidsaa 2019b) til denne antologien.

Iversen tegner ikke et så omfattende bilde, men konsentrerer seg om nordiske og særlig norske forhold. Han påpeker at «retorikken om verdifellesskap» har blitt nærmest enerådende i Norge i dag.<sup>17</sup> Denne retorikken kan fremstå som en forsterkning av den ofte antatte norske konsensusorienteringen hvor åpen *dissens*, det vil si markant og vesentlig meningsforskjell, i liten grad verdsettes. Den nå dominerende ideen om at fellesskap er basert på en enighet om felles verdier, underkjenner, ifølge Iversen, betydningen av substansiell uenighet for demokratisk samhandling.

Å se på samfunn som uenighetsfellesskap utgjør en konkurrerende forklaring på hvordan samfunn henger sammen. I et uenighetsfellesskap er det ikke delte verdier som binder oss sammen, men delte utfordringer som vi må løse sammen. Den eventuelle enigheten som oppstår, er politisk – ikke *før-politisk*. Vi trenger ikke å være enige *før* vi diskuterer; vi trenger heller ikke å bli enige om alt. Vi må derimot klare å samhandle – og det krever en vilje til midlertidig enighet, kompromiss og gjensidig læring – samt overtalelse og meningers mot.<sup>18</sup>

Om vi følger Iversens tese om betydningen av uenighetsfellesskap for demokratisk samhandling i dag, blir svaret på den aktuelle utviklingen ikke å insistere på felles verdier, men å skape, forbedre og vedlikeholde gode rammer for uenighet. Sosiologen Iversen nevner lærere, politikere og avisredaktører som sentrale eksempler på folk som kan være *uenighetsarkitekter*.<sup>19</sup> Jeg har foreslått å tilføy teaterfolk på denne listen.<sup>20</sup>

---

17 Iversen 2014: 11.

18 Iversen 2014: 127, original kursivering.

19 Iversen 2014: 27.

20 Böhnisch 2019a.

## Ingen drama uten konflikt

Uenighet eller, mer poengtert, konflikt har tradisjonelt hatt en meget sentral plass i teaterets dramaturgi. Et velkjent ordtak er: «Ingen drama uten konflikt.» Konflikten driver ikke bare den tradisjonelle dramatiske handlingen fremover og skaper spenning, interesse og engasjement hos tilskueren, den har også vært ansett som det sentrale element som all handling springer ut fra. Enda mer grunnleggende kan vi si: Konflikt er den formale konstruksjonen som kan skape betydning, det som kan få et teaterstykke til å handle om noe. Men siden tradisjonelle dramaturgiske og sceniske former har blitt transformert, overskredet eller oppløst fra siste del av 1800-tallet, gjennom 1900-tallet og frem til i dag, har den dramatiske konflikten mistet sin selvfølgelig form og funksjon. I samtidsteaterets ulike dramaturgier er det derfor ikke lenger opplagt hvilke former og hvilken status konflikten har, hvor den er plassert, og hvilken funksjon den har for teater som kunstform.<sup>21</sup>

Når jeg spør etter teaterets mulighet for å danne eller legge til rette for uenighetsfellesskap, er jeg interessert i konflikt som del av en *publikumsdramaturgi*. Jeg ser etter forestillinger hvor det legges til rette for eller jobbes med uenighet innad i publikum, og – enda mer spesifikt – hvor denne uenigheten trer frem, kan fornemmes eller blir artikulert, og hvor den får en betydning for selve forestillingen.<sup>22</sup>

## Teaterets mikrooffentlighet som medium for uenighetsfellesskap

Som kollektiv kunstform disponerer teater et spesifikt offentlig rom. Dette rommet er forholdsvis overskuelig, håndgripelig og konkret sammenlignet med mange andre medier. Det skaper en kollektiv og

---

21 Mer om dette i Böhnisch & Eidsaa 2019b: 16–18.

22 For en tidligere analyse av to caser, se Böhnisch 2019a.

offentlig ansikt-til-ansikt-situasjon, en situasjon som potensielt er sosialt forpliktende og ansvarliggjørende. Ansvaret blir forsterket gjennom den gjensidige avhengigheten mellom å *spille for/visе noe* (aktører) og å *se på/lytte til* (tilskuere).

Uenighetsfellesskap oppstår i og gjennom *samhandling*.<sup>23</sup> Teatersituasjonen er basert på ritualer og spilleregler for samhandling som kan skape en fornemmelse av å *sitte i samme båt* – forut for og uavhengig av delte meninger eller verdier. Denne samhandlingen kan fremstå som robust og skjør på samme tid.<sup>24</sup> Teatersituasjonen gir dermed *fornemmelsen* av å *være kastet inn i et skjebnefellesskap*, men den gir større frihet til å tre inn i og tre ut av den enn de fleste skjebnefellesskap utenfor teateret gir.<sup>25</sup> Jeg antar derfor at teateret kan brukes som laboratorium for uenighet på områder hvor det av ulike grunner er vanskelig eller umulig å få til et uenighetsfellesskap i en større offentlighet.

Samtidig er det ikke gitt at mikrooffentligheten som dannes innenfor teaterets fire vegger, blir relevant for en større offentlighet. Teateret har for lengst mistet sin funksjon som sentral arena for allmenn offentlig diskurs og debatt, altså for den demokratiske offentligheten i spesifikke forstand. Denne funksjonen har blitt overtatt av andre medier, først av massemediene, så i tillegg av de sosiale digitale mediene. Ved

---

23 Uenighetsfellesskap er i den forstand et særtilfelle av «Fellesskap som interaksjon», jf. Tjora (2018) forslag til kategorisering av ulike typer fellesskap (se Tjora i denne boka): «hvordan *fellesskap som interaksjon* ikke bare innebærer at fellesskap kontinuerlig skapes av dets medlemmer ved deres (for)handlinger, men at (for)handling og sosial interaksjon er selve fellesskapet» (Tjora 2018: 48, originale kursiveringer). Når det er sagt, så er det påfallende at Tjoras sentrale eksempel i dette kapittelet, «Festivalens rytmiske fellesskap» (Tjora 2018: 65–71), fremhever det samstemte. Uenighet og konflikt er mer eller mindre fraværende i dette perspektivet.

24 For en nærmere redegjørelse, se Böhnisch 2019a.

25 Denne friheten er graduell. Ubehaget og ufriheten som kan oppleves når en ønsker å forlate teatersalen underveis i en forestilling, gjenspeiler de sosiale forpliktelsene og spillereglene som preger teatersituasjonen. Samtidig er det uten tvil en mye lavere terskel å forlate dette temporære fellesskapet enn varige skjebnefellesskap utenfor teateret, som for eksempel familien, skoleklassen eller nasjonen.



siden av den mediehistoriske utviklingen har scenekunstens tilbake-  
trekning til et autonomt kunstrom under modernismen, til *black boxen*  
i bokstavelig og overført forstand, blitt anført som årsak til scenekun-  
stens (selv)marginalisering. Teaterforskeren Christopher B. Balme går  
i sin bok *The Theatrical Public Sphere* så langt som å si at teateret har  
gitt opp eller forlatt sin offentlighetsstatus i den grad at forestillinger  
foregår i en kvasiprivat sfære med svært lite relevans for den gene-  
relle offentligheten.<sup>26</sup> Med dette som bakteppe trer Morten Traaviks  
kunstnerskap frem som en reaktivering av teaterets mikrooffentlighet  
gjennom en hyperkompleks kobling til samfunnets mediale makrooff-  
entlighet.

## «Hyperteater» og hyperteateranalyse

Traavik anvender begrepet *hyperteater* som en programmatisk  
betegnelse av sin scenekunstneriske praksis. «Hypertheatre (from  
ancient Greek: hyper, e.g. 'over', 'more than', 'enhanced', 'extremely')  
reaches beyond the usual, conventional, expected, and perhaps  
even sustainable boundaries of not only theatre as such, but even  
the notion of art itself.»<sup>27</sup> I Traavik.infos kunstneriske manifest *To  
be in it but not of it* er det lett å gjenkjenne avantgardens agenda  
om å sprengre kunstens grenser for å nå ut i verden.<sup>28</sup> Men her  
får overskridelsen en meget spesifikk og paradoksal vri. Den skal  
skje med hjelp av kunstformens eget apparat: «fuelled by the most  
basic and eternal principles, methods and creative processes of  
The Theatre».<sup>29</sup> Likedan forkaster ikke Traavik.infos hyperteater

26 Balme 2014: 17. For en mer inngående fremstilling og drøfting av scenekunstens  
(selv)marginalisering, se min artikkel «Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22.  
juli» (Böhnisch 2019b).

27 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 1.

28 Traavik.info u.å.

29 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 1.

kunstsystemets egne rom, det opererer både innenfor og utenfor disse kunstrommene. Manifestet beskriver ikke bare hyperteaterets hybride medialitet, det formulerer også den kunstneriske praksisens styrende poetiske verdier, dens eksplisitte poetikk.<sup>30</sup> I vår sammenheng er særlig ett punkt av interesse som umiddelbart minner om uenighetsarkitektens oppgave: «5. Hypertheatre does not take sides. It insists on doubt, paradoxes, self-contradictions, inner tensions and polyphony of message(s).»<sup>31</sup>

Hyperteateret gir særegne premisser og utfordringer for en dramaturgisk analyse. Det er ikke gitt hva som hører til et hyperteatralt verk siden det skriver seg inn i og arbeider med en rekke kontekster, medier og (del)offentligheter: «Hypertheatre is happening both within and outside above mentioned arty-ficial boundaries simultaneously, in the multi-layered geographical, cultural, moral and political grey zones that make up the world as we know it.»<sup>32</sup> Å skrive om slike verk innebærer derfor å være med på å konstruere og konstituere verket. I møte med en hyperteatral kunstnerisk praksis må dessuten metaforen om teateret som *laboratorium* for et uenighetsfellesskap revurderes: «Where [...] contemporary stage theatre (at its best) can be likened to a laboratory, hypertheatre is field work.»<sup>33</sup> Mens man i et laboratorium jobber under kontrollerte forhold, innebærer feltarbeid å begi seg ut i verden og inn i pågående, uoversiktlige og i stor grad ukontrollerbare prosesser. Hvordan beskrive og analysere dramaturgien til et uavsluttet «hyperteatralt» verk som feltarbeid? Den følgende analysen kan leses som et forsøk på å håndtere dette åpne metodologiske spørsmålet i praksis.

---

30 Poetikk her forstått som kunstens refleksjonsteori, jf. Szatkowski 2020.

31 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 5.

32 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 4.

33 Traavik.info u.å.: [punkt nr.] 4.

## (Re)konstruksjon av *Sløserikommisjonen* i prosess

*Sløserikommisjonen* skulle ha hatt verdenspremiere ved Festspillene i Bergen våren 2020 i form av to forestillinger. Den første forestillingen hadde tittelen «Presentasjon (Formålsparagraf og handlingsplan)» og skulle vises 20. mai 2020 på Den Nationale Scene (Lille Scene), mens den andre hadde tittelen «Konklusjon og anbefalinger» og skulle vises 31. mai 2020 på Festplassen (Festivaltelt).<sup>34</sup> Prosjektet var programført i kategorien «Forstyrrelser» og ble publisert som programpost i januar 2020. Da Festspillenes program ble avlyst i april 2020 på grunn av koronapandemien, ble *Sløserikommisjonen* utsatt på ubestemt tid, før det i februar 2021 på nytt ble annonsert to forestillinger for henholdsvis mai og juni 2021.<sup>35</sup> Frem til da eksisterer forestillingene for offentligheten altså bare som rene forestillinger (å forestille seg noe: å anta, å tenke seg, å se for seg), mens hyperteateret har vært i gang fra før Festspillene i Bergen annonserte programmet i januar 2020.

Startskuddet falt 20. desember 2019, langt unna etablerte kunst- og kulturarenaer, da facebookprofilen med navn Sløseriombudsmannen la ut den 20. luken i sin såkalte julekalender for 2019.<sup>36</sup> Den anonyme profilen, som på Facebook er kategorisert som «offentlig person», har publisert julekalendere siden 2017. Kalendernes «luker» inneholder som regel en post om en offentlig støttet («statsstøttet») scenekunstner, bestående av en kort tekst, inkludert online-referanser, og et kort videoklipp fra ett eller flere verk – presentert som eksempel

---

34 Festspillene i Bergen 2020: 24–25. Annonsert som co-produksjon av BIT Teatergarasjen, Festspillene i Bergen, Rosendal Teater og Traavik.info, og som finansiert av «Norske skattebetalere v/Norsk kulturråd».

