

# Introduksjon

Av Sidsel Graffer (fagredaktør) og Ådne Sekkelsten (redaktør)

«In other words, we need the most powerful telescope, that of polished utopian consciousness, in order to penetrate precisely the nearest nearness.»

«THE PRINCIPLE OF HOPE», ERNST BLOCH, 1959

Ved opprettelsen av Norsk scenekunstbruk i 1994 og Den kulturelle skolesekken (DKS) i 2001 fikk norsk teateroffentlighet en *produksjons- og formidlingsakse* som utgjorde noe helt nytt ved at *aksen institusjon-hus-produksjon-formidling* var splittet opp. Den kulturelle skolesekken er et prosjekt som driver kunstformidling utenfor kunstinstitusjonen, situert i dagliglivet innenfor skolen som pedagogisk institusjon. Hvis vi skulle gi denne produksjons- og formidlingsaksen et navn, kunne det være *vivo-aksen*, fra det latinske *in vivo*, som betyr *i det levende*. Det er vårt utgangspunkt, at aksen ikke er reflektert over i tilstrekkelig grad, og at Norsk scenekunstbruks formidlingsmandat og rolle som nasjonal aktør i DKS er en relevant posisjon å gjøre dette fra.

Denne publikasjonens tema er vår egen praksis innenfor *vivo-aksen*. Vi har villet forfølge *vivo-aksen* som et *utopisk prosjekt*, som forståelser av det utopiske egen praksis kan speiles i. Med praksis mener vi våre sedvaner som har blitt til gjennom 20 år, vi kan kalle det vårt *modus operandi*, som altså er noe annet enn de formelle mandatene og strukturene som legger føringer for virksomheten. Vi skal «danse» mellom fire koordinater: en produksjons- og formidlingsakse, en utopisk ambisjon, våre sedvaner og våre mandater.

Vårt *første utopiske speil* har vært å invitere til teoretisk byggevirkosomhet. Vi forstår utopia ikke først og fremst som fiksjonell representasjon av perfekte samfunn, men som et *håpets prinsipp* slik det er formulert av Ernst Bloch (Bloch, 1959). Slik utopisk bevissthet handler om det som inspirerer og driver oss mennesker til å forestille oss en bedre verden, og kan omsettes til og leves som kritisk, overskridende og forvandlende dokumenterbar praksis, slik vi eksempelvis finner det i den inspirerende publikasjonen *The Dictionary of Alternatives. Utopianism and Organization* (Parker, Fournier, Reedy, 2007).

Vårt *andre utopiske speil* har vært å invitere til refleksjon over kunstnerisk praksis, med utgangspunkt i Norsk scenekunstbruks *levende arkiv* som nå teller rundt 600 titler. Vi inspireres av kunstnere som undersøker arkivets kapasitet til å romme det utopiske som en «gesture of alternative knowledge or counter-memory» (Foster, 2004, s. 4) og undres over hvor dissidentene i vårt arkiv er. Og hvilke produksjoner som er instruksjoner i utopisk

tenkning og forbilledlige som «a dynamic and generative production tool» (Osthoff, 2009, s. 11). Vi har også sett at praksis definert av logistisk sisyfos-slit uventet produserer ikke bare klokskap, men også nye tanker. Det ligger her alt sammen.

Målet med publikasjonen har vært å lage en mandatsnær parallellundersøkelse, dels akademisk, og dels praksisbasert og kontekstualisert. Vi håper at publikasjonen fremstår som en alternativenes kildesamling, ikke som en forhandlet fremtidsfortelling, men som et flerstemt grunnlag for samtale. Bidragsyterne er invitert til å skrive om en gitt tematikk, og problematisere i samforstand med redaktørene, men ellers med åpent mandat, og med den stemmen og i den genre hver og en besitter og behersker. Akademiske tekster, journalistiske tekster, statements og personlige anekdoter er *stilt sammen* fordi det du sier er viktigere enn hvordan du sier det, og det tverrfaglige og tverrgående et mål. Vi har oppfordret skribentene til å tenke så «stort og nytt» som mulig, tenke forbi tankemodeller som hviler på motsetninger, og være i formidlingsnivået. Vi har videre bedt skribentene holde et øye på det didaktiske og heteronome, fordi vi mener heteronome genre representerer et stort formidlingsfaglig potensiale i DKS-sammenheng. Dette potensialet er i liten grad utnyttet, og genrene utfordrer våre mandater, strukturer og sedvaner i særlig grad.

