

SAARA HACKLIN

Ph.d. og kurator på museet för nutidskonst Kiasma

KONSTMÄSSAN OCH BARN: PILVI TAKALAS *THE COMMITTEE* ETT FÖRSLAG TILL EN FENOMENOLOGISK ANALYS OM DELTAGANDE KONST

ART FAIR AND CHILDREN: PILVI TAKALA'S THE COMMITTEE – A PROPOSAL FOR A PHENOMENOLOGICAL READING OF PARTICIPATORY ART | *Participation has become a popular strategy within contemporary art. Previously, it has been associated with avant garde art, yet nowadays it has become central strategy in the arts, often favored by politicians and other funders. As a result, participatory art finds itself in a strategy becomes unreflected. Phenomenology, and especially Maurice Merleau-Ponty's philosophy, has been mostly associated with the 1960s Minimalism, as it influenced American artists to explore the position of the spectator and the lived experience of the artwork. However, as phenomenology was associated with modernism, it has been often deemed insufficient to address the political dimension of contemporary art from the late 1960s onwards. In order to find a way to connect the apolitical phenomenology of the 1960s minimalism to the political art of today, I discuss a case study of Pilvi Takala's (b. 1980) The Committee (2013). With this piece Takala won the Emdash prize at Frieze art fair in London. The work consisted of a simple gesture: in it she gave, 7.000 pounds, most of the production budget included in the prize to a group of children. The children could freely use the money as long as they made the decision together. The Committee brings together children and money at an art fair, using the strategies of socially engaged art. In the article I examine the piece from a phenomenological vantage point in order to understand the different levels of the work.*

KEYWORDS | *participatory art; phenomenology; art fair; political art; Maurice Merleau-Ponty; Pilvi Takala*

Den finska konstnären Pilvi Takala (f. 1980) fick Emdash-priset på konstmässan *Frieze* i London hösten 2013. Takala gav den största delen av sitt pris på 10 000 pund till en barngrupp. Det fanns bara en regel för hur priset skulle användas. Takala ville att barnen skulle vara överens om vad prissumman används till. I nyheterna lyftes den här enkla gesten i *The Committee* verket fram: makten ges till barnen. Beträktarens uppmärksamhet riktades på väntan, eftersom informationen om barnens beslut först publicerades medan mässan redan pågick. Vad männe barnen hittar på?

Takalas verk är ett exempel på hur den deltagande konstens strategier är en del av nutidskonstens mainstream – samtidigt blir denna dimension ofta sekundär när

man betraktar verket (Kester, *Conversation* 8-9). Trots att den deltagande konstens strategier har blivit allmännare, så är de inte så välkända, speciellt i massmedierna och därför verkar det också som om den deltagande konsten befinner sig i en motstridig situation: fast den deltagande konsten har associerats med aktivistisk tradition, är den nuförtiden trots allt även politikernas älsklingsbarn.

I den här artikeln vill jag vid sidan om Pilvi Takalas verk betrakta fenomenologi och deltagande konst. Fenomenologi associeras just inte med den deltagande konstens diskurser. Man har tänkt sig att det finns en klyfta mellan deltagande och socialt engagerad konst: Fenomenologin har beskyllts för att fokusera på varseblivning och för att vara opolitisk. Detta har dels ett samband med fenomenologisk receptions historia, speciellt i 1960-talets USA, som poängterade den enskilda betraktarens upplevelse och fysiska utrymme. Efter tidiga fenomenologitolkningar har det ändå publicerats nya originaltexter och kommentarer, i vilkas ljus det är möjligt att återtolka fenomenologi. Det är intressant att observera hur speciellt relationen till aktivism och konstens politiska läggning visar sig spänd både i fenomenologisk och i deltagande konst historia.

Min avsikt är inte, att påstå, att Takalas verk problemfritt skulle vara deltagande konst, men enligt mig erbjuder det en kontext, som på ett intressant sätt just öppnar frågor om betraktarens roll. Samtidigt, som jag visar, är det genom fenomenologi möjligt att försöka spåra verkets olika betydelseskikt. Jag är speciellt intresserad av Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) fenomenologi och hans sätt att förstå betraktarens roll och deltagande. Min artikel eftersträvar att visa likheterna mellan de här två diskurserna, samt att hitta möjligheten till aktivism i verket.

Fenomenologi, betraktaren och socialt engagerad konst

I socialt engagerad konst är det ofta frågan om en riktning som varit regerande inom samtidskonsten redan en längre tid, där verken på olika sätt eftersträvar att aktivera publiken. Speciellt sedan 1990-talet har man talat om den sociala vändningen inom konsten (Bishop, *The Social Turn* 178; *Artificial Hells* 11-13; Jackson 11). Den socialt engagerade konstens verk, som man på engelska kallar bl.a. *community art*, *new genre public art* och *engaged art*, associeras med arbete mellan olika grupper eller med att göra verk i grupp. Deltagande konst (*participatory art*) är däremot ett vidare begrepp. Det beskriver verk, som publiken på något sätt aktivt deltar i. Vid sidan om deltagande konst pratar man om dialogisk, diskursiv eller relativ konst. Dessa olika riktningar är inte identiska, men kan ändå utnyttja samma tekniker. Den kanske mest kända av dessa, relativ konst och estetik (*art relationel, esthétique relationelle*), är den franska kuratorn Nicolas Bourriauds term för verk, som bygger på relationer mellan människor (Bourriaud 14).¹ Konsthisto-

riker Claire Bishop har konstaterat, "Deltagande konst i sin striktaste mening avstår från den traditionella idén om åskådarskap och föreslår en ny tolkning av konsten utan publik, konst där alla är producenter" (Bishop, *Participation* 36).² Ändå är oftast verk, som utnyttjar olika relationer till betraktaren, på något sätt förmedlingsbara till "vanlig" publik. I detta ligger också paradoxen i deltagande konst: trots att man skulle vilja bli av med betraktaren i den traditionella meningen, existerar oftast den traditionella publiken fortfarande.³ Som vi kommer att märka, berör det här också Takalas verk.