35 Den første forestillingen under tittelen *Sløserikommisjonen: Seksjon 1 – Vestland* for 14. mai 2021, sted: Ole Bull Scene (Bergen), i samarbeid med BIT Teatergarasjen (BIT Teatergarasjen 2021b). Den andre på Traavik.info som «Part 2 – June 22 (venue and platform TBA)», se Traavik.info 2021.

36 Sløseriombudsmannen 2019a og 2019b.

på «sløseri» av skattepenger, samt påståtte rolleblandinger og nettverk innen kulturfeltet. Scenekunstnerne og prosjektene som trekkes frem, er hovedsakelig fra det frie feltet, støttet av Norsk kulturfond, det store, offentlige fondet for kunst og kultur som Kulturrådet forvalter. De utvalgte kunstnerne og prosjektene er anerkjente og meritterte i kunstfeltet, og facebookprofilens julekalender blir dermed en form for speilet kuratering, med motsatt fortegn og agenda. Postene inneholder en radikal redigering og forvrengning av verkene idet de korte videoklippene tas ut av kontekst, med et åpenbart mål om å trigge lesernes engasjement og fordømmelse av bruk av skattemidler på de respektive kunstneriske prosjektene og kunstnerskapene. Postene har som regel også et innslag av ironi, sarkasme og humor og latterliggjør implisitt eller eksplisitt både verkene og kunstnerne.

Utenom de såkalte julekalenderne er kunst bare ett blant mange samfunnsfelt som «granskes» av den anonyme facebookprofilen for «sløseri» av skattemidler. Profilen har et stadig voksende antall følgere – ca. 60 000 per desember 2019.<sup>37</sup> Den holder høy aktivitet og poster nesten daglig. Postene får som regel hundrevis (og i noen tilfeller tusenvis av) reaksjoner (emojis) og tallrike kommentarer. De blir flittig delt på sosiale medier, og «sakene» og vinklingen får også et videre liv idet de har blitt plukket opp i andre medier.

Luke 20 i «Sløse-julekalender 2019» er ved første øyekast i tråd med det etablerte formatet.<sup>38</sup> En «statsfinansiert» scenekunstner er valgt ut av Sløseriombudsmannen og navngitt i postens overskrift: Morten Traavik. Posten inneholder en kort introduksjon med blant annet informasjon om tildelte skattemillioner til Traavik, samt en kort video (2:07 min) med en åpenbar teatral iscenesettelse av og med den navngitte kunstneren. Men allerede første setning i facebookpostens introtekst markerer bruddet med det etablerte formatet og startskuddet for hyperteateret: «NÅ SKJER DET TING. Vi blir utfordret av

---

37 Sløseriombudsmannen u.å.

38 Sløseriombudsmannen 2019a.

kunstner Morten Traavik til å samarbeide om en forestilling.»<sup>39</sup> I motsetning til alle de andre lukene i julekalenderen er det ikke facebook-profilens og følgernes (polemiske) blick på kunstneren som uttrykkes, men omvendt, kunstnerens blick og direkte henvendelse til Sløseriombudsmannen og dens følgere. Traavik ser rett inn i kamera når han på bergensdialekt sier:

Eg synes at vi bør gå sammen om et prosjekt. Eg synes at vi må kunne utfordre hverandre til en samtale som går litt dypere enn bare tastaturet. Så, ka sier du? Hvis eg, som statsfinansiert kunstner [...] klarer å få et [sic] prestisjefyllt norsk scene til å gi oss plass – vil du være med meg da? [...] å møtes på en ny arena. Eller: Vil dokker fortsatt sitte og klage på tastaturet? For – vi kan faktisk, tror eg, forandre noe sammen.<sup>40</sup>

Avsenderen er riktignok hybrid siden det er Sløseriombudsmannen som poster videoen. At videoen postes, kan neppe tolkes annerledes enn at samarbeidet i realiteten allerede er i gang. Selv om Sløseriombudsmannens følgere neppe er klar over det, er denne facebookposten åpningsscenen i *Sløserikommisjonens hyperteatrale iscenesettelse*.

## **Re-entry av omverdenen i systemet**

Hvordan legges det dramaturgisk til rette for og arbeides det dramaturgisk med uenighet i Traaviks hyperteatrale konsept? Prosjektet importerer en eksisterende dissens ved at en antagonist (eller protagonist – avhengig av iakttakelsesposisjonen), en kjent målbærer og pådriver av den polemiske kritikken som rettes mot navngitte kunstnere og offentlig kunststøtte, blir invitert opp på scenen («en prestisjefyllt norsk scene»). Det skjer ved at kunstneren selv oppsøker og blir sluppet inn

---

39 Sløseriombudsmannen 2019a, originale versaler.

40 Traavik i Sløseriombudsmannen 2019a: 0:25-1:30.

på en annen scene, scenen som antagonistens råder over.<sup>41</sup> Videre får antagonistens «følgere» funksjon som et (klage)kor. Det innebærer en spesiell form for publikumsinvolvering. Traavik henvender seg her til et publikum som er et uttalt antipublikum. Det er samlet i sin kollektive latterliggjøring av de scenekunstneriske uttrykkene som presenteres i videosnuttene, samt i sitt felles engasjement mot bruk av skattemidler på kunstprosjektene og de respektive kunstnerne. På underlig forvrent vis bekrefter det sosiologen Arild Danielsens tese om at kunst kan «skape samlingspunkter som kan være utgangspunkt for sosialitet, og som kan underbygge eksisterende sammenslutninger».<sup>42</sup> Samlingen skjer med omvendt fortegn: den negative vurderingen av kunsten.

Hyperteateret foretar her en radikal utvidelse av scenerommet. Sammenlignet med teaterets fysiske ansikt-til-ansikt-fellesskaper, er antipublikumet som samler seg foran (og på) Sløseriombudsmannens digitale scene vesentlig større og mindre overskuelig. Samtidig samler det seg med en selvforståelse som på sett og vis minner om forsamlingen av borgerne på teateret i det antikke Hellas: Sløseriombudsmannens «vi» konstrueres som et forestilt fellesskap av ansvarlige skattebetalere med omsorg for bruk av fellesskapets penger og politiske prioriteringer. Sett utenfra konstitueres dette «vi»-et gjennom en antagonistisk og populistisk konfliktdramaturgi som setter en folkelig «common sense» opp mot eliten (her representert ved en «sær» kunstutøvelse). Teknologisk er denne forsamlingen basert på den algoritmestyrt dramaturgien til den sosiale medieplattformen Facebook. Den skaper rammer for samhandling som står i sterk kontrast til det jeg har beskrevet som ansvarliggjørende og sosialt forpliktende rammer til teaterets ansikt-til-ansikt-samhandling.

Traaviks invitasjon til samarbeid knytter direkte an til den mediespesifikke situasjonen og setter implisitt teaterets tradisjonelle medialitet

---

41 Innpass skjer blant annet gjennom en selvironisk iscenesettelse av den «skattemilionsløsende», champagnedrikkende kunstneren med egen travhest.

42 A. Danielsen 2006: 118.

opp imot den sosiale medierealiteten. Følgerne er tiltalt som noen som sitter og «klager på tastaturet». Invitasjonen er formulert som en «utfordring» (et etablert format for samhandling i sosiale medier) til en samtale som går «dypere enn tastaturet», det vil si øker kvaliteten på (den offentlige) samtalen. Dette skal skje via et møte på en ny arena, og ikke hvilken som helst, men «en prestisjefylt norsk scene». Formuleringen er tvetydig. Den alluderer teaterets tradisjonelle funksjon som «offentlighetens symbolske sted»,<sup>43</sup> samtidig som den bygger opp under et syn på kunsten som sosialt høystatusfelt. Implisitt kan den også peke tilbake til facebookarenaens manglende kulturelle prestisje.

Videobudskapet som er postet i luke 20, minner på flere plan om en invitasjon til et uenighetsfellesskap i Iversens forstand.<sup>44</sup> Det er en invitasjon til et samarbeid, et konkret prosjekt som skal realiseres sammen, ikke på tross av, men på tvers av en substansiell uenighet. Henvendelsen (og det potensielle samarbeidet) gir helt konkret anledning til et nytt «vi», språklig realisert i bruken av første person plural i videobudskapet. Samarbeidet skal ikke bare være en samtale på tvers av en eksisterende uenighet, den skal ikke føres for samtalens skyld. Invitasjonen inneholder og forutsetter et ønske om en reell endring: «For – vi kan faktisk, tror eg, *forandre noe sammen*.» Hva det er som kan forandres og i hvilken retning, forblir usagt eller åpent.

Samtidig med at en eksisterende dissens blir importert i det hyperteatrale scenekunstprosjektet, er det en paradoksal intervensjon i et eksisterende enighetsfellesskap som utløser en form for sekundær uenighet innad i fellesskapet. Andre del av 1. scene i *Sløserikommisjonen*s hyperteater er kommentartråden som utvikler seg i luke 20. Traavik deltar ikke i denne tråden, men facebookprofilen Sløseriombudsmannen oppfordrer til intern meningsytring i introteksten: «nå framover vil han [Traavik] altså ha en forestilling sammen med oss. *Hva tror dere?*

43 Jf. Lehmann 2004: 50, min oversettelse.

44 Iversen 2014.

Jeg tror vi kan få til noe morsomt her:»<sup>45</sup> Skal man delta eller ikke? Vil Sløseriombudsmannen miste legitimitet? Bli det ikke feil å delta i et skattefinansiert sløseriprojekt når man samles om å kritisere sløseriet? Hvis man går med på prosjektet, har man latt seg lure på motstanderens banehalvdel?

Med hjelp av et systemteoretisk perspektiv kan vi få øye på den paradoksale dramaturgiske operasjonen: Den kunstneriske intervensjonen i det eksisterende kommunikasjonsfellesskapet (Sløseriombudsmannens «vi») kan beskrives som en *re-entry* av omverdenen i systemet. Jeg låner det systemteoretiske begrepet fra den tyske sosiologen og filosofen Niklas Luhmann.<sup>46</sup> I systemteorien betegner *re-entry* den paradoksale operasjonen av gjeninnføringen «of the distinction into what it distinguished».<sup>47</sup> Kunsten og kunstneren sniker seg inn på hovedscenen til sine verste (og i kunstfeltets øyne minst skikkede) kritikere.<sup>48</sup> Samtidig forberedes det en *re-entry* av omvendt

---

45 Sløseriombudsmannen 2019a, min kursivering. Å spørre følgerne i stedet for å fastslå er et etablert retorisk virkemiddel i facebookprofilens poster.

46 Se for eksempel Luhmann 2002/2017: 77–88, som i sin tur har hentet begrepet fra matematikeren George Spencer Brown, *Laws of Form* (1969).

47 Luhmann 2000: 277. Et system (i systemteoretisk forstand), for eksempel kunst som ett av samfunnets funksjonssystemer, skiller seg fra omverdenen (altså «alt annet») gjennom en ledeforskjell (for eksempel kunst/ikke-kunst eller kunst/virkelighet). I en såkalt *re-entry* «gjeninnskrives» denne distinksjonen i det som har blitt skjelnet. «Gjeninnskrivingen» av forskjellen er alltid en paradoksal operasjon. Luhmann skriver (i min oversettelse): «[F]orskjellen som gjeninntre i seg selv, er den samme og ikke den samme på samme tid» (2002/2017: 85). Paradokset kan derimot oppløses eller utfoldes (engelsk: «unfold») når man skiller mellom en intern (førsteordens) og en ekstern (annenordens) iakttaker (Luhmann 2002/2017: 85). Mitt verkanalytiske grep og min forståelse av det hyperteatrale verks funksjon som feltarbeid er dermed avhengig av at jeg inntar posisjonen til en ekstern observatør (som selvfølgelig er mer eller mindre fiktiv), samtidig som jeg er med på å (re) konstruere verket. For en omfattende anvendelse av et systemteoretisk perspektiv i dramaturgisk og teatervitenskapelig teori og analyse, som min analyse er inspirert av, se Szatkowski 2019, Wihstutz 2012 og Nielsen 2011.

