



Artikel

Participation som kunst-værk

Home Visit Europe | Rimini Protokoll

Participation som kunst-værk

Af Falk Heinrich

Introduktion

Laura Luise Schultz reflekterer i en meget interessant artikel i *Peripeti* #18 over (kunst-)værkbegrebets forskydninger og udvidelser, ja endda over relevansen af værkbegrebet i forhold til de mange nye præsentationsformater såsom interaktive, interventionistiske og dokumentariske former inden for teater, performance og installationskunst. Hun citerer den tyske performancekunstner Otmar Wagner,¹ som beskriver sine værkpræsentationer som ”en slags ’standsning’ eller et midlertidigt resultat af en længere proces.” (Wagner in Schultz, 2013) Schultz spørger indledningsvis: “Hvordan kan man tænke sig disse standsninger eller midlertidige materialiseringer som momentane, komplekse intensitetspunkter i en levende proces? Kan disse formelt flydende og uafgrænsede projekter rummes inden for værkbegrebet, og ikke mindst: Er værkbegrebet relevant i afkodningen af dem?”

Denne artikels tema er værkbegrebets forskydninger inden for den performative kunst. Jeg er ikke interesseret i at bestemme et værkbegreb for en bestemt type performativ kunst, men i at finde værkbegrebets mest afgørende brydninger. Derfor har jeg valgt den participatoriske kunst som genstandsfelt for min undersøgelse. Mine refleksioner er abduktioner, dvs. kvalificerede fremskrivninger på grundlag af, for det første, personlig erfaring som både deltager og praktiker og, for det andet, kunstteori og æstetisk teori som referenceramme og tænkningsfelt. Min gennemgående case skal være Rimini Protokoll, en kunstnergruppe der tit producerer participatoriske kunstværker, der positionerer publikum som en aktiv og gestaltende del af værket. Jeg oplevede og var med til udfolde værket *Home Visit Europe*, hvis

koncept er i al sin enkelhed, at op til 14 tilskuere gæster en privat lejlighed for i uformelle rammer at undersøge ideen om det europæiske fællesskab. Hver forestilling styres af en forestillingsleder, og samlingspunktet er et stort bord (...). Efter at være bænket, opfordres tilskuerne til på et håndtegnet kort at indtegne deres fødselssted samt et sted, de føler sig følelsesmæssigt knyttet til. Og så er spillet i gang (...). (Gade, 2015)

Rimini Protokoll betegner forestillingen som et spil, der udformer sig på grundlag af forskellige spørgsmål og opgaver, der følger en fast procedure og regler. Spillernes svar registreres digitalt ift. et pointsystem, der bl.a. bestemmer, hvilke alliancer der kan indgås mellem forskellige spillere, og fordelingen af ressourcer. *Weekendavisens* skribent Solveig Gade er tydeligvis usikker på terminologien, idet hun både bruger termer som *forestilling* og *spil*, *tilskuere* og *medspillere*, der udtrykker en vis forvirring eller uklarhed vedrørende genrebestemmelse. Kan en kunstproduktion

1) Otmar Wagner er en performancekunstner, der hovedsageligt optræder foran et publikum, men også laver videokunst og skriver artikler. Sammen med Florian Feigl har han bl.a. udarbejdet *Enzyklopädie der Performancekunst*, der på kunstnerisk vis reflekterer over kunsthistoriske tilgange til performancekunst.

både være forestilling og spil? Og hvilke konsekvenser har det for værkbegrebet?

Ovenfor har jeg betegnet Rimini Protokolls produktion som (kunst)værk, da jeg allerede her ville betone, at også partcipatorisk (og interaktiv) kunst fremstår (eller snarere udfolder sig) som værker, men disse værker baseres på et anderledes værkbegreb end det konventionelle format, som værkæstetikken har udkrystalliseret. Partcipatorisk kunst inkluderer publikum i værkets udfoldelse. Publikum bliver til deltagere, agenter, der har en bestemt funktion inden for og i forhold til værket (se også Heinrich, 2014). Dette forandrer deltagerens receptions- og erkendelsesproces på afgørende vis. Endvidere tilskrives kunstneren en ny funktion, da han/hun nu ikke længere kan være kreatør af en afsluttet form, men snarere er interaktionsdesigner, der opstiller tematiske, sociale og tidslige rammer for deltagelse og værkinstantiering.

Jeg vil komme tilbage til disse karakteristika om lidt. Næste afsnit giver et kort overblik over værkbegrebets historik med fokus på især værkæstetikken som det historiske og konceptuelle udgangspunkt for mine refleksioner.

Værkæstetik

Siden modernitetens kunst i renæssancen begyndte at forme og udvikle sig, har den arbejdet med sine egne grænser. Først i forhold til at være et *repræsentations*medium, der adskiller sig fra det repræsenterede. Og siden som særegent *præsenterations*medium. I alle tilfælde afstedkommer kunstens grænser en definering af forholdet til det omliggende samfund, et forhold der inkluderer en markeret adskillelse. I begyndelsen var kunsten især et repræsentationsmedium og en repræsentationsform for den klerikale og feudale verden, siden for handelsstanden og finansverdenen. Politisk og økonomisk udtrykte kunstens grænsedragning således et afhængighedsforhold. I løbet af det attende århundrede har kunsten konceptuelt adskilt sig fra andre livsdomæner, idet disse ikke længere havde direkte adgang til kunstværkernes udtryk, tematik og intentionalitet. Dette er siden blevet beskrevet som kunstens autonomi. Det er unødvendigt at pointere, at kunsten har stået og stadigvæk står i et socialt, politisk og økonomisk afhængighedsforhold til andre samfundsdomæner. Ikke desto mindre ligger den moderne kunsts funktion og værdi netop i dens *konceptuelle* adskillelse fra resten af samfundet. Kunst og kunstnerisk handlen fremstår som frirum for endnu ikke tænkte og/eller initierede manifestationer af forskellig karakter. Disse manifestationer kan have politisk, social, religiøs eller personlig karakter. Kant (1790) udarbejdede det filosofiske grundlag for kunstens autonomi og kunstens grænsedragning til det omliggende samfund, idet han deklarerede den rene æstetiske dom som værende formålsløs; kun det kunstneriske geni kan potentielt transcendere menneskeligt indlejret formålsrettethed og frembringe objekter, der kan dømmes som værende formålsløst skønne. Bourdieu (1996) beskriver derimod den autonome kunsts udvikling i attenhundredetallet set ud fra et sociologisk perspektiv som et resultat af kunstnerens social-økonomiske udgrænsning på grund af borgerskabets negligering af kunsten med kunstens og kunstnerens isolering til følge.

