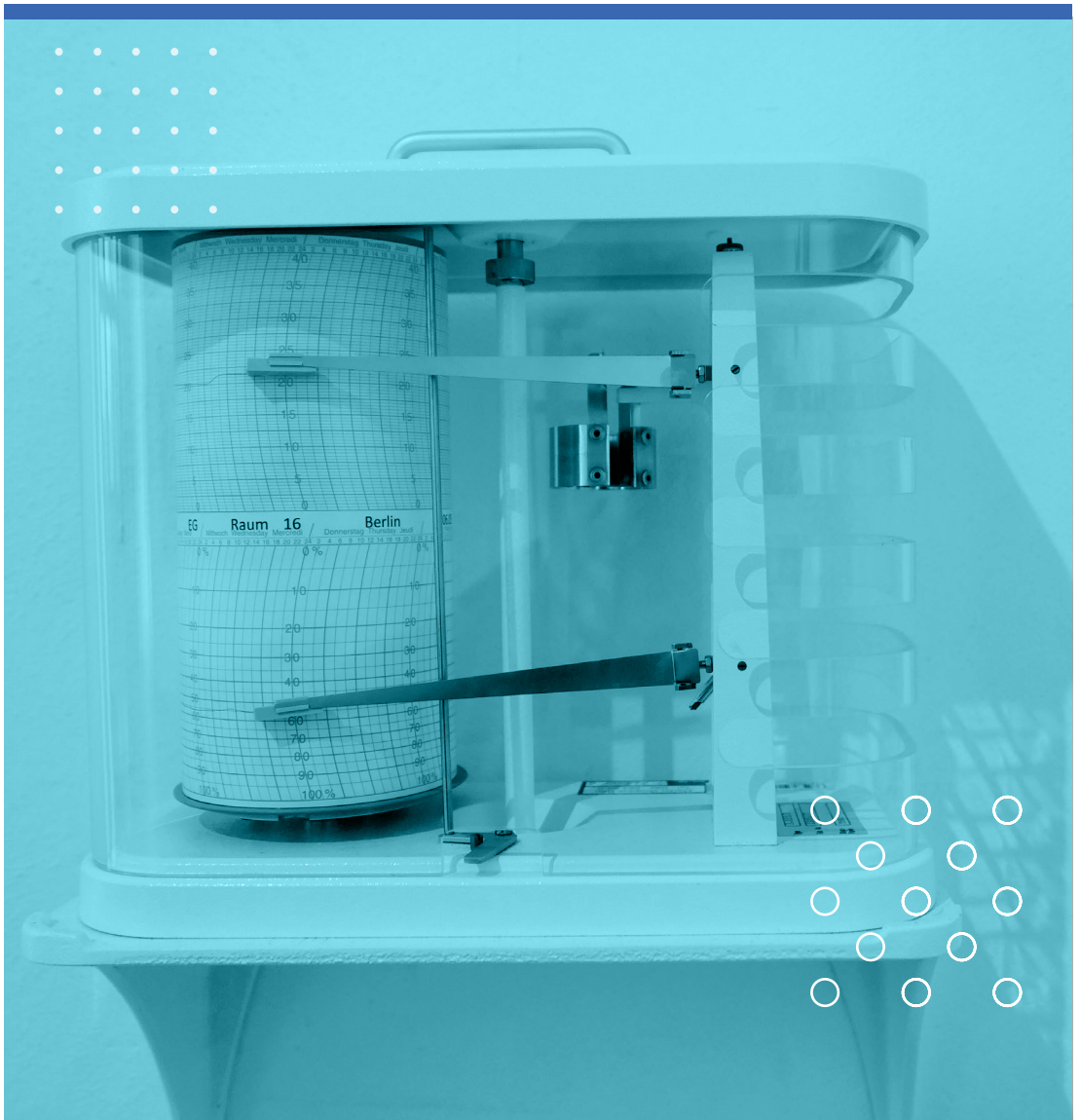


Geir Grothen

Gjennom museene - møter mellom publikum og kunst





Geir Grothen

**Gjennom museene
-møter mellom publikum og kunst**

En doktoravhandling innenfor
Kulturstudier

© Geir Grothen 2021

Fakultet for humanoria, idretts- og utdanningsvitenskap

Universitetet i Sørøst-Norge

Bø, 2021

Doktoravhandlinger ved Universitetet i Sørøst-Norge nr. 97

ISSN: 2535-5244(trykt)

ISSN: 2535-5252 (online)

ISBN: 978-82-7206-602-3 (trykt)

ISBN: 978-82-7206-603-0 (online)



Denne publikasjonen er lisensiert med en Creative Commons lisens. Du kan kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst format eller medium.

Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke

til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Se fullstendige lisensbetingelser på

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.no>

Trykk: Universitetet i Sørøst-Norge

Forord

«- Kom inn eller bli stående utenfor, ropte Pippi. - Jeg vil ikke tvinge noen.»

(Lindgren, 1946, s. 90)

Det er lenge siden jeg ble kjent med Pippi Langstrømpe. Jeg kan ha vært fire, eller kanskje bare tre. Pippi var på TV, hun satt på hesteryggen, med herr Nelson på skulderen. Hun smilte. Senere leste jeg bøkene om henne til barna mine. Det var gjennom lesningen for dem jeg ble kjent med replikken over. Jeg tror at jeg først identifiserte meg med replikkens opphavsperson, Pippi, hun har noe, er noe, hun er liv, men vil ikke tvinge noen til å følge seg, sitt liv. Det ville heller ikke jeg, tenkte jeg, ikke tvinge noen til noe, i alle fall ikke til å følge meg. Først etter hvert kom jeg til å tenke at replikken, heller enn å være en replikk jeg kunne gjøre til min egen, var en oppfordring fra Pippi til meg, en oppfordring om å si ja eller nei, komme inn eller gå videre, hengi meg eller ikke hengi meg: Jeg er, har i alle fall ofte vært, en person som kan finne på å ikke gjøre noe av det Pippi oppfordrer til, jeg kommer ikke inn, men går heller ikke, blir stående på terskelen, trippende, ambivalent. En liten stund. Så går jeg.

Å skrive denne avhandlingen har vært utfordrende, så utfordrende at jeg har lurt på om jeg ville komme i mål med den. Jeg vet ikke om jeg er i stand til å beskrive hva som har skjedd med meg i løpet av tiden jeg har arbeidet med den. Men noe har skjedd, mer enn noe, ganske mye. Det er som om arbeidet med avhandlingen har satt meg i bevegelse, har fortsatt å bevege meg, vil fortsette å bevege meg i en lang stund enda. Jeg er ikke i stand til å gi nøyaktige opplysninger om retningene på bevegelsene, hvor jeg har beveget meg fra, hvor hen jeg har beveget meg. Kanskje er det heller ikke så viktig. Det eneste jeg er helt sikker på, er at jeg har beveget meg, at jeg endelig lot meg bevege.

Alle som har hjulpet meg.

Jeg har alltid syntes det har vært vanskelig å skrive. Å skrive dette har vært enda vanskeligere enn vanlig vanskelig. Men heldigvis er det òg mange som har skjønnt hvor vanskelig det har vært. Det er mange av dere som har støttet meg, kanskje først og fremst ved å tro på meg. Gang på gang har dere sagt til meg at også jeg kan klare dette. Størst takk går til veilederne mine, professor Jan Ove Tangen ved USN, min hovedveileder, og professor Sigrid Røyseng ved Norges musikkhøgskole, min biveileder. Dere har hatt større betydning for arbeidet enn dere aner, gang på gang har dere lest det jeg har forsøkt meg på, alltid på kloke, forståelsesfulle og generøse måter. Alt som likevel måtte ha gått galt, er mitt og bare mitt verk. En takk går og til professor Hans Dam Christensen ved Universitetet i København, han var bi-veileder helt i begynnelsen av prosjektet og gav meg gode tilbakemeldinger på det jeg sendte ham av tekst. Jeg vil og takke professor Lars Frers ved USN, sammen med Vibeke var han medforfatter på en av artiklene i avhandlingen. Lars Frers var og ansvarlig for et kurs – Visual and Multi-sensory Methods – ved USN, et kurs – og en undervisning – som viste seg å få stor betydning for hvordan jeg tenkte at jeg kunne arbeide med dette stoffet – takk! Også de som bidro som opponenter ved midt- og sluttseminaret har vært viktige for meg, professor Britta Timm Knudsen ved Århus Universitet og førsteamanuensis Kari Carlsen ved USN, takk for gode tilbakemeldinger, dere hjalp meg videre på hvert deres viktige vis begge to! Men andre har og vært viktige for meg; trodd på meg og det jeg holdt på med: Familie (Emily, Elias, mor og far, bror) venner, kollegaene mine ved USN studiested Bø. Jeg er takknemlig for det. Aller viktigst for meg har vært å vite at dere har tatt meg på alvor: Det kan være så vanskelig å ta seg selv og sitt på alvor helt på egen hånd, i alle fall for meg. Jeg har trengt dere og det dere har gitt meg, mer enn dere aner, kjære familie, venner og kolleger: Tusen takk!

Jeg vil og takke hun som var sjefen min de fleste av disse årene, Tone Strøm. Jeg har hele tiden tenkt at jeg har hatt hennes støtte. Slik støtte er viktig for alle, også for meg, takk!

Til slutt, Vibeke, vi har arbeidet side om side med hvert vårt prosjekt. I perioder har det vært urimelig hardt, men det har og bragt oss så tett på hverandre som bare felles utfordringer kan. Vi møttes på et ph.d.-seminar i Telemark, giftet oss i Berlin, mellom museumsbesøk, fotografering og laging av lydskutter. Nå lever vi sammen. Du har gitt meg så mye, orket å høre på meg, holdt meg ut som fjern, frustrert skrive- og tankesperret mann. Tankene dine, innstillingen din, har aldri sluttet å forbløffe, skjerpe og inspirere meg, tusen takk!

Sammendrag

Kunst og kultur tilkjennes en viktig rolle i Norge, og offentlige myndigheter legger til rette for å gi hele befolkningen tilgang til gode kunst- og kulturopplevelser. En gjennomgående forestilling om kunst er at den kan gi tilgang til opplevelser som beriker oss på måter som andre opplevelser ikke kan. Disse forestillingene om hva kunsten kan gi oss spiller en viktig rolle for legitimeringen av kulturpolitiske tiltak.

Kunstmuseer er arenaer hvor det er mulig å studere møtene mellom kunst og publikum samtidig som de finner sted. Denne avhandlingen forsøker å svare på to forbundne spørsmål: Hva hender i kunstmuseene, og hvordan kan vi best undersøke hva som hender der? Det første spørsmålet forsøkes besvart ved hjelp av et empirisk materiale som skriver seg fra en serie opphold i noen utvalgte kunstmuseer. Dette materialet har så blitt gjenstand for andre og mer inkluderende undersøkelsesstrategier enn det som har vært vanlig i kulturpolitisk forskning. Det andre spørsmålet er besvart gjennom å diskutere teori- og metodebruk, både bruken av godt etablerte måter å undersøke slike møter på, og mulige gevinster ved å supplere disse med åpnere teori- og metodeperspektiver, teorier og metoder som også omfatter kvaliteter som lyd, atmosfærer, intensiteter, kropper, bevegelser og materialitet.

Arbeidet har gitt meg grunn til å tro at det er mindre grunnlag for å tenke på møtene i museene som en bestemt type erfaring med bestemte virkninger enn det som antydes i toneangivende forestillinger om dem. Kunsten, museene og publikum, er også bevegelige deler av andre virkeligheter, og disse virkelighetene gir seg til kjenne og virker over alt, også i museene og på det som hender i dem. Arbeidet har og vist meg at grunnantagelsene vi som forskere opererer med, både med hensyn til hva kunsten og dens virkninger kan sies å være, og hvordan vi forestiller oss at vi skal få kunnskap om dem, har avgjørende betydning for hvordan vi forstår slike møter. Dette er grunn god nok til å ønske bruk av flere perspektiver velkomne, også i kulturpolitikkforskningen. For det tredje antyder resultatene av dette arbeidet at det er et komplisert forhold mellom verkene og de sammenhengene verkene inngår i, eller mellom de konkrete kunstverkene og institusjonen(e) man må oppsøke for å få tilgang til dem.

Stikkord: kulturpolitikk, museer, forestillinger, samtidskunst, hendelser, metoder

Abstract

Art and culture are given an important role in Norway, and public authorities make arrangements to give the entire population access to art and cultural experiences. A common notion of art is that it can provide access to experiences that enrich us in ways that other experiences cannot. These notions of what art can give us play an important role in the legitimation of cultural policy measures.

Art museums are arenas, where it is possible to study the encounters between art and the public at the same time as they take place. This dissertation attempts to answer two related questions: What happens in the art museums, and how can we best investigate what happens there? The first question is attempted to be answered with the help of empirical material that stems from a series of stays in some selected art museums. This material has then become the subject of other and more inclusive research strategies than has been common in cultural policy research. The second question is answered by discussing the use of theory and methods, both the use of well-established ways of investigating such meetings, and possible benefits of supplementing these with more open theory and method perspectives that also include qualities such as sound, atmospheres, intensities, bodies, movements and materiality.

The work has given me a reason to believe that there is less reason to think of museums' meetings as a particular type of experience with certain effects than what is suggested in leading notions about them. Art, museums and the public are also moving parts of other realities, and these realities make themselves known and work everywhere, also in the museums and in what happens in them. The work has also shown me that the basic assumptions we as researchers operate with, both in terms of what art and its effects can be said to be, and how we imagine that we will gain knowledge about them, are crucial to how we understand such encounters. This is reason enough to welcome the use of several perspectives, also in cultural policy research. Thirdly, the results of this work suggest that there is a complicated relationship between the works and the contexts in which the works are included, or

between the specific works of art and the institution (s) one must seek in order to gain access to them.

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon	1
1.1	Tema, begreper	3
1.2	Problemstilling.....	5
1.3	Hevdunne posisjoner i forskning og politikk.....	6
1.4	Gjenstander, møteplasser, metoder	13
2	Forskningsfeltet, dets tekster og min lesning.....	17
2.1	Kulturpolitikk	18
2.2	Kunsten og effektene	22
2.3	Fremgangsmåtene.....	33
2.4	Museer, atmosfærer	36
2.5	Museene og publikum.....	38
3	Teori og metode, bevegelser, inspirasjoner og bruk.....	41
3.1	Planen slik den var.....	42
3.2	De grunnleggende ting.	44
3.3	Nye landskaper	47
3.4	Fremgangsmåter - landskaper.....	52
3.5	Gjenstandene	53
3.6	Møteplasser, omfang, teknikker.....	58
3.7	Praksis.....	59
3.8	En fenomenologisk-hermeneutisk avstikker	60
3.9	Museene og besøkene blir til hendelser	61
3.10	Komplekse situasjoner.....	66
3.11	Nøling, stotring – å ta med seg det som ikke tar seg ut	69
3.12	Å inkludere forhandlingene - etikk	74
3.13	Bruken av produksjonen.....	77
3.14	Min posisjon i produksjonen – orienteringer	83
4	Sammendrag av artiklene	91
4.1	Artikkel 1: «Bruken av kultur – barrierer, incentiver, essenser og intensiteter».....	91

4.2	Artikkel 2: «Abandoned ideas and the energies of failure».	92
4.3	Artikkel 3: «Hesitation before the impact – The museums and their visitors»	93
4.4	Artikkel 4: «The vertical, the horizontal - encounters and events within and through the museum»	94
5	Veien videre, implikasjoner	97
5.1	Funn og metoder.....	98
5.2	Hva vi forsker på.....	102
5.3	Kunsten og institusjonen(e).....	105
6	Litteratur.....	111

1 Introduksjon

Denne avhandlingen består av en kappe og fire nummererte artikler. Artiklene kommer til sist. Det er selvsagt mulig å lese artiklene i hvilken som helst rekkefølge, men jeg vil anbefale å lese dem i den rekkefølgen nummereringen antyder.

Avhandlingen er om forholdet mellom publikum og kunst. Dette forholdet er tematisert mange steder, i mange sammenhenger, i kunsten selv, i hverdagslivet, i litteraturen, i politikken og i forskningen. Jeg tror at jeg, så lenge jeg har hatt et forhold til kunst, har lurt på dette forholdet, kanskje særlig på hvordan det omtales. Likevel nøyde jeg meg lenge med å tenke på det i flukt med litteraturen jeg likte å lese.

I flere emner jeg har undervist i, emner som hadde med kultur- og kunstpolitikk å gjøre, hendte det jeg brukte et fotografi jeg hadde lastet ned fra en amerikansk billedbank. På fotografiet sitter en kvinne på en benk, hun har ryggen mot fotografen og ser ut som om hun sitter og betrakter et verk på en hvit vegg. Verket, som kanskje ikke er et verk, men noe som er satt til å illustrere et verk, er en rektangulær, monokrom flate, rød. Gulvet er mørkt, grønnlig, antagelig teppebelagt. Fotografiet er preget av noe som minner om overlatt mangel på subjektivitet, elementene i det ser ut til å være satt til å spille roller. Når de har gjort jobben sin, er det mulig å forestille seg at vil de bli brukt til andre ting; kvinnen vil reise seg, benken vil bli flyttet, «verket» tatt ned fra veggen, og rommet, om det i det hele tatt er et rom, vil bli brukt til noe annet. Lenge syntes jeg at fotografiet var godt egnet til å vekke studentenes interesse for hva slags aktivitet det kunne sies å være å besøke et kunstmuseum, se på kunst, forholde seg til kunst. Flatheten i fotografiet, at det gjenkjennelige ved det ikke var knyttet til dybde, til noe enkeltstående, men heller så ut til å ligge i at det fremstilte en klisje, *kvinne ser på kunst*, gjorde det etter min mening godt egnet som en slags assosiativ test. - Hva ser dere? pleide jeg å spørre.

Jeg valgte bildet fordi det gav meg mulighet for å formidle noe jeg allerede trodde at jeg visste; ved hjelp av bildet og studentenes reaksjoner på det, kunne jeg raskt komme til forelesningens poeng: Hva vi tror vi ser, avhenger av hva vi allerede tror vi vet. Resten

av timen brukte jeg som oftest til å redegjøre for to mulige faglige perspektiver på disse møtene: På den ene siden et humanistisk-fenomenologisk perspektiv som knytter hendelsene som antydes på fotografiet, til noe individuelt, til ikke-gjentagbare begivenheter, og på den andre siden et sosiologisk perspektiv som tenderer mot å betone det konvensjonelle med slike møter og knytte dem opp mot forhold som ligger utenfor dem.