48 Før Traavik gjorde sin entré, prøvde en håndfull scenekunstnere å være med på leken og samtidig kritisere eller latterliggjøre facebookprofilens prosjekt ved å delta aktivt i kommentarfeltet.



karakter, sett fra kunstfeltets system. Hvis Sløseriombudsmannens følgere aksepterer den uhørte invitasjonen, vil kunstverdenens omverden, i form av et uttalt antipublikum, tre inn på «en prestisjefylt norsk (teater)scene».

## Katalysator for dissens innad i scenekunstheltet

Sceneskift, 2. scene i *Sløserikommisjonens* hyperteatral prosjekt: 10. januar 2020 publiserer Morten Traavik et debattinnlegg i *Aftenposten*.<sup>49</sup> Samme dag publiseres også et intervju med Traavik på nettstedet *Scenekunst.no*.<sup>50</sup> Debattinnlegget i *Aftenposten* avsluttes med en utfordring om og invitasjon til å delta i prosjektet. Selv om denne invitasjonen adresseres til «både 'folket' og 'eliten'», er det liten tvil om at også dette utspillet er en intervensjon i et tilsynelatende verdi- og enighetsfellesskap. Debattinnlegget tar tak i og knytter direkte an til en perfekt (utilsiktet) pasning i form av Per Christian Selmer-Anderssens, *Aftenpostens* teateranmelder, personlige oppsummering av scenekunståret 2019: «Det vonde teateråret».<sup>51</sup> I denne artikkelen trer det frem et «vi» som forsvaret kunsten generelt og den «alternative scenekunsten» spesielt mot angrep fra blant annet Sløseriombudsmannen. I Selmer-Anderssens artikkel tegnes det et bilde av en omfattende og tilspisset ideologisk «kulturkamp» om den frie scenekunsten, hvor det i siste konsekvens står om liv eller død for scenekunsten.

*Sløserikommisjonen* importerer altså ikke bare en eksisterende dissens (om offentlig kunststøtte og bruk av skattemidler til fri scenekunst). Prosjektet fungerer samtidig som en katalysator for dissens innad i kulturfeltet generelt og det frie scenekunstmiljøet spesielt.

---

49 Traavik 2020. Debattinnlegget ble gjenpublisert tre dager senere på nettstedet *Scenekunst.no*, der med Sløseriombudsmannen som kreditert medforfatter (Traavik & Sløseriombudsmannen 2020)

50 Amundsen 2020.

51 Selmer-Anderssen 2019.

Intervjuet i nettavisen *Scenekunst.no* som publiseres samme dag som debattinnlegget i *Aftenposten*, gir en tydelig pekepinn i denne retningen og er opptakten til en betent debatt internt i scenekunstoffentligheten.<sup>52</sup> Den scenekunstinterne offentlige debatten som utspiller seg på *Scenekunst.no*, gir noen kraftige polemiske utslag i nettstedets kommentartråder som Traavik selv deltar i (i motsetning til kommentartråden til «luke 20»).

Hyperteaterprosjektet er dermed igangsatt på tre ulike mediale arenaer og de tilhørende (del)offentlighetene: 1) en anonym facebook-profil med sine 60 000 følgere, som sosial mediearena for en selvopplevnt folkelig motstemme mot etablerte medier og politisk og kulturell «elite», 2) *Aftenposten* som Norges største papiravis med en daglig dekning per utgave med 337 000 lesere, det vil si en etablert avis som tradisjonelt har blitt ansett for å være sentral for den brede allmenne offentligheten, og 3) den spesialiserte deloffentligheten på nettstedet *Scenekunst.no*, «en redaksjonelt uavhengig nettavis for profesjonell scenekunst og tilhørende kulturpolitikk».<sup>53</sup> I tillegg oppstår det fort noe «spin-off» fra den scenekunstinterne debatten til en større medial offentlighet, hvor konflikten plukkes opp og scenekunstprosjektet blir presentert som «kontroversielt» utad til en bredere offentlighet, for eksempel i oppslaget til *Bergens Tidende*: «Festspillene blir beskyldt for å sette opp 'unyansert hvit mannlig populistisk dritt'».<sup>54</sup> Alt dette skjer før forestillingene blir offentlig annonsert av Festspillene i Bergen, slik at *Sløserikommisjonen* i programmet allerede kan presenteres som kontroversielt innad i feltet: et prosjekt som «har falt deler av norsk kulturliv tungt for brystet».<sup>55</sup>

---

52 Amundsen 2020.

53 Scenekunst.no u.å.

54 Ullebø 2020.

55 Festspillene i Bergen 2020: 25.

## Forræderen og behov for deltakelse

Den dramatiske figuren som aktiveres gjennom Traaviks intervensjon i scenekunstheltet, er forræderen.<sup>56</sup> Heltet er selvfølgelig sammensatt og uensartet, og det er ikke gitt at det faktisk finnes en enighet i feltet, men det som intervensjonen spiller opp imot, er «vi»-et som har blitt manet frem i forsvar mot en felles fiende. Her følger bare ett blant veldig mange mulige sitater som kan illustrere den antagonistiske fellesskapsdannelsen som Traavik manøvrerer seg i forræderposisjon til idet han inngår et samarbeid med facebookprofilen Sløseriombudsmannen:

T.S. [Torkil Sandsund, teatersjef ved Teaterfestivalen i Fjaler]: Når det gjelder Sløseriombudsmannen, så handler det ikke bare om yringsfrihet, det er et angrep på hele måten kunst er finansiert på i Norge. Det er *farlig for oss alle!* Derfor er det viktig at vi stiller opp.<sup>57</sup>

Gitt dette utgangspunktet, kan eller burde man stille opp i scenekunstprosjektet *Sløserikommisjonen*? Prosjektet er avhengig av deltakelse. Et sentralt grep er å utfordre og å invitere til deltakelse, ikke bare den frie scenekunstens høylytte og polemiske kritikere, men også scenekunstprosjektets kritikere innad i scenekunstheltet.<sup>58</sup> Samtidig kan det i hyperteaterets dramaturgi være vanskelig å skille mellom eksklusjon og inklusjon siden det alltid kan initieres en *re-entry* av omverdenen i systemet. Et talende eksempel finner vi i kommentarfeltet på *Scenekunst.no* hvor scenekunstneren og skribenten Chris Erichsen skriver at han ikke vil bli gjort til en passiv del av prosjektet, mens Traavik.info repliserer med at «i våre prosjekter er det ingen passive deler, kun aktive – og der er det uansett for sent for deg å bakke ut nå 😊».<sup>59</sup> Med andre ord:

56 Se også Traavik 2018.

57 Sandsund i Fredly 2020: 77, mine kursiveringer.

58 Se for eksempel Myrbråten 2020: 40–41.

59 Se kommentartråden under artikkelen Erichsen 2020: Chris Erichsen 9.4.2020 kl. 13:55 og Traavik.info 14.4.2020 kl. 10:10.

Kritiserer man prosjektet fra en tilsynelatende utenfraposisjon, kan man innhentes av prosjektets hyperteatrale dramaturgi og bli ufrivillig del av det.<sup>60</sup> Uenighet om forestillingen blir dermed transformert til en uenighet i (den hyperteatrale) forestillingen.

Men dette hyperteatrale *re-entry*-trikset bærer ikke langt, i hvert fall ikke i mål, siden det hyperteatrale konseptet henter noe av sin vesentlige dramaturgiske drivkraft av at det er annonsert to forestillinger i mer snever forstand, prosjektets «grande finale»,<sup>61</sup> to sceniske hendelser som skal gjennomføres på «en prestisjefylt norsk scene» på et gitt tidspunkt. Det annonserte resultatet har behov for folk som vil delta og samarbeide om det – på ordentlig og på frivillig basis. Her kan folk melde seg inn (og melde seg ut igjen – også det på ordentlig). I den forstand har også det hyperteatrale prosjektet en bakscene og et lukket prøverom hvor samarbeidet som fører frem til de sceniske forestillingene, utspiller seg.

At dette samarbeidet på bakscenen i etterkant kan bli omgjort til hyperteaterets viktigste scene, har tidligere prosjekter til Traavik.info vist når det produseres og publiseres dokumentarfilm og/eller bok om selve samarbeidsprosessen.<sup>62</sup> *Sløserikommisjonen*s «grande finale», de sceniske forestillingene, er neppe dens slutt punkt, selv om det i prosessen frem til premieren er dette antatte slutt punktet som driver mye av den hyperteatrale prosessen slik den fremstår i offentligheten.

Vi kan foreløpig oppsummere med at *Sløserikommisjonen* dramaturgisk jobber med en paradoksal krysskobling av to tilsynelatende enighets- eller verdifellesskap som står i et antagonistisk forhold til

---

60 I systemteoretisk terminologi kan vi si at en annenordens iakttakelse gjeninnskrives i det iaktatte og fratras dermed sin annenordens iakttakelsesposisjon. Dermed reduseres eller oppheves samtidig tilskuerens frihet til å forlate teaterets skjebnefellesskap, og sistnevnte nærmer seg de mer varige skjebnefellesskap.

61 Traavik i Bjørneboe 2020.

62 Se for eksempel filmen *Liberation Day: A Documentary Musical* (Olte & Traavik 2018) hvor samarbeidsprosessen på mange måter fremstår som realisering av et uenighetsfellesskap i Iversens (2014) forstand.

hverandre. Begge delegitimerer motparten. Facebookprofilen Sløseriombudsmannen delegitimerer (de utvalgte) scenekunstpraksisene og de tilhørende støtteordningene, mens motparten delegitimerer facebookprofilen og selve kritikken. I krysskoblingen ligger det to strids-spørsmål: Hva er legitim bruk av skattemidler, og hva er legitim kritikk av kunst og offentlig kunstfinansiering? De to spørsmålene impliserer dessuten to enda mer grunnleggende spørsmål: Hva er (god) kunst, og hvem er kvalifisert til å mene noe om det? Og bak alt dette: Hva er kunstens funksjon og verdi i samfunnet?

## Uenighetsarkitektens oppgave

Når *Sløserikommisjonen* dramaturgisk jobber med en paradoksal krysskobling av to tilsynelatende enighets- eller verdifellesskap som står i et antagonistisk forhold til hverandre hvor begge delegitimerer motparten, får uenighetsarkitekten oppgaven «to provide an opportunity for all parties to articulate their stories in a manner that promotes legitimacy of their concerns».<sup>63</sup> Traaviks tidlige uttalelser om de annonserte sceniske forestillingene ser ut til å støtte opp under denne oppgaven:

Vi skal [...] tilrettelegg[e] for at alle sider i diskursen skal kunne fremføre sine angrep og forsvar på en måte de føler tjener deres budskap best. [...] Det vi vil er å legge upartisk til rette for at alle som ønsker å være en del av denne forestillingen skal bli hørt og sett på en måte de er mest mulig fornøyde med og har kontroll over.<sup>64</sup>

Hvordan dette konkret skal skje i de sceniske forestillingene, forblir en godt bevart hemmelighet frem til premieren, og realiseringen vil måtte måle seg opp imot denne lovnaden. Men det vi kan undersøke i det

---

63 Mayer 2015: 204.

64 Traavik i Amundsen 2020.

lanserte prosjektet, er spørsmålet om tilrettelegging for legitimitet av alle involverte siders anliggender.

Allerede i debattartikkelen i *Aftenposten*, der kunstfeltet blir utfordret til deltakelse i prosjektet, fremhever Traavik legitimiteten til kravet om granskning av bruken av skattemidler på kunstfeltet. Og ikke bare det, han oppfordrer til «selvgranskning» av et «miljø som trues av sin egen overmetthet og forkalkning».<sup>65</sup> Enda mer eksplisitt blir Traavik i et intervju med *Norsk Shakespeare-tidsskrift*:

De skattebetalerne som er skeptiske til det vi holder på med, på saklig eller usaklig grunnlag, er også arbeidsgiverne våre og har rett til å forvente seg at deres motforestillinger i det minst blir besvarte av dem de gjelder mest, uten at vi skal gjemme oss i skjørtene på onkel Kulturråd og tante Stat. Vi i kulturlivet trenger litt boot camp og konfrontasjonsterapi for å møte samtiden og dens utfordringer rustet til tennene.<sup>66</sup>

I et uenighetsfellesskapsperspektiv er det et vesentlig spørsmål om kunstfeltets eller kunstens posisjon kan legitimeres *uten* å delegitimere det antatte skattebetalerperspektivet. Det er vanskelig, så lenge man holder fast ved et syn på kunsten som autonom sfære som bare kan og skal styre seg selv. Men denne kunsten er, i hvert fall per dags dato, avhengig av finansiering gjennom skattemidler og trenger derfor en demokratisk legitimering som ikke (alene) kan være kunstintern. Det mangler ikke på verbale formler for denne legitimeringen, og bruken av disse ser ut til å øke i takt med at en tilsynelatende politisk konsens om finansiering av kunsten blir utfordret.