Ofta förknippar man deltagande konst speciellt starkt med 1960- och 1970-talets aktivism och konstens övergång, som framhävde frågor om betraktarens plats, auteuren och verkobjektet: Till exempel konstnären och teoretikern Suzanne Lacy betonar, förutom 1960- och 1970-talets aktivism, även 1980-talets inflytande på konstnärens sätt att förstå konstens uppgifter och möjligheter i samhället. Lacy ser speciellt 1970-talets aktivismvåg som en central faktor i hur offentlig konst började förändras till allt mera uppmärksam gentemot platsen och samhället (Lacy 21-29).⁴ Man kan söka bakgrunden till eftersträvan att ifrågasätta konstskaparens roll i bland annat Walter Benjamins essä "Konstnären som producent" ("Der Autor als Produzent", 1934), som reflekterar över bland annat konstnärens roll i förhållandet till arbetaren och aktivism. I och med poststrukturalismen hör även reflektionen över auteuren ihop med ifrågasättandet av hela konstnärens roll. Detta upplösande av konstnären sammanfattas i Roland Barthes "Författarens död" ("La mort de l'auteur", 1968) och Michael Foucaults "Vad är en författare?" ("Qu'est-ce qu'un auteur", 1969) essäer.

Sedermera har även den historiska avantgardens roll blivit omskriven. Till exempel Bourriaud såg det utmanande konsumtionsfokuset i 1990-talets relationella konst, men som mindre utopistiskt än tidig avantgarde. Bourriaud framhävde också i sin egen text hur relationell konst inte är någon stils eller rörelses återvändning (Bourriaud 44). Dock presenterar till exempel Bishop, att konstens sociala vändning i själva verket är en *återvändning* till det sociala. Enligt Bishop, som bland annat har undersökt futurister, bröt dessa mot traditionella konstformer med att organisera kvällar (*serate*), då de bland annat uppträdde på gatorna och framför allt möjliggjorde publikens deltagande. På 1910-talet började publikens aktiva deltagande

² "Participatory art in the strictest sense forecloses the traditional idea of spectatorship and suggests a new understanding of art without audiences, one in which everyone is a producer."

³ Det är svårt att dra gränser för deltagande konst. Konsthistorikern Christian Kravagna har framhåvt, att deltagande konst inte bör blandas med interaktiv konst eller kollektiv verksamhet. Enligt honom tillåter interaktiv konst som mest typisk en enskild betraktarens verksamhet på ett ofta relativt mekaniskt och reversibelt sätt och kollektivt arbete skiljer inte åt konstnären och deltagare – som ändå är centralt i deltagande konst, där ändamålet är att specifikt göra mottagaren delaktig (Kravagna). Även verksamhetsprinciperna för verken kan variera. Som Shannon Jackson har påpekat, är syftet för en del verk att skapa sociala relationer, medan andra kan vara mera intresserade av socialt störande – intersubjektivitet är dock de här verkens råvara (Jackson 16, 45).

⁴ Enligt Lacy var 1980-talets konservatism delaktig i att lyfta fram ett nytt slag av konstnärlig aktivism, som förenade ras-, köns-, sexuella och miljöfrågor. I och med den här processen började man tänka på publiken mångfaldigare än tidigare.

¹ Homi K. Bhabha har däremot skrivit om diskursiv konst (*conversational art*) och kuratering, som eftersträvar att sudda distansen mellan publiken och verket (Bhabha). Grant H. Kester har använt termen dialogisk konst (*dialogical art*), som grundar sig på Mihail Bahtins tanke om verket som en diskussion, en plats för olika visioner (Kester, *Conversation Pieces* 10).

vara allmänt men det futuristiska infallet var att kanalisera publikens energi och provocera hela publiken (inte bara arbetare utan även medel- och överklassen) med att kasta grönsaker, vissla och protestera. (Bishop, *Artificial Hells* 46)

Nuförtiden kopplas det mycket konflikter med deltagande konst. Likt avantgar-den strävade den tidigare att omruska den borgerliga konstuppfattningen genom att upplösa publikens, konstnärens och verkets koncept. Den deltagande konstens förespråkare, som Bourriaud, betonar verkets kollektivitet. Samtidigt har mera kritiska röster anmärkt, att olika maktrelationer fortfarande fungerar som involvering av publiken. Att endast hämta ihop människor räcker inte – om deltagande konst förlorar sin självkritik, är den i fara att bli endast nöje (Bishop, *Antagonism* 94). Den deltagande konsten har också beskyllts för att göra den andre exotisk – konstnären är en etnograf, som utanför fältet söker den andre och därmed en möjlighet till en politisk förändring inom konsten. (Foster 172-73). En sak är ändå klar för den som betraktar det nutida konstfältet: trots dess tidigare marginella och kritiskt ansedda position, har den deltagande konsten blivit ett väldigt populärt finansobjekt. På 1990-talet i England förändrades till exempel konstens extrema kommersialisering, då regeringen blev intresserad av konstens sociala effekter – konstens sociala och uppfostrande syften blev viktiga, vilket ledde till ökningen av olika deltagande konstprojekt (Lee). Fastän till exempel Bourriaud betonade konsumtionsfokus i relationell konst, genom att skapa interaktionssituationer mellan människor, har det här “mötet” blivit en populär produkt i konstvärlden. I ett visst anseende demonstrerar Takalas succé på konstmässan Frieze även detsamma, men som jag önskar kunna visa, kan Takalas verk också tolkas mycket mera flerdimensionerat.

Det är ändå sant, att det finns drag i den deltagande konsten, som gör den till lockande ur politikens synpunkt. Den förbereder medborgare till flexibilitet och osäkerhet, till det egna livets konstnärskap, alltså i det syftet som konstnären är nomadisk, flexibel och alltid färdig som sitt eget livs varumärke. Av samma skäl innehåller deltagande konst även möjligheten till aktivism. Bishop presenterar, att det nutida intresset till socialt engagerad konst eller mera omfattande till deltagande konst, hör samman med vår egen tids postfordistiska kritik. Många konstnärer har i olika samarbetsmodeller hittat möjligheten till motstånd. Kollektivet motsätter sig den kommersiella konstvärldens logik, där man redan länge har koncentrerat sig på att utnyttja enskilda konstnärnamn (Bishop, *Artificial Hells* 12).

Och hur hör då deltagande konst ihop med fenomenologi? Ur en viss synvinkel visar sig fenomenologi som en filosofisk riktning, vars toppår snarare inträffar under modernismen än nutidskonsten. Edmund Husserl (1859-1938) anses som fenomenologins grundare, men det är svårt att ge en klar bild om den, för dess olika filosofer har fört riktningen åt olika håll. I regel kan fenomenologi ändå beskrivas som en filosofi, som är intresserad av den levda verkligheten, upplevelsevärlden och dess strukturer. Den fenomenologiska traditionens konstuppfattning har ofta ansetts som modernistisk. Edmund Husserl, Martin Heidegger och Maurice Merleau-Ponty behandlar alla olika konstnärer i sina verk, så som Albrecht Dürer, Vincent van Gogh och Paul Cézanne. Deras konstuppfattning var inte särskilt

radikal för sin egen tid. Ändå motiverar en stark kritik av estetisk tradition till exempel Heideggers konstfenomenologi. Också Merleau-Pontys sätt att skriva om konst var exceptionell och därför fokuserar jag uttryckligen på hans filosofi.