Etter hvert som jeg ble tryggere på å presentere de to perspektivene, begynte jeg i større og større grad å streife vekk fra forelesningsnotatene, å improvisere, i det minste trodde jeg at det var det jeg gjorde. Den nyvunne evnen til å streife fikk meg til å forveksle det ferdigtenkte med spontan tankevirksomhet, det var som om jeg utfoldet meg der og da, gjorde noe nytt, mens jeg i virkeligheten serverte variasjoner over for lengst ferdigtenkte tanker. Jeg trodde jeg visste.

Det finnes mange måter å utfordre det man tror man allerede vet. Jeg fant ut at den beste måten jeg kunne gjøre det på, lå i å sette opp noen retningslinjer for arbeidet jeg skulle gjøre her; å undersøke forholdet mellom publikum og kunst. Poenget med retningslinjene var å gjøre «gjenstanden» for forskningen, møtene mellom kunst og publikum, som i utgangspunktet kunne sies å være kjent for meg (både som amatør og som fagperson), så fremmed som mulig. Retningslinjene jeg satte opp var: 1) Hoveddelen av det empiriske materialet skulle være av «egen» produksjon, materialet skulle være et resultat av et feltarbeid. Dette hadde jeg aldri gjort før, de tingene jeg hittil har skrevet, forsket på, har vært knyttet til tekster som omtaler eller behandler museumsbesøk, direkte eller indirekte 2) Metodene skulle overskride det å fortolke kvalifiserte ytringer. De skulle også inkludere det som ikke snakker, eller ikke så lett lar seg snakke om, det som ikke umiddelbart lar seg omsette til språk 3) Mitt bidrag skulle ikke forstås som utelukkende forbundet med ideen om et prosesserende forskersubjekt, posisjonert utenfor eller på siden av «interessante» objekter og hendelser, forskeren skulle være del av det det ble forsket på 4) Jeg skulle ikke se på begivenhetene i museene som eksempler på «erfaringer med kunst», men heller se på

dem som åpne, ubestemte hendelser 5) Jeg ville oppsøke teori som betonte virkeligheten som åpen og ubestemt.

Retningslinjene var konkrete, å følge dem ville innebære å handle, bevege meg, sanse og tenke på andre måter enn de jeg var vant til, tvinge meg til å gjøre ting jeg ikke hadde gjort før. Reglene skremte meg, en stund torde jeg ikke nærme meg museet, jeg utsatte besøkene, eller avbrøt dem, stoppet foran inngangen, eller like innenfor inngangen, gjorde andre ting, leste, noterte. Notatbøkene mine ble fulle av setninger som: «Et skilt like i nærheten: «Asset management.» Hva er det? Ingen som vet.», eller: «Så en eldre mann, mosegrønn tweed, skjerf i halsen, store tenner, som om de var laget av porselen.».

Det er merkelig, tenker jeg nå, at jeg har kommet hit hvor jeg snart skal levere. Å forske minner om det å skrive, å forske er og som å skrive, *er* å skrive. Å skrive er som å bygge noe halvstort av veldig små materialer, som et hundehus av tannpirkere, en garasje av ispinner, et hus av drivved.

1.1 Tema, begreper

Avhandlingen handler om møter mellom kunst og publikum på bakgrunn av, vurdert opp mot eller sammenlignet med rådende forestillinger om slike møter. Møtene fant sted i museer. Det var alltid flere og mer til stede enn bare publikummet og kunsten. Jeg var der, de ansatte i museene og byggene selv: flater, vegger, himlinger og belysning. Vi ble overvåket av apparater og sensorer som av og til var vanskelig å få øye på, så alt for lett å glemme. Luften vi pustet i var manipulert kondisjonert, avfuktet, eller fuktet, alltid temperert. Kunstig lys, filtrert lys, sus, spraking, piping, trekk. Enda mer spøkelsesaktige saker og ting gjorde seg og gjeldende; forestillinger, fantasier, føringer. Forestillinger er usynlige i seg selv, de gir seg til kjenne via effektene de produserer, for eksempel hvordan vi beveger oss.

Begrepet *forestillinger* er et begrep som er mye brukt i kulturpolitikkrelevant forskning, ofte uten at det gjøres spesielt rede for det, se for eksempel Danielsen (2006), Røyseng

(2006), Christensen (2014), Cavallin (2006), Kann-Rasmussen (2016), Blomgren og Henningsen (2017) og Klausen (2018). Det er lett – kanskje for lett – å tenke seg at vi vet hva *forestillinger* er, og det er og lett – igjen kanskje for lett – å bruke dem som selvforklarende sekkebetegnelse, også i forskningen. I avhandlingens sammenheng blir begrepet *forestillinger* grunnleggende brukt slik det defineres i *Store Norske leksikon* hvor det blant annet står at *forestillinger* er «informasjonsbærende mentalt innhold». Slikt mentalt innhold er det ikke mulig å få direkte kjennskap til, det vi forestiller oss, eller det som forestilles for oss, må gi seg til kjenne for at det skal bli tilgjengelig. Det må bli kommunisert, delt, enten det gjøres verbalt, som i at forestillingene blir ytret, eller non-verbalt, som i utformingen av noe, f.eks. sjefens store skrivebord, kirkenes spir, museenes hvite vegger, eller i enda mer plastiske, bevegelige varianter, som gjennom ulike måter å føre kroppen på. I denne sammenhengen er forestillingene knyttet til kunst og kultur, til toneangivende tanker, eller mentalt innhold, om kunst og kultur, om hva kunst og kultur kan sies å være, om hvorfor kunst og kultur er viktig, om hva kunst og kultur kan gjøre for oss. Slike forestillinger kan gi seg til kjenne på forskjellige måter. I avhandlingens sammenheng gir forestillingene om kunst og kultur seg først og fremst til kjenne gjennom kulturpolitiske styringsdokumenter og annen styringsrelevant litteratur, via tradisjonen slik den gir seg til kjenne i litteraturen, gjennom måtene kunst og kultur, for eksempel kunstmuseer, blir omtalt av informanter og andre – «Kunstmuseer er kjedelige.», «Kunsterfaringer gir meg mye.». Men de gir seg og til kjenne gjennom den fysiske og organisatoriske utformingen av institusjonene som er satt til å formidle kunsten, via hvordan de virker på kroppene våre, og sist, men slett ikke minst, via forskningen som nå og da undersøker dem, andre ganger gjør bruk av dem, tar dem for gitt.

I forskning settes virkeligheten i arbeid. Hendelsene, bevegelsene, får som oppgave å peke på noe utover seg selv, mot noe som ligger utenfor, før, etter, over eller under: strukturer, forestillinger, effekter. Hendelser og ting fra virkeligheten blir satt til å forklare noe, eller i det minste bidra til forståelsen av noe. Noe som peker utover den foreliggende biten av virkelighet vi står midt i. Møtene i museene, den biten av virkelighet jeg satte i sving, gav meg en annen type materiale enn typene jeg var vant

med, til å undersøke noe jeg lenge har vært nysgjerrig på, forholdet mellom utbredte forestillinger om hva kunst kan sies å være og hva den kan gjøre for oss, både på samfunns- og individnivå, og faktiske møter mellom kunst og publikum. Avhandlingen kan slikt sett sees på som et forsøk på å undersøke et politikkområde, kulturpolitikken, ved komme tett på noen av de begivenhetene denne politikken legger til rette for, oppmuntrer til.

Forskere er nødt til å foreta en rekke valg. En av de mest grunnleggende er knyttet til å bestemme hvilke(t) spørsmål forskningen tenkes å være svar på. Et annet er å «velge» (mye er allerede valgt av oss og for oss på forhånd) hvilke teoretiske perspektiver som skal inspirere dem i forsøkene på å forstå hendelsene de forsker på. Et tredje vil være av mer praktisk art, hvilke metoder, eller fremgangsmåter er mulige, hvilke av dem har størst mulighet til å produsere «nye» «funn». Valgene vi er tvungne til å foreta, befinner seg på forskjellige nivåer i seriene av spørsmål og svar forskningen er satt til å produsere: Noen av dem er fundamentale, de utfordrer kanskje måten å stille spørsmål, eller spørsmålene selv, mens andre kan synes mer beskjedne, de er knyttet til hvordan vi skal forstå svarene, også slike svar vi allerede har (Rorty, 1989, ss. 45-55, s. 73). Begrepene vi bruker, har betydning for hvordan vi forstår verden, hva de legger til rette for at vi kan få øye på i den. Begreper er produktive, å benevne noe som noe er ikke bare å gjenta, eller reprodusere noe som allerede finnes, det er og å produsere mer av det. I dette arbeidet har jeg eksperimentert med å løse opp i utgangsforståelsen av hva den empiriske «gjenstanden», møtene mellom kunst og publikum, kan sies å være, eller kanskje riktigere, hva den kan inneholde.

1.2 Problemstilling

Avhandlingen er en liten serie av undersøkelser av små og avgrensede hendelser, møtene i museene, og deres forbindelser til større generelle forestillinger om slike hendelsers innhold og effekter. Men det er og et forsøk på å diskutere grunnleggende forestillinger og metoder som har blitt brukt i kulturpolitisk forskning som undersøker, eller forholder seg til slike møter, samt å lansere andre mulige måter å undersøke møtene mellom publikum og kunst på. Siktemålet med avhandlingen kan sies å være et

forsøk på å svare på to tett forbundne spørsmål, hvor det ene er knyttet til undersøkelsen av en type begivenheter, møter mellom kunst og publikum i museer, det andre til hvordan vi kan få kunnskap om slike begivenheter:

Hva hender i møtene mellom kunst og publikum? For å svare på dette spørsmålet gjør jeg bruk av «egenprodusert» empiri fra ulike situasjoner i museer som stiller ut samtidskunst. Det andre spørsmålet avhandlingen forsøker å være et svar på, er: Hvordan kan vi best undersøke slike møter? Dette spørsmålet svarer jeg på dels ved å problematisere hvordan slike møter har blitt forstått, hvilke teoretiske og metodiske innganger som har blitt brukt i forskningen omkring dem, dels ved å lansere, diskutere, og gjøre bruk av alternative teori- og metodeperspektiver i undersøkelsene av den «egenproduserte» empirien.

1.3 Hevdvunne posisjoner i forskning og politikk.

Den etablerte forskningen på kunst og kultur kan i noen grad tenkes på som delt langs et tradisjonelt skille mellom humanistiske og sosiologiske/samfunnsfaglige perspektiver:

While the sociology of art is often considered reductionist in its insistent focus on the social rather than the aesthetic dimensions of art, the philosophy of art is often seen as overly introvert in its search for the true nature of the arts and how they are experienced (Røyseng, 2011, s. 106-107).

Det kan argumenteres for at begge perspektivene Røyseng nevner, er representert i de kulturpolitiske styringsdokumentene. I den siste kulturmeldingen, St.Meld.8 (2018-2019), vektlegges kunstens evne til å «gi» oss bestemte typer erfaringer: «Kunsten gir oss eit mangfald av opplevingar, dels gir han ei reint estetisk oppleving, dels medverkar han til refleksjon og til å setje dagsordenen» (Kulturdepartementet, 2018, s. 15). Men samtidig erkjennes det og at deltagelsen i kulturlivet i stor grad er påvirket av sosiale strukturer: «Kulturell og sosial bakgrunn, som økonomi og utdanningsnivået til foreldra, påverkar i kva grad barn og unge deltek i kulturlivet» (s. 80). Det er mulig å hevde at etterkrigstidens kulturpolitikk er preget av tenkning rundt og gjennomføring av tiltak som både er orientert i retning av sikring og styrking av tradisjonell kultur, som i denne

sammenhengen betyr kunst, samtidig som den har tatt høyde for og søkt å kompensere for det sosiales effekter på kulturbruk (Mangset, 1992, Vestheim, 1995, Grothen, 1996, Grothen og Reksten, 2010, Kvarv, 2014, Mangset og Hylland, 2017). Det er åpenbare forskjeller mellom å se på møtene mellom kunst og publikum i lys av perspektiver som vurderer dem som henholdsvis estetiske erfaringer, og som markører av sosial tilhørighet eller ambisjoner.

Men: Av og til kan åpenbare forskjeller skjule betydningsfulle likheter: Et fellestrekk for perspektivene Røyseng nevner i sitatet over, er at begge vektlegger faser og bestanddeler ved møtene mellom kunst og publikum, som kan sies å befinne seg foran, etter, utenfor, over, under eller innenfor de faktiske møtene. Og det er ikke urimelig å være opptatt av dette; ting, erfaringer, opplevelser, eller levd liv som ligger forut for møtene med kunst, bidrar etter alt å dømme vesentlig til hvordan vi opplever den. For eksempel kan følelsen av usikkerhet i omgang med kunst kanskje forklares som effekter av sosial posisjon, manglende fortrolighet og så videre, forhold som ligger forut for møtene. På lignende måter er opptattheten av effektene av erfaring med kunst, «the impact» (Brown, 2004, Belfiore og Bennett, 2007, Brown og Novak-Leonard 2013; Carnwaith og Brown, 2014), en rimelig opptatthet av noe som faktisk gir seg til kjenne etter at møtene har funnet sted, oppløftethet, frustrasjon, forløsning, lettelse.

I det humanistiske perspektivet, i sitatet til Røyseng representert ved «the philosophy of art», blir møter med kunst ofte knyttet til kunnskapsavhengige måter å erfare på (Leder et.al, 2012; Silvia, 2013). Å forholde seg til kunst, å vurdere den på anerkjente måter «boils down to an act of projection or externalizing objectification of subjective feeling» (Ngai, 2012, s. 40). Dette medfører at man vurderer møtenes potensielle kvaliteter som avhengige av publikums «aesthetic fluency» (Smith og Smith, 2006), både i form av kunnskap om forskjellige kunstneriske uttrykk, og evne og vilje til å anerkjenne institusjonene, museene og galleriene, som legitime tilretteleggere for «the proper stance that would induce the optimal experience» (Saito, 2007, s. 20). Forestillingene om forbindelsene mellom kunnskap og erfaring blir ikke mindre kompliserte, eller

gjennomsiktige, av vår tids tro på kunsten som en arena for møter mellom oss og noe som kan forestilles som liggende hinsides oss: «What was previously the domain of religion—revelation, transcendence, transformation—found a home in the secular museum» (Buggeln, 2012, s. 36). Å erfare kunst kan (bør) i dette perspektivet resultere i at møtene med det som er *her*, de faktiske verkene, åpner for erfaringen av noe som holder til i et hinsidig *der*. Også i de politiske styringsdokumentene kan vi finne påstander som etablerer kunsten som noe som har som funksjon å mediere kontakt med verdier som overskrider det dagsaktuelle:

Kunsten gir oss eit mangfald av opplevingar, dels gir han ei reint estetisk oppleving, dels medverkar han til refleksjon og til å setje dagsordenen. Kunsten tek del i den viktige diskusjonen om etiske verdiar i ei kompleks samtid. (Kulturdepartementet, 2018, s. 15)

Disse perspektivene på kunst, både med hensyn til dens vesen, hva den er, og hva den kan gjøre for oss, etablerer den som noe hvis vesen og virkninger først og fremst ligger i noe hinsidig, gjemt, noe annet.

De sosiologisk orienterte perspektivene synes opptatt av å knytte møtene mellom publikum og kunst til resten av verden, kunstverdenen oppfattes som en sfære, et felt hvor den sosiale orden både reproduseres, reforhandles og utfordres. I kultursosiologiske undersøkelser spiller ikke de faktiske møtene, eller inntrykkene og hendelsene de produserer, den egentlige hovedrollen, hendelsene blir satt til å demonstrere underliggende bevegelser og tilstander, eller illustrere virksomme strukturer. Et eksempel på dette kan være et arbeid av Jarness (2015) hvor forskerens samtaler med intervjuobjektene, som blir invitert til å snakke om sine egne og andres livsstiler, er designet for å utvikle ny eller modifisere allerede etablert kunnskap om stratifisering.

Begge perspektivene er relevante for hovedanliggendet i dette arbeidet: de minner oss på, fra hver sin ende av et tenkt teoretisk spektrum, at møtene mellom publikum og kunst i kunstmuseene finner sted i virkeligheter som allerede er etablerte som forestillinger enten i form av å være ansett som særskilte virkeligheter eller som

bestemte av sosiale strukturer. Museene ser kanskje ut som bygninger rett og slett, men de er og de synlige, følbare delene av det vi kan kalle en kunstverden. Denne verdenen har en materiell side, bygninger, strukturer, organisasjonsmåter og så videre, men det viktigste ved den (og andre lignende verdener, som for eksempel skolen, universitetet, kirken) er at den holdes sammen, fremstår som et fungerende hele av forestillingene man har om den (Gielen, 2010, s. 280), de er skiftende resultater av «collective intentionality» (Abell, 2012, s. 690). Forestillingene om hva kunstverdenen, eller kunstinstitusjonen, eller museene skal inneholde, hvem den er for, i hvilken retning den skal bevege seg og så videre, har endret seg, endrer seg og kommer til å endre seg.

Noe som ikke har endret seg i særlig grad, er forståelsen av kunst og kultur som noe viktig. «...: *culture*, the acquainting ourselves with the best that has been known and said in the world, and thus with the history of the human spirit.» skrev Matthew Arnold, (1873, s. xiii). Det er mye som tyder på at det fortsatt eksisterer intime forbindelser mellom humanistisk orienterte forestillinger om hva kunst er og hva den kan gjøre for oss, og sentrale argumenter for offentlig satsning på kunst og kultur. I den generelle delen av læreplanen fra 1996 het det, om møter mellom kunst og elever:

Samtidig gir fri fabulering og fantasi, undring og diktning åpninger for å skape livaktige, eventyrlige verdener østenfor sol og vestenfor måne - og ved det gjøres virkelighetens verden mer mangesidig og fantastisk for alle. Mer enn det: I møtet med skapende kunst kan en rykkes ut av vaneforestillinger, utfordres i anskuelser og få opplevelser som sporer til kritisk gjennomgang av gjengse oppfatninger og til brudd med gamle former. (Utdanningsdirektoratet, s. 6 – 7)

Passasjen er innholdsmessig nokså lik noe Gadamer skrev flere tiår før, i *Truth and Method*: «the power of the work of art suddenly tears the person experiencing it out of the context of his life, and yet relates him back to the whole of his existence» (Gadamer, 2004, ss. 60-61) Forestillingene om kunstens og kulturens viktighet og funksjoner gir seg også til kjenne i den materielle utformingen av museene, enten det er i form av det gamle Nasjonalgalleriets forsøk på å skrive seg inn i den europeiske kulturhistorien ved hjelp av tidstypisk ny-renessanse, eller det nye Nasjonalmuseets kostbare løsninger, massive fasader, fremskutte, monumentale «stedsløshet» (Kraftl and Adey, 2008, s. 215). Til sammen vitner dette om en forestillingsverden som tiltror

kunsten en rolle som utløser av indre rystelser, brudd, mening og transcendens og som tilrettelegger for disse hendelsene i bygg som i størrelse og forestilt «signalverdi» kanskje kan sammenlignes med den tidligere tiders kirke- og slottsbygg hadde.

