

## FORORD

Vi lever på mange måder i en deltagelseskultur. Kunsten, medierne, offentlige og kommercielle aktører og hverdagslivets sociale fællesskaber har i stigende grad gjort deltagelsen til et oplevelsesmæssigt og organisatorisk omdrejningspunkt. Fordringen om at inddrage, inkludere og stimulere interaktioner præger kulturens iscenesættelses- og kommunikationsformer. Det gælder i deltagelsesbaserede kunstværker og i kulturinstitutionernes publikumsudvikling. Det gælder i anvendelsen af sociale medier, i deltagelsesorienterede markedsføringsstrategier og i brugerinddragende byplanlægningsprocesser. Deltagelse er blevet et *sine qua non* for nutidens iscenesættelser, interaktioner og oplevelser, et sociokulturelt paradigme, en norm.

Omstændighederne for og betydningerne af denne aktuelle deltagelseskultur savner imidlertid stadig en kritisk og mere indgående belysning. Trods en efterhånden omfattende litteratur på området forbliver det stadig et uafklaret spørgsmål, hvad det overhovedet vil sige at deltage. Hvad består deltagelsen egentlig i? Hvordan påvirker fordringen om deltagelse den måde, vi kommunikerer og oplever på? Og hvor går grænsen for deltagelse? Er det en faktisk mulighed ikke at deltage? Hvad udtrykker deltagelsesparadigmet i dag i modsætning til tidligere perioder? Hvad er ligheder og forskelle mellem de forskellige deltagelsesformer på tværs af kulturer og subkulturer? Hvordan iscenesættes og organiseres deltagelse i forskellige sammenhænge, og hvilke æstetiske udtryk og sociale relationer producerer de?

Med dette temanummer ønsker vi at afsøge disse og relaterede problematikker omkring deltagelsens former i nutidens kultur. Tidligere er deltagelse typisk blevet diskuteret i relation til bestemte genstandsfelter og inden for afgrænsede faglitteraturer. I dag, hvor deltagelseskultur tegner et gennemgående billede af vores samtid på tværs af diverse områder, er der god grund til at skitsere interdisciplinære tilgange til deltagelse, som ikke begrænser fænomenet til et enkelt fagfelt eller en enkelt kultursfære. Vi vil derfor i indledningen og igennem dette særnummer stille skarpt på tre brede, overordnede områder, inden for hvilke spørgsmålet om deltagelse særligt kommer til udtryk og bliver diskuteret særligt indgående: samtidskunsten, mediekulturen og det offentlige, urbane rum. Ønsket hermed har været, fra forskellige, udvalgte positioner og fagligheder, at nærme os det grundlæggende spørgsmål: hvad er deltagelse i dag og hvordan kommer den til udtryk? Hvordan bidrager deltagelsesparadigmet konkret til at forme oplevelser og omgangsformer på tværs af kulturer: i medierne, i kunsten, i byrummet og i det æstetiserede hverdagsliv. Kort sagt: hvad er deltagelsens æstetik?

### *Deltagelseskulturer*

Selvom deltagelse præger nutidens kultur som en gennemgribende æstetisk fordring, er deltagelse, og de æstetiske aspekter, der knytter sig hertil, dog på ingen måder et nyt fænomen i kulturen. Allerede tidligt i den menneskelige civilisation blev deltagelse forbundet med bestemte former for stiliseret adfærd og bestemte måde at opleve på. Med den sociokulturelle udvikling af regler, koder og normer, som foreskrev bestemte måder at opføre sig på i forskellige sammenhænge, blev sociale fællesskaber tidligt tilført en kompositorisk dimension, hvor selve det at deltage blev indhyllet i et æstetiserende program. I rituelle handlinger, for eksempel, blev de måder, man opførte sig på, løbende kodificeret og knyttet til æstetiske normer ud fra et overordnet deltagelsesmønster for den selskabelige begivenhed. Måltidet, dansen, festen og teateret er forskellige eksempler på tidlige æstetiske organiseringer af samværet omkring deltagelsesformer ud fra et mønster af koder, normer og forskrifter. Bestemte handlinger og udtryk blev anset som særligt velegnede til bestemte omgivelser og situationer, og på den måde foreskrev det ritualiserede samvær en form for deltagelsesæstetik. At forstå og forme sin opførelse i forhold til kollektive, sociale situationer blev et æstetisk anliggende.

Denne form for æstetisering af deltagelsen som en form for kulturel 'civilisering' af omgangsformerne blev forfinet i senmiddelalderens høviske kultur og den førrevolutionære europæiske hofkultur (Elias 1969/2002) og dannede på den måde en baggrund for samværsformernes æstetiske organisering i udviklingen af den vestlige storbykultur i det 19. århundrede. På baggrund af en stigende industrialisering, kapitalisering og medialisering af samfundet udviklede borgerskabet her nye samværsformer, som på mange måder var kendetegnet ved en radikalt udvidet æstetisering af deltagelsen til diverse aspekter af den sociale offentlighed (Benjamin, 1982). Massekulturen, der voksede frem med det 19. århundredes indkøbspassager, caféer og verdensudstillinger, var i sin essens organiseret omkring forskellige former for æstetiseret deltagelse. Og samtidig indsatte de demokratiske principper, som udviklede sig i store dele af den vestlige verden, mere grundlæggende en idé om politisk deltagelse som et efterstræbelsesværdigt gode, en individuel rettighed.