Merleau-Ponty var speciellt intresserad av varseblivning. Detta intresse länkas också med konstarnas han omfattande skrev om. Måleriet var speciellt centralt för honom. Trots att konstuppfattningen i Merleau-Pontys texter var långt ifrån vår egen tids deltagande konst, har hans filosofi enligt min uppfattning även skärningspunkter med den. Samtidigt, som jag till följande kort berör, har fenomenologin en egen verkningshistoria, som speciellt amerikansk minimalistisk tradition demonstrerar. Å andra sidan innehåller speciellt Merleau-Pontys senare filosofi idén om ett visst förhållande till verket, som ur den nutida betraktarens synpunkt enligt mig är nyttigt och hjälper att strukturera begreppet deltagande.

Merleau-Pontys konstfenomenologi länkas med sin egen tids konstdiskussioner. Den tidiga “Cézannes tvivel” (1945) kommenterar bland annat kritiskt tolkningen, som förklarar verket via konstnärens liv. I essén representeras dessa tolkningar av Sigmund Freud och Paul Valéry. I motsvarande grad var mittperiodens “Det indirekta språket och tystnadens röster” (1952)⁵ influerad av Ferdinand de Saussures strukturalistiska tänkande, samt kommenterade kritiskt André Malrauxs och Jean-Paul Sartres konstuppfattningar. Merleau-Ponty motsätter sig sättet i Malrauxs (1947-1950) *Les voix du silence* – verk, som isolerade verken för att forma ett “museum utan väggar”. Samtidigt kritiserar han Sartres idé om målningen som en “stum” konstform och dels hans krav om engagerad konst. “Ögat och anden” (1961), som förblev hans sista essé, stöder sig starkt på Merleau-Pontys senare utvecklade nya ontologi, som eftersträvar att skapa nya begrepp, som kött (*le chair*) och kiasma (*le chiasme*) för att beskriva människans förhållande till världen. Genom den tidiga essän “Cézannes tvivel” och den sena “Ögat och anden” löper en skarp tanke om konstens – och konstnärens – förmåga att möta världen på ett speciellt sätt, som utmanar så väl vetenskapens som filosofins förhållandesätt.

Fenomenologins verkningshistoria i nutidskonsten har ett samband med dess sätt att fokusera på upplevelsevärlden. Således förenas fenomenologin ofta med konstens så kallade rumsliga vändning. Den har bidragit till hur nutidskonsten har avlägsnat sig från att vara syn- och objektcentrerad. Fenomenologin utmanade tanken om en betraktare, som skenbart kunde kontrollera blickens objekt och därtill även sig själv. Samtidigt löste den det västerländska tänkandets tradition, som förenar seendet med vetande och kontroll.

Konsthistorikern Alex Potts, som har forskat i skulpturhistoria, beskriver hur det ur konstnärernas synvinkel var intressant när fenomenologin fäste uppmärksamheten på varseblivningen och blicken på 1960-talet i USA. På den tiden lästes speciellt Edmund Husserls och Merleau-Pontys texter i vid utsträckning. Enligt Potts avvek Merleau-Pontys sätt att förstå varseblivningen som enhetlig och mul-

5 Artikeln “Le langage indirect et les voix du silence” var en del av Merleau-Pontys på hälft lämnade manuskript *La prose du monde*.

tisensorisk från den tidigare, formella struktureringen. Hans filosofi förenades med den tidens strävan att uppfatta skulpturen som kommunikativ med rummet och betraktaren, i stället för att uppfatta den som en isolerad och i sig själv sluten form. (Potts 207-208.) Fenomenologins inverkan förenas ofta med just 1960-talets minimalism, som fokuserade på betraktarens och verkets förhållande. Konsthistorikern James Meyer beskriver, hur en av de centrala konstnärerna i rörelsen, Robert Morris (f. 1931), betonade att man skulle röra sig runt skulpturen och komplettera den med sina egna rörelser (Meyer 51-52).⁶ Denna tolkning förstärkte också Rosalind Krauss, som i *Passages in Modern Sculpture*-verket citerar Merleau-Pontys *Phénoménologie de la perception* (1945), för att demonstrera hur synvinkeln förändring i Robert Morris' verk även förändrar vår upplevelse om skulpturen vi möter.⁷ Denna diskussion om betraktarens upplevelse förknippas starkt även med tidens centrala debatt, Michael Frieds essä "Art and Objecthood" (1967), som eftersträvar att försvara modernismens ideal och medlets säregenhet.

Fenomenologin påverkade, hur relationerna mellan varseblivningen, betraktaren och verket omstrukturerades. Samtidigt medverkade den till uppfattningen om en aktivt fungerande, multisensoriskt upplevande betraktare, som är i växelverkan med verket. När betraktarens roll förändrades, vidgades också uppfattningen om verket och dess gränser. Trots allt sammanlänkas fenomenologin oftast inte med den socialt engagerade eller den deltagande konstens diskussioner, för att den ansågs individcentrerad och som inriktning fokuserad på ren varseblivning. Enligt tolkningen, som är inspirerad av den minimalismen, talade fenomenologin alltså om ett fysiskt rum och den enskilda betraktarens upplevelse, men visade sig otillräcklig i förhållandet till det sociala och historiska. Så här begränsat tolkat tycks fenomenologin inte bland annat öppna intressanta utsikter till förslagsvis Takalas verk, *The Committee*, som ställdes ut som anspråkslösa intervjuvideon på mässan.

Fenomenologin började ändå försvinna ur siktet från konstvärldens mittpunkt på slutet av 1960-talet, då den socialt engagerade konsten började bli allt synligare. En orsak till att Merleau-Ponty ansågs ointressant kan enligt Potts ha samband med hur 1960-talets tolkningar betonade texter som berörde varseblivning och skapade en bild av Merleau-Ponty som en opolitisk tänkare, trots att han under sin livstid var väldigt politisk (Potts 210-11). Sedermera, då aktivismriktningen i konstvärlden klarnat, upplevde man Merleau-Pontys samtida filosofers, så som Sartres, snäva politiska synpunkter som pinsamma. Denna tolkning om fenomenologi och Merleau-Pontys opolitiska eller å andra sidan överhuvudtaget politiska former kan i den nutida forskningen ljus anses som otillräckliga. Jag föreslår, att