Den sosiale virkeligheten, i form av tilstivnede strukturer og sosiale og økonomiske realiteter, gir seg til kjenne i museene selv om de «er for alle» og er nøye med å invitere «alle» inn. Ikke sjelden viser den store verdens innflytelse over den lille seg allerede utenfor museene: Astrup Fearnley museet ligger på Tjuvholmen, blant advokatkontorer, «designerhoteller», eksklusive forretninger og svært dyre leiligheter. Allerede adkomsten dit kan virke avskrekkende, man må passere utstillingsvinduer fulle av varer, attraksjoner og fristelser slett ikke alle har råd til, og ikke føler seg hjemme med.

Statistikkene og forskningen er relativt entydig med hensyn til eksistensen av sammenhenger mellom livet i museene og livet utenfor dem, å besøke museer er knyttet til ulike typer ressurser. Også det som foregår inne i museene, opplevelsene, møtene, er intimt forbundet med det som har foregått og fortsetter å foregå utenfor dem, smaken for kunst, fortroligheten med den, er “connected with, and in a sense determined by, levels of education and class background” (van Maanen, 2009, s. 53). Det er sannsynlig at forbindelsene mellom det som har foregått utenfor og før, får konkrete konsekvenser for de små og avgjørende hendelsene møtene i siste instans også kan sies å bestå av: fornemmelsene av lyst eller ulyst, meningsutvidelse eller meningsløshet, behag eller ubehag. Bourdieu og Darbel skriver om disse effektene i kapittelet «Cultural Works and Cultural Disposition» i boka *The Love of Art* (1997).

Avhandlingen er en undersøkelse av begivenheter i museene som så «sees» på, «leses» eller «vurderes» også i forhold til etablerte forestillinger om disse begivenhetene: hva slags begivenheter det er, hva de kan bety, hvorfor vi holder dem for verdifulle. Disse forestillingene kan og tenkes på som elementer i større komplekser av forestillinger jeg i denne sammenhengen vil tenke på som kulturpolitisk forestillinger. Disse forestillingene, om forholdet mellom kunst og publikum, gir seg til kjenne mange forskjellige steder og i ulike sammenhenger, men her vil jeg avgrense dem til å gjelde dem som gir seg til kjenne

i kulturpolitiske styringsdokumenter og i deler av forskningen, med vekt på den som har kulturpolitisk relevans.

I den siste kulturmeldingen heter det:

Kunsten kan spegle røynda på måtar som kan fremje felles forståing og bringe oss nærmare sanninga. På sitt beste er kunsten i stand til å gi oss innsikt som vi ikkje kan oppnå på andre måtar. (Kulturdepartementet, 2018, s. 15)

I sitatet etableres kunsten, ved bruk av speilmetaforen, som posisjonert et sted hinsides den alminnelige virkeligheten. I tillegg tilkjennes den noen iboende kvaliteter, evne til å frembringe innsikt, som vi kan ta i bruk for å nå nokså abstrakte mål om felles forståelse og tilgang til sannhet. Sitatet målbærer på den ene siden en sterk tro på kunstens iboende egenskaper – dens radikale annerledeshet – og på den andre siden dens potensielt store instrumentelle verdi. Det andre eksempelet er hentet fra forskningen.

Her skriver Lisa Nagel:

Vi må også gå ut fra at min entusiasme for det å lese høyt, for bildebøker og for viktigheten av kunst og kultur i barns liv, har bidratt til at Knut opplever høytlesing av bildebøker som lystbetont. (Nagel, 2014, s. 238)

Sitatet er eksemplarisk i forhold til en utbredt positiv innstilling til verdien av kunst og kultur, først og fremst ved formuleringen «viktigheten av kunst og kultur i barns liv». Også under arbeidet med avhandlingen har jeg blitt møtt med lignende forestillinger fra folk, også fagfeller: For det første at omgang med kunst og kultur er viktig, at det må legges til rette for mer kunst og kultur, for det andre at jeg og deler dette perspektivet og at avhandlingens «resultater» vil utvide arsenalet av argumenter i det videre arbeidet med å utbre mer av det vi allerede er enige om er godt for oss. Styrken og utbredelsen av forestillingene om kunst og kultur, deres egenart, deres effekter, har vært omtalt før, i 2004 skrev Sigrid Røyseng at det er «vanskelig å finne legitime motposisjoner i den kulturpolitiske diskursen» (Røyseng, 2004, s. 106).

For dette prosjektet har disse forestillingenes utbredelse og kraft fått både teoretiske og praktiske konsekvenser: For det første tvang det meg til å forsøke å finne analytiske

innganger som kunne nøytralisere skinnet av forestilt verdi i møtene mellom kunst og publikum. Dette har jeg forsøkt å gjøre ved å supplere de analytiske begrepene fra teoretiske landskaper som på forskjellige vis vektlegger kontekster, tematiske sammenhenger, sosiale og materielle koblinger, med analytiske begreper fra teoretisk-metodiske perspektiver som åpnet opp for å forstå og analysere hendelsene jeg forholdt meg til som trefninger, prosesser og skiftende relasjoner mellom elementer og størrelser som blir til i prosessene og relasjonene de inngår i; kropper som møter forestillinger i bygninger med egne klimaer, vakter, teknisk utstyr, vegger, flater, lyder, for å nevne noe. For det andre ble det allerede tidlig i feltarbeidet klart for meg at utbredelsen av forestillingene om kunstens og kulturens verdi ville få konsekvenser for min rolle som forsker i møtet med informanter, museumsansatte og andre: Allerede tidlig i arbeidet med avhandlingen fikk jeg en følelse av at informantene (i likhet med noen fagfeller) kunne se ut til å anse meg som en representant for det jeg gav meg ut for å undersøke, noe som både kunne vurderes som uoverstigelige metodisk «forstyrrelser», eller en uønsket forskningseffekt, men og som et produktivt funn.

I avhandlingen er det empiriske materialet de forskjellige artiklene kretser rundt, eller behandler, et materiale som er produsert på grunnlag av møter inne i bygninger vi kaller kunstmuseer. Disse bygningene er ikke hvilke som helst bygninger, de er de materielle delene av det vi gjerne omtaler som institusjoner. Institusjoner er på mange måter uhåndgripelige størrelser: ofte viet i og for seg til avgrensede oppgaver, som for eksempel å formidle kunst, men oppgavene kan trass i dette være stinne av tunge, vage og komplekse betydninger og føringer. Dette gjør det rimelig å forholde seg til besøkene i dem som komplekse fenomener som er sammensatte av både elementer det er mulig å forutberegne, og mer uhåndgripelig stoff. Likevel bærer forskningen på slike møter av og til preg av nokså avklarte forventninger av hva det er vi forsker på. I en nylig publisert artikkel i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* står det: «Hvordan kan vi i en kulturpolitisk forskningskontekst få innsikt i barn og unges kunst- og kulturopplevelser?» (Stavrum, Haugsevje og Heian, 2019, s. 90). Setningen kan på mange måter sees på som en eksemplarisk problemformulering; den etablerer en kontekst, en måleenhet, og en serie av tilstander som skal måles: kulturpolitisk, innsikt, opplevelse. Det interessante i denne

sammenhengen er at begrepene som brukes for å etablere forskningsspørsmålet, kanskje er klarere, eller mer avklarte, enn hendelsene det skal forskes på tåler: Det er mulig å hevde at problemstillingen allerede konkluderer med hensyn til hva det er mulig å finne; hendelsene som danner det empiriske materiale for undersøkelsen er allerede før undersøkelsen begynner blitt vesensbestemte, vår oppgave er å få innsikt i hendelsenes hensiktsmessighet i forhold til møtenes siktemål, å tilby barn og unge kulturopplevelser.

1.4 Gjenstander, møteplasser, metoder

Det vi kan tenke på som møter mellom kunst og publikum, foregår på et utall av måter og på mange forskjellige arenaer, fra private møter uten vitner, som når noen leser romaner i senga før de sovner, til tilstelninger i regi av kunst- og kulturinstitusjoner, preget av normert oppførsel og stor grad av synlighet, som i en premiere på teateret eller i operaen.

I denne sammenhengen var det først og fremst praktiske grunner som ble avgjørende for at jeg falt ned på visuell kunst, forstått som gjenstander og hendelser utstilt og formidlet i museer og gallerier. For det første kunne jeg der være sammen med og kommunisere med informantene mine samtidig som de oppholdt seg i de samme rommene som verkene. Det hadde ikke vært mulig på samme måte om jeg hadde valgt litteratur, musikk eller teater, da hadde samværet måttet finne sted før eller etter møtene med kunsten. For det andre bød museene og galleriene på mulighetene for å også inkludere omgivelsenes effekter på møtene; museumsbesøk foregår ofte i mer eller mindre avgrensede rom, eller i bevegelse mellom dem. Så lenge man befinner seg inne i dem, er man utsatt for rommenes produksjon av muligheter og begrensninger, dette har etter alt å dømme betydning for begivenhetene som finner sted der. For det tredje er visuell kunst ikke sjeldent omstridt; mye av den er idebasert og bærer ikke preg av håndverksmessige kvaliteter i tradisjonell forstand, hvilket nå og da fører til at dens status som kunst er omstridt.

Jeg valgte å avgrense «kunst» ytterligere ved å avgrense arenaene til museer som stilte ut moderne kunst og samtidskunst. Begrunnelsen for dette var at denne kunsten kan sees på som «vanskeligere» (Leduc, 2019, s. 257) enn annen kunst ved at den i mindre grad enn førmodernistisk kunst er preget av opplagte referanser til virkeligheter utenfor seg selv. Det er mulig å si at samtidskunsten tematiserer Grøgaards utsagn «påstanden om at noe er skjønt, erstattes av påstanden om at noe er kunst» (Grøgaard, 2001, s. 10) på mer uttalt vis enn andre kunstformer, også den kunsten som går under betegnelsen modernistisk. Jeg gjorde meg en forestilling om at utfordringene knyttet til påstanden «dette er kunst» ville være større og mer interessante enn det påstanden «dette er vakkert» kunne by på. Håpet for valget lå i at publikums møter med samtidskunst kunne skape mer intense situasjoner enn møter med før-modernistisk kunst. At et slikt valg har konsekvenser er åpenbart, erfaringer jeg har gjort meg, også under feltarbeidet, kan tyde på at møter mellom kunst og publikum kan få andre forløp dersom publikum allerede er fortrolig med verkene eller formspråkene de er skapt innenfor.

Et av forsettene med arbeidet har vært å eksperimentere med vokabularet forskningen på møter mellom kunst og publikum ofte gjør bruk av, ved å blande det, supplere det, delvis erstatte det med elementer fra andre vokabularer. Tankegangen bak dette er at bruk av begreper, også i forskningssammenheng, er skapende; ulike utgangsbegreper genererer ulike forskningssituasjoner som i sin tur fører til ulike resultater. Et eksempel på dette kan være den nokså omfattende bruken av begrepet opplevelse: Opplevelse konnoterer mange ting, det er en betegnelse som både blir brukt om begivenheter som setter et «indre» avtrykk ved å bli gjort om til erfaringer, som råstoff for «varige inntrykk» (Norske Akademis Ordbok), samtidig som noen også bruker det når de tenker på verdiskaping på samfunnsnivå, som i opplevelsesøkonomi. Opplevelse konnoterer det kvalifiserte; vi vet vi har opplevd når vi kan tematisere opplevelsen som erfaring eller snakke om den som noe som skapte varige inntrykk. Hos Haugsevje, Stavrum og Heian (2019) blir opplevelse, selv om bruken av begrepet ikke eksplisitt tematiseres, brukt som en analytisk kategori; situasjonene de forsker på, medopplever, blir prosessert i lys av «opplevelse», om de finner sted eller ikke, kvalitetene på dem. I dette arbeidet har ønsket vært å eksperimentere med å ikke ta det for gitt at situasjonene

som jeg var en del av, observerte eller hørte om, nødvendigvis inngikk i bestemte opplevelser, men å forholde meg til dem som *hendelser*. Begrepet hendelse er et mer åpent begrep enn opplevelse, først og fremst ved at bruken av begrepet også kan romme bevegelser eller begivenheter som slett ikke trenger å konnotere erfaring eller dannelsen av varige inntrykk, det gir og rom for bevegelser og begivenheter som det umiddelbart er vanskelig å knytte til intensjoner eller mål, både institusjonens og de besøkendes.

Inspirasjonen for eksperimenteringen har jeg på den ene siden hentet fra teori som direkte eller indirekte tematiserer og problematiserer stram kontekstualisering, og på den andre siden, fra begivenhetene i museene, slik de utspilte seg «på bakken». En viktig forskjell på teorier og hendelser er at teoriene kan byttes ut, det kan ikke hendelsene. Vi er prisgitt hendelsene på en annen måte enn teoriene, perspektivene, vokabularene: har hendelsene først funnet sted kan vi ikke, uten å havne på ville veier, bytte dem ut, erstatte dem med andre. I høyden kan vi bli fristet til å ignorere dem, erklære dem som ikke-relevante, glemme, stue dem vekk.

Nå og da tok jeg del i situasjoner, observerte, eller ble fortalt om situasjoner, som tydet på at det også blant de besøkende kunne oppstå forvirring med hensyn til innholdet av og meningen med museumsbesøk. Forvirringen gav seg noen ganger (u)tydelig til kjenne i nøling, langsomhet, eller annen adferd som kunne vitne om rådvillhet, ubehag. Andre ganger i form av utsagn som direkte eller indirekte verbaliserte usikkerhet omkring hva slags steder museene var. Et eksempel på det siste, riktignok ikke fra mitt eget feltarbeid, kan tjene som illustrasjon: En kollega hadde vært på en tur med venner til Amsterdam hvor de besøkte van Gogh-museet. Utstillingsrom gir anledning til å følge med på mer enn kunstverk: «Se på han der, later som om han er en slags kunstkjenner.», utbrøt en av reisefølget, og henledet oppmerksomheten mot en mann foran et verk. Utsagnet hennes kan sies å vitne om en nokså fundamental usikkerhet med hensyn til statusen til hendelsene i museet: Hva slags bevegelser er disse bevegelsene? Speiler mannens bevegelser kvalitetene og intensitetene i erfaringen av

kunstverket vedkommende så ut til å betrakte, eller var de heller utslag av noe annet, institusjonelle føringer, forestillinger, konvensjoner? Det mest interessante ved replikken er ikke hva den påstår – mannen spiller – men at den åpner opp for å tenke på begivenhetene, slik de også vurderes av deltagerne selv, som mer ubestemte og åpne enn mange tradisjonelle perspektiver på forskning på møter mellom kunst og publikum gir rom for.

2 Forskningsfeltet, dets tekster og min lesning

I arbeidet med denne avhandlingen har jeg fulgt mange spor og følgelig også oppsøkt, lest og brukt mye forskjellig litteratur. Brorparten av tekstene jeg har oppsøkt, lest og brukt, har vært forskningslitteratur publisert i forskningstidsskrifter, i form av artikler, men jeg har og gjort bruk av monografier, offentlige utredninger, forskningsrapporter, meldinger og så videre. Noe av litteraturen har vært grunnleggende fremstillinger av størrelsene jeg forholder meg til i arbeidet, kulturpolitikken som felt, museenes historie og så videre. Lesningen av denne litteraturen har vært avgjørende for å kunne svare på spørsmålene jeg stiller i denne avhandlingen. Dette betyr at litteraturen jeg har blitt kjent med og brukt, har vært svært uensartet: I tillegg til å foreligge i forskjellige formater, tilhøre ulike genre, har den og vært preget av å være relevant for forskjellige deler av prosjektet, som jo i tillegg til å være et arbeid som forholder seg til et tema, kulturpolitikk, via en serie hendelser (møtene i museene), også er en metode- og teoriorientert diskusjon om fremgangsmåtene som er i bruk i forskning på forholdet mellom publikum og kunst. Det dobbelte siktemålet ved prosjektet, å på den ene siden forske på møtene mellom publikum og kunst og på den andre siden føre en mer generell diskusjon omkring hvordan vi kan forske på slike møter, eller hva vi forsker på når vi forsker på slike møter, førte til at litteratursøkene, lesningen og arbeidet med å posisjonere meg i forhold til relevant foreliggende forskning måtte finne sted mange steder samtidig. Det har vært utfordrende.

Det finnes mange måter å fremstille hvordan jeg har oppsøkt, arbeidet med og posisjonert meg i forhold til etablert forskning på feltet. Jeg har valgt å gjøre det ved å organisere fremstillingen tematisk og kronologisk: For det første vil jeg fordele litteraturen ved å knytte den til avhandlingens ulike, men forbundne, temaer. For det andre vil jeg, innenfor rammene av det tematiske prinsippet, også omtale litteraturen kronologisk, det vil si at jeg vil omtale de ulike tekstene i den rekkefølgen jeg arbeidet med den. På den måten vil presentasjonen av litteraturen også være opplysende med hensyn til hvordan avhandlingen ble til, arbeidsprosessene bak den. Den tematiske organiseringen vil se slik ut:

1. Kulturpolitikk, med vekt på toneangivende kulturpolitiske mål og hvordan disse forskes på og formidles av forskere i feltet.
2. Forestillingene om kunst og effektene av kunst slik den gir seg til kjenne i styringsdokumenter og litteratur
3. Fremgangsmåtene, metodene
4. Museene, atmosfærer, lyd som inngang
5. Museene og publikum

2.1 Kulturpolitikk

Jeg har allerede en god stund forholdt meg til kulturpolitikk. Min forståelse av feltet og måtene å omtale det på i forskningen er i stor grad preget av toneangivende norske kulturpolitikkforskere, særlig har bidragene til Mangset (1992) og Vestheim (1995) spilt en sentral rolle for hvordan jeg i flere år har «tenkt» feltet, kanskje først og fremst i forbindelse med undervisning. Deres måte å omtale kulturpolitikken på, Mangsets overordnede systematiserende blikk, Vestheims mer historiserende, kan sies å ha etablert en slags grunnleggende forestilling om hvordan man som forsker forholder seg til kulturpolitikk, kanskje først og fremst ved at de begge så ut til å mene at kulturpolitikkforskning måtte sees på som knyttet til et kulturpolitisk praksisfelt for å «regnes som kulturpolitikkforskning» (Mangset, 1999, s. 11). Dette synspunktet, selv om det senere har blitt noe modifisert, hadde lenge betydelig innflytelse over hvordan jeg selv tenkte om hva som kunne sies å utgjøre forskningsområdet «kulturpolitikk». Deres innflytelse over min forståelse av hva kulturpolitikkforskning kunne sies å være, ble ikke svekket av at begge har levert betydelige forskningsmessige bidrag i skandinaviske og internasjonale kulturpolitikk-tidsskrifter, og at begge i mange år arbeidet ved samme institusjon som meg, det som den gang het Høgskolen i Telemark.