Vi forstår heteronomi slik: Et verks egenskaper som objekt defineres tradisjonelt som form (formalt) og fra formidlingsnivået. Med autonom kunst forstår vi gjerne verk absolutt adskilt fra formidlingskontekst og publikum; det autonome verket er et verk i kraft av sin abstraksjon av materiale og adskillelse fra formidlingskontekst og publikum. Med heteronom kunst forstår vi gjerne verk som på ulike måter undersøker sin institusjonelle, arkitektoniske, sosiale og mediale kontekst, og derigjennom også undersøker og eventuelt endrer sine verkegenskaper og publikums status som betrakter fra utsiden til deltaker. Det heteronome kommer til uttrykk gjennom hvordan materialet bearbeides gjennom produksjonsstrukturene, i relasjonen mellom verk og publikum og i det romlige. De ulike heteronome genrene vektlegger og behandler disse forholdene på ulike måter.

Formidlingsbegrepet har vi bevisst ønsket å holde flytende, og bidragsyterne i publikasjonen forstår begrepet ulikt og er uenige om hva det skal inneholde.

### Heteronome verk - forståelsesmåter og formidlingspotensiale

Fra et formidlingsfaglig synspunkt er det interessant at den heteronome kunsten har forankret forståelsen av seg selv i ulike deler av egen produksjons- og formidlingsakse og vektlegger så ulike sider ved sitt eget premiss. Det peker potensielt mot en formidling mindre orientert mot genre og mer forankret i differensierte verkegenskaper og formidlingsstrategier. Tar vi utgangspunkt i minimalismen fra 1960-tallet og følger fremveksten av de heteronome genrene frem til i dag kan vi se at definisjonsgrunnlaget endres i fire faser. Vi ser heteronomi definert for det første *som ren form (formalt) og fra et formidlingsnivå*, for det andre *relasjons- og deltakelsesorientert og fra et resepsjonsnivå*, for det tredje *samarbeidsbasert og fra et produksjonsnivå*, og for det fjerde *som nytte knyttet til formidlingsnivået*. Denne siste fasen er spesielt viktig for vår del. Når kunstnere vender interessen mot formidlingsnivået (igjen), må vi se det som et uttrykk for et skifte i fokus fra *et hvordan* til et større *hva og hvorfor*. Men generelt kan vi si at i dag har disse forståelsesmåtene smeltet sammen og utforskes i et høyt antall ulike genre og kunstnerskap som altså defineres på ulike måter av ulike aktører og innenfor ulike kunstarter.

Vi lister eksempler på genre vi har sett definert som heteronome for å la volumet tale: minimalisme, konseptkunst, situasjonisme, institusjonell kritikk, relasjonell estetikk, steds spesifikk kunst, offentlig kunst, new genre public art, installasjonskunst, dokumentarisme, aktivisme, protest-performance, aksjonsforskning, performance etnografi, community-teater, community-basert kunst, lokalforankret kunst, eksperimentelle nærsamfunn, intervensjonskunst, konversasjonsstykker, sosiale verk, deltakerbasert kunst, sosialt engasjert kunst, dialogbasert kunst, prosessuell kunst, samfunnsengasjert kunst, samarbeidskunst, deltagende kunst, kontekstkunst, sosial praksis.