1960-talets försök att aktivera betraktaren kan ses som en fortsättning till intresset för betraktarens position och den kroppsliga upplevelsen, som fenomenologin väckte.⁸ Förutom att fenomenologin vidgade uppfattningen om betraktaren, öppnade den även viktiga frågor för den socialt engagerade konsten om den andre och samhället. För rörelsens grundare, Edmund Husserl, var intersubjektivitetens frågor väldigt centrala. För honom var upplevelsen om världen uttryckligen *delad* med den andre. Även många andra fenomenologer, så som Merleau-Ponty och Emmanuel Lévinas, undersökte problematiken kring mötet med den andre. Efter det andra världskriget var många som fungerade inom fenomenologins inflytelsesfär intresserade av att reflektera över samhällsfrågorna på nytt. Vad är det som egentligen formar ett samhälle, vad förenar människor? Är det möjligt att grunda ett samhälle, där individen inte skulle bli undertryckt och tvingad i en allmän form? I filosofers tänkande som utgår från fenomenologisk tradition, som till exempel Hannah Arendt, Maurice Blanchot och Jean-Luc Nancy, har etiska utmaningar som relaterar till ett samhälle också varit närvarande. Frågorna är fortfarande aktuella för många konstnärer inom den socialt engagerade konsten. Vem definierar ett samhälle? Vad betyder det att höra till en grupp?

Till följande klarlägger jag, hur jag uppfattar det fenomenologiska förhållnings-sättet. Merleau-Ponty skriver: "Vetenskapen bearbetar tingen och avstår från att bebo i dem" (Merleau-Ponty, *Ögat* 281).⁹ Denna kritik med vetenskaplig attityd presenteras i början av essä "Ögat och Anden" och visar hans förhållandesätt till (natur)vetenskapen. Samma kritik förenas även med hans läsning av René Descartes *Om optik*. Enligt Merleau-Ponty förbises själva varseblivningen och varseblivningsprocessen, i all dess oklarhet (Merleau-Ponty, *Ögat* 293). Han anklagar renässansperspektivet för att vara tankesättets bildliga uttryck: det observerade landskapet flyttas till duken med hjälp av en matematisk modell. Således har verket en enda observationspunkt som är förhandsbestämd. Målningens betraktare är som ett öga, som svävar i luften, en kroppslös betraktare och verkets rum som öppnar sig däremot homogent. Subjektet härskar det med sin blick.

Merleau-Ponty försökte finna lösningen på tanken om det betraktande subjektet och objektet, som observeras. Fenomenologin fäste uppmärksamheten på sättet, som världen visar sig på för mig. Merleau-Ponty såg Paul Cézanne, som eftersträvade att nå detta framträdande, som en förebild för inställningen (Merleau-Ponty, *Cézannes*). Växelverkan är ett annat drag, som sammankopplas med kritiken av fenomenologisk subjekt-objekt delning. Världen är inte separerad från människan som betraktar den. En målare kan plötsligt känna hur skogen betraktar honom i stället. (Merleau-Ponty, *Ögat* 291). Följden av omstruktureringen av människans

6 Morris' tes var, att ett bokstavigt (*literal*, dvs. minimalistisk) verk förutom framhäver betraktarens medvetenhet om verket som en fysisk helhet, också väcker en starkare medvetenhet om jaget som betraktare. Enligt konsthistorikern James Meyer är Morris' inflytande framför allt i sättet, som får verket att börja ses som en enhetlig situation (Meyer 153-54, 166).

7 "The import of the column is, then, not that it is the same throughout 'any variation of that form' but that it is different. [...] Merleau-Ponty [...] attacks just this notion of abstractable aspects of the senses" (Krauss 238-240).

8 Om det här berättar bland annat de brasilianska neokonkretisternas Hélio Oiticicas och Lygia Clarks konst (Bishop, *Installation* 60-63; Wilson 2). Sambandet mellan fenomenologi och deltagande konst kan även spåras till platspecifik konst. Om offentlig konst till en början ansågs som ett sätt att försköna bostadsområden med, så började det senare krävas allt mera av konstnärer angående ansvaret till platsen och dess invånare – detta kan ses i till exempel anvisningar som konstnärerna blev tilldelade. (Lacy 21-24; Potts 265; Kwon 72-84.)

9 "La science manipule les choses et renonce à les habiter" (Merleau-Ponty, *L'Œil* 9).

och världens relation är också, att betraktaren inte längre uppfattas som att vara utanför och distant till objektet, utan som om han redan själv är med i situationen. Detta reflekteras speciellt i Merleau-Pontys sätt att skriva om att se med verket:

“Jag skulle verkligen ha svårt att förklara *var* den tavla som jag betraktar finns någonstans. Ty jag betraktar den inte så som man betraktar ett ting, jag fixerar den inte på dess plats – min blick irrar omkring i den liksom i Varats glansdagar, jag ser enligt den eller med den snarare än jag ser den.” (Merleau-Ponty, *Ögat* 287)¹⁰

Enligt Merleau-Ponty möter man inte en målning – eller över huvudtaget ett verk – som ett ordinärt objekt. Man tittar inte på det som på en bild, alltså som på en föreställning om någonting, som är annanstans. När man *ser* med verket rör sig ögonen i det synliga i världen; eller världen rör våra ögon (Merleau-Ponty, *Ögat* 26).

När man ser med verket är förhållningssättet radikalt annorlunda än till ett vardagsobjekt, också växelverkan betonas. Éliane Escoubas, som har undersökt Merleau-Ponty har skrivit hur “med seendet” ur hennes synpunkt har den skillnaden – här använder Escoubas Merleau-Pontys term *écart* – ett villkor för att vi överhuvudtaget möter verket som ett verk (Escoubas 1995, 15). Escoubas’ egen analys är relaterad till fenomenologins utnyttjande för att betrakta målningens rumslighet, men synsättet med seende tillämpar sig också till annat än måleri.

Kortfattat ställer fenomenologins sätt att närma sig ett verk krav på att man ger sig in i en dialog med verket. Enligt min tolkning är med seendet ett försök att framhäva verkets och betraktarens förändrade positioner, som även liknelsen om den tillbaka betraktande skogen skildrade. I fokus av hela den här uppsättningen är tanken om ett samverkande förhållande. Betraktaren är inte separat från verket, utan jämställd med det, med en strävan att komma i dialog med det. Däremot likställs tittaren och verket. Som bäst är förhållandet till verket likt mötet med en annan människa (Merleau-Ponty, *Prose* 198). Så här beskriven, länkas fenomenologin enligt mig med den deltagande konstens värld, för den eftersträvar att dekonstruera det traditionella betraktare-verk-förhållandet och ställer också krav på betraktaren.