Ovenstående noget forsimplede gennemgang forudsætter et værkbegreb, som vi er meget fortrolige med: Et (kunst-)værk er defineret ved dets stabilitet og afsluttethed, som danner et sikkert grundlag for recipientens æstetiske kontemplation og fortolkning. Kunstværkets afsluttethed og permanens er genkommende aspekter i mange kunstteoretiske afhandlinger om kunst. Således fremhæver Kant et værks formmæssige karakteristika som fokuspunkt for den æstetiske kontemplation. Heidegger beskæftiger sig med kunstværkets ontologiske virke, dets kulturskabende kraft, som dog kun kan erkendes retrospektivt gennem det afsluttede værks manifestation. Til grund ligger begrebet om værkæstetikken. Moritz begrunder værkæstetikken

gennem to hovedkarakteristika: 1) at kunsten indeholder en indre formålsrettethed, som indeholder frihed fra ydre formål og 2) at kunstværket er baseret på kunstnerens imagination (forestillingskraft), der former kunstens særlige repræsentation af forholdet mellem det betegnende og det betegnede (Moritz, 1788). Værket bliver altså ikke defineret udefra, men indefra som en immanent æstetisk proces, der fører til et afsluttet objekt på basis af "Thatkraft" (Moritz, 1788). Kunstneren er den inspirerede skaber af auratiske artefakter, der overvinder enhver formålsrettethed. Kunst er derfor ikke kommunikation mellem afsender (kunstner) og modtager (tilskuer), men et objekt for tilskuernes emotionelt berørte og erkendende betragtninger.

Det vil ikke sige, at værkæstetikken ikke indeholder agens (eller som Heidegger udtrykker det, en kamp mellem jord og verden, mellem det skjulte og det, der åbenbares). Det vil dog sige, at med værkets præsentation er dets handling afsluttet og dermed gjort tilgængelig for betragtning og reception. Værkets skabende kraft baseres på kunstnerens *poiesis* (formgestaltning) og heraf afledte effekter.² Observationen af værkets formmæssige afsluttethed og stabilitet indeholder et særligt perspektiv, nemlig kunstnerens (skaberens) perspektiv. Kunstneren 'virker' i og gennem værket og værket 'virker' i kunstneren. Denne 'virken' er afsluttet, når den bedst mulige form (komposition) er fundet, og objektet præsenteres som netop værk for betragteren.

Begrebet om værkæstetik har vist sig at være meget holdbart og eksisterer i bedste velgående, da 1) det sikrer et objektiviseret grundlag for publikums reception (rangerende fra æstetisk sanseperception til tematiske heuristiske fortolkninger), 2) det sikrer kunsten (og kunstneren) som en særlig profession og, 3) det gør det muligt at værket som artefakt er meget nemt at udstille i dertil skabte rum (fx museer, gallerier, teatre).

Værk-brud

Værkæstetikken er også grundlaget for den performative kunst (teater, dans etc.), som opererer med for eksempel manuskripter og librettoer, der iscenesættes for at kunne blive gentaget aften efter aften. Når Schultz problematiserer værkbegrebet med henvisning til performancekunst som midlertidige standsninger af uafsluttede værkprocesser, så gentager hun i grunden alligevel den ovenfor skitserede værkæstetiks diskurs, idet hun for eksempel fokuserer på kunstnerens arbejde og proces. For kunstrecipienten er værket i receptionsøjeblikket det, der præsenteres. Men andre ord, performance-værkets synlige uafsluttethed bliver til en intrinsisk del af selve værket. Grundlaget og motivationen for denne kommunikerede uafsluttethed er kampen mod værkæstetikken ambition om det formmæssigt og indholdsmæssigt fuldendte værk: en komposition, der ikke kan længere kan forbedres, altså en vision om det optimale. Avantgarden, og i dens slipstrøm megen performancekunst, ville gøre op med begrebet om det fuldendte værk. Men et opgør, der benytter sig af kunstværkformen (her mere specifikt det indlejrede kunstnerperspektiv), fastholder altid den idé, der gøres op med. Det vil på ingen måde sige, at performanceformatet ikke adskiller sig på afgørende vis fra andre af værkæstetikken former, men det vil dog sige, at den genealogiske relation er tydelig. Det er stadig kunstnerens perspektiv, der determinerer produktet og dermed også dets reception og æstetik.

Ser man til gengæld på Rimini Protokolls værk, så kan man iagttage en perspektivforskydning fra kunstneren til deltageren. I *Home Visit Europe* præsenteres hverken kunstneriske udtryk eller

2) Har romantikken betonet kunstners inspiration som drivkraft, så har avantgarde kunstnere beskrevet værket som en *poiesis*-maskine (), der driver dets udvikling og der driver kunstneren. Jeg vil vende tilbage til dette nedenfor.

kompositoriske form-determineringer, men snarere en aktionsramme og spilleregler for deltagelse.³ Som det bliver tydeligt, har vi med to vidt forskellige poetikker at gøre. Slægtskabet ligger udelukkende i, at begge formater positionerer sig som kunst(værker), dvs. at de på den ene eller anden måde opbygger en distinktion mellem kunst og ikke-kunst. Kan der i Wagners performance ses et genealogisk spor fra værkæstetik til værket med en indlejret og påpeget uafsluttethed og ufuldkommenhed, så er Rimini Protokolls værk et brud med denne poetik.