### *Det autonome kunstværk og opgøret med deltagelseskulturen*

Men samme periode fra og med sidste del af det 18. århundrede var imidlertid også præget af modsatrettede tendenser, der blandt andet kom til udtryk i en stigende grad af individualisering af kulturen. Litteraturen, kunsten og musikken emanciperede sig fra hoffet og kirken for i stigende grad at finde sin kraft og mening i det autonome kunstnersubjekt og det autonome kunstværk. I tråd hermed blev den æstetiske oplevelse efterhånden forbundet med individets individuelle dømmekraft og dets ensomme tilegnelse af den æstetiske verden (Rousseau 1782/1970). Samtidig blev den æstetiske erfaring med Immanuel Kant (1790/2005) essentielt

forbundet med en distance mellem subjektet og den materielle verden. Den æstetiske oplevelse blev noget, der udfolder sig i og som et 'interesseløst velbehag', hvor engagementet i tingenes væren tilsidesættes til fordel for en rendyrkelse af deres sansemæssige effekt.

Inden for de forskellige kulturelle felter kom denne vending mod det individuelle og det autonome til udtryk på forskellige måder. For eksempel kodificerede de første offentlige kunstmuseer – i tråd med æstetikken som en afstandserfaring – en praksis for stiltiende kontemplation foran det indrammede og ophøjede værk. Og inden for musikken indsatte koncertinstitutionen – med Richard Wagners mørklagte teaterum og udviklingen af idéen om en 'absolut' musik som de væsentligste udtryk – på tilsvarende vis den stillesiddende og stiltiende lytter som norm. Den æstetiske oplevelse blev i overvejende grad et individuelt anliggende, en isoleret og fordybet kontemplation med det fjerne, autonome kunstværk. Deltagelse og æstetik blev skilt fra hinanden og indsat i hvert sit domæne for menneskelig erfaring, omgang med og forståelse af verden.

### *Massemedier og opgøret med deltagelseskulturen*

Tidlige medier som fotografiet var ikke i samme grad indspundet i en autonomi-æstetik og appellerede derfor i højere grad til en fælles oplevelse. Men med udviklingen af moderne massemedier som avisen, radioen og fjernsynet blev *transmissionen* som en form for envejskommunikation samtidig indsat som den dominerende model. Inden for medie- og kommunikationssfæren udtrykker Claude Shannons og Warren Weavers klassiske kommunikationsmodel fra slutningen af 1940'erne – der baserer sig på en forståelse af kommunikation som et transmissionforløb fra afsender gennem kanal til modtager – essensen af denne tanke (Shannon & Weaver, 1949). Trods mange åbenlyse forskelle ligner denne form for massekommunikation på mange måder modellen for den emanciperede kunstner og værkets autonomi, der prægede de moderne kunstarter: Et budskab eller en meningssammenhæng videregives – formidles, gengives, udsendes – i værket/mediet til (en gruppe af) enkeltstående individer på den anden side. Værket/mediet får som hovedfunktion at være mediator for udvekslingen af mere eller mindre statiske og uforanderlige budskaber. Og individet bliver modtager, i princippet uden mulighed for at påvirke den medierende proces. På den måde tilsidesatte såvel det autonome kunstværk som de tidlige massemedier idéen om deltagelse til fordel for en idé om udtryk og udbredelse. Deltagelsens æstetik blev afløst af en repræsentations-, transmissions- og receptionsæstetik.

### *Samtidskunst og deltagelse*

Den aktuelle æstetisering af deltagelsen kan på mange måder ses som et mere eller mindre eksplicit opgør med disse modeller for henholdsvis kunstværkets og den mediale kommunikations abstrakte løsrivelse fra brug og kontekst. Ser vi først

på kunstarterne har udviklingen væk fra det individuelle og autonome mod mere inkluderende og deltagende præsentations- og oplevelsesformer været mangfoldige siden starten af det 20. århundrede.

Inden for billedkunsten, for eksempel, har opgøret med det autonome kunstværk i princippet fundet sted siden de tidlige avantgardebevægelser i årene omkring 1. Verdenskrig. Dadaismen og futurismen stræbte på forskellig vis mod en provokatorisk sanssemæssig aktivering af publikum gennem en fragmentering og intensivering af værket, der kunne omdanne det til en form for æstetisk projektil, som kunne sendes i retning af publikum. Kinetiske kunstværker – af Marcel Duchamp, Jean Tinguely m.fl. – søgte at aktivere publikum ved at frembringe dynamiske og, i det mindste i princippet, interaktive kunstværker (det interaktive aspekt blev senere typisk elimineret i konserveringens tjeneste).

Det stigende fokus på publikums deltagende rolle i kunsten rummer et grundlæggende opgør med forestillingen om en passiv betragter. Dette ønske om inddragelse og aktivering viser sig måske med særlig tydelighed inden for mellemkrigs-tidens avantgarde-teater. I Bertolt Brechts episke teater, for eksempel, udgjorde afbrydelsen af fortællingen og direkte tale til publikum æstetiske virkemidler til konstant at pege på publikums aktivt fortolkende rolle som medspillere i teateropførelsen. Og i Antonin Artauds visioner om et 'grusomhedens teater' blev idealet om en gennemgribende sanssemæssig immersion samtidig brugt som en mere grundlæggende strategi for publikums engagement og interaktion. Teaterstykket hos Brecht og Artaud inddrager publikum i en kritik af dets egen status som værk og opførelse, eller det udfolder sig i et grænseoverskridende sansebombardement, hvis altomsluttende karakter har til hensigt at blive æstetisk involverende og kalde på en mere aktiv deltagelse.