Det är trots allt inte frågan om enbart ett harmoniskt möte, utan tvärtom. Speciellt efter *Phénoménologie de la perception* (1945) reflekterade Merleau-Ponty över meningen med avbrottet i mötet med konst. Som jag ovan utreder är växelverkan i mötet med konsten viktig, men med detta menas dock inte perfekt symmetri. I Merleau-Pontys beskrivningar betonas också ett visst överraskningens element. Växelverkan bör i ett syfte innefatta ett glapp. På samma sätt som i beskrivningarna om mötet med den andre, bör också mötet med ett konstverk leda betraktaren vilse, för att vara imponerande (Merleau-Ponty, *Prose* 198). Mötet bör ske, inte bara i det

10 “Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbos de l’Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.” (Merleau-Ponty, *L’Œil* 23.)

gemensamt bekanta, utan också i det, som är obekant. Just förvirringens roll är central i mötet. Växelverkan, som innefattar glappet, är också känd som begreppet kiasmen (*le chiasme*) i Merleau-Pontys senare filosofi.

För Merleau-Ponty var begreppet deltagande förknippat med tanken om människans deltagande i det synliga, i den gemensamma världens vävnad. Upplevelsen om detta deltagande kan stundvis uppstå just i de situationerna, som beskrivs tidigare, då vi plötsligt upplever att vi blir sedda eller när verket förvirrar oss.¹¹ I Merleau-Pontys filosofi sammanflätas på ett intressant sätt växelverkan och deltagande som teman tätt med passivitetens begrepp. I diskussioner angående deltagande konst ansågs eventuellt passiviteten som ett hot, men i sin egen analys, som bland annat kommenterade Husserl, eftersträvade Merleau-Ponty att hämta fram förbindelsen. Seendet förutsätter redan ett visst slag av passivitet, att ställa sig inför andras blickar. Aktivitet och passivitet sammankopplas, eller som Merleau-Ponty beskriver i *Le visible et l’invisible* -manuskriptets minnesanteckningar, “aktivitet = passivitet.” (Merleau-Ponty, *Visible* 312)¹² Passiviteten möjliggör även hur olika minnen, drömmar och det förflutna sammanflätas med nuet. I Merleau-Pontys filosofi verkar det allt som allt att som konstens speciella värde framträder dess förmåga att skapa ett slags mellanstadie, som undviker olika objektifierande och tematiserande attityder. I detta utmanande stadie i vardagstillvaron förmår de att visa ett annorlunda varande, en ny betydelse. Detta nytänkande av begreppen aktivitet och passivitet är enligt mig intressant även ur den deltagande konstens synvinkel. När kan betraktaren egentligen vara aktiv och å andra sidan, hur kan passivitet vara nödvändigt för en konstupplevelse?

Slutligen vill jag ännu betona, hur man genom främlingskapets och överraskningens teman kan gestalta det hur verket inte för Merleau-Ponty uttöms i någon enskild specifik betydelse (som konstnären eller någon annan ställt det). Konst är alltid redan oundvikligt socialt. Verkets betydelser föds i de otaliga mötena: “Det är verket självt som har öppnat det fält där det framträder i en annan dager, det är det som förvandlar *sig* och *blir* det som följer, de ändlösa omtolkningar som det *med rätta* är mottagligt för förändrar det bara till sig själv [...]” (Merleau-Ponty, *Ögat* 304)¹³

Pilvi Takalas The Committee

I början av artikeln beskrev jag grundidén till Pilvi Takalas verk *The Committee*, enligt vilken konstnären delade ut pengar till barn för ett gemensamt beslutet ändamål. Trots att de som följde med verkets pressinfo kunde få uppfattningen

11 Det här deltagande begreppet är centralt även i Martin Heideggers konstuppfattning och syns även i tanken, som Hans-Georg Gadamer utvecklade, om verket som engagerar betraktaren i ett spel. (Gadamer, 102-10)

12 “Activité = passivité.”

13 “C’est l’œuvre elle-même qui a ouvert le champ d’où elle apparaît dans un autre jour, c’est elle qui se métamorphose et devient la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitime* susceptible ne le changeant qu’en elle-même [...]” (Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit* 62).

om att verket först avslöjas under mässan, är *The Committee's* tyngdpunkt specifikt i processen, inte så mycket i valet som barnen förverkligade. Ändå kan gesten i Takalas verk inte totalt skiljas från resultatet som barnen valde. I ett visst avseende materialiserar objektet – hoppborgen – det gemensamma beslutet.

I den socialt engagerade konsten är frågan om var det egentliga verket sist och slutligen är beläget, inte entydigt. Det har också att göra med, var kritikerns och forskarens plats finns. Kan man värdera det deltagande konstverket utan att själv delta? Och med vilka kriterier borde verket då värderas? (Bishop, *Artificial Hells* 13; Kester, *Conversation Pieces* 10-11.) Enligt min tidigare framlagda tolkning, som förhåller sig kritiskt till deltagande konst, kunde verket beskyllas för att vara nöjesbetonat och bara ytligt utnyttja deltagande: Verket erbjuder möjligheten till deltagande för en grupp barn, men deras valmöjlighet är slutligen relativt begränsad. Det är frågan om användning av pengarna. Jag vill ändå föreslå, att det finns flera betydelseskikt och att även "deltagandet" uttrycker sig mera vidsträckt i verket.

Tidigare skrev jag om Merleau-Pontys uppfattning om mötet med verket. Merleau-Pontys "seende med" var just förhållsamhet från att placera verket som objekt. Jag hänvisade här även till passivitet-begreppet i samband med mötet med verket. I fenomenologin förenas det med tanken om en betraktare som utsätter sig för verket: som betraktar och blir betraktad. Passiviteten kan tänkas som förhållsamhet – att betraktaren inte aktivt ställer verket som ett objekt eller projicerar betydelser, utan eftersträvar att bemöta och dels utsätter sig för att bli bemött.

Trots att det alltså vid den första anblicken kunde verka som om problemet med deltagande konst i fenomenologisk granskning just är, att det inte alltid är klart "med" vad eller vem man egentligen skall se, förevisar jag, att fenomenologin i själva verket noggrannt tematiserar precis den förändringen, som finns i kärnan av deltagande konst. Betraktaren är inte utanför verket, som en forskare som undersöker det likt ett objekt, utan alltid redan involverad i verket. Verket kan inte beslagas ur någon särskild punkt, utan vi är i ett interaktivt förhållande till det, vare sig det är frågan om måleri eller deltagande konst. Samtidigt problematiserar fenomenologin frågan om aktivitet och deltagande. Som jag redan tidigare förevisade är försöket att aktivera betraktaren inte problemfritt i diskussioner kring deltagande konst. Det är svårt att slippa den "traditionella publiken" och spektrat av olika deltagningssätt är brett. Genom fenomenologin blir denna dikotomi ifrågasatt och samtidigt kanske hela genrens gränser öppnas på ett nytt sätt. Det här är naturligt för mötet med deltagande konst. Det kräver också en viss sorts attitydförändring. Verkobjektet ifrågasätts, som typiskt för deltagande konst.