Dette brud er forberedt og ligger allerede som mulighedsfelt i værkæstetikken, men en mulighed, som værkæstetikken har udgrænset. Det er for min undersøgelse ikke givende nok at udfolde alle de historiske og værkgenealogiske tråde, som for eksempel Eco's begreb om det åbne værk (Eco, 1989) (som han beskriver i modsætning til middelalderens og renæssancens lukkede værk) eller Gadamer's begreb om kunstværket som *Gebilde*, der initierer et fortolkningsspil (Gadamer, 1977).⁴ Også aspekter af performancekunsten og dens arbejde med distinktionen kunst/ikke-kunst skal ses som konceptuel forløber. Interessant for min undersøgelse er at beskrive bruddet, dvs. modsætningen mellem kunstner- og recipientdeterminerede værkopfattelser og mellem (re)præsentationsæstetik og participatorisk poetik, velvidende at for eksempel Ecos begreb om åbne værker har haft en indflydelse på bruddet. Interessant er her at finde frem til det radikale skift i værkdiskursen for at kunne iagttage, hvilke(n) position(er) tilskuerne får, og dermed også hvordan de forskellige værktyper positionerer sig i forhold til den omliggende verden (fx samfundet). Derfor vil jeg i næste afsnit kigge nærmere på især den historiske avantgarde.

I-værk-sat distinktion

Det er blevet tydeligt, at jeg baserer mine refleksioner på det faktum, at hvert kunstværk skaber en initial forskel til sine omgivelser via kunstens særegne operationsmodi, fx via specificerede og modellerede kommunikations- og/eller repræsentationsformer (poesi, musik, drama, dans), tydeligt rammesatte events eller produktioner, der bliver meget direkte deklareret som værende kunst. Den historiske avantgarde inkorporerede disse forskelle i selve værkets struktur og tematik. Mange avantgardistiske værker har diskuteret eller på anden vis forholdt sig til distinktionen mellem kunst og livspraksis (se fx Bürger, 1974). Avantgardekunsten åbnede for en forskydning af, hvad et kunstværk er eller kan være.⁵ Diskussionen af denne distinktion går igen i alle avantgardeperioder: hverdagsobjekter bliver udstillet (fx Duchamp), udstillingssteder bliver udstillet som værende værket (fx Klein), kunstnerens formgivningsakt bliver iscenesat, udstillet og dokumenteret (fx Naumann), hverdagshandlinger bliver iscenesat (fx Kaprow) eller det urbane rum oplevet med en anden, ikke-hverdagslig motivation (fx Debord).

Kunsthistoriske læsninger ser ofte participatorisk kunst i direkte forlængelse af avantgardens forsøg på at opløse distinktionen mellem kunst(værk) og livspraksis. Set i dette lys synes den participatoriske kunsts inkorporering af recipienten som agent i værkets udfoldelse at modvirke

-
- 3) Se Fischer-Lichte om udtrykket som et karakteristiskum for den repræsentationelle kunst og ikke for en performativ æstetik (Fischer-Lichte, 2008)
 - 4) Jan-Peter Pudeleks artikel om værkbegrebet i *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, (Pudelek, 2005/2010) giver et godt overblik over denne udvikling. Artiklen fastholder desværre et rigtigt og konservativt værkbegreb.
 - 5) Avantgardekunstens anvendelse af den initiale distinktion som kunstnerisk materiale og emne kan dog kun stille spørgsmålstegn ved selve værkbegrebet, men ikke afskaffe det (som det iflg. Bürger var intentionen), simpelthen fordi kun et begreb om værket giver mulighed for at diskutere dets konceptuelle, operationelle og funktionelle grænsedragning.

kunstværkets initiale distinktion i flere henseender: 1) som i princippet uforudsigelig hændelse med lige så uforudsigelige resultat, 2) som deltagerens psykiske, affektive og kognitive oplevelser, der på handlingsniveauet ikke kan differentiere mellem kunst eller ikke-kunst og 3) som begivenhed, der potentielt vil direkte initiere samfundsmæssige ændringer (se for eksempel Bourriauds begreb "societal interstices" (Bourriaud, 2002:16). Participatoriske værker udstiller derfor en iboende spænding mellem deltagerens kunsttranscenderende agens og nødvendigheden i at oprette og formidle en distinktion til ikke-kunst. Beskrivelser af denne indre spænding kan findes i megen litteratur om participatorisk kunst og bliver ofte karakteriseret som disse værkers æstetiske dimension (se for eksempel Kester, 2005:11 eller Bishop, 2012: 26). Denne spænding bliver til et paradoks, da en ekstern iagttagelse, altså tilskuerens iagttagelse (som er en andenordens-iagttagelse, der baseres på netop distinktionen kunst/ikke-kunst) er forudsætningen og driveren for den realitetsproducerende agens og vice versa. Jeg vil komme tilbage til den 'eksterne iagttagelse' om lidt.

Hvert participatorisk kunstværk skal kunne indarbejde og håndtere ovennævnte paradoks. Det nødvendiggør procedurer, der giver mulighed for at regulere deltagelse som netop kunst-deltagelse. Den participatoriske (værk-)form må derfor være anderledes end for eksempel repræsentative eller performative kunstformer. Hvordan kan denne form (og dermed værkbegreb) konceptualiseres?

Kester synes at have samme mål med sin bog *Conversation Pieces*: "My goal here is to understand this work [conversation pieces] as a specific form of art practice with its own characteristics and effects, related to, but also different from, other forms of art and other forms of activism as well." (Kester, 2005: 11). Trods mange veldokumenterede og inspirerende indsigter i "conversation pieces" (som er én underform af participatorisk kunst) formår han i sidste ende ikke at indfri sine teoretiske ambitioner, fordi han nøjes med at undersøge kunstpraksis på den enkelte deltagers perceptuelle niveau. Dvs. han korrelerer æstetik og kunstpraksis og er dermed blind for de systemiske aspekter af participatorisk kunst, der kan beskrive individet på den ene side som en integreret og performativ agent i kunstværket og på den anden side som ekstern iagttagelse. Popper (1975) derimod er meget tættere på en systemisk læsning af participatorisk kunst ved allerede i halvfjerdsenerne at knytte deltagelse til spil og spillemekanikker (game mechanics) som et konceptuelt og operationelt grundlag for participatorisk kunst og deltagernes roller og funktioner.