I 1960'erne blev fordringen om inddragelse af publikum gjort til et mere eksplicit omdrejningspunkt for et opgør med det autonome kunstværk. Den tematisering af beskuerens rolle i den æstetiske produktion og konfigurationen af kunstværket som en åben appel til sanssemæssige oplevelser, der blev introduceret med minimalismens abstrakt-konkrete skulpturer, blev videreudviklet og radikaliseret i udviklingen af nye bevægelser og kunstretninger som happening, fluxus, performancekunst, konceptkunst og installationskunst. Michael Frieds analyse (1967) af den minimalistiske *teatralitet* – dvs. værkets behov for 'at blive set' for at udfolde sit æstetiske potentiale – kom således til at udgøre et af hovedparadigmerne for samtidskunstens udvikling efter 1960'erne. Teatralitet kan på mange måder ses ikke blot som et af samtidskunstens væsentligste udtryk for opgøret med det autonome kunstværk. Det udgør også en basal model for en revitalisering af deltagelsesæstetikken omkring en *relationel* iscenesættelse, der opererer ud fra en aktivering af subjektet i mødet med værket, rummet, konteksten og omstændighederne ved fremvisningen af det specifikke værk og ved kunstudstillingen som processuel begivenhed mere generelt. Med samtidskunsten blev deltagelsen indskrevet som et kunstnerisk hovedanliggende: deltagelse blev det, der skaber, manifesterer og udfolder den relationelle forbindelse mellem værk, beskuer og kontekst.

1990'er-kunstens vending mod kontekst og den relationelle æstetik må ses i forlængelse af 1960'ernes opgør med det autonome kunstværk. Men hvor løsningen på autonomiæstetikens distance mellem værk og publikum i 1960'erne på mange måder indebar en stigende aktivering af det enkelte subjekts sansemæssige engagement i kunstopplevelsen, søgte mange af 1990'ernes mest ikoniske værker væk fra en dyrkelse af individet og mod en aktivering af publikum som socialt fællesskab. Som Nicolas Bourriaud diskuterede det i 1998 i *Relationel æstetik*, en af kerneteksterne for de nye tiltag i perioden, rettede mange installations- og konceptkunstnere i 1990'erne opmærksomheden mod en form for deltagelse, der ikke længere så meget angik en aktivering af individet og en forstærkning af det sansemæssige engagement. Tværtimod så man det individuelle engagement og de metoder, hvormed man søgte at realisere denne aktivering, som en problem, der i sidste ende blokerede for en dybere åbning mod deltagelsens æstetiske dimensioner.

Den relationelle æstetik, og en række af de værker Bourriaud inddrog i sin analyse, kan på den måde ses som såvel et opgør med kunstopplevelsens spektakulære dimensioner, som med standardiseringen, medialiseringen og kommercialiseringen af samfundet i almindelighed. På baggrund af en kritik af den individuelle sanseoplevelse og dens potentielle henfald til passiv konsum af værket som et sanseligt spektakel, indsatte den relationelle æstetik opbygningen af sociale relationer som omdrejningspunktet for en anden og mere direkte deltagelsesæstetik. Denne æstetik behøver ikke længere fysiske værker for at udfolde sig, men kræver alene en organisering og facilitering af potentielle sociale situationer og konkrete møder mellem kunstpublikummer. Det konkrete, spontane og uforudsigelige møde i nye, midlertidige æstetiske fællesskaber bliver et ideal for den kunstneriske praksis.

Lignende tendenser kan spores inden for diverse beslægtede områder af samtidskunsten siden 1960'erne. Det gælder for eksempel i performancekunsten, der, som performanceteoretikeren Erika Fischer-Lichte har diskuteret det, ligeledes tilstræber et styrket relationelt samspil mellem performere og publikum, f.eks. gennem en betoning af værkhandlingens live-karakter og i det Fischer-Lichte betegner det *autopoietiske feedback-loop* mellem performere og beskuere. Her gøres beskuere til medskabende aktører, som på lige fod med kunstnerne bidrager til den fortsatte opretholdelse og videreudvikling af værkhandlingens 'selvgenererende' energi (Fischer-Lichte 2008: 43).

Den relationelle æstetik og den performative værkhandling kan på den måde ses som specifikke kunstneriske modeller for en betydeligt mere generel tendens til at iscenesætte og udføre rituelt orienterede deltagelsesbegivenheder gennem en organisering af inddragende fælles handlinger og fælles omstændigheder. Samtidig bevirker det teatrale aspekt ved de forskellige former for deltagelseskunst ligeledes, at værkets iboende formelle relationer træder i baggrunden til fordel for en mere udadgående virkningsæstetik, hvor det er den oplevelsesmæssige affekt eller den sociale transformation, der tillægges værdi. Æstetikken flytter fra værket og ud i omgivelserne.

Disse former og tendenser er ikke forbeholdt særlige, kunstneriske udtryk, men noget, der i udgangspunktet er åbent for alle typer af handlinger og alle former for interaktion. Fælles er forskydningen fra en personlig oplevelse til en kollektiv forståelse som konstrueres og verificeres af deltagernes fælles tilstedeværelse. Med denne forskydning åbnes der samtidig op for et udvidet begreb om det æstetiske, hvor muligheden for æstetiske erfaringer er indlejret som et potentiale i en bred vifte af sociale, politiske og kulturelle fænomener. Deltagelse og æstetik bliver på den måde tæt forbundne: det udvidet æstetiske fordrer bestemte deltagelsesformer og deltagelsen fordrer bestemte æstetiske erfaringsformer. Med titlen *Deltagelsens æstetik* har dette særnummer til hensigt at åbne for denne Pandoras æske af nye alliancer mellem æstetikken og deltagelse. Nummeret vil ikke blot pointere deltagelsens mangeartede former, men søger også at belyse de aktuelle friktioner, begrebslige uoverensstemmelser og institutionelle kriser, der opstår i kølvandet på kunstautonomiens fald.

### *Nye medier og deltagelse*

Deltagelse er inden for medierne uløseligt forbundet med udviklingen af Web 2.0 og de radikale forandringer, som nye medieteknologier har afstedkommet i medielandskabet. Men også inden for medierne har opgøret med transmissionsæstetikken en længere historie. Særligt siden starten af 1980'erne er de klassiske kommunikationsmodeller blevet kritiseret for at give et forsimplet billede af modtagerens rolle og budskabets uforanderlighed. I stedet har ønsket været at flytte fokus over på, hvad modtagerne af kommunikation gør med de input de modtager. Selv når der er tale om envejskommunikation, eksempelvis i form af fjernsynsudsendelser (nyhedsudsendelser, soap-operer etc.), er argumentet her, at der ikke er tale om et uforanderligt budskab som modtagerne passivt og ukritisk accepterer (Ang 1985).