Ur fenomenologisk synpunkt kan frågan om var verket egentligen befinner sig lösas med att betrakta hur verket visar sig. Jag föreslår att det är väsentligt att tänka på alla element i Takalas verk: föreställningskontexten, prissumman som projektet utlöste, barnens arbetsprocess, hur verket ställdes ut på mässan och barnens val. Alla dessa delar utgör helheten *The Committee*. Om vi följer Merleau-Pontys tanke om betydelsens härledande: verket öppnar ett fält av betydelser. I Takalas verk sammankopplas betydelsen på ett väsentligt sätt med konstmässans

och tävlingens kontext. Takalas verk kan inte bli åtskilt från sättet det presenteras på, från presentationskontexten, dit det är skapat. Betydelsefullt är, att verket är förverkligat specifikt på Frieze-mässan i London. Förhållandet mellan pengar och konst har traditionellt varit nära och väldigt spänningsfyllt. Att konstmässor har ökat sin popularitet under de senaste decennierna, berättar om situationen idag. Övergången från upplysningstidens ideal om publiken som ett mål som bör civiliseras till vår tids tanke om publiken som konsument kulmineras på konstmässor.

Emdash-priset (före detta Cartier-priset), som står i bakgrunden till verket, är Frieze-mässans pris till den unga konstnären. Det är frågan om ett förhandlings sätt i konstvärlden, då man söker nya, intressanta namn till konstfältet: mässan lyfter fram den unga konstnären till konstpublikens medvetenhet och dels ger presentationen av nya namn en positiv bild på konstfältet. Ett av prisets centrala drag är – utöver förhöjningen av mässans eget rykte och framförandet av en ny konstnär till arenan – det, hur tydligt den visar skapandets och ekonomins samband. Enligt reglerna ges Emdash-priset åt en ung utländsk konstnär. I priset ingår en tre månaders residens i konstcentrumet Gasworks i London, som innefattar resekostnader, boende och dagspenning, samt 10 000 pund till verkproduktion och ett konstpris på 1000 pund (Emdash). I verket ger alltså Takala inte bort priset, som riktats till henne, utan det är frågan om pengar som är menade till produktion av verk, exakt 7000 pund, som överförs till barnens förfogande. Resten av produktionspengen har använts till olika workshopar, resor och dokumentering (Rojas).

The Committee lyfter frågan om pengar och makt i centrum. Takalas verk är beläget i konstvärldens mittpunkt med att vara ett prisbelönt verk, som samtidigt försöker bryta vissa värdesättningar genom att ge priset vidare till en barngrupp. I pressen visar sig projektet främst som en karnevalistisk lek, där makten ges till barn för ett ögonblick, så som rubrikerna "Pilvi Takala's Generous Allowances", "Pilvi Takala's 'Whatever' Challenge for Kids" och "Hey kids, here's £10k to do what you want!" visar (Marfil; Perlson; Rojas, *Hey Kids*). Ur fenomenologisk synpunkt kan man tänka sig, att det är frågan om att vända ekonomin, konstens materialistiska villkor till mittpunkten av verket. *The Committee* är lika med prissumman. I ett visst avseende blir sättet eller redskapet ett ändamål. Ändå kunde man enligt en snäv fenomenologisk tolkning tänka, att verket så gott som försvinner ur sikte. För den som närmar sig verket, blir villkoret som Takala ställer ändå snabbt klart: barnen måste göra beslutet om pengarna tillsammans. Detta understrykande av den gemensamma viljan resonerar dock med viktiga teman i fenomenologi, som med mötet med den andre. Ändå vill jag förevisa, att speciellt en öppen "att betrakta med" strategi möjliggör gestaltningen av olika betydelsedimensioner i verket och det fungerar även som en nyckel till att förstå verkets möjliga kraft.

I intervjuerna berättade Takala att hon ville utmana konstmässornas introspektiva stämning och hämta ny publik genom att ge makten åt en människogrupp, som aldrig får bestämma, åtminstone inte om pengar (Perlson; Siegal). Takala konstaterar, att hon inte ville arbeta med till exempel konstsamlingarnas eller Frieze-arbetarnas barn. Till syftet passade inte heller en öppen ansökan – den skulle ha

krävt jurering och väckt frågor om vem som svarar på ansökningsen. Takala ville inte heller arbeta med en skola, så att inte verket skulle ha verkat som ett obligatoriskt skolämne. Slutligen beslöt sig Takala för att arbeta med ett ungdomscentrum i östra London (East Side Youth Center in Bow), dit ungdomarna kom frivilligt (Perlson; Rojas, *Hey Kids*; Takala).

I ett visst avseende öppnade verket ur fenomenologisk synpunkt ett eget fält av betydelser redan innan det var färdigt. Redan innan mässan, kunde verket framträda som endast en intressant idé i likhet med konceptkonst för den som följde med pressen. Däremot blev beslutsfattningsprocessen osynlig för betraktaren: Verkets egentliga arbetsprocess, när ändamålsgruppen för pengarna söktes, upplevdes bara av barnen, ungdomsarbetarna som arbetade med dem och konstnären. Takala försökte egentligen inte ens hämta denna process som sådan till ett galleri. Hon framhävde, att verket inte var utställt på konstmässan på något särskilt sätt. Men vad mötte då mässopubliken? Hur visade sig verket för dem? På konstmässan visades projektet i ett formligt rum med skärmar, ett konferensbord och barnens intervjuvideon. Efter publiceringen av verket delade barnen ut information om hoppborgen. Dessutom kunde barnens intervjuer ses på nätet. Slutligen kommer barnens val också att öppnas för publik. Enligt informationen på mässan, är det frågan om en specialutrustad hoppborg i Victoria-parken i östra London. Med dess vinst finansieras ungdomscentrumets verksamhet och välgörenhet.¹⁴