---

65 Traavik 2020.

66 Traavik i Myrbråten 2020: 41.

## Hvem eller hva er Sløseriombudsmannen? – den kontekstuelle utviklingen

Etter at scenekunstprosjektets forestillinger på Festspillene i Bergen 2020 ble avlyst og koronapandemien førte til stengte teater verden rundt, ble det en stund stillere om det kunstneriske prosjektet. Konteksten som *Sløserikommisjonen* på sitt hyperteatrale vis er sammenfiltret med, sto derimot ikke stille. Den har, billedlig talt, strammet seg til rundt prosjektet og vesentlig bidratt til dens uenighetsdramaturgi. De kontekstuelle utviklingene må derfor inngå i hyperteateranalysen, samtidig som det er behov for avgrensning. Jeg har valgt å kondensere det komplekse og omfattende forløpet til noen nøkkelmomenter og presentere det fortettede kronologiske forløpet i form av en klassisk femakter. Formen reflekterer behovet for seleksjon og fortetning, samt min egen medvirkning til å (re)konstruere de hyperteatrale prosessene i og rundt verket. Et spørsmål som danner en rød tråd gjennom aktene, er hvem eller hva Sløseriombudsmannen er – i bokstavelig og i diskursiv forstand:

(1. akt) Facebookprofilens omvendte kuratering blir løftet opp på den store politiske scenen gjennom et FrP-utspill i Stortinget.<sup>67</sup> Hendelsen følges opp av en rekke medieoppslag som kolporterer saken om bruk av offentlige midler til «peniskunst» og «drittkunst», inkludert navngitte scenekunstnere, verk og kunstnerskap. Offentlig finansiering av den frie (scene)kunsten gjennom Kulturrådets støtteordninger kommer under økt politisk press. I scenekunststoffentligheten påpekes sammenhengen mellom FrPs utspill, medieoppslagene og facebookprofilen Sløseriombudsmannen.

(2. akt) Personen som står bak facebookprofilens kunstrelaterte saker, opptrer for første gang *in persona* i offentligheten. Hen kommer til ordet med anonymisert stemme i en episode av den nylanserte

---

67 Andersen & Hagen 2020.

*Kulturrådets podkast*.<sup>68</sup> Podkastepisoden får skarp kritikk i scene-kunstoffentligheten.<sup>69</sup> Kulturrådets direktør rettferdiggjør valget av intervjuobjekt med at vedkommende har blitt en «premissleverandør både for nasjonale medier og for debatter i Stortinget».<sup>70</sup> Kulturrådet, som figur i dette kontekstuelle dramaet, har nå trådt inn som aktør i konfliktfeltet.<sup>71</sup> Er Kulturrådet venn eller fiende?

(3. akt) Hets og trakassering av scenekunstnere kommer i offentlighetens søkelys gjennom lansering av rapporten *Kunstnere vurderer ytringsfrihet – 2020*.<sup>72</sup> Selv om rapporten omtaler «fenomenet Sløseriombudsmannen» som «en ny og interessant aktør i norsk kulturdebatt» og presenterer hendelser knyttet til facebookprofilen bare som en case,<sup>73</sup> blir hets og trakassering av scenekunstnere i etterfølgende medieoppslag konsekvent koblet til personen som står bak facebookprofilens kunstomtaler.

(4. akt) Denne personen blir nå avslørt og mister sin anonymitet. Han står frem i media som Are Søberg, 37 år, finansmann med millioninntekt, tidligere aktivt medlem i det ultraliberalistiske partiet Liberalistene. Det følger et skred av debattinnlegg, kommentar- og nyhetsartikler som strekker seg fra en tilsynelatende forståelse for en

---

68 Kulturrådet 2020.

69 Se for eksempel Amundsen 2021.

70 K. Danielsen 2021.

71 Kulturrådet er en kompleks organisasjon med mange ulike (og delvis uavhengig av hverandre arbeidende) deler og avdelinger. *Kulturrådets podkast* var initiert av Kulturrådets kommunikasjonsavdeling. Når Kulturrådet i min analyse blir til en dramatisk figur som trer inn i konfliktfeltet, har denne figuren mange konkrete pendanter i den offentlige diskursen, inkludert organisasjonens *egen* kommunikasjon med omverdenen (se for eksempel tittelen til den omtalte podkasten samt direktørens bruk av første person plural i K. Danielsen 2021). At Kulturrådet har trådt inn i konfliktfeltet, har dessuten forskningsetiske konsekvenser for denne artikkelen siden forskningen er ko-finansiert av Kulturrådet. Jeg har stått fritt i valg av case, utarbeidelse av analysen og utforming av teksten. Prinsipper for akademisk uavhengighet har vært ivaretatt i de redaksjonelle prosessene.

72 Slaata & Okstad 2020.

73 Slaata & Okstad 2020: 145–149.



skeptisk holdning overfor den smale og vanskelige samtidskunsten til patosfylt fordømmelse av Søbergs virksomhet.<sup>74</sup> Mette Edvardsen, en av scenekunstnerne som har vært utsatt for hets og trakassering som konsekvens av den anonyme facebookprofilens omvendte kuratering, henvender seg direkte til Søberg: «Det du driver med er mobbing, ikke kritikk.»<sup>75</sup> Kulturministeren blir kalt opp på scenen.<sup>76</sup> Han forsvarer statsstøtten og samtidskunsten mot Søberg, alias Sløseriombudsmannen, og resonnerer over ansvar og skyld.<sup>77</sup>

(5. akt) Kulturrådet arrangerer et digitalt seminar: «Hvem tar ansvaret?» om hets og trakassering i kunstfeltet.<sup>78</sup> Alle er samlet under fullt navn (som eneste, men strengt håndhevet adgangskrav). Det ligger et stort alvor over scenen. Sløseriombudsmannen/Søberg er ikke nevnt i programmet, men hans virksomhet går igjen som ledemotiv i mange innslag, det samme gjør fordømmelsen av *Kulturrådets podkast*-episode. Scenekunstprosjektet *Sløserikommisjonen* blir snaut nevnt, mens konflikten ligger mellom linjene. Søberg er til stede som seg selv, men er selvfølgelig uønsket i rommet. Han forblir taus. Traavik.info blir anklaget for rasisme, og Traavik får tre minutter som blir brukt til en taus performance om å være trygg eller fri. Konflikten om *Sløserikommisjonen* når et dramatisk høydepunkt, og Kulturrådet blir stående mellom frontene. Teppet faller.

## Paradoksal uenighetsdramaturgi som risikosport

Når de sceniske forestillingene til *Sløserikommisjonen* blir annonsert på nytt i februar 2021, og BIT Teatergarasjen prøver å forsvare sin

---

74 Rossavik 2021 og Berg 2021.

75 Edvardsen 2021.

76 Moe 2021.

77 Raja 2021.

78 Kulturrådet 2021.

kuratering av prosjektet i scenekunststoffentligheten,<sup>79</sup> er et sentralt ankepunkt at Traavik svikter sin oppgave som uenighetsarkitekt. Mariken Lauvstad skriver på *Scenekunst.no*:

Traavik har ikke vist noen som helst interesse for å være moderator eller brobygger mellom Sløseriombudsmann og scenekunsthelt, han vil, i hvert fall slik det framstår så langt, kun provosere. Dermed kan han i neste omgang anklage feltet for å ikke tåle debatt, noe som synes å ha vært kunstnerens mål helt fra starten.<sup>80</sup>

Også Hild Borchgrevink etterlyser Traaviks «redaktøransvar», riktignok uten å mistenkeliggjøre Traaviks agenda. Hennes poeng er at Traavik i *Sløserikommisjonen* ikke klarer å etterleve sin egen eksplisitte poetikk, nærmere bestemt kravet om hyperteaterets upartiskhet.<sup>81</sup> For å understreke kritikken sammenligner hun *Sløserikommisjonen* med *Århundrets Rettssak*, ett av Traavik.infos tidligere arbeider. Sistnevnte var en scenisk forestilling i rettssaksformat som forhåndsiscenesatte det såkalte klimasøksmålet i Høyesterett (Greenpeace og Natur og Ungdom mot staten) på Barents Spektakel 2017 i Kirkenes, med det tilstedeværende teaterpublikum som dommer.<sup>82</sup> Borchgrevinks poeng er, reformulert i min terminologi, at uenighetsdramaturgien i *Århundrets Rettssak* var vellykket siden den tilrettela for opplyst og saklig konfrontasjon av motposisjonene; *Sløserikommisjonen* forsterker derimot ensidig «nettspøkelses» ultraliberalistiske posisjon med dens politiske agenda om å avskaffe velferdsstatens fellesskapsløsninger. Hun tar riktignok høyde for at *Sløserikommisjonen* hyperteatrale konsept kan leses slik at det fremprovoserer motstemmene (inkludert hennes egen) i offentligheten, utenfor og i forkant av de sceniske forestillingene, men

---

79 Birkeland, Ellestad, Langenes, Salomonsen & Skuseth 2021.

80 Lauvstad 2021.

81 Borchgrevink 2021.

82 Traavik.info 2017.

hun påpeker samtidig hvor risikofylt denne fremgangsmåten er i den aktuelle politiske situasjonen.<sup>83</sup>

Sammenligningen med *Århundrets Rettssak* kan med fordel utvides. Mens Traavik i *Århundrets Rettssak* anvender rettssaksdramaturgien og -formatet med dens konnotasjon til rettsstatlig orden, prosessuell nøytralitet og rituelt alvor, undergraver og parodierer *Sløserikommisjonen* nettopp disse aspektene. Den sceniske forestillingen skal, ifølge gjenannonseringen, inkludere en form for domstol, men med diametralt motsatte konnotasjoner: «Sløseriombudsmannen er selv med som storinkvisitor med sine mer enn 66 000 følgere som en slags folke(lig) domstol over kulturlivet.»<sup>84</sup> Det finnes altså ingen upartisk dommer, saken ser ut til å være forhåndsprosedert på Sløseriombudsmannens og følgernes premisser. Faller dermed hele uenighetsdramaturgien?

Mitt bud på et svar er: Motposisjonen som konfronterer Sløseriombudsmannen og følgerne, som Borchgrevink med rett etterlyser, finnes likevel i prosjektet. Den er innskrevet i selve konseptet, riktignok ikke diskursivt, men *performativt*. Det er ikke en saklig og nøytralt administrert konfrontasjon av diskursive argumenter og motargumenter som er det avgjørende her, men den konkrete *gjøren* som konseptet legger opp til i de sceniske forestillingene: ved at den frie scenekunstens erklærte antagonist, med sitt eget klagekor, lokkes på bortebanen og involveres i et *scenekunst*prosjekt. Det er selve den paradoksale krysskoblingen som er det avgjørende dramaturgiske grepet som har potensial til å sprengte de fastlåste «akser for uenighet».<sup>85</sup> Det kommer selvfølgelig med en høy pris siden den paradoksale uenighetsdramaturgien virker begge veier. Det er her hyperteaterets utfordrende upartiskhet virkelig kommer i spill.<sup>86</sup>

83 Borchgrevink 2021.

84 BIT Teatergarasjen 2021b.

85 Iversen 2014: 25.

86 Jf. Traavik.info u.å. (punkt nr. 5).

Kan det lykkes å legitimere kunst ved å ta opp i seg antikonstposisjonen og ved å tillate eller provosere tvil om dens legitimitet? Ja, men ikke med et mål om å bli enig om kunstens funksjon i samfunnet eller å få «kunstfiendtlighet» til å forsvinne for godt. Det kan heller ikke være poenget. Som Eleonora Belfiore og Oliver Bennett, forskere på kulturpolitikk, påpeker i boken *The Social Impact of The Arts*:

[I]t is an enduring feature of the history of these claims and counter-claims that assertions of value have always been fiercely contested. From this perspective, the consensus that advocates for the arts so earnestly seek, [...] appears not only unrealistic but also to miss the point.<sup>87</sup>

Anerkjennelse av substansiell uenighet om valuering av kunst og om kunstens funksjon og betydning i samfunnet er ikke bare vesentlig for den offentlige demokratiske diskursen om kunst og kunststøtte, den er også en forutsetning for en nyansert forståelse av kunstens utvikling og virkning i samfunnet.