Deltagelsens poetik

Et af den participatoriske kunsts hovedkarakteristika er altså recipientens rolleskift fra perciperende og fortolkende observatør til aktiv deltager. Begreber som *do it yourself*-kunst (Dezeuze, 2010) eller *action art* tydeliggør rolleskiftet. Verber som 'at gøre' eller 'at handle' indikerer ikke blot en fysisk handling, men inkluderer også et intentionelt aspekt. Ifølge Walton har dette dog altid været en del af også den repræsentative kunsts mimetiske dimension, idet tilskuerne intentionelt skal acceptere at være en rekvisit i fiktionens verden, dvs. én, der aktivt forestiller sig og projicerer sig ind i den præsenterede verden og dens hændelser (Walton, 1990:212). Tilskuerne skal fiktionalisere sig selv, så at sige, for at kunne iagttage og opleve. Set i det lys synes participatorisk kunst *blot* at være en udvidelse af tilskuernes fiktioniserende projektion til også at omfatte selve udfoldelsen af kunstværket. Det før omtalte værkbrud synes altså allerede at ligge immanent som mulighedsfelt i den repræsentationelle kunst i form af tilskuerens aktive transgression af den initiale distinktion.

Alligevel er der tale om et brud i forhold til for eksempel Waltons mimesisbegreb. Den repræsentationelle kunsts værkbegreb baseres nemlig på en restriktion, der netop forbyder poetisk agens, hvorimod deltagende kunst nødvendiggør denne agens i udfoldelsen af værket og måske

endda skabelsen af dets kompositoriske elementer inden for en given ramme. Dezeuze udpeger i sin antologis introduktion eksperimentet, som nu er lagt i hænderne på deltagerne, som partcipatorisk kunsts hovedkarakteristikum: "This ultimate impossibility of predicting the act of participation itself is precisely where, I want to argue, the experimental nature of the do-it-yourself artwork can be located." (Dezeuze, 2010:15). Partcipatorisk kunst er en "test site", hvis resultater og frembringelser de facto ikke kan forudses, men kun rammesættes. Partcipatorisk kunst rammesætter derfor kunstnerisk *poiesis*, der bliver både til kunstværkets materiale og tematiske fokuspunkt.⁶ Et eksperiment kræver et rum for ikke-intenderede, ikke-prædefinerede handlinger, det vil sige en operationel ramme, der afgrænser eksternt og regulerer internt. Jeg vil komme tilbage til denne problematik lidt senere. Her er det vigtigt at beskrive bruddet i værkforståelsen fra *aisthesis* til *poiesis* og dets betydning for kunstværkets initiale distinktion.

Partcipatorisk *poiesis* kan antage mange konkrete former og inkorporere mange dimensioner, såsom fokus på deltagerens proprioception (sansningen af egen krop, se for eksempel Clarks arbejde i halvfjerdsenerne), tematisk og spatielt rammesatte dialoger (se Kesters beskrivelse og analyse af "conversation pieces"), eller dannelsen af digitale, flygtige malerier via digital tracking og mapping af deltagerens bevægelser. Partcipatoriske former spænder dermed fra emfase på deltagerens sansning til medvirken i teaterstykker (for eksempel Sovjet-kulturens proletkult eller aktuelle borgerscener, hvor ikke-professionelle borgere deltager i udviklingen og opførelsen af teaterforestillinger) og events inspireret af gamle ritualer (for eksempel Nitschs *Orgies Mystery Theatre*) og fra dramaturgisk fastlagte forestillingskoncepter til løst rammesatte møder mellem enkeltpersoner (se for eksempel Tiravanijas værk *Untitled (Free)* (1992)). Under alle omstændigheder kan disse kunstværker kun realiseres, erkendes og æstetisk perciperes på grundlag af den ovenfor nævnte distinktion, der operationelt og dermed også konceptuelt adskiller værket fra den omgivende verdens realitet. I tilfældet med Tiravanijas *Untitled (Free)* er værket en svagt determineret event; den udspiller sig i udstillingslokalet, som er blevet indrettet som køkken, hvor kunstneren inviterer udstillingsbesøgende til mad. Dette værkrum fordrer et skabende og æstetisk iagttagende blik på noget så simpelt som at spise og tale sammen. Så snart deltagerne forlader dette rum, forlader de også værket.

En måde at italesætte denne grænsedragning mellem værkets eksperimentelle rum og den omgivende verden på er qua forskellen mellem fikcionalitet og deltageraktioners virkelighed.⁷ Udtrykt anderledes, partcipatoriske realiseringer er baseret på samspillet mellem fikcionalitet og agensens virkelighed. Fikcionalitet skal her ikke ses som fiktionens ontologiske bestemmelse, men

-
- 6) Aristoteles skelner mellem *theoria*, *praxis*, og *poiesis*. *Poiesis* betegner en håndværkers manuelle arbejde, hvorimod *praxis* refererer til den frie borgers handlinger som effekt af en god og moralsk livsstil. Til gengæld bruger Platon begrebet *poiesis* noget mere varieret og udflydende. I *Symposium* (1998) erklærer han, at med *poiesis* intenderer mennesker evigheden; ved siden af *poiesis* som forplantning (altså slægtens forsættelse) eller *poiesis* som ry og berømmelse, der overlever den fysiske krop, anvender Platon begrebet på frembringelse af den skønhed, der ligger i erkendelsen af de ideale, essentielle former. Platons *poiesis*-begreb forbinder dermed også materiel produktion med erkendelse. I moderne tid har *poiesis*-begrebet fået ny relevans, først via neo-kantianismen, der opprioriterer *poiesis* ift. praksis, idet *poiesis* transcenderer praksis (uden at negligere den) til at have enten en symbolsk og ideal dimension (Cassirer) eller en eksemplarisk og konceptuel dimension. I forlængelsen deraf ser Goodman *poiesis* som "worldmaking." Derefter udvikles begrebet via konstruktivismen og pragmatismen (Dewey), der ser det poetiske aspekt i kunstreceptionen. Jeg vil komme tilbage til nogle af disse aspekter i løbet af artiklen.
- 7) Se Walschs skelnen mellem fikcionalitet og fiktion, hvor fikcionalitet er en retorisk strategi snarere end en ontologisk forskellssætning. (Walsch, 2007).

snarere som meta-motivation, der definerer de participatoriske og derfor reale hændelser som netop fiktive med *poiesis* som særlig produktions- og receptionsmodus.⁸ Fiktionalitet er her snarere et eksperimenterende rum/tid, hvor virkelighedsinstantieringer kan afprøves, smages på og leges med inden for den af kunstværket givne aktionsramme.