Tidigare skriver jag om hur mötet med den andre och samhällstematiken är viktiga i fenomenologin. Hur borde man då tänka på gruppen i Takalas verk? Verkets barn har ungdomscentrumet och ett delat bostadsområde gemensamt. Då de deltar i verket, förbinder sig barnen till förverkligandet av drömmen "vad skulle du göra om du fick...", där det essentiella är att hitta en gemensam vilja. Gruppen som barnen tillsammans bildar, förenas alltså via uppgiften, som i ett avseende kan jämföras med reality-tv formatet: priset ges först då gruppen tillsammans har bundit sig till målet. Verkets namn innehåller element av det kollektiva. *Committee*-ordet refererar till en arbetsgrupp eller en kommité som på våra vägnar har åtagit sig en uppgift. Dessutom betyder det engelska *committee* också förmyndare, med synonymen *guardian*. I ett visst avseende söker Takala en förmyndare för pengarna i barnen, eller egentligen till sitt eget verkkoncept. I intervjuerna har Takala jämfört beslutsfattandeprocessen som barnen möter med den konstnärliga processen. "Precis som konstnärer alltid har jobbat: några idéer är bara för dyra, så man måste tänka ut någonting som är billigare och lika bra, om inte bättre. Man måste hitta kärnan" (Perlson).¹⁵ Verket visar på ett oemotståndligt sätt att den konstnärliga processen sammanflätas med pengar. Den framhåller att förverkligandet av verkets idé är bundet till materiella villkor. Ändå är relationen mellan idén och förverkli-

gandet annorlunda för deltagarna i *The Committee*-verket: pengarna ställer ett krav på verksamheten, som utlöses när den gemensamma uppfattningen om målet har hittats. Dock associeras den grundläggande styrkan och föreställningskontexten i projektet med konst. För barnen var sambandet till konsten närvarande: "... som ett slags konstprojekt", beskriver Casey projektet som hon deltar i (*The Committee*).

Ur fenomenologins synvinkel är det intressant att fundera över hur verkets utmaning, 7000 pund, visade sig för barnen. Under tre månaders tid deltog elva barn i workshopar, som även ungdomscentralens arbetare och konstnären deltog i (Perlson). I de inspelade videona av barnen kan man försöka komma åt hur de har upplevt uppgiften som verket fordrade. I intervjumaterialet öppnar sig åtminstone tre dimensioner: å ena sidan kommenterar barnen hur förhandlingarna fortskrider, samt sin egen erfarenhet om beslutsfattandet, å andra sidan reflekterar de över pengar och alternativ för deras användning. De beskriver också objektet, som man beslöt att använda pengarna till, det vill säga den specialtillverkade hoppborgen och användningen av pengarna som möjligen fås från den. Från materialet får man intrycket, att barnen var väldigt villiga till kompromisser. Om det egna önskemålet inte fick anhängare – gruppens andra barn ville inte till exempel göra en stor ljuskylt, där det bara skulle stå ett barns namn – beslöt sig barnen att ändå inte avstå från projektet. Det var helt tydligt ingen oöverkomlig fråga att avstå från sin egen önskan för den gemensamma viljans skull. Idén om samarbetet blev viktigare än den egna viljan enligt uppgiftens tanke.

Som jag ser det visar sig pengar i verket på många olika nivåer. För att kunna göra förslag och komma överens om ett gemensamt ändamål, måste barnen i åldern 8-12 nå någon slags uppfattning om vad som är möjligt att få med summan. Som man väldigt snabbt ser i verket, är barnens uppgift inte enbart att tänka på summan, – vad kan man över huvudtaget köpa för 7000 pund? – utan egentligen att mera omfattande begripa hur ett samhälle fungerar, där skapandet har sin centrala roll. Pengfrågan uttrycks som en fråga om hur man med pengar kan göra mera. Som ett av barnen konstaterar, om vi bara köper någonting, försvinner pengarna. "Om du köper någonting eller går någonstans i stället för att bygga någonting, kommer pengarna att bara försvinna. [...] om man bygger någonting, har man det för evigt." (*The Committee*). I intervjuerna funderade flera av barnen hur man genom att skapa något nytt, till exempel ett varumärke, som Apple, eller genom att designa någonting, kunde få pengarna att öka och bli känd. Slutligen var det inte bara frågan om att producera pengar till dem själva, utan att ta hand om samhället.

Inom ramarna för *The Committee*-verket lyckades barnen hitta ett mål, så att de dels kunde förvandla pengarna till en gemensamt upplevd njutning – hoppborgen – och dels lyckades att förlänga livslängden på pengarna. Hoppborgens vinst har dirigerats till finansieringen av det egna ungdomscentrumet och välgörenhet, så som cancerforskning. (Rojas, *A Bouncy House*)

¹⁴ För den här artikeln har jag bekantat mig med dokumentationen av verket samt videon och fördjupat mig i intervjumaterialet.

¹⁵ "That's how artists always have to work: some ideas are just too expensive so you want to do something cheap that's as good or even better. You have to find the core of the idea."

Till slut

I ljuset av den kritiska diskussionen angående deltagande konst kan *The Committee* till exempel tänkas på som ett verk, som just nu kristalliserar konstvärldens intresseväckande fenomen: den är deltagande och å andra sidan vänder den ljuskäglan till "den andre", i det här fallet till barn. Allt detta händer i konstmässans kontext, där varje gest redan omfattas av konstvärlden. I motsvarande grad framträdde fenomenologin i fenomenologisk kritisk tolkning – som jag förhoppningsvis redan visade otillräcklig – bara som ett filosofiskt närmandesätt, som tematiserar fysiska drag i det enskilda subjektets perceptionserfarenhet. Jag vill också föreslå, att sambandet till föreställningskontexten erbjuder en möjlighet till en intressant läsning. *The Committee* – verkets konceptuella gest behöver man inte förbise utan politiskt potential och det är möjligt att hitta begrepp ur Merleau-Pontys filosofi, som hjälper att analysera mötessituationen, som verket skapar. Det är tydligt, att Takalas projekt upplyser den spänningsbetonade relationen mellan konst och pengar. Som jag tidigare visade, fungerar Takalas *The Committee* på många olika nivåer. Dess betydelse öppnas redan innan "själva" verket är färdigt – detta hör ihop med konstvärldens marknadsföring, men skapar likväl intressanta betydelser för verket. Förhandsreportage skapar narrativ om verket och avslöjar även tolkningars begränsning. Trots att pengar till synes är i verkets fokus, argumenterar jag, att pengar också är en blind punkt i verket. Att fästa blicken enbart vid strukturerna som upprätthåller konsten visade sig svårt: I medians behandling av verket var pengarna intressanta, för att de enligt barnens vilja förändrades till något annat. Verket tycktes koncentreras till väntan av denna metamorfos. Vad föds det ur pengarna? Pengar var parallellt synliga och ur sikte, för man tycktes samtidigt ständigt att glömma hur pengar har gjort just dessa barn och deras vilja synliga. Makten till att använda pengar är i konstmässans kontext på ett annat sätt väsentligt som till exempel i en muséoutställning, där verken inte är till salu. Tack vare Takalas donation är barn i den här kontexten intressanta handlare, för att de rör över pengar. I uppsättningen finns även någonting som bryter mot konventionella regler: vuxnas främsta rädsla är att barn skall köpa godis eller att de annars bara skulle förlora sin självkontroll (Perlson; Rojas). Vad berättar denna rädsla om? Att konsten verkligen skulle förändras till slöseri, som vi i all hemlighet är rädda att den är?