På slutten av 1960-tallet artikulerte kunsthistorikeren Michael Fried (Fried, 1967) kritikken av minimalismen som genre knyttet til teatralitetsbegrepet, og forstår formidlingsnivået som nøytral bakgrunn for et verks formale utfoldelse. Med den fornyede interessen i heteronome genre fra 1990-tallet ble interessen forflyttet til resepsjonsnivået og relasjons- og deltakerkriterier. Til disse estetikken kan vi eksempelvis regne «den relasjonelle estetikken» (Bourriaud, 1998), «new genre public art» (Lacy, 1995), «dialogical art» (Kester, 2004), «nomadic site-specificity» (Kwon, 2002). Claire Bishop (Bishop, 2004, 2006, 2006, 2012) har etterlyst estetiske kriterier for å vurdere de heteronome genrene. For, som hun sier, hvis det er slik at det er kvaliteten på interaksjonen, sosialiteten og deltakelsen som er det avgjørende, bør egentlig andre fagområder ta seg av dette. Og driver vi med kunst da? Denne kritikken har virket nyanserende og klargjørende i forhold til hvordan vi forstår heteronome verk som kunst.

Samarbeidsundersøkelse knyttet til produksjonsnivået tematiseres i publikasjoner som *Taking the*

*Matter into Common Hands* (Billing, Lind og Nilsson, 2007), *Collectivism after Modernism* (Stimson og Sholette, 2007), *The One and the Many* (Kester, 2011), *Social Works* (Jackson, 2011), *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation* (Finkelppearl, 2013). Noe forenklet handler kollektive samarbeidsprosjekter som tematiseres i disse publikasjonene om å ville forandre verden, finne måter å virke politisk, om nødvendig intervensjon, igangsetting av kollektive endringsprosesser fremfor realisering av forhåndsdefinerte konsepter, alt innenfor eller utenfor institusjoner, og med høyt oppdrevet kompetanse om organisering av virksomheten. Spesielt viktig i vår sammenheng er Shannon Jacksons *Social Works* (Jackson, 2011), dels fordi ikke-autonomi så eksplisitt forankres i produksjonsnivå og samarbeid, dels fordi posisjonen som formuleres eksplisitt ikke er institusjonskritisk, og dels fordi scenekunsten er målet og Jackson er teaterforsker.

Når Jackson forankrer heteronomi i produksjonsnivået er det fordi hun tar utgangspunkt i den etymologiske betydningen av heteronom: ikke selvstyrende, bestemt av fremmed lov, uselvstendig, som lyder en annens lov, som lyder en annens vilje, som følger andre utviklingsprinsipper.

Heteronome genre er formulert, etablert, dokumentert, teoretisert og kritisert. Etter å ha undersøkt definisjonskriterier knyttet til formidlingsnivået, resepsjonsnivået og produksjonsnivået, er oppmerksomheten igjen rettet mot formidlingsnivået, til en nyansert forståelse av *nytte* forstått som *romlig iscenesettelse av situasjon i arena*. Formidlingsnær produksjon er viktig, relasjoner og dialog er viktig, men ikke i seg selv. For det er i formidlingen verk oppleves, og det er i formidlingen det heteronome må manifesteres. Hvis ikke mister denne diskusjonen mening, rett og slett. Publikasjoner som *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011* (Thomson, 2012) og *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (Malzacher, 2014) avspeiler et kunstfelt fullstendig trygg på egen heteronom virksomhet. Parallelt, i de 20 årene publikasjonene dokumenterer, har Norsk scenekunstbruk og Den kulturelle skolesekkens aktører bygget et kunstformidlingsprosjekt med en produksjons- og formidlingsakse som er denne estetikken institusjonelle motsats.

*Especially in recent years... Art should either fit seamlessly into governmental concepts or it should stay in the realm of symbolic gestures... But one should not underestimate the subversive qualities of art. The most powerful examples of socially engaged art are far from fulfilling social democratic demands for symbolic gestures.*

FLORIAN MALZACHER, PUTTING THE URINAL BACK IN THE RESTROOM. THE SYMBOLIC AND THE DIRECT POWER OF ART AND ACTIVISM, 2014

### Publikasjonens deler

Publikasjonens deler forfølger vivo-aksen fra Norsk scenekunstbruks og Den kulturelle skolesekkens mandat gjennom produksjon og formidling til kunnskapsproduksjon, med *tematisk friksjon* mellom delene og *mellom tekstene i hver enkelt del* som mål.