Et af de afgørende træk i dette opgør med transmissionsæstetikken skete med John Fiskes lancering af begrebet om det aktive publikum (1987). Fiskes tilgang er en videreudvikling af Stuart Halls ide om, at indkodede mediebudskaber afkodes forskelligt afhængigt af modtagernes baggrund, kontekst og brugspraksisser (1980). Mange nyere analyser af deltagelse i den digitale mediekultur bygger videre på denne tradition, nu med særligt fokus på, hvordan internettets fremkomst og særligt web 2.0 grundlæggende har udfordret de klassiske kommunikationsmodeller (Jenkins 2006). Når modtagerne af kommunikation får muligheder og kanaler for selv at kommunikere budskaber ud og tilbage bliver kommunikationskredsløbet potentielt langt mere komplekst og der kan, i det mindste i princippet, ske en forskydning af magtbalancen.

Et forhold som er blevet særligt diskuteret i relation til den digitale deltagelseskultur er spørgsmålet om repræsentation. Mens brugere dokumenterer og redigerer deres eget liv på sociale medier, genfindes samme tendens i reality- og dokumentarprogrammer, hvor tilrettelæggere udvikler koncepter, filmer og klipper deltagerne, der netop deltager som sig selv. Begge formater peger på et væsentligt

træk ved deltagelseskulturen: nemlig at det, der produceres samtidig udgør en repræsentation af bidragyderen. Deltagelsen udfolder så at sige en dobbeltsidet performance: en hverdagslig performance, hvor aktøren handler som 'sig selv' og en samtidig performativ repræsentation af dette selv (Marquis 2009).

Reality-tv er et af kerneeksemplerne på deltagelsens æstetik som en form for dobbeltperformance. Mens der på den ene side er der tale om en direkte transmitterende idealfortælling, peger formen samtidig på en forskydning fra beskrivelse af objektive sociale og materielle fænomener til et fokus på subjektive relationer, reaktioner og performative selvopførelser (Jerslev 2014). En væsentlig del af programmernes succes forklares derfor ud fra seernes mulighed for at engagere sig i de involverede personer. Samtidig udvikler der sig en mere direkte deltagelsesorienteret æstetik, hvor det aktive publikum bliver synonymt med det publikum, der enten er direkte involveret i programmet eller bidrager med inputs i form af f.eks. afgivning af stemme, meningstilkendegivelser på bloggen eller som publikum til de live-begivenheder, der ofte indgår som en del af programkonceptets intensivering og afslutning (Ytreberg 2009).

### *Byrum og deltagelse*

Parallelt med samtidskunstens interesse for deltagelse som institutionskritik og udviklingen i digitale medier, kan man iagttage en æstetisering af deltagelsesformerne i udviklingen af det offentlige, urbane rum. For eksempel er der de senere år opstået nye former for faciliterende bruger- og borgerinddragelse i den aktuelle byplanlægning og bydesign i form af deltagelses- og medbestemmelsesprogrammer (Cuff and Sherman 2011, Stickels 2011, Kaliski 2008). I disse nye partcipatoriske designformer er der tale om en rumlig performance, hvor magthavernes interesser, i det mindste på papiret, går i tråd med en større bemyndiggørelse eller *empowerment* af brugerne, som indbydes til at deltage aktivt i beslutningsprocesserne (Kesby 2007). Man ser eksempelvis i stigende grad, hvordan kommuner erstatter traditionelle borgerhøringer med udvekslingsprocesser, der lader borgeren, foreningslivet og hverdagskulturen tage aktivt del i byudviklingens forskellige faser. Deltagelsesprincippet bliver på den måde fundamentet i en proces, hvor bykulturens mere spontane deltagelsesformer møder den professionaliserede byudvikling i en forening af mere vilkårlige (bottom-up) og mere planlagte (top-down) organiseringer af det offentlige rum.

Denne indsættelse af deltagelsens princip som et omdrejningspunkt i udviklingen af det offentlige rum har også udfoldet sig i mere direkte politiske og samfundskritiske kommunikations- og organisationsformer. Forskellige subkulturer eller interesseorganisationer finder her typisk sammen om at omdanne og omprogrammere byrum i en form for DIY-urbanisme varetaget af borgerne fremfor planlæggerne (Iverson 2013, Zeiger 2011). Ofte er sådanne kulturelle DIY-aktiviteter knyttet til allerede igangværende urbane omdannelsesprocesser af f.eks. havne- og industriområder, hvor brugerne engagerer sig i at udvikle byens oversete mellemrum, uudnyttede steder eller forladte bygninger.

Sådanne urbane deltagelsesformer er blevet tydelige i de senere års globale, aktivistiske grupperinger og sociale bevægelser. Tidligere var byrumsaktivisme hovedsageligt samlet omkring en politisk orienteret kritisk tænkning. Men i de sidste årtiers sociale bevægelser finder vi en drejning hen imod mere kreative og æstetiserede modstandsformer, hvor karnevaleske og performative udtryk har til hensigt at omdanne protestens rum til et spontant og kollektivt deltagelsesrum. Når Tahrir-pladsen omdannes til en medieby og Taksim-pladsen plantes til med urbane køkkenhaver, er det eksempler på, hvordan aktivistiske handlinger udtrykker sig gennem en deltagelsesæstetik, som har mange ligheder med relationelle og performative kunstformer. Hvad enten det er i form af urban gardening-projekter, kollektive udstillinger, festivaler, midlertidige miljøer eller utopiske fællesskaber søger protestaktionerne at opbygge alternativer til det eksisterende samfund gennem en kulturel produktion, hvis gennemgående fællestrek er, at de har indsat deltagelsen – det at deltage og det at udtrykke sig igennem deltagelse – som omdrejningspunktet i en æstetiseret strategi for politisk indtagelse af det offentlige rum.