De innledende lesningene var preget av at jeg ville sette meg inn i «midten» av kulturpolitikkforskning. Kulturpolitikkforskning, i den forstanden Mangset og Vestheim ser ut til å forstå den, og som også jeg har kommet til å få inntrykk av at for en stor del stemmer etter de siste årenes lesning, er en virksomhet som beskjeftiger seg med

bevegelser, endringer og begivenheter som har foregått, foregår innenfor, eller er relevant for et definert område av samfunnet, kultursektoren (Mangset og Hylland, 2017, ss. 21-23). At det er slik, er antagelig en følge av en rekke faktorer, en viktig en kan være fagfeltets relativt sett korte historie, forskningens oppgave har og vært knyttet til å etablere et forskningsfelt (Mangset, 2020). Den svenske idehistorikeren My Klockar Linder gjør i sin avhandling *Kulturpolitikk Formeringen av en modern kategori* (2014) rede for hvordan kulturpolitikken ble et eget forskningsfelt, med sin egen måte å ordne sin gjenstand på. Antagelig lar det seg gjøre å tenke at dette feltet kunne vært annerledes, som kanskje Sigrid Røyseng gjorde da hun lanserte sin enkle og svært instruktive firefeltstabell over mulige måter å forstå kulturpolitikk på (Røyseng, 2014, s. 5). Røyseng hevder der at kulturpolitikk ofte har blitt forstått på en noe snever måte i kulturpolitikkforskningen. Jeg konsentrerte likevel lesningen rundt denne relativt eksklusive måten å forstå kulturpolitikkforskning på, først og fremst siden det kan se ut som om den tar stor plass, spiller en sentral rolle for toneangivende deler av forskningsfellesskapet. Ambisjonene for min lesning av denne litteraturen har hele tiden vært dobbel, på den ene side et ønske om, et behov for, å lese meg opp på denne forskningen for å bygge på den i etablering av egne forskningsproblemer, altså bruke den som empiri, og på den andre siden vurdere det teoretiske grunnlaget for den og hvilke fremgangsmåter og analysestrategier som benyttes i den.

En betydelig andel av forskningslitteraturen handler om strukturelle trekk ved kulturpolitikken, hvordan den vokste frem (den blir i stor grad behandlet som et etterkrigsfenomen), hvordan den har blitt organisert, hvordan den gjennomføres, samt fremstillinger av generelle innholdsmessige tendenser i politikken og hvordan disse henger sammen med allmenne politiske, sosiale og samfunnsmessige bevegelser og utvikling. Bidragene er ikke sjeldent preget av å være store, syntetiserende sveip, store spørsmål om struktur, organisering og politisk innretning er besvart via omfattende studier av mangfoldige utvalg av styringsdokumenter og andre politikkrelevante kilder, gjerne over tid. Titlene på et utvalg av dem taler om dette: «The nordic cultural model» (Kangas og Duelund, 2003); «Nordic cultural policy» (Mangset, Kangas, Skot-Hansen og Vestheim, 2008); «Nordic cultural policies: A critical view» (Duelund, 2008); «Cultural

policy and democracy: an introduction» (Vestheim, 2012a); «Cultural policy-making: negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money» (Vestheim, 2012b); «Institutionalism, cultural institutions and cultural policy in the Nordic countries» (Kangas og Vestheim, 2010); «From institutions to events – structural change in Norwegian local cultural policy» (Henningsen, Håkonsen og Løyland, 2015); «Kulturpolitikkenes sedimentering» (Henningsen, 2015); «Konsensus og konflikt i kulturpolitikken» (Røyseng, 2015); «Organisere for organiserings skyld» (Blomgren og Henningsen, 2017); «Frå kulturell velferdspolitik til revisjon og kontroll» (Vestheim, 2018); «The end of cultural policy?» (Mangset, 2018). Denne måten å forholde seg til fenomenet kulturpolitikk på – syntetiserende, beskrivende, definerende – gir seg og til kjenne i noen av de mest innflytelsesrike (lære)bøkene om norsk kulturpolitikk de siste 25 årene: Mangsets *Kulturliv og forvaltning* (1992); Vestheims *Kulturpolitikk i det moderne Noreg* (1995); Kvarvs *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundret: mellom ideologi og pragmatisme* (2014) og Mangset og Hyllands *Kulturpolitikk Organisering, legitimering og praksis* (2017). Kanskje er denne orienteringen i forsknings- og oversiktsliteraturen en naturlig følge av at kulturpolitikkforskning ennå ikke blir oppfattet som et «distinct research field» (Mangset 2020, s. 12)? Om det er slik, er det nærliggende å tenke på at denne delen av forskningsliteraturen har spilt og fortsetter å spille en rolle i arbeidet med å gjøre forskningsfeltet mer selvstendig, gi det akademisk verdighet: Å definere dette politikkområdet, se hvordan det er organisert, hvordan det endrer seg, beskrive og analysere dets dynamikk slik det gir seg til kjenne i politiske vedtak, i hvordan ressursene fordeles, gjennom hvilke eksplisitte mål som gjør seg gjeldende, har sannsynligvis vært en effektiv måte å avgrense denne forskningen fra andre typer kulturforskning og gjøre den til et felt som utmerker seg ved at også det har sine «egne» gjenstander og fremgangsmåter. Ulempene med dette kan være mange, men er kanskje først og fremst knyttet til at det også kan lukke forskningsfeltet, etableringen av en distinkt innside kan gjøre det vanskeligere å nå inn med nye perspektiver fra utsiden, det kan etablere en ekskluderende doxa, noe som kan være svært uheldig i et såpass lite forskningsfelt som dette ennå kan sies å være.

Det er vanskelig å overvurdere betydningen de nettopp omtalte eksemplene på forskningslitteratur har hatt for dette prosjektet. Særlig i de innledende fasene spilte disse og andre lignende forskningsbidrag en fundamental rolle for hvordan jeg tenkte: Min forståelse av fagfeltets, dels implisitte, dels eksplisitte, formulerte oppfattelser av hva legitim kulturpolitikkforskning kunne sies å være, var gulvet jeg stod på, planet jeg både hadde forutsetninger for å oppholde meg på, og som jeg oppfattet meg som forpliktet til å operere i forlengelsen av. Og slik ble det: på et nokså gjennomgripende plan har disse og lignende bidrag fortsatt å spille en viktig rolle for hvordan jeg arbeidet med avhandlingen fra begynnelse til slutt: Jeg har tenkt at jeg arbeidet i forlengelsen av dem, at jeg brøt med dem, opponerte mot dem, forsøkt å utfylle dem. Disse bidragene har vært med meg hele tiden, kanskje aller sterkest i de periodene jeg forsøkte å frigjøre meg fra påvirkningen fra dem.

Men kulturpolitikkforskningen er selvsagt langt mer sammensatt enn det inntrykket jeg kanskje har forsøkt å skape: «Over the last 20 years,» skriver Tobias Harding (2017, s. 8) «cultural policy research in the nordic countries has matured into a more diverse research field, integrating perspectives from several other fields and disciplines.» Harding skriver dette med forelegg i den nordiske kulturpolitikkonferansen som ble avholdt i Helsinki i august 2017. Jeg var og der, og det er ikke vanskelig å være enig i at mange av bidragene var ulike hverandre, og at noen av dem trakk inn temaer som ikke hadde vært behandlet på kulturpolitikkonferanser før, og at de som stod bak dem hadde brukt metoder og fremgangsmåter som også var nye, eller i det minste relativt sjeldne i kulturpolitikkammenhenger. Men Harding antydte og at konferansen var preget av at man kunne dele forskerne som deltok på konferansen inn i to grupper, den ene gruppen betegner han som «a core group of researchers» (Harding, 2017, s. 8), og den andre som forskere med en «løsere» tilknytning til feltet. Hardings betraktning minner om den jeg selv har gjort meg i lesningen av kulturpolitisk forskning i de to tidsskriftene jeg har fulgt spesielt med på de siste årene; *International Journal of Cultural Policy* og *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. Også her er det slik at det er noen temaer som går igjen, og andre som kommer for så å forsvinne igjen, eller opptrer mer sporadisk.

Min avhandling handler om møter mellom publikum og kunst, det har medført at jeg har vært spesielt opptatt av kulturpolitisk forskning som kan være relevant for å forstå eller nærme seg slike møter, og da falt jeg ganske tidlig ned på tre ulike temaer, alle «trygt» plassert innenfor det vi kan kalle en sentral kulturpolitisk motivkrets: forskning rundt effektene, eller virkningene knyttet til kunst og kultur, her inkludert forskning knyttet til begrepene egenverdi og instrumentell verdi, forskning rundt de «dypere» beveggrunnene bak sentrale kulturpolitiske mål og eksempler på kulturpolitisk forskning som har gjort bruk av, eller produsert empiri i samarbeid med noe som kunne forstås som publikum.

2.2 Kunsten og effektene

Kunsten og kulturens mulige effekter eller virkninger er et tilbakevendende tema i forskningslitteraturen. Jeg tror at Røyseng (2006) har rett når hun skriver at den primære driveren bak de mange og ofte ulike måtene og forsøkene på å tenke på kunst og kultur som et mulig middel for å oppnå andre mål, ligger i vår tro på kunsten og *kulturens forvandlende kraft*: «Kunsten tiltros et forandrende potensial. Det skjer noe positivt med de menneskene som stilles overfor kunsten, og det skjer noe positivt med de samfunnsområdene hvor kunst og kultur introduseres.» (2006, s. 230). De tre sentrale ordene her, selvsagt i tillegg til begrepene ordene sirkler rundt – kunst og kultur – er «tro», «forvandling» og «noe». Det mest interessante med innsikten Røyseng formidler her, er at den like gjerne kan bli brukt til å betone kunsten som en særegen, eller radikalt annerledes, kanskje til og med hinsidig, verdi, en verdi det egentlig er umulig å bruke som konvensjonelt verktøy for noe som helst, som for det motsatte, at den kan, og følgelig bør, brukes til å realisere forskjellige mål på «utsiden». Troen på den forvandlende kraften i kunst og kultur opptrer i en rekke forskjellige skikkelser og ser ut til å være en uuttømmelig inspirasjonskilde for både forskning og politikk, hovedgrunnen til dette kan være troens vedvarende karakter av å måtte forbli nettopp tro: «...the claims made for them [kunsten], especially those relating to their transformative power, are extremely hard to substantiate.» (Belfiore og Bennett, 2008, s. 5).

I litteraturen jeg var kjent med fra før, som student, forsker og underviser, var spenningen mellom «egenverdi» og «instrumentell verdi» godt etablert som et omdreiningspunkt for fremstillinger av kulturpolitiske tendenser. Duelund (1994) kobler instrumentaliseringen av kulturpolitikken til høyredreiningen av politikken på 80-tallet, Vestheim (1995) justerer dette bildet og knytter den norske varianten av instrumentell kulturpolitikk til offentlig oppgaveløsning, senere går han lenger og argumenterer for at det ikke er mulig å tenke seg politikk, eller kulturpolitikk som ikke er instrumentell (2012). Mangset (1992) kan og sies å avdramatisere effekten av instrumentalitet i kulturpolitikken, i motsetning til Duelund knytter han ikke instrumentaliseringen først og fremst til innholdet i kulturen, heller til rammebetingelsene for den (Mangset, 1992, s. 265). Kvarv (2014) nevner og instrumentaliseringen av kulturpolitikken, men i likhet med både Vestheim og Mangset synes han å se den i forlengelse av det økende offentlige engasjementet på alle samfunnsområder. Det kan godt være at Røyseng (2014) har rett når hun antyder at «begrepet instrumentell kulturpolitikk» etter hvert favner så vidt, blir brukt om så mange forskjellige ting at det ikke lenger er «fruktbart... for analytiske formål.» (Røyseng, 2014, s. 160). Begrepet spiller da også en nokså underordnet rolle i denne avhandlingen, jeg har vært mer opptatt av de forestillingene vi gjør oss om virkningene av møtene mellom kunst og publikum enn av å undersøke hvorvidt vi kan bruke effektene av møtene til noe.

Å tenke kulturpolitikk ved hjelp av begrepet «instrumentalisering» er noe annet og mindre enn å forestille seg, eller tenke rundt, virkninger møter med kunst kan ha. Graden av «instrumentalisering» gir seg til kjenne i måtene aktører i sektoren eller rundt den, som for eksempel forskere, omtaler mål kulturpolitikken opererer med, blir pålagt å ha, hvordan den styres, finansieres, organiseres. Slik sett er «instrumentalisering av kulturpolitikken» på en måte en teoretisk og abstrakt størrelse. Med hensyn til virkninger er det annerledes, virkningene er, som og Røyseng skriver (2014), knyttet til innholdet, ikke rammebetingelsene. De eventuelle virkningene av kunsten gir seg også, eller kanskje først og fremst, til kjenne i de enkelte møtene. Det er mye litteratur som både direkte og indirekte forholder seg til effektene, eller virkningene av kunst og kultur, men litteraturen kan være vanskelig å få grep om da

også den er preget av at forestillingene om kunstens potensielle virkninger er svært mangslungne, og til og med kan se ut som om de står i direkte motsetningsforhold til hverandre: Fra økonomisk vekst, via trivsel og integrasjon, til det som ikke kan omtales som annet enn personlige rystelser med potensial for sansemessige og erkjennelsesmessige sprang. Også den siste Stortingsmeldingen om kulturpolitikk; Meld. St. 8 (2018 – 2019) er preget av mangfoldige sett av forestillinger om kunstens og kulturens mulige virkninger, i den heter det at «kunst og kultur av ypperste kvalitet inspirerer, samlar og lærer oss om oss sjølv og omverda» (s. 9), men og at «Kreativitet er ein drivar for innovasjon og kan medverke til å styrkje den internasjonale konkurransekrafta vår.» (s.7). Det presenterte mangfoldet av mulige, eller sikre, virkninger har antagelig noe med «the essentially contested nature of the core concept underlying cultural policy - that of culture itself - ...» (Gray, 2015, s. 66).

Belfiore og Bennet (2010) presenterer i sin bok *The social impact of the arts - an intellectual history* en hel rekke av de forestillingene som har gjort seg gjeldende i forhold til virkningene og effektene av kunst og kultur. Mange av effektene og virkningene de skriver om, er slike som fremdeles gjør seg gjeldende i den samtidige kulturpolitikken, i debatter i og om sektoren, og i kulturpolitikkforskningen. I boka er de ulike virkningene presentert både tematisk, men og kronologisk, og ved hjelp av kronologien får de frem at forestillingene om effekter og virkninger som oppstod i en bestemt historisk periode ofte fortsetter å leve videre i senere perioder, de reaktualiseres i nye kontekster. Resultatet er at forestillingene om forestilte effekter gjennom historien har blitt mangfoldiggjort: stadig nye har kommet til uten at de allerede etablerte forsvinner, i høyden forsvinner de inn i skyggene for en tid. Vi kan kanskje, som Henningsen (2015) gjør i forbindelse med kulturpolitiske tiltak, snakke om sedimentering, forestillingene om kunstens og kulturens effekter, virkninger, følger, legger seg i lag på lag oppå hverandre. Dette bidrar antagelig til at begrepene kunst og kultur fremstår som komplekse begreper (Sørensen, Høystad, Bjurstrøm og Vike, 2008, s. 29). Fellesnevneren er at de fleste av effektene regnes som gode, noe som kanskje er en naturlig følge av forestillingene om kunstens godhet, en forestilling Røyseng (2006,

2012) mener er et grunnleggende premiss for store deler av den kulturpolitiske diskursen.

I denne avhandlingen har de forestilte effektene av møter med kunst, slik disse viser seg i litteraturen, men og blir problematisert der, spilt en sentral rolle. Jeg har brukt tid på å sortere og presentere ulike perspektiver på disse effektene, mest av alt fordi påstandene om bestemte effekter og virkninger til sammen er sentrale bidrag til den komplekse forestillingsverdenen som kunstmuseene er en del av. I kulturforskningen, som er et bredere begrep enn kulturpolitikkforskningen, er det mulig å si at det er to hovedperspektiver som gjør seg gjeldende, ett som er samfunnsfaglig orientert, og ett som er humanioraorientert.

Den humanioraorienterte forskningen er i større grad enn den samfunnsfaglige orientert henimot å undersøke effektene og virkningene som kunst og kultur har på individnivå, antagelig en effekt av den overveiende fenomenologiske orienteringen som kjennetegner den delen av humaniora som beskjeftiger seg med kunst. I *Truth and Method* skriver Gadamer om kunstens virkninger og effekter: «the power of the work of art suddenly tears the person experiencing it out of the context of his life, and yet relates him back to the whole of his existence» (Gadamer, 2004, ss. 61-61). Her blir kunsten sett på som en kraft som kommer fra et annet sted, som river oss ut av noe, når vi vender tilbake til hverdagen vi forandret. Denne måten å betrakte møtene på kan kanskje sies å være preget av både subjektiv erfaring og en slags type opplysning, av individuell erfaring med kollektive konsekvenser. Dette perspektivet, eller kanskje heller dette detaljeringsnivået i beskrivelsene av kunstens effekter, gjør seg bare sjeldent gjeldende i kulturpolitikkforskningen. Men det betyr ikke at den er uviktig, i artikkelen *Begeistringsforskning eller evauleringstyranni? Om kunnskap for kunst for barn og unge* (2013) antyder Heidi Stavrum at noe av kulturfeltets logikk kan smitte over på forskningen, og denne logikken er kanskje som Røyseng hevder, fundert på tiltroen til kunstens forvandlende kraft, eller som Bjørnsen uttrykker det: «Bildung is still strong in Norwegian cultural policy rhetoric, and this is based on the abstract faith in the transformative powers of the arts.» (Bjørnsen, 2009, s. 358). Troen på den iboende

forvandlende kraften i kunsten gjør at dens virkninger og effekter (impacts) er av en art som ikke lar seg fange ved hjelp av «evidence-based policy practises».