Delen *Arkiv og utopi* sammenstiller diskusjon om feltforståelse, historiografiske metoder, arkivmateriale, historiefremstilling og prosjektorganisering med en oppfordring om å tenke dette i sammenheng. Med Bjørn Rasmussens feltbetegnelse «feltet barn og teater» har vi fått en høyere himmel og videre horisont å virke under, og et samlende perspektiv å møte store diskusjoner om «instrumentalitet» på prosjektmodellnivå som Tiffany Jenkins tar opp. Anne Helgesens *habitus-perspektiv* utfyller historien om etableringen av Norsk scenekunstbruk, men bidrar også til å kaste lys over nettverksmodellen vår beskrevet av Morten Walderhaug. Finnes det et *distribuert nettverkshabitus* vi er *hemma-blinde* for, og hvordan vil Scenekunstbrukets internasjonale orientering og et eventuelt samarbeid med institusjonsteatre utfordre denne modellen? Kenneth Dean, Thomas Gundersen, Frode Gjerløw og Belinda Braza representerer Scenekunstbrukets kunstnergenerasjoner.

Delen *Eстетikk og didaktikk* sammenstiller tekster som fra ulike ståsteder tenker estetikk og didaktikk sammen, og i forlengelsen av dette formidlingsstrategier. Niels Lehmanns estetiske begrep om *annethets erfaring* gjør det mulig å tenke det didaktiske inn i det estetiske både overordnet på prosjektmodellnivå og på verknivå. Produksjonene *I morgen var jeg alltid en løve*, *Superwoman*, *Kameratklubben* og *Martefæen* makter å formidle at endring er mulig. Kunstnerne Anne H. Ekenes, Peder Opstad, Katja Lindeberg og Andres Kippersund motiveres av et overordnet fokus på sitt publikum. Venke M. Sortland har samtalt i dybden med kunstnere som tenker det didaktiske som en integrert del av sin kunsthøgskolekompetanse og kunstverkene de lager. Karstein Solli argumenterer for *barnefaglig kompetanse som estetisk mulighetsrom*. Anette Pettersen tenker *didaktikk og formidlingsstrategier i flertall*, med utgangspunkt i estetikken og som del av verket.

Delen *Produksjon og kontekst* undersøker forholdet mellom på den ene side *en produksjons innhold og produksjonsstruktur*, og på den andre side *produksjonens kontekst*. Vi kan kalle det verkets innside og utside. Florian Malzacher og Kristin E. Bjørn tematiserer forholdet mellom produksjonsstruktur og heteronome verk fra henholdsvis en kuratorposisjon og en frigruppeposisjon. Malzacher viser hvordan *kuratorfunksjonen i scenekunstheltet* kan se ut som *performativ kuratering*. Kristin E. Bjørn reflekterer over *produksjonsstruktur som estetisk virkemiddel* med utgangspunkt i egne erfaringer fra RadArt. Janne Langaas fremholder *co-produksjonen* som et særlig godt utgangspunkt for god innholdsproduksjon.

Men forholdet mellom produksjon og kontekst er også et spørsmål om innhold. Tore Vagn Lids begrep om en *refleksiv estetikk* presenteres i en personlig tekst som legger den refleksive prosessen åpen. Kunstnerne Simone Grøtte og Amund Sjølie Sveen forholder seg til kontekst som innhold om lokal kultur og som politikk. Kunstnerisk leder i New International Encounter (NIE), Kjell Moberg, ser tilbake på 15 års internasjonal turnévirkosomhet, og reflekterer over estetiske konsepters møter med ulike kunstinstitusjonelle kontekster. For NIE er *forflytningen* mellom visningskontekster et positivt

premiss; det er i møtet med visningskonteksten at verket blir helt.