### *Kritiske perspektiver på deltagelse*

Nutidens deltagelseskulturer er på tværs af genstandsfelter blevet defineret som en ny form for kulturproduktion, hvor publikum går fra at møde og opleve færdigproduceret indhold til at blive aktive medskabere i produktionen af indholdet. Dette skifte fra konsumtion til medproduktion tillægges typisk en entydigt positiv værdi. Deltagelsen ses som berigende for den enkelte og socialt set. For eksempel ses hverdagslivets spontane og kollektivt baserede kulturproduktion som en velgørende faktor – en måde, for eksempel, at tage afstand fra kommerialisering, standardisering og masseproduktion. Et gennemgående kendetegn ved de forskellige deltagelsesformer og de æstetiske fællesskaber, der opstår omkring dem, er, at de alle søger et opgør med et passivt kulturforbrug til fordel for et aktivt producerende – og at dette tillægges positiv værdi.

To af de kritiske spørgsmål, der har rejst sig i kølvandet på dette grundlæggende ideal om deltagelse, er om netop de æstetiske fællesskaber i realiteten gør deltagelsen mere ekskluderende end inkluderende, og hvilken status den politiske fordring, der er indlejret i deltagelsesidealet, har i nutidige deltagelsesformer? To markante skikkelser i den debat er kunsthistorikeren Claire Bishop og arkitekt- og designteoretikeren Markus Miessen, der alene i kraft af titlerne på deres seneste udgivelser – Bishops *Artificial Hells* (2012) og Miessens *The Nightmare of Participation* (2010) – signalerer en tydelig skepsis over for deltagelsesparadigmets omsiggribende indflydelse.

Med udgangspunkt i Bourriauds relationelle æstetik har Bishop fremsat en kritik af det, hun betegner 'laboratorieparadigmet' i kunsten, hvor aktiverende og deltagelsesorienterede værker, ifølge Bishop, ofte ender med, stik imod intentionen, at præsentere kunsten som en elitær og indforstået diskussion for de indviede, der

allerede kender kunstdiskursen (2004). I den forstand reproducerer og bekræfter den de eksisterende sociale hierarkier fremfor at nedbryde grænserne mellem dem. Netop på grund af dens sociale og etiske drejning kommer den politiske og inddragende kunst faktisk til på samme tid at miskreditere såvel kunstens autonome kapacitet til at skabe refleksion som det politiske systems evne til at varetage samfundets basale demokratiske processer (2012, 243). Deltagelseskunst risikerer på den måde ikke blot at udstille sin egen tvivl på sig selv som kunst, men også sin mistro over for sit publikums evne til at indgå i reflekterede og kritiske, sansemæssige udvekslinger med omgivelserne.

Markus Miessen har udfoldet en anden og mere direkte politisk kritik af de æstetiske deltagelsesformer. I *The Nightmare of Participation* (2010) gør han op med forståelsen af deltagelse som fri inklusion og forestillingen om, at alle er lige i den participatoriske designproces. Tværtimod pointerer han, hvordan æstetiske deltagelsesprocesser typisk cementerer eksisterende magtbalancer bestemt af en kapitalistisk struktureret samfundsorden, når designere og kulturproducenter accepterer eksisterende politiske og samfundsmæssige magtforhold i troen på, at de kan ændres indefra. Miessens forslag er, at den konsensusøgende og inddragende deltagelse må erstattes af en mere konfliktsøgende deltagelse.

Miessens kritik af, at velmenende planlæggerne risikerer at gå kapitalismens ærinde og at deltagelsen ofte ikke foregår på lige vilkår, når den planlægges af professionelle, vinder genklang hos flere andre kritikere. Deltagelse er inden for diverse felter fra kunst og byplanlægning til medier og undervisning blevet en ny professionel disciplin, der varetages af kommunale såvel som kommercielle planlæggere. Den indebærer af den grund en potentiel genetablering af hierarkisk kontrollerede processer (Kapoor 2005, Kothari 2001, 2005). Det kan for eksempel vise sig inden for den participatoriske del af samtidskunsten, hvor deltagere, der antages at bidrage til den kreative proces, risikerer at blive et redskab i kunstnerens værk. Eller det kan ses i web 2.0-kulturen, hvor der sjældent stilles spørgsmålstejn ved bagsiden af den velvillige deltagelse, og der typisk er nogle planlæggende og beslutningskompetente aktører, som tjener på det gratis arbejde, der udføres. Og det kan ses i byudviklingen, hvor inddragelsesprocesser kan ligne en kreativ måde for planlæggere at efterleve kravet om borgerhøring eller blive brugt som del af en strategisk markedsføring af byområder og stedsbranding. Hermed risikerer den planlagte deltagelse faktisk at ødelægge det, den i udgangspunktet søger at opbygge, nemlig den spontane deltagelse. I den planlagte og tilrettelagte deltagelse risikerer rollen som deltager at blive reduceret til en statistrolle.