Den ofte implisitte forståelsen av kunsten som inneholder av en særegen transformativ kraft ble undersøkt via lesning av litteratur som på den ene siden søker å beskrive det jeg her vil kalle kunst- og kulturverdenen og på den andre søker å gjøre rede for hvordan f.eks. vurderinger av kunst gjøres, eller bør gjøres i denne verdenen (forskjellene mellom betegnelsene «kulturfeltet» og «kulturverdenen», som hos Bourdieu versus Becker, som for eksempel Larsen (2013) tematiserer i sin bok *Den nye kultursosiologien*, eller mellom disse og begrepet «kultursektoren», er ikke avgjørende viktige i denne sammenhengen). De viktigste bidragene for meg har vært Beckers *Art worlds* (2008) som gir et innblikk i kunstverdenen som sosialt system, og ikke minst for hvordan kunsten vurderes av aktørene i feltet. Lærerikt var det og å lese Davies artikkel *Defining Art and Artworlds* (2015). Også Dantos mer analytisk orienterte arbeider har vært uomgjengelige, kanskje særlig hans essay «The Artworld» hvor han formulerer det som mange fortsatt mener er et viktig premiss for de forestillingene om kunst, og som på mange måter også gjør seg gjeldende også i denne avhandlingen: «To see something as art requires something the eye cannot decry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.» (Danto, 1964, s. 580). George Dickies teori om kunst som et institusjonelt fenomen har og vært viktig for meg; den har jeg gjort meg kjent med gjennom Hans van Maanens beskrivelse av den i *How to study artworlds On the Societal Functioning of Aesthetic Values* (2009). I denne presenterer van Maanen en rekke gode fremstillinger av forholdet mellom Dantos og Dickies perspektiver, begreper og troper som «aesthetic experience», «aesthetic attitude» og så videre. Boken har vært verdifull gjennom sine oppsummerende analyser og fremstillinger av kulturpolitikkrelevante sosiologiske perspektiver på kunst, som hos Bourdieu, DiMaggio og Heinich. Et annet verk som kom til å bety endel, særlig i begynnelsen av prosjektet, og da spesielt i forhold til de fysiske aspektene av kunstverdenen, var Brian O`Dohertys *Inside the white cube The ideology of the Gallery Space* (1999), boken var en øyeåpner for forbindelsene mellom omgivelser, persepsjon og forestillinger. Jeg har og hatt stor nytte av Dag Solhjell og Jon Øiens *Det norske*

kunstfeltet (2012), og Dag Solhjells «*Dette er kunst*» (2015), som begge gir inntrykk av brudd og kontinuitet i forholdet mellom den nasjonale kunstverdenen og de europeiske og internasjonale.

Selv om avhandlingen ikke er en analyse av verk, har jeg vært avhengig av å sette meg inn i begrepet og fenomenet «samtidskunst». Det har jeg gjort ved å lese oppsummerende verk om samtidskunst, som f.eks. Smiths *Contemporary Art World Currents* (2011), eller forskning som forsøkte å sette den på begrep på forskjellige måter, som Leduc (2019) gjør når hun benytter seg av rankingen Kunstkompass til å få grep om hva samtidskunst er, men kanskje først og fremst ved å gjøre meg kjent med den ved å besøke museer og gallerier som stiller den ut samtidig som jeg merket meg hvordan den ble fremstilt av ledsagende tekster og fremstillinger. Samtidig som jeg gjorde det, fant jeg frem til og leste relevant kulturforskning som nevnte eller til og med tematiserte særskilte trekk og utfordringer knyttet til samtidskunst, som Bourriaud (2002), Heinich (2012), Belting (2012) og så videre. Jeg leste og artikler som spesielt tematiserte samtidskunst både i forhold til form og innhold og i forhold til resepsjonen av den, som for eksempel O'Sullivan (2010) som forholder seg til den i sammenheng med Deleuze og Guattari, Deeth (2012) som undersøker dens «strangeness» eller Skregelid (2019) som undersøker den via Rancieres begrep dissens.

Også forestillingene om hvordan kunsten erfares, har spilt en sentral rolle, de kulturpolitiske styringsdokumentene og kulturpolitisk forskning bærer preg av å anse erfaringer med kunst og kultur som noe særegent, at slike erfaringer skiller seg fra andre typer erfaring og følgelig kan kreve bestemte typer kunnskap, disposisjoner, innstillinger. (Som det er kulturpolitisk vilje til å legge til rette for at blir tilgjengelig for flest mulig.) Dette er et velkjent tema som har vært gjenstand for faglig strid i hele estetikkens moderne historie. I avhandlingens sammenheng kan George Dickies artikkel *The Myth of the Aesthetic Attitude* (1964) fungere godt som en lærerik fremstilling av den faglige utvekslingen omkring hva slags opplevelser kunstopplevelser er, kan være, eller til og med bør være. For å gjøre meg kjent med premissene for denne forestillingen har jeg først og fremst gjort meg kjent med det som kan betegnes som

utbredt, eller sentral, teori om estetisk erfaring. Begrunnelsen for dette ligger ikke i å gjøre meg kjent med dette teoretiske landskapet i detalj for å bruke enkelheter fra det inn mot undersøkelsen min, men heller å danne meg et slags inntrykk av det, mest av alt fordi det kanskje kan sies å danne det teoretiske grunnlaget, eller i det minste være mer eller mindre eksplisitt inspirasjon, for forestillingene som preger den kulturpolitiske diskursen om kunstens effekter, som både Bjørnsen (2012), Røyseng (2006, 2012) og Stavrum (2013) skriver om. Å danne seg et enhetlig bilde av dette landskapet er ikke enkelt, i artikkelen *Determinants of Impact: Towards a Better Understanding of Encounters with the Arts* skriver Belfiore og Bennett om vanskelighetene med å summere opp forestillingene om begrepene «estetisk erfaring» og «estetisk innstilling»: «scholars writing within the field of aesthetics have been arguing, during the last 50 years, over whether there is such a thing as an aesthetic experience at all.» (2007, s. 228). Problematiseringen av begrepet «estetisk erfaring» er ikke ny, for eksempel skriver Beardsley:

What does it mean to say that someone is having an aesthetic experience? Strangely enough, in all the literature on aesthetic experience, I cannot find a direct and concise answer to this question. (Beardsley, 1969, s. 5)

Den uavklarte statusen til det estetiske har ikke hindret kulturforskere i å bruke det på måter som tar det for gitt at estetiske erfaringer finnes, at de finner sted, at det er mulig å kontrastere dem opp mot andre typer «indre» aktiviteter, som for eksempel læring, eller at eksistensen av dem brukes for å legitimere kulturens egenverdi (Nilsen og Hylland 2018, s. 31).

Min lesning for å gjøre meg kjent med estetikken begynte med Cavells essay *Estetiske problemer i moderne filosofi* (1998), hvor han skriver om estetiske dommer i Kants forstand, og demonstrerer at de kan karakteriseres som en mellomting mellom subjektive og objektive dommer, en iakttagelse som stemmer godt overens med det litt ubestemmelige preget diskusjonene om estetikk kan anta. Abells artikkel *Art: What it is and why it matters* (2012) er et eksempel på en problematiserende analyse av kjente posisjoner med siktemål om å levere et forsøk på å avklare hva et kunstverk kan sies å

være. Filosofen Brassier kan stå som en representant for de som er skeptiske til begrepskonstellasjonen estetisk erfaring: Brassier har reservasjoner

about the kind of philosophical aestheticism which seems to want to hold up 'aesthetic experience' as a new sort of cognitive paradigm wherein the Modern (post-Cartesian) 'rift' between knowing and feeling would be overcome. (Ieven og Brassier 2009, s. 6)

Sitatet griper fatt i noe sentralt, bruken av begrepet «aesthetic experience» kan nettopp synes å «gape over» mye, det er som om det gang på gang tas i bruk på måter som antyder at den estetiske erfaringen er en type erfaring som overskrider skranker vi ellers blir pålagt å holde oss med, å skille mellom fornuft og følelse, minner og fremtid, kropp og sjel. I artikkelen *Intrinsic Value revisited* fører Kreitman (2011a) en interessant diskusjon over det velkjente temaet instrumentell verdi versus egenverdi, diskusjonen hans er grunnleggende, og har klar relevans for den forestillingsverdenen som behandles her, en karakteristikk som også kan gjelde hans artikkel *Art as orientation* (2011b) hvor han skriver om og forsøker å analysere den eksisterende enigheten (blant «aestheticians») om at kunst er verdifull.

Jeg har og hatt stor glede og nytte av tre bøker som på hvert sitt vis forholder seg til estetikk, estetiske erfaringer og estetisk innstilling:

I boken *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the work of art*, redigert av Bundgaard og Stjernfelt (2015) tas eksistensen av den estetiske erfaringen for gitt ved at den gjøres til en tilstand, en prosess som er verdig sin egen fenomenologi, ontologi, psykologi og semiotikk (Bundgaard og Stjernfelt 2015, s. 1). Jeg tror det er grunn til å tro at denne posisjonen, som undersøker kunsterfaringen som en særegen erfaring, som også derved kan sies å fortsette arbeidet med å etablere og formidle den som det, også gjør seg gjeldende i deler av kulturpolitikkforskningen hvor begrepet «estetisk» brukes, og bruken bare i begrenset grad forklares eller problematiseres.

I boken *Our Aesthetic Categories* forsøker Ngai (2012) å oppdatere estetikken ved å løsrive den fra den tradisjonelle bindingen til kunsten. Ifølge henne passer ikke lenger de hevdvunne estetiske kategoriene lenger til samtiden, hverken i forhold til det som

skapes, eller i forhold til hvordan det oppfattes og «konsumeres». Det gode, det sanne og det skjønne bør byttes ut med «zany», «cute» og «interesting». Dette er på mange måter et interessant forslag, begrepene hun vil erstatte er preget av en slags vertikal dybde, alvorstunge, de konnoterer evighet, holdbarhet, soliditet og består av lag på lag med betydning, det er mulig å si at de på en og samme tid er innforståtte og ikke forståtte, litt på samme måte som Belfiore og Bennet antyder om begrepet «estetisk erfaring». Kategoriene hun vil erstatte dem med er horisontalt orienterte, de har ikke sin opprinnelse i filosofien, de hentes inn fra dagligtalen, fra måten vi omtaler tingene på, er empiriske, slikt sett unnslipper de og de normative konnotasjonene de tradisjonelle estetiske kategoriene kan sies å slite med. De er kanskje svakere kategorier mer flytende, utsettende, prøvende mindre forpliktende.

Den siste boken er Saitos *Everyday Aesthetics* (2007), særlig er det første kapittelet hvor hun behandler og sammenligner det tradisjonelle, eller kunstorienterte estetikkbegrepet med et mer hverdagslig estetikkbegrep interessant. For denne avhandlingen lå det mest verdifulle i dette grepet at det kan sies å underliggjøre, eller avnaturalisere det estetiske som en «ren» kategori og derved tvinge meg til å stille spørsmålstegn ved den ofte innforståtte og eksklusive bruken av estetikkbegrepet.

Den kulturpolitisk relevante litteraturen som bekjenner seg til en kultursosiologisk, sosiologisk eller samfunnsvitenskapelig orientering er preget av et annet, og kanskje enklere, forhold til begrepene og fenomenene «estetisk», «erfaring» og «estetisk erfaring». Der de humanistisk orienterte forskerne synes opptatt av å demonstrere kunnskap om og selv bidra i den pågående diskusjonen om det estetiske, både i forhold til den estetiske erfaringens natur og hvilken rolle den bør spille, nøyer noen samfunnsfagsorienterte forskere seg med å fastslå at det estetiske, og derved også den estetiske erfaringen, er tett knyttet til forhold som ligger utenfor «kjernesituasjonene» de humanistisk orienterte forskerne er opptatte av. Som Arild Danielsen skriver i *Behaget i kulturen* «Selv om det er behaget [...] som er ledetråd for de fleste som søker estetiske erfaringer, så er dette behaget sosialt formet og strukturert.» (Danielsen, 2006, s. 16). Dette perspektivet på den estetiske erfaringen bidrar til at publikummets

sosiale og kulturelle bakgrunn får sentral betydning i denne litteraturen. Et eksempel på dette perspektivet «i arbeid» kan være debatten som fulgte Skarpnes artikkel *Den «legitime kulturens» moralske forankring* (2007). Det bør og nevnes at kultursosiologien allerede en god stund har vært preget av grunnlagsdiskusjoner relevante for denne avhandlingen, diskusjoner som har tematisert og problematisert forholdet mellom strukturer og aktører, smak og klasse, institusjoner og individer: Eksempler på artikler hvor denne grunnlagsdiskusjonen har vært ført, kan være Bénatouïls artikkel «A Tale of Two Sociologies», (1999); Bellavances «Where`s High? Who`s low? What`s new?» (2008); Lizardos «Beyond the antinomies of structure: Levi-Strauss, Giddens, Bourdieu, and Sewell» (2010); Lamonts «How Has Bourdieu Been Good to Think With?» (2012) eller Frère og Jasters «French sociological pragmatism: Inheritor and innovator in the American pragmatic and sociological phenomenological traditions» (2018). Diskusjonene har, så vidt jeg kan se, ført til en større vektlegging av aktørens handlingsrom, av øyeblikkenes åpenhet, av flertydighet, en orientering henimot det hermeneutiske.

Bourdieu's verk er komplekst og sammensatt, rollen det har spilt i kulturforskningen, men og i kulturpolitikkforskningen, kan knapt overvurderes. Bourdieu er til stede selv der han ikke er synlig, i form av implisitte referanser og henvisninger som ikke gjøres. De analytiske begrepene han utviklet, andre ganger overtok og videreutviklet, blir brukt, om enn av og til i avledede varianter, av «alle», også av noen av dem som stiller seg kritisk til hans verk. Hans begreper, eller måten han satte begrepene i arbeid på har – kanskje på samme måte som Freuds begreper – preget vår måte å vurdere kunst og forholdet mellom kunst og publikum på, måter det er vanskelig å ha oversikt over; det er mulig å si at vokabularet han utviklet og tok i bruk, flyttet et helt faglig landskap. Også i denne avhandlingen er verket hans sterkt til stede, ikke minst gjennom dets sterke tilstedeværelse i betydelige deler av den litteraturen som er med på å danne avhandlingens teoretiske og forestillingsmessige bakgrunn. Særlig gjør denne tilstedeværelsen seg gjeldende i de delene av litteraturen som på forskjellige måter forholder seg til forholdet mellom kunst, kultur og publikum. Bourdieu var, som

Shammas (2019) skriver, en mesterbygger, og det er mange som har fortsatt med å forholde seg til hans bygg ved å bygge videre, bygge om, komme med tilbygg, rive.

I avhandlingen gjøres det bare i beskjeden grad eksplisitt bruk av Bourdieus begrepsapparat, avhandlingen var i utgangspunktet orientert mot å rette oppmerksomheten mot de åpne, ubestemte, eller akutte aspektene ved møtene mellom kunst og publikum, og en måte å forsøke å oppnå det på var å bytte ut konstruksjonen av en kultursosiologisk orientert teori- og metodekontekst, med en som i større grad betonte møtenes akutte varierende kvaliteter. Men også i slike sammenhenger er det mye å hente hos Bourdieu, hans undersøkelser, som i *Distinction* (1984) er også preget av at han, i bestrebelsene for å anskueliggjøre de strukturelle trekkene, leverer serier av svært nærgående fremstillinger av hvordan møtene mellom publikum og kunst kan oppleves, både i form av fremmedgjøring, som når han i *Distinction* skriver «in the quasi-scholastic atmosphere of the museum» (Bourdieu 1984, s. 75), eller i fasong av innforståthet når han i *The field of Cultural Production*, ved hjelp av Heidegger beskriver det naturliggjorte kultiverte perspektivet ved hjelp av bruken av briller (Bourdieu, 1993, s. 217). Hos Bourdieu er den abstrakte begrepsbyggingen ofte fundert i levende, konkrete, fenomennære eksempler som viser at det står noe akutt på spill i møtene mellom publikum og kunst. De empiriske eksemplene, de stadige henvisningene til konkrete størrelser, begivenheter, prosesser og akutte effekter, viser at også for Bourdieu spiller øyeblikkene, hendelsene en sentral rolle: strukturene gir seg til kjenne gjennom sammenstøt, friksjon og kanskje mindre tydelig, men ikke mindre umiskjennelig, gjennom den sømløse elegansen som preger den konforme innforståthetens legitime bevegelser. Dette sanselige, kroppslige aspektet ved Bourdieus verk knytter det til fenomenologiens opptatthet av erfaringens effekter, men og mot ting Deleuze og Guattari synes å være opptatte av, som der de kontrasterer den legitime måten å forholde seg til dannelse på, «the Goethean way», preget av å være «educational, memorial, cultural», med villere, mer «ulydige», men og mer «ubehjelpelige», «galere» måter å orientere seg i verden på (Deleuze og Guattari, 1987, s. 482). I alle tre perspektivene spiller kroppen, bevegelsene, affektene en viktig rolle, kroppene er arenaene der møtenes effekter gir seg til kjenne, også i møtene mellom

kunst og publikum, erfaringene av utvidelse, friksjonen, forvirringen, raseri: «One then observes the confusion, sometimes almost a sort of panic mingled with revolt, that is induced by some exhibits» (Bourdieu, 1984, s. 33).

I motsetning til mye annen litteratur i avhandlingen, som gir seg til kjenne ved å bli nevnt, brukt, bare for å forsvinne igjen, er det mulig å si at visse aspekter ved Bourdieus verk er til stede gjennom store deler av avhandlingen: Mye av det jeg har satt pris på å lese, som også har lært meg mye, har vært skrevet av forskere som på forskjellige måter har brukt og videreutviklet begrepsapparatet Bourdieu var så sentral for fremveksten av, felt, smak, autonomi, heteronomi, distinksjoner, kamper, forskjeller, under og overordning: Røysengs avhandling om forestillingene om kunstens autonomi (2006), Heidi Stavrum's avhandling om dansebandfeltet (2014), Jonviks avhandling om smak (2015). Men om jeg må nevne et aspekt ved Bourdieus forfatterskap som har vært viktig for meg kan det ikke bli annet enn hans sosiale og politiske engasjement: Tekstene hans er ofte preget av å være kontrære, utprøvende, og heterodokse (Shammas, 2019, s. 267), men denne heterodoksien, den av og til knotete stilen, begrepstung og nesten dyster, eksisterer aldri, som den heller ikke gjør hos Deleuze og Guattari, kun som svevende teori, den er alltid knyttet til engasjement med den sosiale virkeligheten, til arbeidet mot sosial urett.