Analysen av *Sløserikommisjonens* hyperteatrale konsept kommer her til en foreløpig ende. Den har tatt for seg prosessen fra hyperteaterets åpringsscene, Traaviks opptreden på antagonistens sosiale mediescene, frem mot prosjektets «grande finale». Jeg har tatt meg den friheten til å innta en annenordens iaktakerposisjon, til å være en ekstern observatør. Min (re)konstruksjon av konseptet, mine verkanalytiske grep og forståelsen av det hyperteatrale verks funksjon som feltarbeid er avhengig av denne (mer eller mindre fiktive) posisjonen.<sup>88</sup> De ufrivillige deltakerne i «feltarbeidet» har ikke denne friheten. Idet denne artikkelen publiseres, stiller den seg til disposisjon for en *re-entry*, og den eksterne observatørposisjonen forvandles til en ren fiksjon. Før det skjer, vil jeg tilføye mitt bud på *Sløserikommisjonens* poetologiske

---

87 Belfiore & Bennett 2008: 11.

88 Se fotnote 47.

verdi.<sup>89</sup> Det er den *radikale ambivalensen* som konseptet genererer.<sup>90</sup> Et spørsmål til prosjektets «grande finale» vil derfor være om og, hvis ja, hvordan denne radikale ambivalensen realiseres i de sceniske forestillingene, og hvilken publikumsdramaturgi dette innebærer.

## Referanser

- Amundsen, J. R. (2020, 10. januar). Morten Traavik tar Sløseriombudsmannen til Festsportillene i Bergen. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/morten-traavik-tar-sloseriombudsmannen-til-festspillene-i-bergen/>
- Amundsen, J. R. (2021, 20. januar). Mister Kulturrådet tilliten? *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/mister-kulturradet-tilliten/>
- Andersen, I. Y. & Hagen, K.-Ø. (2020, 24. februar). Denne kunsten er for drøy for Frp-politiker [sic]. *NRK.no*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/garut-mot-kunst-som-involverer-kroppsvaesker-eller-avforing-1.14911819>
- Annuß, E. (2019). *Volksschule des Theaters: Nationalsozialistische Massenspiele*. Wilhelm Fink.
- Balme, C. B. (2014). *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge University Press.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2008). *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Palgrave Macmillan UK.
- Berg, I. T. (2021, 19. mars). Kampanjen mot kunsten. *Morgenbladet*, s. 29.
- Birkeland, S. Å., Ellestad, I., Langenes, A., Salomonsen, R. & Skuseth, K. (2021, 11. februar). Flue og edderkopp i eget nett. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/flue-og-edderkopp-i-eget-nett/>
- BIT Teatergarasjen (2021a). *Sløserikommisjonen i media 2020-2021*. Hentet fra <http://bit-teatergarasjen.no/innsikt/sloeserikommisjonen-i-media-2019-2021/>

---

89 Poetologi her forstått som den vitenskapelige iakttagelsen av poetikker, jf. Szatkowski 2019.

90 Jf. Mader 2014.

- BIT Teatergarasjen (2021b). *Sløserikommisjonen: Seksjon 1 – Vestland* [Annonsering av forestilling]. Hentet fra <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/sloeserikommisjonen-vestland/>
- Bjørk, J. F. (2021, 4. mai). Ytringskultur i det frie scenekunstheltet. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/ytringskultur-i-det-frie-scenekunstheltet/>
- Bjørneboe, T. (2020). Fests spill og spin-offs «under utvikling». *Shakespearetidsskrift.no*. Hentet fra <http://shakespearetidsskrift.no/2020/04/fests-spill-og-spin-offs-under-utvikling>
- Borchgrevink, H. (2021, 2. mars). Århundrets sløseri? *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/arhundrets-sloeseri/>
- Böhnisch, S. (2019a). Uenighetsdramaturgier: Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 69–90). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019-3>
- Böhnisch, S. (2019b). Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli. *Teatervitenskapelige studier*, 2(juni), 3–19. <https://doi.org/10.15845/tvs.v2i0.2858>
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (red.) (2019a). *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst*. Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019>
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (2019b). Innledning. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 11–25). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019-0>
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Fagbokforlaget (Norsk kulturråd). Hentet fra <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-behaget-i-kulturen>
- Danielsen, K. (2021, 27. januar). Faglighet og tillit er essensielt for Kulturrådet. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/faglighet-og-tillit-er-essensielt-for-kulturradet/>

- Edvardsen, M. (2021, 1. april). Til Are Søberg: Det du driver med er mobbing, ikke kritikk. *Subjekt*. Hentet fra <https://subjekt.no/2021/04/01/det-du-driver-med-er-mobbing-ikke-kritikk/>
- Erichsen, C. (2020, 7. april). Birkelands metode [Intervju med S. Å. Birkeland]. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/birkelands-metode/>
- Festspillene i Bergen (2020). *2020 program Festspillene i Bergen* [Brosjyre, festivalkatalog]. Hentet fra <https://www.fib.no/globalassets/dokumenter/programkataloger/fib-katalog-no-2020-lowres-spreads.pdf>
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom: Norsk Kulturråd 1965–2015*. Samlaget.
- Fieldseth, M. (2019). En særegen form for oppmerksomhet. *Teatervitenskapelige studier*, 2(juni), 21–42. <https://doi.org/10.15845/tvs.v2i0.2859>
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Fredly, H. (2020). Kriseberedskapsfestival i Fjaler [Intervju med M. P. Lie og T. Sandsund]. *Norsk Shakespearetidsskrift*, (2–3), 74–79.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Kulturrådet (2020, desember). Episode 3: Er det dette skattepenga mine går til? [Podkast] *Kulturrådets podkast*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/podkast>
- Kulturrådet (2021). *Hvem tar ansvaret? Seminar og innspillsmøte om hets og trakassering i kunstfeltet* [Annonsering av seminar]. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/kalender/hendelse/-/seminar-om-hets-og-trakassering-i-kunstfeltet>
- Lauvstad, M. (2021, 24. februar). Jordan kaller BIT. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/jorden-kaller-bit/>
- Lehmann, H.-T. (2004). Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I D. Kollersch & J. Schrödl (red.), *Kunst-Stimmen* (s. 40–66). Theater der Zeit.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System* (E.M. Knodt, Overs.). Stanford University Press.

- Luhmann, N. (2017). *Einführung in die Systemtheorie* (7. utgave). Heidelberg: Carl-Auer Verlag. (Opprinnelig utgitt 2002.)
- Mader, R. (red.) (2014). *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*. Diaphanes.
- Mayer, B. (2015). *The conflict paradox: Seven dilemmas at the core of disputes*. Jossey-Bass.
- Moe, J. R. (2021, 27. mars). Finner du deg i dette, Abid Raja? *Aftenposten*, s. 43.
- Myrbråten, C. (2020). Kyllingmannen [Intervju med Morten Traavik]. *Norsk Shakespearetidsskrift*, (1), 38-42.
- Nielsen, T. R. (2011). *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv* [Doktoravhandling]. Aarhus Universitet.
- Olte, U. & Traavik, M. [regissører] (2018). *Liberation Day: A Documentary Musical* [Blu-Ray]. Utgitt av Traavik.Info og VFS Films.
- Raja, A. Q. (2021, 31. mars). Pengestøtte til samtidskunst er ikke sløsing. *Aftenposten*, s. 33.
- Rossavik, F. (2021, 17. mars). Hvem har ikke lurt på hva kunstneren har røykt og hvorfor staten betaler? *Aftenposten.no*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/IE9GW7/hvem-har-ikke-lurt-paa-hva-kunstneren-har-roeykt-og-hvorfor-staten-betal>
- Scenekunst.no (u.å.). Utgiver. *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/>
- Selmer-Anderssen, P. C. (2019, 27. desember). Det vonde teateråret. *Aftenposten*, s. 34-35.
- Sløseriombudsmannen (u.å.) [Facebookprofil]. Hentet fra: <https://www.facebook.com/SI%C3%B8seriombudsmannen-271396979737547>
- Sløseriombudsmannen (2019a, 20. desember). *Sløse-julekalender luke 20 - Morten Traavik* [Facebook post]. Hentet fra <https://www.facebook.com/watch/?v=1005051599861495>
- Sløseriombudsmannen (2019b). *Julekalender 2019* [Facebook watchlist]. Hentet fra: <https://www.facebook.com/watch/SI%C3%B8seriombudsmannen-271396979737547/695330771015529>



- Slaata, T. & Okstad, H. M. (2020). *Kunstnere vurderer ytringsfrihet - 2020*. Stiftelsen Fritt Ord. Hentet fra <https://frittord.no/attachments/d97ab44132cff5f9604e900671d21cadcf1a0ba4/191-20210311105850978804.pdf>
- Szatkowski, J. (2019). *A Theory of Dramaturgy*. Routledge.
- Szatkowski, J. (2020). En teori om dramaturgi. *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 16 (særnummer), 34–47. Hentet fra <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/121385>
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap?* Universitetsforlaget.
- Traavik, M. (2018). *Forræderens guide til Nord-Korea: Din veiviser i verdens hemmeligste land*. Aschehoug.
- Traavik, M. (2020, 10. januar). Flere turbulente år for scenekunsten? Bring it on! *Aftenposten*, s. 29.
- Traavik, M. & Sløseriombudsmannen (2020, 13. januar). Flere turbulente år for scenekunsten? Bring it on! *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/flere-turbulente-ar-for-scenekunsten-bring-it-on/>
- Traavik.info (u.å.). *Manifesto: To be in it but not of it. A 10 point hypertheatre manifesto in progress*. Hentet fra <http://traavik.info/manifesto/>
- Traavik.info (2017). *Århundrets Rettssak* [Teaterforestilling]. Barents Spektakel.
- Traavik.info (2021). *The Wastefulness Commission* [Annonsering av forestillingene 14. mai (part 1) og 22. juni (part 2)]. Hentet fra <http://traavik.info/works/the-wastefulness-commission>
- Ullebø, K. K. (2020, 27. januar). Fests spillene blir beskyldt for å sette opp «unyansert hvit mannlig populistisk dritt». *Bergens Tidende*, s. 32–33.
- Wihstutz, B. (2012). *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlungen im Gegenwartstheater*. Diaphanes.



# Bidragsytere

**Anne Haugland Balsnes** er professor i musikk og visedekan for forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid ved Universitetet i Agder. Hennes forskningsinteresser dreier seg om sang i ulike sammenhenger, som kor, helse og utdanning. Hun er også utdannet kordirigent.

**Peter Berliner** er professor i arktisk community-psykologi ved Ilisimatusarfik – Grønlands Universitet. Han er cand.mag. og mag.art. i idéhistorie og psykologi samt autorisert spesialist og supervisor inden for psykoterapi og organisationspsykologi.

**Kim Boeskov** er adjunkt ved Rytmsk Musikkonservatorium, hvor han underviser og forsker i musikkpædagogik. I sin forskning har han særlig fokus på musikkdeltagelsens sociale betydning, som han blandt annet har utforsket gjennom feltarbejde i et musikkprosjekt for palæstinensiske flygtninge i Libanon.

**Tor Anders Bye** har en mastergrad i sosiologi og har arbeidet som stipendiat ved NTNU tilknyttet digitalisering og digital transformasjon av sosial praksis. Han har vært tilknyttet flere prosjekter ved Sosiologisk Poliklinikk.

**Siemke Böhnisch** er professor i teater ved Universitetet i Agder (UiA) med en ph.d. i dramaturgi fra Aarhus Universitet. Hun er tilknyttet den tverrestetiske forskningsplattformen Kunst i kontekst ved Fakultet for kunstfag, UiA, der hun også leder forskningsgruppen Kunst og konflikt.

**Mathias Danbolt** er professor i kunsthistorie ved Københavns Universitet. Hans forskning undersøker kontaktsonene mellom kunsthistorie og kolonihistorie i en nordisk kontekst. Han er leder av de kollektive forskningsprosjektene «The Art of Nordic Colonialism: Writing

Transcultural Art Histories» (2019–23), støttet av Carlsberg Foundation, «Okta: Kunst og friksjonsfylte fellesskap i Sápmi» (2019–22), støttet av Statens Kunstfond og Norsk kulturråd, og «Moving Monuments: The Afterlife of Sculpture from the Danish Colonial Era» (2022–25), støttet av Novo Nordisk Fonden.