Delen *Tilskuerskap, teaterarkitektur og scenografi* tematiserer det vi med en samlebetegnelse kan kalle romlige problemstillinger. Finnes det en *barneteaterarkitektur*, og hva kan det være? Andrew Todd og Cirka Teater svarer på spørsmålet fra henholdsvis Paris og Trondheim, og er enige om at spørsmålet ikke kan løses ved tegnebordet, men må springe ut fra en kunstnerisk praksis. Ina Coll Kjølmoen presenterer Utoskop som *mobil teaterarkitektur*. Tormod Lindgren forstår *scenografi som iscenesettelse av tilskuerskap*, og deler erfaringer fra en omfattende scenografpraksis. For Katrine E. Strøm kan *følelsen eller stedet* ligge til grunn for scenografi som også kan *iscenesette arena*. Sidsel Graffer problematiserer verkforflytning mellom ulike produksjons- og medieringsakser, og skisserer hvordan en *performativ scenografi* handler om romlig iscenesettelse.

Delen *Arena og formidling* problematiserer arenabegrepet og formidlingsbegrepet. Kjetil Røed forstår arena som *noe som potensielt kan oppstå som hybridisering*, og som det må legges til rette for. Goro Tronsmos produksjoner og Katrine E. Strøms *Usynlig* kan forstås som slike arenaiscenesettelser. Nils Petter Mørland presenterer hvordan Det andre teatret tenker om barnepublikummet sitt, og Scenekunstbruket tenker Showbox som internasjonal plattform. En undersøkelse av arenabegrepet fører til at vi må undersøke formidlingsbegrepet på nytt. Kari Holdhus vektlegger betydningen av *relasjonsbygging mellom formidlende og mottakende institusjon*. Karen Kippstoff viser at kunstnerisk utviklingsarbeid har et potensiale som kunstformidling. Camilla Vanebo oppsummerer fylkeskommunenes oppbygging av Den kulturelle skolesekken i samarbeid med Norsk scenekunstbruk. Absence Crew, Teater Fusement, Sagliocco Ensemble, Kirjan Waage og Teater Joker deler turneerfaringer.

Delen *Kvalitet i kunst og kunnskapsproduksjon* oppfordrer til samtale om metodiske problemstillinger knyttet til kvalitetsevaluering av produksjoner og i kunnskapsproduksjon. Hildur Kristinsdottir, Hege Haagenrud og Jarl Flaaten Bjørk har laget produksjoner som har utfordret samtalen om kunstnerisk kvalitet. Håkon Skoge presenterer problemstillingen sett fra fylkeskommunen som formidler. Anne Britt Grans *gradsbøyde handlingskriterier* er forankret i *det formidlede verkets intensjon og realisering*. Guri Birkeland samtaler med Kunstnerisk råd om kvalitetsvurdering. Sigrid Røyseng og Siren Leirvaag diskuterer evalueringsmetoder ut fra sine respektive fag sosiologi og teatervitenskap. Elin O. Rekdal og Irene McIntyre Kristensen rapporterer fra SUS – Scenekunstens unge stemmer – og ser oppøvelse av kritikerkompetanse som øvelse i demokrati. Chris Erichsen ser på kritikkens status, og teksten kan sammen med Torbjørn Gabrielsens tekst om Stamsund Teaterfestival leses som en refleksjon over kunst for barn og unges status i offentlig rom.

### Samtaler som kommer

I forlengelsen av denne publikasjonenes tekster ser vi samtaler som kommer.

*Formidlingens funksjon* utenfor kunstinstitusjonen må utforskes som estetisk mulighetsrom fremfor som et politisk spørsmål om instrumentalitet. Hvordan skal vi tenke kunstformidling som et åpent møte mellom didaktikk og estetikk? Dette er ikke primært et spørsmål om organisering av formidlingen, men et innholdsspørsmål som utfordrer skolen, kunstfeltet og formidlingsinstitusjonene likelydende. Hvordan vil skolen åpne seg for en samtidsscenekunst som utforsker seg selv som nytte og virkning og spiller langt inn på didaktikkens og politikkenes banehalvdeler? Og hvis vi på kunstsiden mener at didaktisk kunst har blitt et honnrord, hvordan vil vi åpne oss for skolens didaktiske kompetanse i produksjons- og formidlingsprosessene? En forsiktig begynnelse kan være å dyrke flertallsformer i estetikker, didaktikker, formidlingsstrategier og produksjonsstrukturer, og tenke realisering som lokale og spesifikke sammenstillinger av disse størrelsene.