2.3 Fremgangsmåtene

«The relationship between saying and doing is one methodological challenge among many in the social sciences.» (Jerolmack og Khan, 2014, s. 181). Artikkelen «Talk is cheap: Ethnography and the Attitudinal Fallacy» av Jerolmack og Khan var et av de første metodeorienterte litteraturbidragene jeg leste, den gjorde meg kjent med et sentralt grunnlagsproblem i kvalitativ metode, forholdet mellom det som sies, og det som gjøres. Deres poeng er at det som sies om noe, i avhandlingens tilfelle for eksempel om noens forhold til kunst, ofte bærer preg av å være «abstracted from lived experience» (Jerolmack og Khan, 2014, s. 178). Dette minner oss på at forskjellene mellom det som blir sagt og det som blir gjort kan forbli ubemerket for oss dersom vi lar det kvalifiserte (abstracted) være vår eneste kilde til det hendte.

Avhandlingen gjør bruk av det som kalles kvalitative metoder, dette var en måte å jobbe på som jeg bare i beskjeden grad var kjent med fra før av. Jerolmack og Khan skriver at kvalitative metoder ofte blir tenkt på som bruk av intervjuer og etnografiske metoder. Det gjaldt også her. Min egen forståelse av at arbeidet i stor grad ville ha nytte av etnografisk orientert metodelitteratur ble styrket av å lese det innledende kapittelet av Hammersley og Atkinsons bok *Ethnography Principles in Practise* (2019). Resten av boken gav en fin introduksjon til etnografiske metoder. I begynnelsen av arbeidet hadde jeg og god nytte av Fangens bok *Deltagende observasjon* (2010).

I artikkelen «Analytical Autoethnography» forsøker Anderson (2006) å avgrense analytisk etnografi fra mer evokative varianter, diskusjonen er interessant og berører relevante problemer for også denne avhandlingen, kanskje først og fremst måter å skrive på og posisjoneringen av forskersubjektet. Begge temaene er gjengangere og berører lignende diskusjoner i andre fagfelt: hva kan kalle seg analytisk, hva er forskning, og hvordan avgrenser forskningen seg mot det personlige, eller kanskje heller det private? Har kreativitet noen plass i forskningen? Andersons artikkel utløste et raskt svar fra Denzin (2006) som leverte et kraftfullt forsvar for det subjektives plass i kvalitativ forskning, et forsvar han, i større bredde, også leverer i artikkelen «Critical Qualitative Inquiry» hvor han skriver: «There has never been a greater need for a critical qualitative inquiry that matters in the public sphere. We live in the audit cultures of global neoliberalism.» (Denzin, 2017, s. 8).

De mest interessante problemene i avhandlingen min er knyttet til det som gjerne omtales som «behandlingen» av «dataene», eller empirien, først og fremst situasjonene med informantene mens vi så på kunst. Å forholde seg til dette materialet ble mer komplisert enn det jeg trodde på forhånd, først og fremst fordi ideen om å begrense «resultatene» av de situasjonene informantene hadde delt med meg til bare å omfatte det som lot seg transkribere, viste seg lite hensiktsmessig. Dette førte til at jeg lette etter og begynte å lese forskningslitteratur som opererte med videre forståelser av hva som kunne regnes som faglig sett interessant i samtaler, situasjoner og hendelser i sammenhenger som kunne minne om de jeg forsket på. I artikkelen «Thinking data *with*

Deleuze» (2010) skriver Mazzei om å ikke nøye seg med å behandle stemmen som en produsent av språk, men og som et materiale. Denne utvidende måten å tenke rundt stemme på gjør seg og gjeldende i flere av artiklene hennes, i «A voice without organs: interviewing in posthumanist research», skriver hun om intervjusituasjoner: «Since “voice” cannot be thought as existing separately from the milieu in which it exists, it cannot be thought as emanating “from” an individual person.» (Mazzei, 2013, s. 734), en radikal, men og merkelig opplagt måte å tenke om stemmen på. Også St.Pierre (2014) er opptatt av stemmer, av at måtene ting skjer på kan være vel så viktige som hva som skjer. Kanngieser er opptatt av at vi ikke bare skal lete etter lingvistiske betydninger når vi lytter, men og etter «sonic inflections [...] to pace, accent and dialect, intonation, frequency, amplitude, and silence.» (Kanngieser, 2012, s. 337). Også Rousell er opptatt av denne vendingen vekk fra å se på stemmen som et instrument som representerer virkeligheten eller essensielle former for subjektivitet (Rousell, 2019, s. 892). Felles for dem jeg har nevnt her, og for andre viktige bidrag som etnografen Stewarts bok *Ordinary affects* (2007), er at de beveger mulige måter å forholde seg til det ytre på, måter som også inkluderer kvalitetene i situasjonene (i bred forstand) som ytringene faller i, og som derved også betoner det akutte i dem, at de er løpende og foreløpige resultater av noe pågående, at de er midt i noe.

Mine møter med det jeg skulle forske på fant sted i museer. Også jeg var i bevegelse i dem. Museer, og kanskje særlig kunstmuseer er særegne steder som på noen måter kan sies å forsøke å etablere seg selv som steder hinsides den alminnelige verden. Det finnes en omfattende litteratur om dem, og i den har mange lenge vært opptatt av å formidle nettopp deres særegne status, som for eksempel slik Bataille gjør når han sammenligner effektene omgangen med museenes gjenstander har på det moderne mennesket med før-moderne religiøse ritualer:

På samme måte som når en innfødt fra Elfenbenskysten legger økser av slipt stein fra neolittisk tid i et kar fylt med vann, selv bader i karet og forærer fjærkre til det han tror er *tordensteiner* (falt ned fra himmelen under lynnedslag), gjør han ingenting annet enn å prefigurere den begeistring og følelse av dyp samhörighet med gjenstandene, som kjennetegner den besøkende på det moderne museum. (Bataille, 2006 [1930], s. 227)

I litteraturen tenkes ikke sjelden museets særegne status og stemningene i dem ved å vurdere dem som en type sekulariserte kirker (Duncan 1995, Buggeln 2012, Bennett 2015). Ofte har disse betraktningene om forbindelsene mellom det religiøse og kunsten, eller museene, et generelt preg, de peker henimot museenes funksjoner og roller og lesere endringene eller utviklingene av dem i lys av større bevegelser som sekularisering, nasjonsbygging, modernisering og så videre. I arbeidet med avhandlingen har det vært viktig å kunne forholde meg til kunstmuseenes egenart som materialitet og forestilling på måter som kan bidra til å kaste lys over de effektene de kan ha på de som besøker dem samtidig som besøkene finner sted. Det er grunn til å tro at disse effektene er et resultat av summen av det som forbindes med museer, og at det derved er vanskelig å forklare dem ved å «hakke» museet opp i sine enkelte bestanddeler for deretter å analysere disse. Jeg tror at jeg kom på sporet av en mulig løsning ved hjelp av Bourdieus bruk av begrepet atmosfære i forbindelse med nettopp museer, han skriver: «the quasi-scholastic atmosphere of the museum» (Bourdieu, 1984 s. 75). Det slående med dette utsagnet er at det, trass i mangelen på presisjon, gir umiddelbar mening, museenes egenart lar seg kanskje best beskrive ved hjelp av begreper som er orientert mot de effektene de har, eller kan ha. Atmosfære er et slikt begrep.

2.4 Museer, atmosfærer

Böhme (2013) beskriver atmosfære som et kjent, men svært vagt begrep, men de er og, skriver han «totalites», «they imbue everything» (Böhme, 2013, digitalt manus, mangler paginering). Det mest interessante i denne sammenhengen er kanskje hvordan han beskriver atmosfære som et «intermediate phenonomen, something between subject and object». Dette betyr at atmosfære slik han ser det, og slik jeg og opplevde det, ikke er et stabilt fenomen, eller en stabil effekt, det som oppleves som et steds, eller en begivenhets atmosfære varierer, med sted, tid, personer. Atmosfære er vanskelig å gripe, men har likevel «alt» å si. Lesningen min om atmosfære fulgte flere spor. Et av dem var å lese bidrag som forsøkte å beskrive fenomenet på et mer overordnet plan som Anderson (2009) som skriver om affektive atmosfærer, Stewart (2017) som skriver om atmosfærer og det hverdagslige, Bille, Bjerregaard og Sørensen (2015) som forsøker

å oppsummere forskningen på iscenesettelse av atmosfærer. Et annet var å gjøre meg kjent med bidrag som behandlet fenomenet i forhold til steder og situasjoner som kunne minne om dem jeg arbeidet med: Som Sørensen (2015) som undersøker om det er mulig å gjenskape fortidens atmosfærer, Bjerregaard (2015) som skriver om museenes forsøk på å iscenesette atmosfærer, Pink, Mackley & Moroşanu, (2014) som skriver om å forske på atmosfærer eller Ellis, Tucker og Harper (2013) som skriver om de atmosfærene moderne overvåking kan være med på å skape. Jeg leste også bidrag som omhandlet instrumentell bruk av kunnskap om atmosfærer, som f.eks. Spangenberg, Grohmann og Sprotts artikkel (2005) om hvordan aktører i varehandelen iscenesetter atmosfærer for å øke salg.

Opptakene jeg gjorde av møtene, var og fulle av lyder som var uten verdi, som jeg måtte se bort fra, om jeg holdt meg til den opprinnelige planen om å bare bruke de delene av dem som lot seg transkribere – lydene som og kunne oppfattes som ord. Lyd har avgjørende betydning for oss, den spiller sammen med de andre sanseintrykkene en sentral rolle for hvordan vi forholder oss til verden, er i den: «Bodies are always already engaged in multisensory analyses as part of our/their becoming with/in the world.» (Daza og Gershon, 2015, s. 640). Siden jeg ikke visste stort om lyd, hverken som fysisk fenomen, hvordan den oppstår, hvordan kroppene våre behandler lyd, eller hvordan jeg kunne arbeide med lyd, leste jeg først en bok om lyd, Horowitz *The universal sense How hearing shapes the mind* (2013). I den gjør Horowitz redde for hvordan lyd oppstår, hvordan den beveger seg, spres, fordreies, oppløses, og ikke minst hvordan den kan virke på oss, hvor raskt vi oppfatter den (raskere enn synsinntrykk), hvilken rolle den spiller for oss. Deretter oppsøkte jeg litteratur som tematiserte bruken av lyd i forskning. Den første artikkelen jeg leste var Daza og Gershon (2015). I artikkelen diskuterer de på grunnleggende vis rundt hva som gjelder som empiri og data i forskning, interessant nok ved å henvise til Mazzeis (2013) opptatthet av de ikke-lingvistiske aspekter ved den menneskelige stemmen. Gershon (2013) skriver om lyd som vibrasjon, samtidig som han er opptatt av hvor reduktivt det er å ignorere all lyd som ikke lar seg (ut)nytte til representasjon. Dicks skriver om ulike multisensoriske innganger til å studere «how meaning is made in everyday social contexts» (Dicks, 2014,

s. 660). Gallagher og Prior (2014) skriver om hvordan å inkludere lyd kan tilføre forskningen noe om det å være i verden som tradisjonelle metoder ikke kan: «sounds that lie outside the 'normal' range of human vocalization tend to be marginalized in conventional written accounts.» (Gallagher og Prior, 2014, s. 269). Gallagher (2015) skriver om hvordan inkludering av lyd kan forsterke vår opplevelse av steder og miljøer og derved skape utvidende uorden og forstyrre hva vi allerede tror vi vet om steders og miljøers kvaliteter. (Noe jeg selv fikk erfare da jeg begynte å legge merke til at stillheten i bakgrunnen aldri var «stillhet», heller de samlede, varierende og løpende soniske avtrykket av pågående bevegelser.)

2.5 Museene og publikum

Litteraturen om publikumsundersøkelser er svært mangfoldig, fra undersøkelser som søker å forstå adferden i museene gjennom å måle hvordan tid og rom brukes av publikum (Tzortzi, 2014, Vincent, 2014, Carbon, 2018, Serrell, 2020), undersøkelser som søker å finne ut av hvordan museets utforming og praksis påvirker publikums bevegelser (Bourdeau og Chebat, 2001, Macdonald, 2007, Shiner, 2009, Jeanneret, Depoux, Luckerhoff, Vitalbo og Jacobi, 2010, Simonsson, 2014, Sauge, 2015), undersøkelser som søker å finne ut om det er følelsene eller tankene våre som er viktigst når vi blir fascinert av utstillinger (Dahl, Entner, Johansen og Vittersø, 2013), undersøkelser av hvordan vi skaper mening ut av opplevelsene i museene, (Stylianou-Lambert, 2009, Schorch, 2014, Steier, 2014, Steier, Pierroux og Krange, 2015), undersøkelser som tematiserer det faktum at mange ikke oppsøker museer, føler seg ekskluderte av dem, (Mason og McCarthy, 2006, Coffee, 2008, Kay og Wong, 2009, Barbosa og Brito, 2012) undersøkelser som undersøker museenes rolle i forhold til å engasjere nye grupper, utvikle nytt publikum, (Deeth, 2012, Black, 2018) eller museene og publikums bruk av sosiale medier (Chung, Marcketti og Fiore, 2014, Wilson-Barnao, 2016, Budge, 2017, Kozinets, Gretzel og Dinhopf, 2017, Billing, 2018, Røyseng, 2020), for å nevne noen av de temaene jeg har vært opptatt av å lære noe om.

Litteraturen om publikum og kunst er ikke sjeldent opptatt av å finne ut av hva som virker, altså å være instrumentell i forhold til «nutidens kulturelle og politiske fokus på

publikumsinndragelse og deltagelsesstrategier» (Schwartz, 2017, s. 95). Dette betyr at den ikke sjeldent har et preg av å være posisjonert i forhold til kulturpolitiske mål eller andre mål og verdier. Dette medfører at den nå og da kan fremstå som en litteratur som forholder seg til museumsbesøk, eller møter med kunst og kultur, som en egen begivenhetskategori. Mitt prosjekt har på mange måter vært orientert mot å avkategorisere hendelsene i museene, behandle dem som alminnelige hendelser. Dette har medført at jeg bare i beskjeden grad har gjort eksplisitt bruk av publikumsstudier, men heller har gjort mer indirekte bruk av disse bidragene ved å se på dem som uttrykk som mer spesialiserte og praktiske uttrykk for toneangivende forestillinger om hva museene bør gjøre for oss og hvordan vi kan komme dit hvor de faktisk blir i stand til å gjøre det de bør gjøre. Dette valget betyr ikke at jeg ikke er klar over at mange av de bidragene som kan falle innunder betegnelsen publikumstudier – i bred forstand – forholder seg til, og reiser, mange problemstillinger som er relevante for det jeg har holdt på med i denne avhandlingen. Problemet med dem, sett fra dette prosjektets synspunkt, er at de ofte er innrettet mot å betrakte møter mellom kunst, kultur og publikum som noe for seg selv, mens jeg har forsøkt å betrakte slike møter som ordinære hendelser.

3 Teori og metode, bevegelser, inspirasjoner og bruk

«Theory and method are entwined, and the informed researcher must develop a way of accounting for this symbiosis.» (Ruddock, 2000, s. 17). Tradisjonelt har teori blitt sett på som den abstrakte bakgrunnen for fremgangsmåtene våre, fremgangsmåtene som konkrete forlengelser av teoriene: «Teoristudier er dermed en måte å legge vekten på den abstrakte delen av den vitenskapelige virksomheten, mens metodestudier legger, eller burde legge, vekten på de mer konkrete delene.», skriver Cavallin, før han fortsetter: «Skjønt i begge tilfellene har vi ikke å gjøre med rendyrket teori eller rendyrket metode, men i stedet stadig et utsnitt av en forening av begge to.» (Cavallin, 2006, s. 7-8). I dette prosjektet er det i høy grad slik at teori og metode har fungert som et hele, de teoretiske orienteringene, både de jeg kanskje beveget meg bort fra, og de jeg beveget meg i retning av, har hatt avgjørende betydning for hvilke metoder jeg har valgt å bruke. Men dette har skjedd på måter hvor det som kan tenkes på som «teori» og «metode», bare kan gi seg til kjenne som adskilte kategorier og praksiser dersom jeg rekonstruerer arbeids- og erkjennelsesprosessene jeg har vært gjennom på måter som bryter med hvordan de faktisk fant sted.

Jeg tror Tangen har rett når han skriver: «Enhver observatør ser noe, men ikke alt. Hva som sees, er betinget av «hvilke briller man har på seg», det vil si ut fra hvilke distinksjoner, eller forskjeller som legges til grunn for observasjonen.» (Tangen, 2015, s. 216). Brillene påvirker sansningen av, og tenkningen om, det man retter blikket mot. Brillene gjør ikke forskjell på teori og metode, de produserer sansning, tenkning og handling, deres effekter kan sies å være totale: Strukturorienterte briller produserer empiri hvor strukturer gir seg til kjenne, aktørorienterte briller produserer virkeligheter hvor enkeltbegivenhetene stikker seg ut, det abstrakte (de grunnleggende antagelsene) manifesterer seg i det konkrete, det som gis muligheten til å gi seg til kjenne, brillene *korrigerer*. Det abstrakte og det konkrete, som Cavallin skriver om, blir i vitenskapen omsatt til ulike typer skapende bevegelse, måter å forstå verden på, måter å virke i den på, måter å produsere den på. Slik har det også vært her.

Dette prosjektet er dessuten preget av å være inspirert, både direkte og indirekte, av verket til Deleuze og Guattari. Dette verket kan selvsagt leses på mange måter, for mange kan det fremstå som nokså abstrakt, få dem til å tenke at det er et verk som tilhører teoriens verden. Men det er og et verk som er kjennetegnet av at de skaper begreper som er ment for bruk, de er utkast, det oppmuntres til at vi skal ta dem i bruk, de er kreative, aktive, ikke statiske og representative (Stagoll, 2013, s. 54). Bruken av de i og for seg teoretiske begrepene utfordrer de etablerte forestillingene om hva metode er, hva fornuft kan sies å være, bør sies å være: «A "method" is the striated space of the cogitatio universalis and draws a path that must be followed from one point to another.» (Deleuze og Guattari, 1987, s. 377). Det er mulig å si at verket deres handler om hva vi faktisk gjør, hva det er mulig å gjøre, at det er mer pragmatisk enn normativt, og at dette er ment å utfordre etablerte vitenskapsteoretiske perspektiver som ofte er preget av sterk vilje til å systematisk skjelne mellom ting, mellom faser, og mellom kategorier som for eksempel «teori» og «metode»: «Therefore, reducing the gap between theory and practice, in a Deleuzian sense, and also engaging as a researcher in the 'affect', challenges and enhances knowledge production.» (Tan, 2015, s. 109).