**Birgit Eriksson** er professor ved afdeling for Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet. Hun forsker i deltagelse i kunst og kultur samt i kunstens sociale og demokratiske betydning. Aktuelle projekter fokuserer på kunst i utsatte boligområder, borgerinndragende og -drevne kulturhuse samt partipatoriske kunstprojekter på museer.

**Anne-Gro Erikstad** er kurator og billedkunstner med utdanning fra blant annet kuratorstudiet ved Kunsthøgskolen i Bergen og kunstakademiet i Paris. Hun er initiativtaker til LevArt som hun har vært kurator og prosjektleder for siden oppstarten i 2005. Erikstad jobber også som uavhengig kurator.

**Melanie Fieldseth** er seniorrådgiver i Kulturrådets avdeling for kulturanalyse og arbeider i tillegg som dramaturg og skribent. Hun er utdannet teaterviter fra Universitetet i Bergen.

**Hannaellen Guttorm** er seniorforsker i Urfolksstudier ved Universitetet i Helsinki. Hun arbeider også deltid som førsteamanuensis ved Sámi allaskuvla/Samisk høgskole i Guovdageaidnu/Kautokeino. Hennes pågående forskningsprosjekt om «healing methodologies» er støttet av Kone Foundation. I tillegg deltar hun i flere forskningsprosjekter om arkaiske urfolksspørsmål, inkludert urfolkskunst, bærekraft og fellesskap.

**Ditte Vilstrup Holm** er postdoc ved Copenhagen Business School. Hun forsker i relationen mellom kunst, æstetik og organisationsprosesser, for eksempel i forhold til kunstens vilkår, kunstens urbane intervensjoner og kunstneriske metoder til at organisere deltagelse og samspill.

**Christina Hætta** har bakgrunn fra det samiske kunst- og kulturfeltet hvor hun har jobbet som festivalprodusent, kurator og prosjektleder. Siden 2017 har hun ledet Samerådets kulturavdeling. I 2020 tok hun initiativ til etableringen av den pansamiske kulturtenketanken *Kultur-Sápmi jurdabessi*, som i 2022 utga rapporten «Kultur-Sápmi Tenketank rapport 2021–2022: Om det samiske kulturfeltet i dag og tanker omkring en styrket selvbestemmelse for det fremtidige samiske kunst- og kulturfeltet».

**Mats Johansson** er professor i musikkvitenskap ved Universitetet i Sørøst-Norge, Rauland. Hans forskningsinteresse omfatter blant annet tradisjonsmusikk og populærmusikk, musikkanalytisk forskning med fokus på groove, mikrorytmikk, fremføringspraksis og improvisasjon, og musikk, opphavsrett og kulturelt eierskap.

**Britt Kramvig** er sosialantropolog og professor ved Institutt for reiselig og nordlige studier ved UiT – Norges arktiske universitet. Hun forsker på samiske landskap og fortellinger, kreative næringer og festivaler som sosiale fellesskap ved hjelp av begreper som ontologiske praksiser, friksjon og dekolonialisering. Kolonialiseringskritikk og avkolonialisering er både et faglig og et personlig anliggende – og en måte å bli kjent med egen samiske arv. Hun er interessert i det kunnskapsmessige potensialet som samproduksjon av kunnskap har for mer ansvarlig, relevant og bærekraftig forskning og samfunnsendring.

**Katrine Larsson** har en bachelorgrad i sosiologi og tar for tiden en mastergrad i likestilling og mangfold ved NTNU. Hun har i tillegg arbeidet på flere prosjekter ved Sosiologisk Poliklinikk.

**Valentina Martínez Mariscal** er dansekunstner og frilansforsker innen kunst, kultur og estetikk. Hun utforsker temaer innen kunstens samfunnsrolle og samarbeidsbasert urbanisme i grensen mellom kunst, arkitektur, design og sosialt arbeid. Hun har doktorgrad i antropologi, informasjons- og kommunikasjonsvitenskap fra Sorbonne Universitet i Paris.

**Louise Mønster** er lektor i dansk og nordisk litteratur ved Institut for Kultur og Læring, Aalborg Universitet. Hun har forfattet flere monografier om nordisk poesi, blandt andet *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede* (2016), ligesom hun har redigeret antologier og skrevet en lang række artikler om dansk og nordisk lyrik. Senest har Mønster sammen med Hans K. Rustad og Michael K. Schmidt skrevet *Digtoplæsning. Former og fællesskaber* (2022).

**Sabine Dahl Nielsen** er ph.d. i moderne kultur og kulturformidling fra Københavns Universitet. Hun arbejder som postdoc på det kollektive forskningsprojekt *Togetherness in difference: Reimagining identities, communities and histories through art*, hvor hun forsker i kuratoriske praksisser, migration, offentlige rum, radikalt demokrati og deltagelse. Hendes seneste bogudgivelse er *Konflikt og forhandling: Kunstens rolle i samtidens offentlige storbyrum* (2022).

**Anne Mette W. Nielsen** er lektor ved Center for Ungdomsforskning, Aalborg Universitet. Hun forsker i unges deltagelse i kunst og kultur med fokus på, hvordan kunst og kultur som alternativ social arena kan åbne nye muligheder for unge på kanten af samfundet. Aktuelle projekter omfatter kunst i udsatte boligområder, kultursociale beskæftigelsesindsatser samt teater som kreativt læringsfællesskab i folkeskolen.

**Kristine Ringsager** er musikanthropolog og tenure-track-adjunkt på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. I sin forskning fokuserer hun særligt på musiklivets racialiserede og kønnede kulturer og infrastrukturer og på brugen af musik i sociale forandringsprocesser.

**Hans Kristian S. Rustad** er professor i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo. Han har skrevet avhandling om litterære hypertekster (2008) og artikler om nordisk poesi og digital fiksjon samt redigeret og utgitt flere bøker, blandt

andet *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk* (2017). Senest har Rustad sammen med Louise Mønster og Michael K. Schmidt skrevet *Digitoplæsning. Former og fællesskaber* (2022).

**Tiri Bergesen Schei** er professor i musikkpedagogikk og leder av forskningsprogrammet Kunst, kreativitet og kulturelle praksiser (KKKP) ved Høgskulen på Vestlandet. Schei forsker blant annet på sang og dansingsprosesser, med særlig vekt på sammenhenger mellom stemmeutfoldelse og uheldige avtrykk av selvdisiplinering.

**Michael Kallesøe Schmidt** er lektor på Københavns åbne Gymnasium og tidligere postdoc på projektet Nordisk poesi og sociale fællesskaber. Schmidt har udgivet *Forfatterpoetik. En genres historie* (2018), redigeret antologier og skrevet artikler om nyere dansk litteratur, blandt andet *Kybernetik og romantik. Om Klaus Høecks forfatterskab* (2021). Senest har han sammen med Louise Mønster og Hans K. Rustad skrevet *Digitoplæsning. Former og fællesskaber* (2022).

**Gaute Skrove** har en mastergrad i barnevern fra NTNU. Han tar for tiden doktorgrad i samfunnsvitenskap ved Institutt for sosialt arbeid ved NTNU og studerer sosiologi ved samme universitet.

**Hanne Hammer Stien** er førsteamanuensis i kunsthistorie ved Kunstakademiet, UiT Norges arktiske universitet. Ved siden av å være forsker har Stien virket som kunstkritiker, og hun har en kuratorisk praksis. Hun er medlem av Forsknings- og utviklingsutvalget til Kulturrådet.

**Anne Scott Sørensen** er siden februar 2022 professor emerita i kulturstudier ved Syddansk Universitet. Hun har gjennom de senere år forsket i kulturpolitikk, kulturarv og kulturformidling med fokus på borgerinndragelse og partipatorisk design i offentlige kulturinstitusjoner, værdien af kunst og kultur og nye samspill mellom kulturpolitikk og social-, bolig- og integrationspolitikk.

**Aksel Tjora** er professor i sosiologi ved NTNU i Trondheim og leder av Sosiologisk Poliklinikk. Han forsker særlig på sosial interaksjon og fellesskap i ulike sammenhenger. Han har forfattet mange bøker, blant annet *Hva er fellesskap* (Universitetsforlaget 2018).

**Madeleine Varang** har en bachelorgrad i sosiologi og årsstudium i nordisk språk og litteratur fra NTNU. Hun tar for tiden en mastergrad i sosiologi med fordypning i systemteori ved samme universitet. I tillegg driver hun med forskningsarbeid ved Sosiologisk Poliklinikk og arbeider som vitenskapelig assistent ved Institutt for sosiologi og statsvitenskap på NTNU.

**Jorunn Veiteberg** er dr. philos. i kunsthistorie fra Universitetet i Bergen. Hun arbeider som skribent og kurator og har vært medlem av rådet i Norsk kulturråd siden 2016, der hun også er leder av Forsknings- og utviklingsutvalget.

**Mia Falch Yates** er postdoc ved afdeling for Digitalt Design, IT-Universitetet i København. Hun har gjennom de seneste år forsket i kunst- og kulturformidling med fokus på, hvordan museer kan facilitere meningsfulde og inkluderende opplevelser for borgerne. Aktuelt forsker hun i opplevelsesdesign og anvendelse av digitale teknologier i formidlingen af immateriell kulturarv på museer.



# Sammendrag

## Introduksjon: Produktiv friksjon

Av Melanie Fieldseth, Hanne Hammer Stien  
og Jorunn Veiteberg

*Sammendrag: «Introduksjon: Produktiv friksjon» presenterer bakgrunnen for boka Kunstskapte fellesskap, den tverrfaglige metodikken som anvendes, og redegjør for hvordan sosiale praksiser og publikumsdeltagelse i kunsten har bidratt til nye forbindelseslinjer mellom kunst, hverdagsliv og samfunn. Friksjonsfylte fellesskap introduseres her som begrep, og det argumenteres for at kunstskapte fellesskap har en viktig demokratisk funksjon ved å skape rom for uenighet. Til sist presenteres artiklene i boka, som er delt inn i tre deler: Fellesskap som ambisjon, Fellesskap som praksis og Fellesskap under forhandling.*

**NØKKELOORD:** Kunstskapte fellesskap, sosial praksis, publikumsdeltagelse, friksjonsfylte fellesskap, demokrati, forhandling

*Abstract: The opening article «Introduction: Productive Friction» presents the background for the book How Art Creates Community and its interdisciplinary methodology, and it elaborates on how social practices and audience participation in artistic work have formed new links between art, daily life, and society. Communities of friction is introduced as a concept, and the article goes on to argue for the democratic value of how art creates community by providing spaces for disagreement. Finally, it presents the contributions to the book which are organised under three headings: Aiming for Community, Community as Practice and Negotiating Community.*

**KEYWORDS:** How art creates community, social practice, audience participation, communities of friction, democracy, negotiation

## Fellesskapets etikk og estetikk

Av Aksel Tjora

*Sammendrag: Artikkelen tar utgangspunkt i bøkene Hva er fellesskap (Tjora 2018) og Savnet fellesskap (Bauman 2000) for en teoretisk drøfting av fellesskapenes mange nyanser. Fellesskap kan identifiseres som solidaritet, integrasjon, samhandling, identifikasjon, arbeid og fysisk nærhet. Disse formene for fellesskap diskuteres opp mot Baumans begreper etiske og estetiske fellesskap, for en kritisk diskusjon om fellesskap bør også omfatte de mer flyktige møter og situasjoner. Et relevant spørsmål for kunstfeltet blir om etiske fellesskap kan oppstå fra estetiske praksiser. For å svare på dette viser artikkelen hvordan situasjonelle utenforskap og aktivistiske fellesskap som eksempler på estetiske (overfladiske) fellesskap hos Bauman likevel kan bidra til etableringen av vedvarende (etiske) fellesskap. Dette åpner opp for kunstfeltets potensial til fellesskapsutvikling, også der verkene karakteriseres av det performative og flyktige.*

NØKKEORD: Fellesskap, samhandling, Bauman

*Abstract: The article is based on the books What is Community (Hva er fellesskap, Tjora 2018) and Missing Community (Savnet fellesskap, Bauman 2000) for a theoretical discussion of the many nuances of community. Community can be identified as solidarity, integration, social interaction, identification, work and as physical proximity. These communal forms are discussed against Bauman's concepts of ethical and aesthetic community for a critical discussion of the more fleeting encounters and situations to be included in the concept of community. A relevant question for the art field is whether ethical communities can arise from aesthetic practices. To answer this, the article shows how situational exclusion and activist communities, as examples of aesthetic (superficial) communities in Bauman, can nevertheless contribute to*