Dette er kun en modsigelse, fordi kunstreception tilsyneladende uløseligt er bundet til den distante, fortolkende kontemplation, som jo er værkæstetikens grundlag. Ikke desto mindre vil jeg påstå, at allerede Kants beskrivelse af den æstetiske dom som frit og legende samspil mellem forestillingskraften og forstanden indeholder det *poietiske* moment, nemlig skabelsen af den særlige *som om*-ramme, der kendetegner kunstens distinktion til ikke-kunst. Kant pointerer, at den æstetiske dom er baseret på den dobbelte bestemmelse, at naturoplevelser bliver anset som repræsentationer og (repræsentativ) kunst som natur, dvs. som realitet. Kun denne dobbelte 'motivation' kan understøtte den æstetiske perception. Kant var optaget af det naturskønne i både natur og kunst, men jeg mener, at dette også kan overføres til megen participatorisk kunst, der anser deltagernes reale hændelser som afprøvning og dermed repræsentation af en (endnu) ikke eksisterende social virkelighed.

Koncept og agens

Den æstetiske *som om*-modus baseres på og transcenderer samtidig perceptionen og proprioceptionen, idet disse bliver rammesat af et emergent koncept, der ligger til grund for og udfoldes gennem værket.⁹ I Kants æstetik udfoldede konceptet sig som netop repræsentationer af virkeligheder, der tillod en leg med formerne, der bragte forestillingskraften og forstanden i spil (altså de i den perceptuelle leg til stadighed fremkommende og forsvindende fænomener). I sin analyse af Kant udpeger Rundell (1994: 93) én form af dette samspil som essentiel for menneskelig kreativitet, nemlig den som Kant betegner som "productive imagination" og mere præcist "figurativ syntese." Kant skelner desuden mellem produktiv forestillingskraft, der har formationer af koncepter som mål, og blotte associationer eller reproduktiv forestillingskraft. Jeg anser den produktive imagination som arnested for et moderne *poiesis*-begreb, der fokuserer på frembringelse af formationsmuligheder eller formmodulationer snarere end rekonstruktion af forudgivne former (jf. antikkens *poiesis*-begreb). Betydningssskabelsen ligger i den *poietiske* frembringelsesakt, idet disse perceptuelle modulationer afstedkommer betydningsmodulationer. Set i dette lys kan moderne kunstæstetik ikke tænkes foruden *poiesis*. *Poiesis* er blevet til en immanent del af *aisthesis* og vice versa. Moderne kunsts reception er baseret på og (gen)skaber værkets produktionsproces, idet meget moderne kunst åbner for et kompositorisk mulighedsfelt. Denne tanke genfinder vi hos blandt andre Iser, Dewey og Goodman og i mine artikler appliceret på interaktiv kunst (fx Heinrich, 2008).

Hos Kant ligger vægten dog på den kontemplative æstetik, dvs. erkendelse via forestillingskraften.

8) Se Apter (2008), som skelner mellem telisk (måldeterminerede) og paratelisk (procesorienterede) aktionsmodi. Paratelisk bliver tit tilordnet kunst, spil eller andre fritidssysler, hvor målet bliver et sine-qua-non for processen, paratelisk er dog generelt en meta-motivation, der kan appliceres på alle handlinger.

9) Allerede Kant viste, at vi kun har adgang til verden via koncepter, der er i stand til at sammenfatte de mangfoldige sanseindtryk til meningsfulde fænomener. Bl.a. Breidbach (2003) viser, at sansningen er filtreret af og kondenseret til etologiske og kulturelle koncepter. Sütterlin (2003: 136) with regard to landscape preferences, but also in the area of "artificial beauty" (i.e. in art and design anser koncepter som værende kompleksitetsreduktioner.

Den participatoriske kunst benytter sig af den produktive forestillingskraft til også at generere konkrete handlinger: kunstens *som om*-modus tillader både en handlingsfrembringende og handlingsperciperende leg. I dette spil er participatoriske handlinger materialiserede muligheder, som indeholder både sensorisk partikularitet og oplevet agens. De sigter mod at initiere erkendelse og handling i én bevægelse. Den participatoriske kunsts oplevelses- og erkendelsespotentiale ligger dermed i samspillet mellem agens og refleksion.

Sagt med andre ord, deltageren interagerer med og i et værk for at kunne forstå værkets koncept, der beskriver værkets indre funktionalitet (hvilke aktions og receptions muligheder tilbyder værket?) og dets tematiske anliggende. Aktionsmuligheder bliver til et kunstnerisk medium. Naturligvis er der en forskel mellem kunstneren, der koncipierer, tilrettelægger og formidler handlingsrammerne via et koncept, og deltagerne, der er med til at udfolde værkets konkrete muligheder. Men begge er med til at skabe kunstværkets medium, dets handlingspotentiale. Disse muligheder er altid virtuelle, fordi muligheder er endnu ikke realiserede (inter)aktioner. Selektede og udførte muligheder derimod er simultant reale og fiktive: reale, fordi de har fundet sted, og fiktive, fordi de har udfoldet sig inden for kunstens rekursive og eksperimentelle rum. Realitet og fikcionalitet er effekter af to forskellige iagttagelsesmodi.