Slik har det vært i denne avhandlingen også, det teoretiske og måtene undersøkelsene har foregått på, henger intimt sammen, arbeidet er preget av at de teoretiske poengene er blitt satt til å gjøre noe, de gir seg til kjenne i fremgangsmåtene. Dette viser seg kanskje tydeligst i arbeidets privilegiering av bevegelse, skiftende intensiteter, i opptatthet av relasjoner, konstallasjoner. Og i problematiseringen av bestemte typer kategorisering og implisitt kontekstualisering. Impulsen i retning av å gjøre dette skriver seg opprinnelig fra den første lesningen av åpningskapittelet i *A Thousand Plateaus*, Rhizome (Deleuze og Guattari, 1987).

3.1 Planen slik den var

Utgangsideen for arbeidet var likefrem, å undersøke hendelser og begivenheter i museet ved hjelp av deltagende observasjon. Observasjon er en måte å få tilgang til mer enn det man kan finne på å spørre om, observasjon kan gi tilgang til, eller kanskje heller en fornemmelse av, slikt som informantene «may be unwilling or unable to discuss

through other, predominantly verbal (interview and survey) methods.» (Clark, Holland og Katz, 2009, s. 348). Planene var preget av en forestilling om at det kan være, ofte er, forskjeller, nyanser, eller til og med stor avstand, mellom hva folk sier og hva de gjør. Ikke minst i sammenhenger og situasjoner preget av så komplekse føringer som det å forholde seg til kunst og kultur kan se ut til å være. Å «nøye» seg med å observere hendelsene var en måte å omgå dette på:

While ethnography may still fall short of offering definitive answers to why people do what they do, at the very least it tells us what people actually do and is better able to infer motives than research-based wholly on verbal data. (Jerolmack og Khan, 2014, s. 182)

Jeg ville undersøke hendelsene i museene ved å selv være en besøkende og fra denne posisjonen observere det som hendte. Planen var preget av en viss skepsis til muligheten for å produsere ny kunnskap ved hjelp av spørsmål. I den første artikkelen (Grothen, 2016), tematiserte jeg denne skepsisen ved å problematisere og diskutere fremgangsmåtene og funnene i to arbeider som begge, om enn på forskjellige måter, handlet om publikums forhold til kunst og kultur. I prosjektsøknaden var jeg og opptatt av å inkludere andre data enn det vi kan få tilgang til gjennom det vi kan kalle språklige ytringer som tekst og tale. Ønsket om dette var kanskje først og fremst preget av at jeg var kritisk undrende overfor den rollen «relevans» og «kontekst» kan få i undersøkelser.

I antropologien har deltagende observasjon gjerne betydd at forskeren har vært medlem av en gruppe og «gjort» og levd med den over tid. (Fangen, 2010, s. 17-28). I dette prosjektet var den viktigste «undersøkelsesgjenstanden» publikum slik det «gav seg til kjenne» på bestemte øyeblikk på bestemt arenaer. Dette betydde at jeg skulle samarbeide med de besøkende, men på en «tradisjonell» måte: Forholdet mellom de besøkende og meg ville være nokså kortvarig, de «leverte» noe for så å bli borte igjen, ikke et samarbeid preget av større grader av gjensidighet som Stage, Christensen, Ejgod Hansen og Krøgholt (2016) skriver om i en artikkel om deltagende kulturforskning. Jeg ville i disse bestemte øyeblikkene, håpet jeg, være i stand til å operere mer som observatør enn som deltager. Men jeg har lenge, i alle fall fra jeg var 17, selv oppsøkt kunstmuseer, vært en kunstpublikummer. Danielsen kaller kunst- og kulturpublikummet

et felleskap (Danielsen, 2006, s. 111-118). Dette er et abstrakt fellesskap, et forestilt et, idebasert, man kan kanskje si at det er et fellesskap som trer i kraft, eller vekkes, i ulike situasjoner, som når medlemmene av det omgås hverandre på en utstilling, eller to personer som møter hverandre oppdager at de begge er glade i kunst. Om jeg tok Danielsens noe abstrakte påstand om at dette også er et fellesskap, var dette et felleskap også jeg var med i, og siden jeg var det ville undersøkelsen bli en undersøkelse av en gruppe jeg selv var medlem av, gruppen av generelt kunst- og kulturinteresserte. Det er selvsagt både fordeler og ulemper knyttet til å kjenne det som skal undersøkes. Fordelene er kanskje først og fremst knyttet til at det som foregår i den er i stor grad forståelig for meg, forståelsen gir meg en lett start. Ulempene er knyttet til det samme, siden jeg opplever at jeg kjenner verdenen jeg skal undersøke, tror jeg kanskje også at jeg forstår den, eller vet noe om hva som bør foregå i den, fortroligheten kan få meg til å se etter det jeg allerede vet, burde vite, til å overse, til å ikke få øye på det jeg ikke tror hører hjemme der. Men fortroligheten var heldigvis ikke total, jeg var slett ikke kjent med å undersøke museene, jeg var fremmed som forsker der, jeg gjorde noe jeg aldri hadde gjort i et abstrakt fellesskap jeg alltid har hatt et ambivalent forhold til. Alt tydet på at situasjonen jeg hadde satt meg i var fremmedartet nok til at ingenting i den ville komme til å virke særlig naturlig på meg.

3.2 De grunnleggende ting.

Hvordan vi svarer på spørsmålet om HVA vi undersøker, har store konsekvenser for resultatene vi kan regne med å få:

I siste instans er det derfor grunnleggende kulturontologiske spørsmål som bestemmer hvordan kulturforskingen forstår sitt program og sine spørsmål. Med kulturontologi forstår vi antagelser om hva slags virkelighet kultur egentlig er, eller hva som dypest sett karakteriserer kultur. (Gilje i Grothen og Reksten, 2009, s. 26)

Ontologiske spørsmål er spørsmål som dreier seg om hva noe er, og følgelig også om hva noe kan sies å ikke være. Ordet «hva» er et lite ord, men implikasjonene av å bruke det kan være store, noe vi blir minnet på når vi finner ut av at det er et pronomen og

samtidig vet at pronomener er «ord som erstatter substantiv eller navn» (ordnett.no). Å fylle et *hva* er å fylle det med noe, gi det et innhold. Tradisjonelt har ontologiske spørsmål vært knyttet til spørsmål om tingenes vesen, deres egenart, til nettopp det Gilje er inne på, hva som «dypest» sett karakteriserer dem. Utfordringen i dette tilfelle er at spørsmålet om HVA kunstmuseumsbesøk ER, er besvart så mange ganger at det er blitt vanskelig å ikke lure på om spørsmålet egentlig er et svar, vi står i fare for å ende opp som en av skikkelsene i Werner Herzogs filmer som in scene mumler: «Who will answer this answer?» før han fortsetter: «Actually there is no question, answers are all one ever answers.» (Deleuze og Guattari, 1987, s. 110).

Det er ikke usannsynlig at den språklige fasongen på de grunnleggende utgangsspørsmålene har betydning for hvordan vi oppfatter, eller sanser, de situasjonene, empirien eller materialet vi senere skal gjøre bruk av som analyserbare enheter i undersøkelser: Bruken av «hva er» gjør at vi forholder oss til situasjonene som om de allerede finnes, venter på oss som seg selv. Dette medfører ikke sjeldent at myriadene av elementer situasjonene består av, organiseres hierarkisk i forhold til deres forestilte nærhet til det vi oppfatter som svaret på spørsmålet (hvaet) er? Dette høres unektelig abstrakt ut, men er det neppe: For eksempel er ofte oversikter over organisasjoner tegnet, de ulike delene av dem forstått, ved hjelp av en slags nærhetsmetaforikk, svaret på spørsmålet «Hva driver vi med?» legger grunnlaget for en produksjon av virkelighetsoversikter hvor noen av aktivitetene får betegnelsen sekundære, tekniske, eller støttende, mens andre får betegnelsene primære, blir vurdert som å ligge nærmere det «egentlige» innholdet, de egentlige målene for virksomheten.

I denne sammenhengen, museenes sammenheng, ville elementene situasjonen består av, med letthet kunne bli sortert etter relevans i forhold til den ordenen seriene av spørsmål og svar, «hvaene», over tid har etablert: Kunstverkene vil måtte være sentrale, bevegelsene i forhold til dem like så, gulvene vil antagelig spille mindre rolle enn veggene, ut fra et nærhetsprinsipp: gulvene er flatene vi trækker på når vi beveger

oss mellom veggene og ser etter det som skal henge der. Det som befinner seg lengst vekk fra verkene, blir mindre viktig enn det som befinner seg tett på, bevegelsene like ved verkene er mer betydningsfulle enn dem som finner sted langt fra dem, ved billettskranken, garderoben, toalettene, trappene, i kafeen. Observasjonene av adferden og handlingene måtte bli filtrert etter deres nærhet til det sentrale, til det å være publikummer, eller en som erfarer. Likeledes med det som ytres: Replikkene som åpenlyst tematiserer kunsten, eller forholdet til den, vil ta stor plass, mens det som sies om andre ting, om at det er kaldt, om at jeg er sulten, eller at mannen min egentlig skulle ha vært med, vil måtte ta mindre plass. De ansatte ved museene ville også kunne bli sortert i henhold til en eller annen form for nærhetslogikk, forskjellen på de som er satt til å fortelle oss om kunsten, og de som er satt til å overvåke den, sørge for at den ikke blir stjålet, ødelagt. «Hvaets» verden er en verden der tingene er mulige å kode, hvor ulike hendelser kan henvises til ulike registre, hver med sin avstand til, nærhet til, posisjon i forhold til, dette som det grunnleggende «kunst- eller kulturontologiske» «hvaet» er fylt med. Innenfor «hvaets» rammer, nærmest samme hvor vidt vi tillater «hvaet» å favne, vil enhver undersøkelse måtte bli en undersøkelse av hvorvidt noe vi allerede vet om, eller tror vi vet om på forhånd, gir seg til kjenne, inntreffer, hvilke kvaliteter det har og så videre. I denne sammenhengen kunne det være hvorvidt begivenhetene i museene blir oppfattet som «kunstopplevingar» (Kulturdepartementet, 2018, s. 45), eller eventuelt mer uspesifikt, «rikare opplevingar» (s. 41).

Museenes verden er neppe statisk, men den er en verden som kan sies å være både begunstiget og beheftet med en arv av forholdsvis entydige, men likevel komplekse konnotasjoner: Den som uttrykker at museer er ubegripelig kjedelige steder, har sannsynligvis oppfattet noe ved museet som og den som omtaler dem som templer for kontemplasjon også kan skrive under på. Den etablerte kjennskapen til, forestillingene om, museer, gav seg til kjenne hver gang jeg nevnte prosjektet mitt for folk som lurte på hva jeg drev med, forsket på. Enten de svarte med ivrig forståelse, «å for et viktig prosjekt, vi trenger argumenter for å bruke mer penger på kunst», eller med vantromtthet; «å du er en sånn kunst- og kulturtype, noe så fjernt og kjedelig», for å

konstruere to idealtypiske svar, var det som om de, uten å høre så mye mer, allerede ved dette «møter mellom publikum og kunst», så seg i stand til å bedømme, ta stilling til hva jeg holdt på med. De gav inntrykk av å allerede være kjent med denne verdens betydninger av hva museer var, hva møter med kunst var – interessant, kjedelig, vanskelig, morsomt, viktig, påstått viktig, utviklende – uavhengig av om de hadde brukt mye tid på å oppholde seg i denne verdenen eller ikke. Det var, tenkte jeg, god grunn til å tro at disse forestillingene ville gjøre seg gjeldende også i møtene jeg arrangerte i forbindelse med dette prosjektet, at vi ville møte dem, merke dem, informantene, jeg, de andre besøkende, de jeg ikke snakket med, taust samhandlet med, så på, ble sett av. Problemet lå i hvordan jeg skulle forholde meg til dem: skulle jeg gi dem forrang, gi dem prioritert status, se på dem som bekreftelser av det jeg allerede visste, hadde lest, var opplært i, skulle prosjektet nøye seg med å operere i forlengelsene av etablerte forestillinger om hva det var som foregikk i dem, eller burde foregå i dem?

3.3 Nye landskaper

Jeg var og kjent med, om enn på nokså overfladisk vis, teori og tenkning som problematiserte måtene vi formulerer grunnleggende spørsmål om verden og tingene i den på. Når Gilje (2009) forklarer hensiktene bak det å stille grunnleggende kulturontologiske spørsmål, tyr han til pronomenet *hva*. Valget antyder at det finnes noe der ute som *hvaet* kan dekke, noe bestandig. Tingene, enten de er store, som for eksempel «kunsten» eller «kulturen», eller små, som for eksempel etiketten ved siden av eller under et bilde, lar seg tenke som stabile nok, entydige nok, til at vi kan undersøke dem og deretter si hva de er, og hvilke funksjoner de spiller. I innledningskapittelet til *A thousand plateaus*, Rhizome heter det om en så tilsynelatende enkelt avgrensbar ting som en bok: «A book has neither object nor subject; it is made of variously formed matters, and very different dates and speeds.» (Deleuze og Guattari, 1987, s. 3). Boken, skriver de, er ikke noe man kan redusere til noe entydig, en bestemt ting, eller noe som forårsaker bestemte, begrensede, kalkulerbare effekter. De skriver videre: «In a book, as in all things, there are lines of articulation or segmentarity, strata and territories; but also lines of flight, movements of

deterritorialization and destratification.» Deres eksempel, en bok, bærer i seg noe som kjennetegner alle ting, tingene i verden *er* ikke, de blir til, slutter å være, blir til igjen, hvilket gjør at spørsmålet om hva som karakteriserer dem, blir til et spørsmål som, i beste fall, bare fungerer for det som allerede er avsluttet: Hva karakteriserte denne boken i dette møtet, hva var boken da? Bøkene, verkene, museene, møtene med dem, er åpne, effektene møtene med dem produserer, er spontane og uforutsigbare: Et opphold i et utstillingsrom kan føre til lammende følelser av utilstrekkelighet – slike steder er ikke for slike som meg – til følelser av udramatisk kjedsomhet, eller opplevelser av ubegripelig sjelelig frihet og utvidelser. Heller ikke verkene på vegger og gulv er, de blir til, danner svimlende utganger, fluktveier, er stumme, likegyldige og så videre. «A book itself is a little machine; what is the relation (also measurable) of this literary machine to a war machine, love machine, revolutionary machine, etc.—and an abstract machine that sweeps them along?» (Deleuze og Guattari, 1987, s. 4). Tingene blir til, blir animerte, av å stå i stadig skiftende relasjoner til andre ting. Sosiologen Arild Danielsen (2006) er inne på noe som minner om dette, om enn mer forsiktig, langsommere når han skriver om hvordan kunstarenaene kan bli til åsteder for kjærlighetseremonier, for møter med forretningsforbindelser, fungere som rammer for private ritualer. Et viktig poeng med disse relasjonene, eller dette perspektivet på relasjoner, er at de ikke tenkes på som funksjonelle i forhold til en større enhet, altså som funksjonelle i forhold til en eller annen overordnet logikk (i vår sammenheng er det kanskje bedre å tenke kontekst, kontekster etablerer også en slags logikk): «Relations are external to their terms,» (Deleuze, 1991, s. 98 - 100). Enhetene som inngår i relasjoner med hverandre, konstituerer ikke nye stabile enheter, de går ikke opp.

Det er vanskelig å si at Deleuze og Guattaris påstander om boken som maskin med letthet lar seg omsette til en avgrenset og «brukerklar» teori om kunst og kultur, eller om kunsten og kulturens verdier og funksjoner. Det er rimeligere å tenke på dem som en serie påstander om verden og tingene i den, men og om våre muligheter for å få kunnskap om verden og tingene: «The question is not: is it true? But does it work? What new thoughts does it make it possible to think?» (Massumi, 1987, s. xv). Slik sett

kan man si at Deleuze og Guattari her tilbyr både en ontologi og en epistemologi, en teori, men de tilbyr og noe som kan fungere som utkast til metode(r).

Det å befatte seg med, eller kanskje helst gjøre bedre og mer eksplisitt rede for ens posisjon i forhold til, sentrale grunnlagspørsmål, bør få større verdi for forskning på møter mellom kunst og publikum. Området kan synes å være preget av delte forestillinger, tradisjoner og forventninger, som ofte er både intense og vage, nærværende og vanskelige å få grep på. Jeg har selv vært utsatt for denne komplekse vagheten, kanskje tydeligst i situasjoner hvor jeg har vært publikum sammen med andre, i museer, på teaterforestillinger eller konserter. Forventningene til at opplevelsen kan, kanskje til og med bør, oppleves som viktig, potensielt dyp og transformerende, har jeg nå og da kunne merke som et trykk, et ubehag og et krav. I alle fall kan det se ut som om forestillingene har tatt bolig i meg, og at de, fra et sted jeg intuitivt oppfatter som et «indre», regulerer meg, nå og da får meg til å selv påta meg skylden for å ikke ha klart å trenge til bunns i kunstverkene, ikke føle, kjenne og tenke det møtene ifølge forestillingene åpner for mulighetene til. Deleuze og Guattaris påstander om verden, avvisningen av at den best, eller utelukkende, kan forstås ved hjelp av kontekst-, eller tradisjonsbevisste fortolkningsstrategier, kan vise seg å være særlig verdifulle akkurat her hvor det hevdvunne også kan sees på som en serie av krav om bestemte typer forståelse, eller konformitet.