*the establishment of maintained (ethical) communities. This suggests a potential for community development from the art field, even where works of art are characterized by the performative and fleeting.*

KEYWORDS: Community, social interaction, Bauman

## Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavnen

Av Ditte Vilstrup Holm

*Sammendrag: I denne artikel diskuterer jeg, hvordan stedsspecifikke kunstprojekter arbejder med fællesskaber uden for det etablerede kunstrum. Med udgangspunkt i Summende Sydhavn, som var et stedsspecifikt, deltagesorienteret kunstprojekt i den københavnske bydel Sydhavnen, peger jeg på, hvordan flerstrengede kunstprojekter kan skabe muligheder for dannelsen af nye fællesskaber. Jeg trækker på antropologen Anna Tsings teorier om polyfoniske assemblager og latente fællesskaber, der understreger værdien af uforudsigelige møder mellem forskellige aktører – menneskelige såvel som andet-end-menneskelige – som kimen til skabelsen af nye fællesskaber. Perspektivet kobler an til den politiske filosof Oliver Marcharts refleksioner over præ-opførelser som aktivistisk mulighed, der dog ikke har en direkte operationel værdi. I artiklen argumenterer jeg således med Tsing og Marchart for, at kunstens muligheder for at skabe fællesskaber sker under lokale forhold, hvor kunsten særligt kan gøre en forskel ved at skabe betingelser for, at nye møder og samspil kan opstå.*

NØKKEWORD: Stedsspecifik kunst, socialt engageret kunst, polyfoni, præ-opførelse, fællesskaber

*Abstract: In this article, I engage with the question of how site-specific art projects work with communities outside the established spaces of art. Inspired by South Harbor is Buzzing, a site-specific, participatory art project that took place in Copenhagen's South Harbor area, I discuss how multi-stringed art projects might create conditions for the formation of new communities. In developing this argument, I draw on anthropologist Anna Tsing's theories about polyphonic assemblages and latent communities that underline the value of unpredictable meetings between various species – humans as well as other-than-humans – as the seed of new communities. The argument relates to political philosopher Oliver Marchart's reflections about pre-enactments as activist opportunities, but without direct operational value. In the article, I argue with Tsing and Marchart that art's possibility of creating communities is dependent upon local circumstances and by way of creating conditions for new meetings and collaborations to emerge.*

KEYWORDS: Site-specific art, socially engaged art, polyphony, pre-enactment, communities

## Musik og fællesskab på tværs

Av Kristine Ringsager og Kim Boeskov

*Sammendrag: Goldschmidts Musikakademi er en privat musikskole i København, som bruger musikpædagogiske aktiviteter som middel til at skabe fællesskab blandt børn og unge på tværs af sociale, kulturelle og religiøse skel. Ved at anlægge et performativt blik på musikakademiets aktiviteter og analysere musikalsk socialitet som konstitueret på forskellige niveauer undersøger vi, hvilke fællesskaber der opstår i de musikaktiviteter, som finder sted på musikakademiet, og hvordan disse fællesskaber er forbundet til og potentielt går «på tværs» af identitets-*

*kategorier knyttet til kulturel og social baggrund. Analysen er baseret på en etnografisk undersøgelse af musikakademiets aktiviteter og peger på, at selvom musikaktiviteterne i nogle henseender kan siges at give mulighed for at erfare et kosmopolitisk musikalsk fællesskab, der overskrider allerede etablerede identitetskategorier, kan disse aktiviteter ikke løsrives fuldstændig fra de måder, hvorpå æstetiske udtryk er forbundet til bestemte kulturelle identiteter. Derfor bidrager aktiviteterne også til at udpege, anerkende og opretholde forskelle.*

NØKKEORD: Fællesskab, etnografi, musikpædagogik, kosmopolitisme, kulturel identitet

*Abstract: At the Goldschmidt Music Academy, a private music school in Copenhagen, music is used to create experiences of mutuality between children and youth from a variety of social, cultural, and religious backgrounds. By adopting a performative perspective to look at musical sociality as constituted on multiple levels, this article explores how experiences of belonging and community are created in and through the Academy's activities and how such experiences are connected to – and potentially transcend – social and cultural identities. The analysis is conducted on the basis of an ethnographic study of the Academy's activities and shows that while musical activities in many ways allow for experiences of belonging to a cosmopolitan musical community, the Academy's activities mediate cultural identities in particular ways, which means that the music activities not merely transcend, but also contribute to pointing out, acknowledging, and maintaining cultural difference.*

KEYWORDS: Community, ethnography, music education, cosmopolitanism, cultural identity

## Borgernær kunst i «udsatte» boligområder

Av Birgit Eriksson, Anne Mette Winneche Nielsen, Anne Scott Sørensen og Mia Falch Yates

*Sammendrag: I artiklen præsenteres borgernær kunst i tre såkaldt udsatte boligområder i Danmark i form af tre kvalitative casestudier. De igangsatte kunstprojekter analyseres som del af en kulturpolitisk satsning, der er opstået i tæt forbindelse med samtidige bolig-, social- og integrationspolitiske indsatser, rettet mod transformation af de pågældende områder fra «ghettoer» til «blandede bydele». Vores eksempler er hentet fra Danmark, hvor opgøret med det, der i december 2021 er blevet omdøbt fra «ghetto» til «parallelsamfund», har været mest markant, men har ligheder med tilsvarende politikker og udviklinger i hele Norden. Samtidig anskues orienteringen mod borgernær kunst som del af en bredere kulturpolitisk udvikling, hvor kunst og kultur i lighed med andre offentlige tilbud gøres borgernær både i geografisk forstand og forstået som demokratisk inddragelse af borgere/beboere, ideelt set fra start til slut. Det centrale spørgsmål for casene er, hvordan de to rationaler udspiller sig omkring projekterne, og hvilke møder det da er muligt at etablere omkring kunsten.*

**NØKKEORD:** Den danske «ghettolovgivning», kulturpolitik og -programmer i Danmark, kunst som «løftestang» versus kunst som mulighedsrum, møder med og omkring kunst i «udsatte» boligområder

*Abstract: This article presents art projects in three so-called exposed social housing areas in Denmark by means of three qualitative case studies and through the lenses of two different rationales: on the one hand a cultural policy rationale that aims to support art and cultural projects near to and with direct involvement of local citizens/residents; on the other a housing, social and integration rationale aimed at transforming the housing areas in question from «ghettos» to «mixed» districts. The cases are Danish given that the political showdown with what in*

*December 2021 was rephrased from «ghettos» to «parallel societies» has been harshest here, even if similar policies are taking place in all Nordic countries. The guiding question in each case is how the two rationales play out with and against each other and which encounters with and through art it is possible to establish in the given context.*

KEYWORDS: The Danish «ghetto act», cultural policies and programs in Denmark, art as lever versus art as potentiality, meetings with and around art in «exposed» social housing areas

## **Mellom fellesskapt kunst og kunstskapte fellesskap: En sosiologisk analyse av kunstneres erfaringer fra LevArt og Park.prosjektet**

**Av Madeleine Varang, Valentina Martínez Mariscal, Tor Anders Bye, Katrine Larsson, Gaute Skrove, Anne-Gro Erikstad og Aksel Tjora**

*Sammendrag: I artikkelen undersøkes kunstneres utforskning og erfaringer med prosjekter knyttet til fellesskap i Park.prosjektet (2017–2020) tilknyttet LevArt i Levanger. På bakgrunn av dybdeintervjuer av tretten deltakende kunstnere, har vi identifisert fire former for fellesskapsprosesser som skapes og erfares i prosjektet: gjensidig forpliktelse ved nærhet mellom kunstnere, verk og publikum, dynamikk mellom kunstner og deltaker ved flytende grenser mellom rollene, kontinuitet ved at verkene strekker seg over tid, og synliggjort samhandling som skaper spontan nysgjerrighet. Ved disse fire prosessene bidrar verkene til å skape nye fellesskap og allmenninger, med lokal forankring og med basis i aktiv deltakelse fra publikum.*

NØKKEORD: Fellesskap, samhandling, Levanger

*Abstract: The article examines artists' exploration and experiences with projects related to community in the Park project («Park.prosjektet» 2017–2020) curated by the LevArt initiative in Levanger. Based on in-depth interviews of thirteen participating artists, we have identified four forms of communal processes that are developed and maintained in the project: mutual commitment by closeness between artists, works, and audience; dynamics between artist and participants by fluid boundaries between roles; continuity in that the works extend over time; and visible interaction that creates spontaneous curiosity. Through these four processes, the works contribute to creating new communities and commons, with a sense of local connection and based on active participation from the public.*

KEYWORDS: Community, social interaction, Levanger

## **Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av streetdansscenen i Oslo**

**Av Mats Johansson**

*Sammendrag: Denna artikel presenterar en studie av streetdansscenen i Oslo genom djupintervjuer med dansare och pedagoger samt deltagande observation på jams, battles och workshops. Studien visar hur social gemenskap, deltagande och inkludering genomsyrar alla sidor av verksamheten. Den visar också hur dessa sociala dimensioner är tätt kopplade till estetisk-konstnärliga dimensioner av praktiken. Ett genomgående tema i intervjuerna är att dansen och den tillhörande kulturen i grunden är ett sätt att umgås, och att alla kan delta efter sina egna förutsättningar, men att detta också har viktiga kreativa dimensioner. En aspekt är att det dialogiska samspelet mellan aktörer på alla nivåer formar och definierar premisserna för uttrycksformen; en annan att det*



*sociala umgänget genom dansen i sig betraktas som ett kreativt rum där en avslappnad och förlåtande atmosfär ger ett särskilt utrymme för spontant skapande och ömsesidigt delande av idéer, upplevelser, kunskaper och skapande resurser. Streetdansens estetik är därför tätt sammanvävd med fokuset på deltagande och gemenskap: uttrycksformen är det den är just på grund av att den är vad man kan kalla ett socialt projekt.*

NØKKEORD: Deltagarkultur, streetdans, hiphopkultur, kulturell hållbarhet, kollektivt skapande

*Abstract: This article presents a study of the street dance scene in Oslo through in-depth interviews with dancers and teachers, and participant observation at jams, battles and workshops. The study demonstrates how social dimensions such as participation, community, sociability and inclusion permeate all aspects of the practice. It also shows how these social dimensions of street dance culture are linked to aesthetic-artistic dimensions. Key themes in the interviews are that street dance is seen as a way of socializing and that anyone can participate on their own terms, but that the social project of being together through dance also has important creative dimensions. One aspect of this is how the expressive space of the genre is shaped through the dialogic interplay between participants on all levels. Another key aspect is that the social interaction through dance is in itself considered as an important creative space in that a relaxed and forgiving atmosphere provides a unique space for spontaneous creation, and supports mutual sharing of ideas, experiences, knowledge and creative resources. In this way, the aesthetics of street dance is tightly interwoven with and largely inseparable from the focus on participation and sociability.*

KEYWORDS: Participatory culture, street dance, hip-hop culture, cultural sustainability, collective creation

## Ti teser om digtoplæsninger og fællesskaber

Av Louise Mønster, Hans Kristian Strandstuen Rustad  
og Michael Kallesøe Schmidt

*Sammendrag: Artiklen handler om digtoplæsning. Mere præcist frem-sætter den ti teser om digtoplæsning som en performativ genre, der i samtiden i stigende grad finder sted på scener, i offentlige rum og på digitale platforme. Herigennem manifesterer lyrikken sig som en social digtform, der er konstitueret af og konstituerende for en udadvendt og kollektivt orienteret begivenhedskultur, og som indgår i æstetisk definerede fællesskaber. Artiklen retter opmærksomheden mod digt- oplæsningens karakteristika og fællesskabsdannende potentialer og viser forbindelserne mellem disse. De ti teser angår digtoplæsningens 1) institutionelle rammer, 2) forankring i tid og sted, 3) retoriske genrefor- hold, 4) tekst og performance, 5) prolog, 6) krop, 7) stemme, 8) pauser, 9) samskabelse og 10) politik. Digtoplæsning udfolder sig i et dynamisk samspil mellem forfatter, digt og publikum, hvor de nævnte ti aspekter i varierende grad kommer til udtryk, uanset om det drejer sig om fysiske eller digitale oplæsninger.*