Enligt mig är just detta den mest fascinerande andelen i Takalas verk och en punkt, där verkets politik kan efterspanas. Barnens tolkning av verkets uppgift, att gemensamt spendera pengarna och möjligheterna som detta öppnade, bildar en kontrast med verkets presentationskontext. Trots att barnen i vissa aspekter lät bli att använda "den gränsbrytande" möjligheten om konsten som slöseri – de arbetade väldigt ansvarsfullt och förståndigt – flydde *The Committee* även tvånget av nyproduktion med att förflytta prispengarna utanför mässan. Det färdiga verket kunde inte köpas, utan formade pengarna till ett helt annat projekt, som främjade verksamheten i barnens ungdomscentrum.

I Takalas verk upplöses konsten. Produktionspengen som tillhörde priset in-

nehöll ett löfte om konst. Konsten var synlig i det ögonblicket, då konstnären överförde prissumman vidare. Konsten definierar också hur barnen inkallades att arbeta vid en gemensam uppgift, men den fanns egentligen inte där heller. Om konsten borde spåras till ett ögonblick, kunde den möjligen existera då ett barn som delar ut reklamblad möter en mässobesökare: Barnen lyckades att använda mässan för reklam av sitt eget verk genom att dela ut reklamblad om hoppborgen. Därmed blev mässan ett medel för dem och inte enbart barnen till medel för konsten.

Just i fenomenologins ljus kan man gestalta denna situation som deltagande. I ett visst avseende kan man tänka på den här mötessituationen genom Merleau-Pontys sammanflätning av passivitet och aktivitet. Som bäst fungerar verket just i mässokontexten, där det kunde komma till betraktaren så gott som obemärkt – mässobesökaren "deltar" i verket, utan att hinna göra ett aktivt beslut om deltagandet. Besökaren blir ett marknadsföringsobjekt för barnens eget projekt, en potentiell "kund". Ögonblicket kan även ses, enligt Merleau-Pontys term, via överraskningsmomentet, som en plötsligt tillbaka betraktande glimt. Kanske *The Committee* slutligen vände blicken till betraktarens egna fördomar, rädslor och önskningsar. Dels kan verkets sätt att vända blicken även ses som dess funktion som en spegel till konstmässans egen logik. Om betraktaren höll på att söka ett nytt "erövringsbart" konstverk till sig själv, var det som om barnen, som marknadsförde hoppborgen, avvärjde dennes blick och vände den mot publiken – kan den andra vändningen, som verket födde, hända i mässans egen struktur: *The Committee* visar helt enkelt det, som händer på mässan. Där söker de representerade organisationerna, var och en för sig, en ny publik och kunder. Denna plötsliga vändning av blicken tycks vara speciellt betydelsefull just på mässan, där pengar förliknas med makt och pengars förhållande till konst uttryckligen centreras i njutningen att konsumera.

Översättning av Virve Lukka

LITTERATURLISTE

- Bhabha, Homi K. "Conversational Art". *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*. Red. Mary Jane Jacob. Cambridge: MIT Press, 1998. 38-50.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, nr. 110 (2004): 51-79.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso, 2012.
- Bishop, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, 2008.
- Bishop, Claire. "Participation and Spectacle: Where are we now?" *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*. Red. Nato Thompson. Cambridge: MIT Press, 2012. 34-45.
- Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *Artforum*, vol. 44, nr. 6 (2006): 178-183.

- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Övers. Simon Pleasance, Fronza Woods & Mathieu Copeland. Dijon: les presses du réel, 2002.
- Emdash Award. *Frieze Foundation*. 20 mars 2014 <<http://friezefoundation.org/emdash-award>>
- Escoubas, Éliane. *L'espace pictural*. La Versanne: Encre Marine, 1995.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge & London: The MIT Press, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Övers. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall. London: Continuum, 2004.
- Jackson, Shannon. *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. New York & London: Routledge, 2011.
- Kester, Grant H. *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Kester, Grant H. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
- Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge & London: The MIT Press, 1977.
- Kravagna, Christian. "Working on the Community. Models of Participatory Practice". *Republicart*, Artists as Producers, 2004. 20. mars 2014 <http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm>
- Kwon, Miwon. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- Lacy, Suzanne. "Cultural pilgrimages and metaphoric journeys". *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Red. Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press, 1995. 18-30.
- Lee, Hye-Kyung. "Rethinking arts marketing in a changing cultural policy context". *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, vol. 30, nr. 3 (2005): 151-164
- Marfil, Lorelei. "Pilvi Takala's Generous Allowances". *Interview*. 2013. 19 mars 2014 <<http://www.interviewmagazine.com/art/pilvi-takala-emdash-award#>>
- Merleau-Ponty, Maurice. "Cézannes tvivel." *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Övers. Anna Petronella Fredlund. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 2004. 105-125.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Ögat och anden." *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Övers. Anna Petronella Fredlund. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 2004. 281-319.
- Meyer, James. *Minimalisms. Art and polemics in the sixties*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- Perlson, Hili. "Pilvi Takala's "Whatever" Challenge for Kids". *Sleek*. 17. oktober 2013. 19 mars 2014 <<http://www.sleek-mag.com/showroom/2013/10/pilvi-takalas-whatever-art-challenge-for-kids/>>
- Potts, Alex. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Rojas, Laurie. "Hey kids, here's £10k to do what you want!". *The Art Newspaper*. 16. oktober 2013. 19 mars 2014 <<http://www.theartnewspaper.com/articles/Hey-kids-heres-k-to-do-what-you-want/30681>>

- Rojas, Laurie. "A bouncy house that breaks wind". *The Art Newspaper*. 18. oktober 2013. 20. mars 2014 <<http://www.theartnewspaper.com/articles/A-bouncy-house-that-breaks-wind/30770>>
- The Committee*. Pilvi Takala, 2013. <<http://youtu.be/yN55Mg3b4RU>>
- Siegel, Nina. "Frieze Project Finds Artistry in Decision-Making". *The New York Times* 16. oktober 2013. 19 mars 2014 <http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/international/frieze-projects-finds-artistry-in-decision-making.html?_r=0>
- Wilson, Samantha. *O Corpo do Brasil: The Role of the Brazilian Body in the Art of Ernesto Neto*. Masterexamen. Washington University in St. Louis, 2010.