Afgørende er, at disse handlinger primært har betydning inden for og på grund af det partikulære værks konceptuelle ramme. Heri er de arvtager af avantgardepoetikken, der dekontekstualiserer objekter og handlinger for at frarøve dem deres repræsentative funktion. Det vil dog ikke sige, at participatoriske kunsthåndlinger ikke kan betyde noget; de kan nemlig være eksemplariske for andre livsområder. Når kunstnergruppen Wochenklausur samler narkomaner og sexarbejdere, kommunalarbejdere og –direktører, journalister og aktivister på en båd midt på Züricher See, så vil dette kunstværk skabe betydninger i form af forståelser for narkoprostitueredes situation, der samtidig allerede er en del af en eksemplarisk løsning. For at den participatoriske kunst kan skabe perceptuel og eksemplarisk betydning via deltagerens *poiesis*, skal den altså kunne skabe et konceptuelt defineret *som om*-aktionsrum. Konceptet initieres og erkendes via deltagerens handlinger, som både er reale og irreale.

Kunstværkets forskellsskaben til dets omverden gentages internt som form. Som allerede påpeget er det æstetiske værkbegrebs hovedgreb adskillelsen mellem produktion (*poiesis*) og kontemplerende reception (*aisthesis*).¹⁰ Den participatoriske kunst derimod indlejrer recipienten som deltager i værket og dennes mulige aktioner som kunstnerisk materiale. Distinktionen mellem kunst og ikke-kunst kan ikke længere være kunstens ideale bestemmelse (Hegel, 2005) eller resultat af og medium for verdensiagttagelse (Luhmann, 2000). Distinktionen udfolder snarere et værkrum, inden for hvilket der kan handles på kontingente, men ikke tilfældige måder. Dette handlingsrum kan ikke længere hverken præsentere idealer eller verdensiagttagelser, men skal snarere forstås som *som om*-verdenskonstruktioner: det er det *poietiske* aspekt i kunstreceptionen.

Topologi: operation og objekt

Æstetiske teoritilbud kan altså ikke længere bruges til at beskrive et participatorisk værkbegreb. Til gengæld kan der med fordel gribes tilbage til et 'andet spor' i kunstens genese. Burnham (1968) udpeger *automaton* som et af de fremtrædende artefakter i den af Nietzsche beskrevne dionysiske kunstforståelse. Burnham søger *automatas* oprindelse i religiøse ritualer, der benytter sig af levende-

10) Denne kunsts (for)mål er skabelsen af et formålsløst objekt, der udtrykker transcendent idealer via kunstnergeniets kompositioner og formgivning, og som bliver udstillet for betragterens kontemplerende øje og forstand.

gjorte figurer, der materialiserer Gudens kraft og tilstedeværelse. Ritualers formål er at inddrage den troende (deltagerne) i et møde med Guderne. I den troendes verden kan figuren iagttage, da den jo medierer guden. Gell (1998:118) forklarer, at den troendes observation af den observerende figur indleder det mytiske møde med Guden. Deltageren ser Guden således iagttage og dermed agere. Senere eksternaliserer automatiserede figurer det projicerede nærvær ved hjælp af mekanisk animation. Dette tilføjer en teknologisk dimension. Burnham hævder, at *automata*-artefakter forlod det religiøse domæne og genopstod kortvarigt i det græske teater (fx som *deus ex machina*). I oplysningstiden dukkede *automata* op igen, nu som animerede figurer og dukker på messer og i forlystelsesparker i tæt forbindelse med videnskaben, der frembagte det teknologiske grundlag. Især bidrog opfindelsen og forfinelsen af urværket til *automatas* udvikling (Eco, 2004). *Automata* kombinerer dermed to modsatte vestlige kategorier: mekanik og automatisering på den ene side og animeret liv med indlejret intentionalitet på den anden side. Den digitale teknologi udvider *automatas* virkefelt yderligere ved at konstruere komplicerede algoritmer, der kan beskrive maskinens omverden med al dens fluktuation samt maskinens observerbare reaktion på disse fluktuationer (fx mekaniske og visuelle animationer, lyd, lys, osv.) Algoritmiske systemer kan endda være generative og lærende (se fx Boston Dynamics-robotter, der lærer at bevæge sig i kontakt med den materielle verden, som de befinder sig i, eller sociale robotter, der lærer at kommunikere ved at fortolke og agere). Agens har her fået en quasi-intentionel dimension via rekursive (kybernetiske) kontrolmekanismer. Mange digitale reaktive og interaktive kunstværker konstruerer sociale, *som om*-autopoietiske rum, der både initierer og illuderer social agens og nærvær. Jeg har skrevet udføreligt om interaktive kunstværker som *som om*-autopoietiske systemer (Heinrich, 2008 og 2014). For nærværende undersøgelse er det dog afgørende at bestemme participatoriske kunstværkers teknologi. Med teknologi menes her ikke hard- og software, men snarere de tilgrundliggende systemiske diskurser, der skaber og regulerer de participatoriske operationer: altså hvordan, hvorfor og hvor længe der kan deltages. Disse operationer initierer og definerer nemlig det participatoriske kunst-værk.

Min tese er således, at den kybernetiske logik, der driver *automata* (Burnham, 1968), kan ses som operationel diskurs for participatoriske kunstværkers *som om*-verdenskonstruktioner. Til disse konstruktioner behøves koncepter, der via for eksempel scripts eller regler definerer og iværksætter det enkelte værks diskurs som grundlag for konkrete aktioner. Konceptet fastlægger således den operationelle ramme, der definerer deltagelsen, og er dermed også bestemmende for participatorisk kunsts værkbegreb. Den operationelle diskurs administrerer nemlig et participatorisk værks initiale forskel ved at konstituere et "systemic object" (Stott, 2015:87). (Jeg vil komme tilbage til det participatoriske værk som objekt om lidt.)