*Forholdet mellom mandat og sedvane.* 20 års praksis fordrer at vi ser på vårt mandat og våre sedvaner med friskt blikk. Scenekunstformidling innenfor rammen DKS har til nå i stor grad handlet om autonome verk som vises i gymsaler for anledningen forsøksvis forkledd som blackboxteatre. Det har også handlet om en sterkt logistikkorientert formidling i udiskutert medierende modus forstått som forklarende bro gjennom for- og etterarbeid om form og innhold, og med vekt på opplevelse og læring om kvalitet og kanon. Fra hvor forstått som hvilke produksjons- og medieringsaksjer og i hvilken tenkning om formidling er denne *modus operandi* forankret? Det synes påkrevd å undersøke premissene som ligger i vår egen produksjons- og formidlingsakse med friskt blikk.

*Sammenhengen mellom struktur og estetikk.* Norsk scenekunstbruks formidlingsmandat posisjonerer institusjonen som en del av og mellom ulike produksjons- og formidlingsaksjer i offentlig og semioffentlig rom. Dette gir en mulighet til å forstå hvordan struktur og estetikk virker sammen i ulike institusjonelle sammenhenger. I forlengelsen av dette kan vi spørre oss selv: holder vi oss med strukturer som muliggjør produksjon og formidling av den estetikken vi ønsker å formidle? Hvis vi investerer i å forstå forskjellen mellom autonome og heteronome verk, vil vi bli flinkere til å produsere og formidle begge deler.

*Fylkeskommunens rolleutøvelse* utfordres av heteronome genre, som er avhengige av formidlingsnær produksjon og en produsentfunksjon som ligger nærmere en kuratorfunksjon som tenker produksjon, innhold og formidling sammen. Genrene fordrer at vi ser på produksjonsstruktur som estetisk virkemiddel og organiserer produksjon og formidling etter hvert enkelt prosjektet. Alt dette betyr selvfølgelig at vi må lage produksjoner som har aktualitet i en mindre sammenheng, og at alle ikke får det samme. Fylkeskommunenes store formidlingserfaring og kuratorfunksjonen slik den er utforsket i kunstfeltet forøvrig er et godt utgangspunkt for å formulere en eventuell fylkeskommunal kuratorfunksjon.

*Formidlingsstrategier i arena.* Om vi forstår arena som noe som potensielt kan oppstå, får det følger for formidlingsarbeidet vårt, som vil måtte forankres i

hver enkelt produksjons verkegenskaper og utøves i et differensiert og bredt spekter av strategier. Slik det er i dag, ligger det ikke strukturelle hindringer i veien, men det er en utfordring fordi formidlingsvolumene er så store. I bunn og grunn handler dette om å lage litt større fallhøyde for oss selv, og å våge å kjenne på den språklige usikkerheten som heteronome genre kaster oss ut i, og som kan høres slik ut: Heteronome verk bryter ned skillene mellom produksjon, verk, formidling, visningskontekst og publikum. Formidling vil handle om å iscenesette et møte mellom verk og kontekst i en situasjon der en arena for deltakelse, diskusjon, konfrontasjon og refleksjon potensielt kan oppstå. Konteksten kan forstås som institusjonell, arkitektonisk, sosial og medial kontekst. Verkene iscenesetter forholdet mellom det individuelle og kollektive tilskuerskapet, og det er i denne diskuterende relasjonen at rommet for refleksjon og erfaring oppstår. Publikum er på samme tid betrakter og deltaker, og verket er på samme tid helt og oppløst.

*Samtalen om kunstnerisk kvalitet.* Det har vært viktig for oss å etablere forflytningspotensiale som et kvalitetskriterium fordi forflytningskompetanse og turnékompetanse ikke er det samme. Hvordan et verk kommer til sin rett eller forvitret ved forflytning må forstås som en del av et verks estetiske konsept og en egenskap ved verket. Er det riktig å mene at verk produsert for turnering i større grad bør innreflektere dette premisset konseptuelt? Samtalen om kvalitet handler først og fremst om hvor i produksjons- og formidlingsaksen vi vil situere samtalen, i verkets intensjoner, eller i formidlingen. Det handler også om hvor i forhold til verket vi vil være, utenfor det, eller inne i det. Med Ønskekvistmodellen og kritikken av den, idealtypiske og gradsbøyde handlingskriterier, foreligger det et rikt materiale som kan legges til grunn for en oppdatering av samtalen om kvalitet.