NØKKEWORD: Poesi, digtoplæsning, fællesskab, performance

*Abstract: The article investigates poetry reading. It contains ten claims, or theses, regarding this performative genre, which offers the public poetry to be heard on stages, in public spaces and on digital media platforms. Thus, poetry is revealed as a social art form, constituted by and constitu- tive for a gregarious and collectively oriented event culture, and as part of aesthetically defined communities. The article draws its attention towards two central and interconnected dimensions of poetry reading, i.e. its fundamental characteristics and community-forming potentials. The ten theses concern the institutional framework of poetry reading, its situated-*

*ness in time and place, poetry reading as a genre, text and performance, its prologues, body, voice and pauses, its political aspect, and poetry reading as an event of co-creation. Poetry reading unfolds in a dynamic interaction between poet, poem and audience in which these ten aspects are highlighted to varying degrees, regardless of whether the form of reading is physical or digital.*

KEYWORDS: Poetry, poetry reading, community, performance

## Godhetsdiskursen om sang i barnehage og skole

Av Tiri Bergesen Schei og Anne Haugland Balsnes

*Sammendrag: Sang har hatt en viktig plass i norsk utdanningsssystem, ikke minst fordi det å synge sammen har stor betydning for sosiale fellesskap. Formålet med denne studien har vært å få mer innsikt i den observerte og opplevde virkeligheten rundt sang i dagens barnehage og skole. Studien tar utgangspunkt i følgende spørsmål: Hvordan brukes sang av ansatte i utvalgte barnehager og skoler, og hvilke forestillinger om sang er fremtredende blant dem? Et Foucault-inspirert diskursperspektiv anvendes for å forstå og tolke det empiriske materialet, som består av observasjoner og semistrukturerte intervjuer med lærere, rektorer og ledere i fire barnehager og tre skoler. Gjennom analysen har vi identifisert en diskursiv logikk blant våre informanter om sangens godhet, der sang alltid omtales positivt, nærmest som om sang var noe opphøyet. Ingen tematiserer mulige negative aspekter ved sang. Det er et paradoks at fenomenet sang omhylls av en godhetsdiskurs, samtidig som sang får stadig mindre plass i læreplaner og lærerutdanning.*

NØKKEWORD: Sang i barnehage og skole, kasusstudier, diskursanalyse, godhetsdiskurs

*Abstract: Singing has been important in the Norwegian education system, not least because communal singing has strong significance for the social well-being. The purpose of this study has been to gain further insight into the observed and experienced reality around singing in today's kindergarten and school. The study is based on the following questions: How is singing used by employees in selected kindergartens and schools, and which notions of singing are prominent among them? A Foucault-inspired discourse perspective is used to understand and interpret the empirical material, which consists of observations and semi-structured interviews with teachers, principals, and leaders in four kindergartens and three schools. Through the analysis, we have identified a discursive logic among our informants about the goodness of singing where singing is always mentioned positively, almost as though song were something sublime. No one thematizes possible negative aspects of singing. It is a paradox that the phenomenon of singing is enveloped in a discourse of goodness at the same time as singing is losing ground in curricula and teacher education.*

KEYWORDS: Singing in kindergarten and school, case studies, discourse analysis, discourse of goodness

## **Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi**

**Av Mathias Danbolt, Britt Kramvig, Hannaellen Guttorm og Christina Hætta**

*Sammendrag: Artikkelen «Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi» undersøker kulturfestivalenes rolle som visningssted for samisk kunst og som*

*bindeledd i den sosiale infrastrukturen og den kulturelle økologien i Sápmi. Etter en diskusjon av kulturpolitiske og kunsthistoriske makt-dynamikker som har preget utviklingen av det samiske kunstfeltet, og som har betinget kulturfestivalenes viktige posisjon i Sápmi, analyseres to kunstprosjekter av Carola Grahm: Sami Girl Gang gjennomført på Festspillene i Nord-Norge i 2019 og Samisk vrede skapt for den samiske festivalen Márkomeannu i 2015. I artikkelen introduseres det nordsamiske begrepet searvedoibma som et analytisk rammeverk i undersøkelsen av hvordan sosiale fellesskap gjøres og skapes gjennom relasjonelle og estetiske prosesser. Artikkelen analyserer av fellesskapsforhandlingene i Sami Girl Gang og Samisk vrede viser hvordan kulturfestivaler i Sápmi kan fungere som viktige samlingssteder for utprøvinger av hvordan samisk selvbestemmelse og sosiale fellesskap kan artikuleres og forhandles på nye måter – ofte i friksjonsfylte møter med norske majoritetsoffentligheter.*

**NØKKELOD:** Samisk kunst, sosiale fellesskap, kulturfestivaler, urfolksmetodologi, selvbestemmelse

*Abstract: The article «Exercises in coexistence: Artistic negotiations of communities at cultural festivals in Sápmi» examines the role cultural festivals play in showcasing Sámi visual art and their function in the social infrastructure and cultural ecology in Sápmi. After a discussion of key political and art historical power dynamics that have informed the development of Sami art and cultural festivals, the article analyses two projects by Carola Grahm: Sami Girl Gang, presented at the Arctic Arts Festival in 2019 and Sami Rage developed for the Sámi festival Márkomeannu in 2015. The article introduces the Northern Sami term searvedoibma as an analytical concept in the analysis of how social communities are enacted and created through relational and aesthetic processes. The article's analysis of the negotiations of communities in Sami Girl Gang and Sami Rage demonstrate that cultural festivals in*

*Sápmi function as test sites for articulations and negotiations of Sámi self-determination and social communities.*

KEYWORDS: Sami art, social communities, cultural festivals, indigenous methodology, self-determination

## Portrætter, fotografi og fællesskab i en grønlandsk kontekst

Av Peter Berliner

*Sammendrag: Artiklen beskriver, hvordan fotoportrætter bidrager til en følelse af fællesskab i en by og en bygd i Grønland. Formålet er at undersøge, hvordan fotografi og kunst forstået som æstetisk praksis kan åbne nye forståelser gennem fælles oplevelser og dermed styrke, skabe og vedligeholde bæredygtige, sociale fællesskaber i lokalsamfundet. Metoden er observationer og refleksion over hændelser, inspireret af teorier om kreativitet som at give til fællesskabet. Processen omkring unges portrætkunst samt modtagelsen af denne ved en udstilling midt i byens rum beskrives og analyseres for at formulere en teori om unges æstetiske udtryk som fællesskabsopbyggende i bestemte lokaliteter. Denne proces kan forstås i en teori om gavegivning, hvor de unge positionerer sig selv som bidragende til fællesskabet gennem udstillingen af fotoportræterne. Fotoportræterne får her endvidere en særlig rolle, idet de i deres visuelle udtryk er en spejling af det sociale fællesskab og dermed en kollektiv selvrefleksion.*

NØKKEWORD: Fællesskab, portrætter, unge, æstetisk praksis, Grønland

*Abstract: The article describes how photo portraits contribute to a sense of community in a town and a settlement in Greenland. The*

*goal is to investigate how photography and art understood as aesthetic practice can open new understandings through shared experiences and thus strengthen, create, and maintain sustainable communities. The method is observations and reflection on events, inspired by theories of creativity as giving to the community. The young people's making of the portraits and the reception of the portraits at an exhibition in the centre of the town are described and analysed to formulate a theory of young people's aesthetic expressions as contributing to community-building in the localities. These processes can be understood through a theory of gift-giving, where the young people position themselves as contributing to the community. The photo portraits hold a special role here as they are a symbolic mirror of the people in the community and thus, in their very visual form, are a collective self-reflection.*

KEYWORDS: Community, portraits, young people, aesthetic practice, Greenland

## **Forhandlede fællesskaber i samtidens kulturelt sammensatte samfund: Sandi Hilals *AI Madhafah/The Living Room***

**Av Sabine Dahl Nielsen**

*Sammendrag: På samtidskunstscenen tiltrækker socialt engagerede praksisser sig aktuelt stor opmærksomhed. Denne artikel undersøger den svensk-palæstinensiske arkitekt Sandi Hilals deltagerbaserede projekt *AI Madhafah*, der befinder sig i krydsfeltet mellem kunst, arkitektur og aktivisme. Gennem en analyse af *AI Madhafah* belyser artiklen, hvordan projektet skaber sociale mødesteder i samtidens migrationsprægede samfund, der udfordrer de gældende præmisser for fællesskabsdannelse og sætter fokus på, hvem i nutidens etnisk*

*og nationalt blandede samfund der har ret til og mulighed for at agere værter. Mere specifikt udforsker artiklen, hvordan kunstprojektet iscenesætter møder, der bidrager til de igangværende forhandlinger af samtidens kulturelt sammensatte bysamfund, og som igangsætter kritiske diskussioner om nye tilhørsforhold og alternative fortællinger om sociale identitetsdannelse. Med afsæt i en postmigrantisk optik argumenterer artiklen for, at de etablerede mødesteder fungerer som kontaktzoner, hvor der kan dannes nye typer af fællesskaber og solidariske alliancer, der baserer sig på fælles interessefelter, sociale aktiviteter og politiske anskuelser snarere end på eksternt tilskrevne identiteter.*

NØKKEORD: *Al Madhafah/The Living Room*, postmigration, kontaktzoner, gæstfrihed, solidariske alliancer

*Abstract: On the international art scene, participatory and socially engaged practices are currently gaining a lot of attention. This article examines the Swedish-Palestinian architect Sandi Hilal's participatory project Al Madhafah, which is situated between art, architecture, and activism. Through an analysis of Al Madhafah, the article shows how the project creates social meeting places in today's migration-induced societies that challenge the existing conditions for community building and put a focus on who in today's ethnically and nationally mixed societies has the right to and the possibility of acting as hosts. More specifically, the article sheds light on how the art project stages encounters that contribute to the ongoing negotiations of today's culturally pluralized societies and that instigate critical discussions on new notions of belonging and alternative narratives about social identity formation. Applying a postmigrant perspective, the article argues that the established meeting places function as contact zones where new types of community and alliances of solidarity can be formed that are based on*



*common interests, social activities, and political positions rather than on ascribed identities.*

KEYWORDS: *Al Madhafah/The Living Room*, postmigration, contact zones, hospitality, alliances of solidarity

## Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi

Av Siemke Böhnisch

*Sammendrag: Med utgangspunkt i et behov for uenighetsfellesskap i dagens demokratiske offentlighet og spørsmål om hvilken rolle teater som medium og kunstform kan spille i den sammenheng, undersøker jeg i denne artikkelen uenighetsdramaturgien i scenekunstprosjektet Sløserikommisjonen av Traavik.info. Gjenstand for analysen er det dramaturgiske konseptet slik det trer frem og utvikler seg i den konfliktfylte prosessen fra annonseringen av prosjektet og frem mot den sceniske realiseringen. Jeg rekonstruerer konfliktdramaturgien som del av en offentlig uenighetskontekst og som publikumsdramaturgi i det hyperteatrale verket. Metodisk blir den vitenskapelige analysen her medkonstituerende for selve verket. I analysen viser jeg hvordan Sløserikommisjonen jobber med en paradoksal krysskobling av to tilsynelatende enighetsfellesskap, samt hvordan kunstens og verkets re-entry og performativitet er vesentlig for den hyperkomplekse uenighetsdramaturgien. I det følgende inndrar jeg den omfattende kontekstuelle utviklingen i form av en femaktsstruktur, før jeg til slutt drøfter hvordan det dramaturgiske konseptet kan sies å romme en risikofyllt upartiskhet.*

NØKKELOD: Uenighetsdramaturgi, dramaturgisk analyse, hyperteater, Morten Traavik, Sløserikommisjonen

*Abstract: This article is based on the call for communities of disagreement and the question of what part theatre may play as a medium and a collective art form in this context. From this point of departure, the article examines the dramaturgy of disagreement in the hypertheatre project The Wastefulness Commission by Traavik.info. The object of analysis is the dramaturgical concept as it emerges and evolves throughout the turbulent process, from the first public announcement, up to the realization of the stage performances. I reconstruct conflict dramaturgy as a dramaturgy of the audience in the hypertheatre work. Methodologically, the analysis contributes to constitute the work as such. I show how The Wastefulness Commission initiates and works on a paradoxical cross-connection of two apparent communities of agreement, and how the re-entry and performativity of the work of art are crucial for the hypercomplex dramaturgy of disagreement. In what follows, I present the extensive contextual process in a five-act-structure. Finally, I discuss how the dramaturgical concept may contain a risky impartiality.*

KEYWORDS: Dramaturgy of disagreement, dramaturgical analysis, hypertheatre, Morten Traavik, *The Wastefulness Commission*