Men stop en kende: hvad menes der egentlig med et kunstnerisk koncept og i særdeleshed et participatorisk kunstkoncept? Konceptbegrebet er meget diskuteret. Det kan være en form for mental repræsentation (abstraktion eller generalisering), der er i stand til bestemme og tilordne mange enkeltansninger til et koncept. Denne teori linker koncepter til sproglige strukturer. Andre teoretiske tilgange tager udgangspunkt i koncepters funktion (for eksempel at differentiere fra andre koncepter) eller koncepter som abstrakte entiteter, der indeholder differentierede, individuelle betydninger. (For et overblik se fx Margolis & Laurence, 2011).

Selvom begrebet om det kunstneriske koncept ikke kan ses adskilt fra den generelle akademiske diskussion vedrørende konceptbegrebet og dets kognitive og filosofiske ontologi, struktur og epistemologiske funktion, har begrebet om kunstkonceptet fået en speciel betydning, idet det også betegner en bestemt kunstform. Den fremkom med den historiske avantgarde og dens inkorporering af selvrefleksionen i værkernes formsprog. Disse værker spørger eksplicit og/eller

implicit til kunstens samfundsmæssige funktion og værkets ontologi. Blandt andet har den kunstneriske idé fået en fremtrædende plads. I LeWitts (1996) udlægning er ideen selve konceptet: "When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art." (LeWitt, 1996)

Konceptet er her en *poietisk* maskine (eller algoritme), der determinerer - men også muliggør - værkets konkrete materielle og performative fremtrædelse. For de fleste participatoriske kunstværkers vedkommende foreligger konceptet ikke i nedskrevet form, men skal via deltagelsen udforskes og eksperimenteres med. Konceptet kan kun på akademisk vis adskilles fra dets instantiationer (og også her kun på grundlaget af en performativ erfaring). Spørgsmålet er altså ikke, om et participatorisk værk består af konceptet eller den partikulære udfoldelse, men derimod samspillet mellem disse to niveauer.

For at et koncept kan afføde instantiationer, og for at disse instantiationer kan pege tilbage til de participatoriske betingelser, skal konceptet kunne to ting: For det første skal det kunne definere et interaktionsrum (en *poietisk* verden), og for det andet skal det kunne pege på konkrete participatoriske muligheder (eller i det mindste anviser muligheden for emergente beskrivelser af mulige interaktioner). Disse to dimensioner kan ikke tænkes (og udføres) adskilt. Participatoriske værker skal altså kunne etablere og styre kontingens ved at definere, hvilke aktionstyper og -modi der hører til værket, og hvilke der ikke gør – altså ved at klargøre distinktionen mellem værket som (*som om-*)verden og den omliggende verden. Det gør værket ved at definere sine sociale, tidlige og tematiske dimensioner. For eksempel kan dets sociale dimensioner styres via formulerede regler for deltagelse eller ved at mime og fiktionalisere udvalgte 'reale' sociale situationer. Den sociale dimension styrer deltagelsens modalitet. Det tidlige aspekt styrer interaktionens længde og frekvens. De tematiske dimensioner udpeger det participatoriske værks tematikker. Alt dette kan selvsagt gøres på mange måder.

Rimini Protokoll opstiller i *Home Visit Europe* ganske klare spilleregler for deltagelsen, idet en spilleleder ved hjælp af en maskine guider deltageren trin for trin igennem spillet. Analogt til mange spil udråbes der til sidst en vinder, og fordelingen af vinderkagen mellem de i spillet etablerede teams bestemmes. De sociale dimensioner er styret af spillelederen og den digitale maskine, de tematiske dimensioner ligger i spørgsmålene og i spillebrættet (et tegnet Europa-kort), i rekvisitterne og i deltagerens svar. Det tidlige aspekt fastlægger en begyndelse og afslutning, som i dette tilfælde gælder for alle deltagere (med mindre deltageren vælger at forlade den private lejlighed, spillet foregår i). Dette værks diskurs, dvs. dets vokabularium eller "statements" i Foucault terminologi, dets regler og anvisninger og værkets materielle grundlag afsløres for hver enkelt deltager, mens spillet foregår.¹¹ Det bagvedliggende koncept begynder at tage form og danne et "systemic object", der kan iagttages og fortolkes.

Det har jeg andetsteds betegnet som et participatorisk værks topologi (Heinrich, 2014:179-182). En topologi er ikke en kortlægning af en fast essentiel form, men består af invarianter, der kan beskrive et objekts eller et rums transformationsmulighed. Appliceret på kunst er topologiske invarianter en del af konceptet, der åbner et participatorisk mulighedsrum. Også Stott taler om ludiske, participatoriske kunstværkers topologi, som han definerer som "a system of constraints and connections, thresholds, limits, and openings, and can be differentiated from others according

11) Se fx Keller (2011), der udvider Foucaults diskursbegreb til også at omfatte fx objekter og institutioner som materialisering af diskursive praksisser.

to its spatial varieties and the particular set of junctions and injunctions that it makes.” (Stott, 2015:100).

Et værks topologi, dets ”intensive properties” (DeLanda, 2002), kan kun opdages gennem (inter)aktioner, men femstår derefter som et værk (”systemic object”), der kan reflekteres over via en andenordens-iagttagelse. Disse refleksioner (som Kant ville kalde den fremkomne forståelse) indføres i de konkrete interaktioner. Analogt til Apters *reversal*-teori, ifølge hvilken personer kan skifte mellem to forskellige meta-motivationelle tilstande (fx telisk og paratelisk), kan deltageren i et participatorisk kunstværk vælge to forskellige iagttagelsesmodi: 1) konkrete participatoriske handlinger eller 2) iagttagelse af egne og værkets handlinger eller handlingsrum. Et participatorisk kunst-værk skal kunne give mulighed for denne interferens. Denne interferens udgør kunst-værket.