*Kunnskapsproduksjon.* Som nasjonal aktør i Den kulturelle skolesekken ønsker Norsk scenekunstbruk seg en større samtale om kunnskapsproduksjon. Dette handler om hvem som bestiller, hvem som finansierer, hvem som styrer og hvem som utfører. Generelt savner vi tverrfaglig teoribygging av mandatet og produksjons- og formidlingsaksen, slik vi har forsøkt i denne publikasjonen, og det tverrgående mellom teori og praksis. Vi vil også legge til at fylkesnettverket som ansvarlige formidlere i Den kulturelle skolesekken har stor bestillerkompetanse, og må ha en plass i forskningen på styringssiden. Vi vil også oppfordre til at fremtidige evalueringer av Den kulturelle skolesekken utføres som tverrvitenskapelig evaluering mellom kunstvitenskapene og samfunnsvitenskapene, og at den er kunstvitenskapelig styrt. Dette handler om respekten for at kunstformidling utøves med utgangspunkt i kunstfagene.

*Situering i offentlig rom.* Ved opprettelsen av Den kulturelle skolesekken ble størstedelen av feltet scenekunst for barn og unge situert i en semioffentlighet. Hvis vi vektlegger barns medborgerskap, må vi samtale om hvordan vi oppretter og opprettholder utveksling mellom denne semioffentligheten og en større offentlighet. Dette handler om hvordan arbeidet i produksjons- og formidlingsaksen vår utføres i utveksling med andre institusjoner. Og det handler om

kritikken av scenekunst for barn og unge. Det handler også om formidling av scenekunst for barn og unge i en teateroffentlighet, og om Oslo burde ha en egen scene dedikert til å gi barn og barns liv og livsutfoldelse et tydelig identifiserbart sted i offentlig rom.

## Litteratur

Billing, J og Lind, M. og Nilsson (red.). 2007. *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*. London: Black Dog Publishing.

Bishop, C. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October*, nr. 110, s. 51–80.

Bishop, C. 2006. «The Social Turn: Collaboration and its Discontents». *Artforum* 44, nr. 6, s. 179–85.

Bishop, C. 2006. *Participation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bishop, C. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship*. London og New York: Verso.

Bloch, E. 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am main: Suhrkamp Verlag. Oversatt av Neville Plaice, Stephen Plaice og Paul Knight. 1986. *The Principle of Hope*. Oxford: Basil Blackwell.

Bourriaud, N. 1998. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

Finkelpearl, T. 2013. *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham og London: Duke University Press.

Foster, H. 2004. «An Archival Impulse». *October*, nr. 110. Cambridge, MA: The MIT Press.

Parker, M.; Fournier, F. og Reedy, P. 2007. *The Dictionary of Alternatives. Utopianism and Organization*. London og New York: Zed Books.

Fried, M. 1967. «Art and Objecthood». *Artforum* 5, s. 12–23.

Jackson, S. (2011). *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. London: Routledge

Kester, G. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, CA: University of California Press.

Kester, G. 2011. *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham og London: Duke University Press.

Kwon, M. 2002. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA og London: The MIT Press.

Lacy, S. (red.). 1994. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, WA: Bay Press.

Malzacher, F. 2014. «Putting the Urinal back in the Restroom. The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism». I Malzacher, F. og steiricher herbst (red.): *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin: Sternberg Press.

Osthoff, S. 2009. *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*. New York og Dresden: Atropos Press.

Stimson, B. og Sholette, G. (red.). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis og London: University of Minnesota Press.

Thompson, N. (red.). 2012. *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011*. New York: Creative Time Books. Cambridge, MA og London: The MIT Press.