### *Forskellige former for deltagelse*

Som nævnt ovenfor defineres deltagelse typisk som en aktiv og aktiverende proces, der står i direkte modsætning til forestillingen om et passivt, ikke-involveret og ikke-engageret publikum. Denne distinktion mellem aktiv og passiv genfindes i et væld af udgaver ikke blot inden for samtidskunst, web 2.0 og byudvikling, men i

alle de områder af kulturen, hvor deltagelse er blevet et æstetisk og organisatorisk paradigme. Med den mangfoldighed af vidt forskellige praksisser, som kendetegner nutidens deltagelsesparadigme, er det imidlertid tydeligt, som det er blevet påpeget inden for diverse felter af deltagelsesdebatten, at aktiv/passiv-distinktionen giver et forsimplet billede af, hvad deltagelse egentlig består i (Carpentier 2011, Lacey 2013, Jenkins, Ford & Green 2013). Deltagelsen tager mange former og udtrykker mange forskellige grader af involvering, indflydelse og engagement mellem den radikalt passive og den radikalt aktive tilstedeværelse. Beskueren, der betragter et billede eller overværer et teaterstykke, er ikke per definition passiv og uengageret, men "handler også", som filosofen Jacques Rancière understreger det i sin indflydelsesrige kritik af aktiv/passiv-distinktionen; han eller hun "tager del i forestillingen ved at genskabe den på sin egen måde" (Rancière 2014, 28).

Sådanne nuanceringer og kritikker af deltagelse understreger kompleksiteten i nutidens udvidede arbejde med deltagelse. Ikke mindst rejser de det grundlæggende spørgsmål om, *hvad* præcist det er, der deltages i, når man deltager. Selvom deltagelsidealet måske inkarnerer en basal normativ fordring om demokratisering, fællesskab, udveksling og dialog, er dette ideal i dag diffunderet ud i alverdens ofte modsatrettede deltagelsespraksisser. I dag kan begrebet deltagelse lige så vel bruges til at beskrive et basisdemokratisk DIY-initiativ som det kan betegne et kommercielt designet handlerum eller en teknologisk foranstaltet platform, som brugere kan udfolde sig inden for, men har ganske lidt indflydelse på. Deltagelse kan foregå internt i en lukket enhed eller med et organisatorisk set-up, hvor udefrakommende deltagere kan bidrage. Deltagerne kan producere og kommunikere til sig selv eller til andre. De kan være med til at beslutte, hvad der skal produceres, de kan bidrage med en del af en produktion og de kan videreudvikle på allerede produceret indhold. De kan gå nye veje inden for det konkrete deltagelseskoncept, de kan rejse kritik og øve modstand mod selve rammerne og principperne for deltagelse, eller de kan sågar forholde sig passivt og udeltagende som en form for anti-participatorisk aktivisme. Deltagelse kan tage vidt forskellige former og udtryk uden på noget tidspunkt at bryde med de basale kriterier vi har for, hvad det vil sige at deltage.

Deltagelse og ønsket om deltagelse kan med andre ord betyde vidt forskellige ting alt afhængigt af graden, konteksten og formen for deltagelse. I deltagelsidealets forskellige manifestationer ligger dog en gennemgående fordring om demokratisering og en kollektiv dimension, hvor vi gennem at deltage bliver eller søger at blive en del af et fællesskab, der er affektivt og æstetisk funderet. Hvordan dette ideal om demokrati og fællesskab konkret udfolder sig, findes der imidlertid et væld af udgaver af. Det, som står tilbage, er den fælles og utvetydige sociokulturelle fordring om at gøre det: at deltage og at skabe rammerne for andres deltagelse som en måde at iscenesætte og opleve verden på – kort sagt en 'deltagelsens æstetik'.

## *Deltagelsens æstetik*

I dette særnummer har vi samlet en række tekster, der analyserer forskellige former for deltagelsesæstetik. Det første bidrag er en oversættelse af en efterhånden klassisk og ofte citeret tekst af den franske filosof Jacques Rancière med titlen “Den frigjorte tilskuer” fra bogen med samme titel, på fransk *Le spectateur émancipé* fra 2008. Teksten er en kritisk analyse af forestillingen om behovet for at frigøre beskueren, der går fra Diderot over Brecht og Artaud til Debord. Rancière hæfter sig ved det forhold, at kritikken af beskuerens passivitet og manglende viden netop altid fratager beskueren agens og viden. Problemet med aktivering af beskueren er, at den finder sted på baggrund af ulighed, skriver Rancière, idet beskueren forudsættes passiv og uvidende. Rancière vender modsætningen mellem aktive deltagere og passive beskuerer på hovedet og argumenterer for eksistensen af en forudgående lighed, hvor alle deltager aktivt i delingen af det sanselige.

De efterfølgende tekster er nye bidrag fra danske og nordiske forskere inden for en bred vifte af fagfelter, der giver et aktuelt og mangfoldigt perspektiv på forskellige aspekter af deltagelsens æstetik. Trods deres forskellighed lægger bidragene sig dog samtidig i grove træk inden for de overordnede tematikker, vi også har skitseret i denne indledning: kunst, medier og det urbane rum.

I sin artikel “Mellem kommunikation og kreativitet” argumenterer Birgit Erikson i forlængelse af Yves Michaud for, at der er sket en udvikling med kunstens utopi, der tidligere var fokuseret på en forestilling om kunstens æstetiske smagsfællesskab, men nu er knyttet til en forestilling om kunst som kreativitet, hvor kunstneren udmærker sig ved sin kreative skaben og i mange sammenhænge fungerer som model for et nyt individualiseret neoliberalt managements- og arbejdsregime. Med henvisning til såvel nyere kunstformer som relationel æstetik som teknologiske innovationer som Web 2.0 overvejer Erikson om deltagelseskunstneriske praksisser og partcipatoriske medier kan slå bro over kløften mellem fællesskab og kreativitet.

Kristine Samson og Judith Schwarzbart foretager i deres artikel “Deltagelsens kunst?” en kritisk analyse af den såkaldte ‘sociale vending’, der er sket inden for den politiserede del af samtidskunsten og den dertil knyttede kunstinstitution samt inden for byplanlægning. Med omdrejningspunkt i Istanbul biennalen i 2013, hvis offentlige program fik en ‘ikke-kunstnerisk’ fordobling i form af Occupy Gezi på Taksim-pladsen, overvejer artiklen rækkevidden af den sociale vending som institutionelt sanktioneret praksis.