Konklusion: værk i samfund

Det participatoriske værk har dermed hverken materiel substans, stabilitet eller et kontemplerende publikum, der qua kontemplation tilskriver værket betydning (se fx Pudelek, 2005/2010: 587). Participatorisk kunsts værkbegreb baseres ikke på et ontologisk-hierarkisk forhold mellem realitet og fiktion, hvor fiktion er en repræsentation af en ikke eksisterende verden (se fx Cohn, 1999), der kun kan iagttages fra realitetssiden af skellet realitet/fiktion. Participatorisk kunst konstruerer og kommunikerer mere eller mindre veldefinerede aktionsrum, hvori kunstværket bliver både produceret og instantieret. Jeg har sandsynliggjort, at dette ikke betyder, at denne kunstform opløser distinktionen mellem kunst og ikke-kunst (ej heller at det er dens mål), men at den konstruerer denne nødvendige distinktion ved at bringe to forskellige iagttagelsespositioner i spil. Det betyder, at ethvert participatorisk kunstværk skal iværksætte grænsedragninger gennem for eksempel eksplicitte eller implicitte regler, eksplicitte eller implicitte scripts, som er beskrivelser af (inter) aktionsmuligheder, fastlæggelse af relationen mellem deltager og tilskuere (hvis værket overhovedet arbejder med tilskuere, der betragter deltagerne), de fysiske og kontekstuelle rammebetingelser, tematik og atmosfære, som tilsammen konstituerer et værks diskurs. Grænsedragninger er med til at kommunikere værkets fikcionalitet – dets konstruerthed – som paradoksalt baseres på deltagerens agens og konkrete handlinger. Dette paradoks driver deltagerne og konstituerer værket som ”societal interstices” eller ”models of possible universes” (Bourriaud, 2002) parallelt til og dog diskursivt forskelligt fra andre sociale domæner. I disse rum ageres og opleves der, samtidig med at de kan dømmes æstetisk fordi de fremstår som modellerede og modellerbare kunst-situationer.

Kunstæstetikens værkbegreb kan ikke tænkes uden generelle kulturelle distinktioner såsom natur og kultur, hvor kunstværket illuderer og efterligner naturens organiske og oprindelige skaben til forskel fra menneskesamfundets mekaniserede skabelsesformer. Eller den ontologiske distinktion mellem *ergon* og *energia*, hvor emfasen ligger på *ergon*, det blivende, både i forhold til materiale og signifikans, idet begge transcenderer det partikulære og momentane.

Den participatoriske kunsts værkbegreb baseres derimod primært på sociale distinktioner, dvs. på forskellen mellem forskellige samfundsområder og samfundssystemer, som participatorisk kunst indskrives i og adskiller sig fra. Med Rancière’s ord: ”the becoming-life of art and the becoming-art of ordinary life” (Ranciere, 2006). Denne indskrivning og adskillelse nødvendiggør en operationaliseret forskel mellem meta-motivationer med tilhørende iagttagelsesmodi: (inter-) aktion som førsteordens-iagttagelse, der udfolder værkets singulære fremtrædelse, og refleksion som andenordens-iagttagelse, der inkorporerer tilskuerpositionen i værkets udfoldelse.

Litteratur

- Apter, M. J. (2008). Reversal theory, Victor Turner and the experience of ritual. *Journal of Consciousness Studies*, 15(10-11), 184–203.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. Cambridge Massachusetts: October.
- Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Breidbach, O. (2003). "The Beauties and the Beautiful." In E. Voland & K. Grammer (Eds.), *Evolutionary Aesthetics* (pp. 39–68). Springer.
- Bürger, P. (1974). *Theorien der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Burnham, J. (1968). *Beyond Modern Sculpture*. New York: George Braziller.
- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Princeton: The John Hopkins University Press.
- DeLanda, M. (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- LeWitt, S. (1996). Paragraphes on Conceptual Art. In K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists' Writing*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Deuze, A. (2010). *The "do-it-yourself" artwork : participation from fluxus to new media. Rethinking art's histories*.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Eco, U. (2004). *On Beauty - A History of a Western Idea*. London: Secker&Wartburg.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: New Aesthetics*. New York, London: Routledge
- Gadamer, H.-G. (1977). *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Gade, S. (2015) "EU-teatret kommer til et hjem nær dig." Anmeldelse i *Weekendavisen* 11.9.2015.
- Gell, A. (1998). *Art and agency - An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: suhrkamp.
- Heinrich, F. (2008). *Interaktiv digital installationskunst - teori og analyse*. Copenhagen: Multivers.
- Heinrich, F. (2014). *Performing Beauty in Participatory Art and Culture*. London, NewYork: Routledge.
- Kant, I. (1790). "Critique of Judgment." *Critique of Judgment*, 97–199.
- Keller, R. (2011). "The Sociology of Knowledge Approach to Discourse (SKAD)." *Human Studies*, 34(1), 43–65.
- Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Kwastek, K. (n.d.). *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press
- Margolis, E., & Laurence, S. (2011). "Concepts." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Moritz, K. P. (1788). *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig: Schul-Buchhandlung.

[Participation som kunst-værk]

- Popper, F. (1975). *Art - Action and Participation*. New York: New York University Press.
- Pudelek, J.-P. (n.d.). "Werk". In K. Barck (Ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Verlag Metzler.
- Rancière, J. (2006). "Problems and Transformations of Critical Art". In *Participation*. London: Whitechapel Gallery.
- Rundell, J. (1994). "Creativity and judgment: Kant on Reason and Imagination". In G. Robinson & J. Rundell (Eds.), *Rethinking Imagination: Culture and Creativity*. London, New York: Routledge.
- Schultz, L.L. (2013). "Værker der virker - om aktuelle forskydninger i værkbegrebet". Aarhus, *Peripeti*, 8.
- Stott, T. (2015). *Play and Participation*. London, New York: Routledge.
- Sütterlin, C. (2003). "From Sign and Schema to Iconic Representation. Evolutionary Aesthetics Of Pictorial Art". In E. Voland and K. Grammer (Ed.), *Evolutionary Aesthetics*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag.
- Walsch, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Falk Heinrich

Ph.d., lektor og studieleder ved Aalborg Universitet, forsker inden for kunst og teknologi med fokus på bl.a. *poiesis*, interaktion, performativitet og æstetisk betydningsdannelse samt forholdet mellem kunstneriske og akademiske metoder og processer. Han har udgivet bøgerne *Interaktiv digital installationskunst – teori og analyse* (2008) og *Performing Beauty in Participatory Art and Culture* (2014).