Anja Mølle Lindelofs artikel “Publikumsudvikling – strategier for inddragelse eller institutionel udvikling?” tager udgangspunkt i tre eksempler aktuelle på publikumsudvikling. På den baggrund problematiserer artiklen, hvordan publikumsudviklingsdiskursen ofte reducerer publikumsudvikling til enten kulturpolitisk legitimering eller til institutionel markedsføringsstrategi. Som alternativ sammenfatter Lindelof forskellige opfattelser af publikum i fire kategorier, og argumenterer for at alle skal medtænkes, hvis publikumsudvikling for alvor skal kunne bidrage til at udfordre kunstinstitutionernes aktuelle dilemmaer.

I Morten Breinbjergs og Jonas Fritschs “Deltagelsens æstetik: Om at tale, lytte og adlyde” diskuterer de to forfattere deltagelsen som et sansemæssigt, affektivt og reflektivt engagement med verden i dens historiske, materielle og politiske udformninger. På baggrund af Michel Serres og Jacques Rancière analyserer de to stedsspecifikke cases, der begge har lyd og den auditive deltagelse som omdrejningspunkt: henholdsvis lydinstallationen *BUG* (2010) af den amerikanske kunstner Mark Bain, der lader publikum ‘overvåge’ en bygning i Berlin ved at lytte til murværkets indre vibrationer, og forfatterenes eget partecipatoriske soundscape-projekt *Ekkoer fra Møllevangen* (2013), baseret på beboerens egne optagelser og bidrag.

“Tilrettelagt deltagelse: *Happy*-deltagelsesformer” af Sara Malou Strandvad og Connie Svabo analyserer Pharrell Williams hit *Happy* og den mangfoldighed af partecipatorisk frembragte videoversioner, som er udviklet omkring nummeret. Forfatterne diskuterer her, hvordan de hovedsageligt webbaserede deltagelsesaktiviteter er organiseret omkring en række mere eller mindre eksplicitte anvisninger, *scripts*, som deltagerne følger og improviserer ud fra i en form for tilrettelagt deltagelse, med plads til forskellige grader af medbestemmelse og indflydelse på det færdige produkt.

I artiklen “Roskilde Festival – et socio-æstetisk landskab” viser Kristine Munkgård Pedersen, hvordan Roskilde Festival kan ses som et grundlæggende produkt af deltagelse. I modsætning til andre kulturformer, der har én producent, argumenterer Munkgård Pedersen for, at festivalen – og den særlige festivalstemning, som søges frembragt (‘the orange feeling’ som sloganet lyder) – skabes af publikum gennem en form for æstetiseret deltagelse.

I “Deltageren som museumsaktivist: En performativ læsning af deltagelsens politiske potentiale i kunstudstillingen *Modellen: Palle Nielsen*” analyserer Mette Thobo-Carlsen ARKENs aktuelle udgave af Palle Nielsens installation fra 1968, *Modellen*, som et paradigmatiske eksempel på, hvordan kunstmuseer anno 2014 arbejder med at gentænke deres samfundsmæssige og demokratiske rolle ved at invitere de besøgende til at indtage andre roller end den traditionelt beskuende. Artiklen fremhæver samtidig det politiske potentiale, som findes i de uforudsigelige og relationelle møder, som *Modellens* performative deltagelsesæstetik tilbyder.

I artiklen “At jamme med byens rytmer – selvorganiserede forhandlinger af tid og rum” undersøger Anne-Lene Sand, hvordan mennesker og subkulturer improviserer i deres brug af byen. Sand argumenterer, at såfremt vi skal forstå de deltagelsespraksisser, som ikke indskrives i en specifik kulturinstitution, kræves der et analytisk blik, der kan indfange sammensillet mellem kropslige, sanselige og tidslige handlinger. Til det formål udvikler forfatteren begrebet *en rumlig jamsession* som et bud på en aktuel deltagelsesæstetik, der dækker over de rumlige praksisser, hvor brugere improviseret og selvorganiseret udtrykker sig musikalsk og kropsligt i byens rum.

I “Situationens urbanisme” formulerer Martin Frandsen og Jan Larsen urbanisme som social og kollektiv skabelse af urbane værker. Gennem et historisk oprids illustrerer de, hvordan disse værker ikke er nye fænomener, men har udviklet sig

autonomt i løbet af de seneste årtier som et samarbejde mellem kunstavantgarden, sociale bevægelser og kritiske intellektuelle. På baggrund af de seneste års interesse i at monitorere deltagelse, argumenterer forfatterne for nødvendigheden i at genopdage en rumlig produktion, hvor byen vedbliver at være et kollektivt værk.

I sin artikel "Konstmässan och barn: Pilvi Takalas *The Committee*" analyserer Saara Hacklin den finske kunstner Pilvi Takalas værk *The Committee* fra 2013, hvor kunstneren lod en gruppe børn i London bruge en kunstpris på at anskaffe sig en hoppeborg. Hacklin bruger Takalas værk som udgangspunkt for udviklingen af fænomenologisk analyse af deltagelseskunst.

I "Grænser for deltagelse: Den progressive kunstinstitution, 'participations'-diskursen og krisen", der afslutter dette temanummer, retter Mikkel Bolt en berende kritik af kunstinstitutionens partipatoriske idealer siden 1990'erne. Deltagelsesparadigmet læses her som en konsensusorienteret praksis, der bag en retorik om demokratisering og inklusion grundlæggende bidrager til opretholdelsen af kunstinstitutionens neokapitalistiske styringsprincipper ved kun at tillade og tilskynde passende, kontrollerede og begrænsede deltagelsesformer.

Det nærværende nummer af K&K indeholder desuden fire artikler uden for tema, nemlig Marlene Marcussen & Søren Franks "Jonas Lie mellem det maritime og det hjemlige. Stedets rolle i *Lodsen og hans hustru, Rutland og Gaa paa!*", Jens Lohfert Jørgensens "Hvordan ved litteratur? Arkiv, medium, talehandling", Pernille Hermanns "Islændingesagaer og erindring" og Ulf Houes "At læse efter gerne".

Afslutningsvist i nummeret er der en omfattende anmeldelsessektion.

God fornøjelse (og tak for deltagelsen).

Redaktionen

Ulrik Schmidt, Sara Malou Strandvad,  
Anja Mølle Lindelof, Kristine Samson og Mikkel Bolt

## LITTERATURLISTE

- Ang, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985.
- Barthes, Roland. *Forfatterens død* ["La mort de l'auteur", 1967]. *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal, 2004, 174-183.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk* [1927-1940]. Ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (2004): 51-79.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012

- Carpentier, Nico. "New configurations of the audience? The challenges of user-generated content for audience theory and media participation." *The Handbook of Media Audiences*. Red. Virginia Nightingale. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011a, 190-212.
- Carpentier, Nico. *Media and participation: A site of ideological democratic struggle*. Bristol: Intellect, 2011b.
- Cuff, Dana og Roger Sherman. *Fast-Forward Urbanism: Rethinking Architecture's Engagement with the City*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.
- Kaliski, John. "Everyday Urban Design: Toward Default Urbanism and/or Urbanism by Design". *Everyday Urbanism*. Red. Chase John, Margaret Crawford & John Kaliski. New York: Monacelli Press, 2008, 216-222.
- Eco, Umberto. *The Open Work [Opera aperta, 1962]*. Harvard: Harvard University Press, 1989.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft [1969]*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2002.
- Fabian, Louise og Kristine Samson. "DIY Urban Design: Between ludic tactics and strategic planning". *Enterprising Initiatives in the Experience Economy*. Red. Britta Timm Knudsen, Dorthe Refslund Christensen og Per Blenker. London: Routledge, 2014, 38-59.
- Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of performance*. London: Routledge, 2008.
- Fiske, John. *Television Culture*. London: Routledge, 1987.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood" [1967]. *Minimal Art – A Critical Anthology*. Red. G. Battcock. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1968, 116-147.
- Frith, Simon. *Performing rites. On the value of popular music*. New York: Harvard University Press, 1996.
- Gauntlett, David. *Making is Connecting – The social meaning of creativity, from DIY and knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge: Polity Press, 2011.
- Hall, Stuart. "Encoding/decoding." *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Red. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe og Paul Willis. London: Hutchinson, 128-138.
- Jenkins, Henry. *Fans, Bloggers and Gamers: Essays on Participatory Culture*. New York & London: New York University Press, 2006.
- Jenkins, Henry, Katie Clinton, Ravi Purushotma, Margaret Weigel og Alice J. *Confronting the challenges of participatory culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago: Mellon Foundation, 2007.
- Jenkins, Henry, Sam Ford & Joshua Green. *Spreadable media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York & London: New York University Press, 2013.
- Jerslev, Anne. *Reality TV*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2014.
- Iveson, Kurt. "Cities within the City: Do-It-Yourself Urbanism and the Right to the City." *International Journal of Urban and Regional Research* 37 (3) (2013): 941-956.
- Kapoor, Ilan. "Participatory development complicity and desire." *Third World Quarterly* 26 (2005): 1203-1220.
- Kant, Immanuel. *Kritik af dommekraften [Kritik der Urteilskraft, 1790]*. Frederiksberg: Det lille forlag, 2005.
- Kothari, Uma. "Power, knowledge and social control in participatory development." *Participation: The New Tyranny?* Red. Bill Cooke and Uma Kothari. London: Zed Books, 2001, 139-152.
- Kothari, Uma. "Authority and expertise: The professionalisation of international development and the ordering of dissent." *Antipode* 37 (2005): 402-424.
- Kelty, Christopher, Aaron Panofsky, Morgan Currie, Roderic Crooks, Seth Erickson, Patricia Garcia, Michael Wartenbe og Stacy Wood. "Seven Dimensions of Contemporary Participation

- Disentangled." *Journal of the Association of Information Science and Technology*, publiceret online d. 28. maj 2014. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/asi.23202/full>.
- Marquis, Elizabeth. *Just act naturally – A poetics of documentary performance*. Toronto: University of Toronto, 2009.
- Miessen, Markus. *The Nightmare of Participation* (The Crossbench Practice as a Mode of Criticality). Berlin: Sternberg Press, 2010.
- Rancière, Jacques. "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art." 2008. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>
- Rancière, Jacques. "Den frigjorte tilskuer" ["Le spectateur émancipé", 2008]. *K&K* 118 (2014): 21-33.
- Rousseau, Jean Jacques. *Den ensomme vandrers drømmerier*. København: Gyldendal 1782/1970.
- Schechner, Richard. "Toward a poetics of performance" [1988]. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2003, 170-210.
- Kim Schröder, Kirsten Drotner, Stephen Kline og Catherine Murray. *Researching Audiences*. London: Arnold, 2003.
- Shannon, Claude E. og Warren Weaver. *A Mathematical Model of Communication*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1949.
- Stickells, Lee. "The Right to the City: Rethinking Architecture's Social Significance." *Architectural Theory Review* 16: 3 (2011): 213-227
- Thompson, Nato. "Living as Form." *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*. Red. Nato Thompson, New York: Creative Time Books. MIT Press, 2012, 16-33.
- Ytreberg, Espen. "Extended Liveness and Eventfulness in multi-platform Reality Formats." *New Media Society* 11:4 (2009): 467-485.