Det er opplagt at jeg har brukt teori, Deleuze og Guattaris grunnantagelser bærer preg av å være teoretiske, men bruken har først og fremst gitt seg til kjenne i analysearbeidet, altså i arbeidet med å prosessere «materialet» fra møtene, i måtene de har fått meg til å arbeide på, i metodene. Det er vanskelig å finne ut hvordan det teoretiske har påvirket oppfattelsen av, sansningen av møtene, hvordan hendelsene ble til «materiale». Siden jeg lenge har hatt det å tenke på kunst, kultur, museer, som en del av jobben jeg har, har jeg antagelig vært tvunget til å ha «det teoretiske» lenger fremme i bevisstheten enn det som har vært nødvendig for meg når jeg har stått overfor andre fenomener, som for eksempel sportsbegivenheter eller juridiske forhandlinger i en rettsal. Men likevel er det nok slik at jeg stort sett har vært prisgitt

mer implisitte forståelsesformer når jeg selv har besøkt arenaene jeg skriver om, museene, med andre ord at det har vært forskjell på hvordan jeg har oppfattet disse arenaene når jeg har sittet på kontoret og skrevet om dem, og hvordan jeg har oppfattet dem i rollen som besøkende. I avhandlingen har jeg måttet gjøre deler, prosjektet forpliktet meg til opphold i museene, men og til å tenke grundigere gjennom dem enn jeg noensinne hadde forsøkt å gjøre. Jeg har måttet lure ånden fra kontoret inn på museet og snike hendelsene som ble meg til del i museet tilbake på kontoret.

Jeg har skrevet om den empiriske verden før, slik vi møter den som mennesker, som hendelser. Men det har vært i andre sammenhenger, i essayistikk, eller i andre «friere» former. En av forskjellene mellom essayet, eller kunstprosaen, og den faglige teksten ligger i kravene til å dokumenter hvor tingene i teksten kommer fra, hvordan de behandles. Et essay, eller en litterær tekst kan ta opp i seg deler av virkeligheten, spinne videre på disse delene uten å redegjøre for de etablerte og tradisjonelt oppfattede forskjellene mellom virkelighet og forestilling. I tekstene jeg har skrevet her, er det et krav at det gjøres rede for det som er «samlet inn», og hvordan det har blitt prosessert til å bli faglig relevant kunnskap. Kilder som bøker, bilder, tekster er allerede dokumenterbare gjenstander, de dokumenterer seg selv, noe hendelser ikke gjør, noen må gjøre det for dem for at de kan bli til legitime, «fornuftige» utgangspunkter for metodisk spekulasjon. Det var også planen, jeg hadde i utgangspunktet planlagt prosjektet som feltarbeid hvor jeg, ved hjelp av intervjuer, observasjoner og annen dokumentasjon, ville samle, fange betydninger, mening, en tradisjonell, språkorientert hermeneutisk metode:

Fornuft, i kantiansk forstand, utgjør kjernen i våre moderne definisjoner av metode selv om metode sjelden direkte er knyttet til fornuft som den organisatoriske kjerne. Det å ramme kunnskap inn i metode er likevel fortellingen om hvordan innsatsen er organisert, og denne organiseringen er gjerne begrenset av eksisterende forståelser av det problemet man har framfor seg. Denne avgrensingen fungerer som et apparat for fangst.
(Manning, 2015, s. 125)

Men for å klare å gjøre dette, transformere hendelsene til å anta materialets form, trengte jeg minst to ting jeg ikke hadde, kunnskap om kvalitative metoder (som jo er en

slags metoder som er satt til å oversette uutsigelige kvaliteter til noe det er mulig å ytre, eller kanskje enda viktigere mulig å dele) og utstyr for dokumentasjon av hendelser.

Jeg begynner med lydopptageren. For å kunne nyttiggjøre meg den var jeg nødt til å lære å bruke den. For å lære meg den tok jeg den med også når jeg ikke var på jobb, tok opp dagligdagse ting, samtaler, satte den på når jeg var stille, leste, tok den med meg på turer i byen, på T-banen, inn i skogene, mens jeg gikk, sto i rulletrapper, satt på tog. Det første som slo meg når jeg hørte på opptakene den produserte, var forskjellene på den og meg: Jeg lyttet som oftest etter noe, det gjorde ikke den, den skjelnet ikke mellom lyder, filtrerte dem ikke, ikke skjelnet den mellom det som hadde betydning og ikke-betydning (for meg), ikke skjelnet den mellom forgrunn og bakgrunn, den registrerte, tanketomt, alle lyder av en viss styrke. For det andre lærte bruken av den meg at det jeg hadde tenkt på som å lytte, også besto av å frasortere, ikke høre, glemme, overhøre, ignorere. Å lytte, som jeg var vant til, hadde alltid skaffet meg, eller nesten alltid, tilgang til det jeg trengte for å få tingene gjort, eller forstå dem, maskinens manglende evne til å lytte, dens radikalt flate mangel på intensjon, bidro til at jeg forsto hvor effektiv jeg hadde vært som lytter, hvor god jeg alltid hadde vært til å få med det relevante, la resten ligge.

Erfaringene fikk meg til å bli nysgjerrig på lyd, eller det lydlige, og til å melde meg på et kurs i Visual Methods hvor produksjon av lyd spilte en stor rolle. Introduksjonen for lyd og den senere bruken av lyd i forskningsarbeidet bidro på avgjørende vis til å fremmedgjøre, eller kanskje heller underliggjøre, det som hendte i museene, til å destabilisere rommene møtene fant sted i, forrykke proporsjonen i dem. Dette bidro til at det ble vanskeligere å fortsette å forstå livet i dem, bevegelsene i dem, som mer eller mindre vellykkede oppfyllelser av bestemte funksjoner eller intensjoner. Introduksjonen av lyd skjøv på bruken av teori, fra å være noe som først og fremst var relevant i det kognitive analysearbeidet, til å bli til noe som var relevant for opplevelsen av hendelsene samtidig som de fant sted. Bruken av lyd bidro til å fjerne avstanden

mellom teori og metode, til å vanskeliggjøre å tenke at de tilhørte forskjellige faser i et forløp.

3.4 Fremgangsmåter - landskaper

Dette arbeidet har helt siden begynnelsen hatt et dobbelt siktemål: Det er på den ene siden et arbeid som undersøker livet blant publikum i et knippe kunstmuseer ved hjelp av ulike kvalitative metoder, som deltagende observasjon og innsamling/produksjon av ulike typer sansedata. Men den er og et arbeid som har villet være en empiridrevet eksperimenterende refleksjon over hva det er mulig å gjøre, hensiktsmessig å gjøre, i slike undersøkelser. Dette gjør arbeidet til et arbeid som på et vis inneholder to prosjekter: Å undersøke en serie hendelser og parallelt reflektere over mulighetene, reglene, normene og vanskelighetene forbundet med å undersøke noe vitenskapelig. Fellesnevneren for begge er et ønske om at begge deler skal være preget av nærhet til det empiriske, så tett på «what happened on the ground» (Katz, 1994 in Harrowell, Davies, & Disney, 2018, s. 2) som mulig.

«Det regelstyrte og systematiske ved forskande praksis er kanskje meir eit etterpå-ideal, ei etter-rasjonalisering.» (Nyrnes, 2012, s. 34). Jeg tror Nyrnes kan ha rett i dette. Redegjørelsene for hva vi gjorde, fremstår ofte mer ryddige enn prosessene de er satt til å fremstille. Jeg vil forsøke å utligne for det «etterpå-ideelle», det «etter-rasjonelle», ved å inkludere både det jeg forestilte meg at jeg skulle gjøre, det jeg endte opp med å gjøre, og de rotete, ambivalente overgangene mellom disse to. Dette betyr at jeg vil tematisere, eller skrive om det som allerede har fått være med, men og det som av forskjellige grunner ikke fikk være med enten det var fordi jeg tenkte på dem som en slags forarbeider, grunnarbeider, tentative notater, eller fordi jeg simpelthen avviste dem som dumme, ubrukelige, uvitenskapelige. Kanskje kan det å ta med det som det ikke ble noe av, virke unødvendig. Jeg tror ikke det, omveiene, tingene det ikke ble noe av, blindveiene, det jeg ikke fikk til, har spilt større rolle for dette arbeidet enn det var mulig å gjøre rede for i artiklene. Å utelate dem ville heller ikke være redelig: «Sincerity means that the research is marked by honesty and transparency about the researcher's

biases, goals, and foibles as well as about how these played a role in the methods, joys, and mistakes of the research.» (Tracy, 2010, s. 841).

I *The Sage Handbook of qualitative research* tematiserer Tedlock deltagende observasjon som metode, og skriver at de klassiske variantene av denne metoden er preget av enkle, hierarkiserende forståelser av hva som er vitenskapelig verdifullt, og hva som ikke kan sies å være det: «The privileging of participant observation as a scientific method encouraged ethnographers to demonstrate their observation skills in scholarly monographs and their social participation in personal memoirs.» (Tedlock, 2005, s. 467). Alle genrer, også de vitenskapelige, er sorteringsmaskiner; følgene av et feltarbeid, som nesten alltid er rotete affærer som produserer enorme mengder hendelser, må, for å bli vitenskap, bearbeides i henhold til forskjellige kriterier. (Prinsippene bak sorteringen er selvsagt ikke absolutt og uforanderlig, heller varierende i forhold til domene, sted og tid.) Det er mulig å, som Tedlock gjør, snakke om at forskeren blir sittende igjen med flere sett «resultater». Noen av dem presenteres for andre som «vitenskapelige», andre forblir hemmelige, upubliserte, usette: notater, bilder, minner, slutninger, følelser.

3.5 Gjenstandene

Publikum kan være en upresis betegnelse: «Publikum, allmennheten; menigmann; leser, tilhører- eller tilskuerkrets; mengde.» (snl.no). I denne undersøkelsen er publikum de som har oppsøkt, og som regel betalt for (noen andre kan ha betalt for dem) tilgang til kunst: Informantene ble rekruttert etter at de hadde kjøpt billett, passert telleapparatene, kontrollpostene, enten det var innretninger hvor publikum selv validerte billetten, eller den ble kontrollert av et menneske. At de ble rekruttert på denne måten, kan få oss til å tro at de danner en enhetlig gruppe, men i virkeligheten er det eneste sikre det var mulig å si om dem, var at de var til stede på samme tid og sted som også jeg var det. Det var viktig for meg å huske på dette: Det kan godt være det var første gang de var på et museum for samtidskunst – eller siste – det visste jeg ingenting

om. Oppfyllelsen av kriteriet, å ha løst billett, sier ikke stort om besøket, om det var planlagt, eller om det var spontant, ble gjort av kjedsomhet eller av interesse, om den besøkende hadde oppsøkt museet for sin egen skyld, eller hadde blitt overtalt av noen andre, og så videre. I undersøkelsen var kategorien «publikums» potensielle mangel på bestemt betydning et poeng i seg selv, undersøkelsen var knyttet til handling, til her og nå, det var ikke en undersøkelse av bakgrunnen for besøkene, eller de forestilte effektene av dem.

Kunst var i denne sammenheng ulike typer billedkunst, maleri, grafikk, fotografi, skulptur, video og lignende. Jeg kunne ha valgt å undersøke møter med en hvilken som helst kunstart, musikk, litteratur, dans, teater. Valget gjorde det for det første mulig for meg å være sammen med og kommunisere med informantene mine samtidig som de møtte kunsten, formatet bød på forskjellige former for medopplevelse. For det andre bød museene og galleriene på muligheten for å inkludere omgivelsenes effekter på møtene mellom kunst og publikum. Et museumsbesøk foregår ofte i mer eller mindre avgrensede rom, så lenge man befinner seg der, er man utsatt for rommenes produksjon av muligheter og begrensninger, begge deler har etter alt å dømme betydning for hendelsene som finner sted der. For det tredje er kunst i denne betydningen ikke sjeldent omstridt; mye av den er idebasert og bærer ikke preg av håndverksmessige kvaliteter i tradisjonell forstand, hvilket nå og da fører til at den anklages for å ikke være kunst.

Også betegnelsen «billedkunst» er nokså generell, det finnes mange forskjellige typer billedkunst. En vanlig måte å skille mellom dem, i tillegg til å skjelne mellom de ulike uttrykkene, skulptur, maleri, grafikk og så videre, er å sortere verkene kronologisk, eller i henhold til ulike perioder: realisme, romantikk, impresjonisme, modernisme, samtidskunst. I denne undersøkelsen valgte jeg arenaer som har stilt ut det som gjerne blir omtalt som samtidskunst. Begrepet «samtidskunst» har allerede en stund vært anerkjent som en egen genre, både i faglitteraturen (Leduc, 2019, s. 257) og i den større kunstallmennheten, noe som f.eks. gir seg til kjenne i navnene til noen av museene som

stiller ut slik kunst, det nedlagte Museet for Samtidskunst i Oslo er et opplagt eksempel på dette. Men trass i at betegnelsen er anerkjent, og at mange museer og utstillingssteder kaller seg utstillingssteder for samtidskunst, er den ikke like lett å avgrense, eller gjenkjenne, som andre perioder, eller genrer: «What is contemporary art? This question concerns everyone, from the connoisseur to the informal museum-goer and the lay public.» (Casini, 2011, s. 183). Det vi kan si om den, er at den innholds- og uttrykksmessig er eklektisk, og at den tilhører samtiden, eller det som holder på å bli nær historie. Dette betyr at genren ikke er knyttet til bestemte uttrykk, men heller er knyttet til en periode som ennå ikke er avsluttet, betegnelsen er betegnelse på kunst som ennå produseres, et landskap som er i bevegelse. Slikt sett er det mulig å tenke på den som kunst som det er vanskeligere å kategorisere og vurdere enn eldre kunst, også den som omtales som moderne, eller modernistisk kunst Dette gjør at den kan virke «uforståelig, kontroversiell og konfliktfylt» (Skregelid, 2019, s. 168), noe som antagelig blir forsterket av at den også er kjennetegnet av en utbredt vilje til å utfordre «art boundaries as they are traditionally conceived» (Heinich, 2012, s. 698). Til sammen tegner dette et bilde av en genre det er krevende å forholde seg til, en som ikke gjør det lett å mobilisere umiddelbart tilgjengelige og allment aksepterte spenningsdempende strategier som f.eks. kunnskap og gjenkjenning. Samtidskunstens gjenstander og verk er så forskjellige fra hverandre, ofte også forskjellige fra tradisjonelle oppfatninger av hva kunst kan være eller kanskje heller bør være, at det ikke sjeldent kan virke som om det bare er den abstrakte forestillingen «kunst» som holder dem sammen. På et vis er det mulig å si at jeg oppfattet akkurat dette som det mest produktive med å velge samtidskunst; begrepet «kunst» er kanskje på sitt mest intense når det begynner å bli diskutabelt, labilt, når verkene ikke lenger er nok, og vi overlates til å søke tilflukt i sekkebetegnelsene: Det er kunst, de sier det er kunst, det må være kunst. Det er kunst. Er dette kunst?

Litteraturen kan vi frakte med oss, musikken kan vi høre gjennom ørepropper, filmen kan vi se på en mobil eller et nettbrett – omgivelsene lar seg skifte ut, et tog, en seng, lenestol eller i bevegelse. Det jeg skriver om her – å oppholde seg på steder som stiller ut kunst – er som oftest, og definitivt her, knyttet til bestemte typer steder, gallerier og

museer. I dette arbeidet er arenaene forholdsvis store museer, Astrup Fearnley museet, Nasjonalgalleriet og Kunstnernes hus i Oslo og Gropius Bau og Bauhaus Archiv i Berlin, Tyskland. Et kunstmuseum lar seg neppe forstå dersom det utelukkende vurderes som et praktisk resultat av rasjonelle og pragmatiske valg; det er så mye mer enn det, rommene som verkene står i, er ikke så nøytrale som de kan se ut som: «The white walls apparent neutrality is an illusion.» (ODoherty, 1999, s. 79), de er – kanskje i større grad enn vi bryr oss om å tenke – knyttet til noe vi forestiller oss som liggende utenfor og innenfor rommene, muligheter, potensialiteter, historien, tradisjonen, transcendens, forandring, gjennombrudd, kontemplasjon, de er «the sacred space of art institutions» (Kobyschka, 2018, s. 4), eller som Sontag skriver: «In the modern era, one of the active metaphors for the spiritual is «art»» (Sontag, 2009, s. 3). Dette gjør det mulig, og til og med rimelig å tenke seg at det er forbindelser mellom verkene og det vi tenker på som verkenes omgivelser, til og med å tenke at det er vanskelig å operere med distinkte skiller mellom kunstverkene og omgivelsene som er satt til å huse dem. Vi lar oss kanskje lure av at det ser ut som om kunstverkene er forskjeller som beveger seg mellom omgivelser som ligner hverandre og ikke omvendt. Forholdet mellom dem, institusjonen og verkene eller kunsten, har allerede lenge vært gjenstand for kontrovers og debatt. Flere, også kunstnere, har ment at museene og galleriene stenger kunsten inne, at innestengelsen, adskillelsen gjør noe med den: «Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized, it is ready to be consumed by society.» (Smithson, 1972 i Pécoil 2004, s. 437, se også Raunig og Ray (2009) for en bredere gjennomgang av kunstneres institusjonskritikk). Et hovedpunkt i kritikken er at museene er produktive på måter som blir fornektet, eller i beste fall underkommunisert. Selv er institusjonene tilbøyelige til å se på seg selv som nøytrale, av og til også nærmest heroiske bevarere av kunst: «The only utopia in this history is the one upheld by the Museum – that of founding an ideal realm and a non-place for art.» (Pécoil, 2004, s. 440). Også museene i mitt feltarbeid er preget av disse kritiserte selvbildene, for eksempel kalte Astrup Fearnley museet seg et «tilfluktssted for kunst».

Den intime forbindelsen mellom verkene og omgivelsene bidro til at jeg planla å tenke

på det observerte, det sansede, deltagelsen, bevegelsene, lydene, affektene, først og fremst som pågående effekter av situasjoner som fant sted på den samme innsiden som verkene også befant seg, sirkulerte. Dette kom til å bety at jeg ikke så det som fornuftig å avgrense undersøkelsen til møtene mellom den enkelte publikumer og verkene. Den intime koblingen mellom verkene og de spesialiserte, rasjonelle, men og rituelle og ladde omgivelsene førte, slik jeg så det, til at jeg ikke først og fremst ville forholde meg til hendelsene som fant sted der som serier av avgrensbare, eller isolerte møter med kunstverk, men heller som hendelser «inne» i en situasjon som strakk seg ut i tid, i et miljø hvor verkene, trass i deres rolle som hovedrolleinnhavere, bare var ett av mange elementer: De enkelte verkene kan man bevege seg til og fra, bevege seg i forhold til, snu ryggen til, overse, fordype seg i, se nedenfra, ovenfra; man er kort og godt i besittelse av en bevegelsesfrihet i forhold til dem. Det som befinner seg mellom verkene, som omslutter dem, som huser dem, kan vi derimot ikke slippe unna uten å forlate museet. Så lenge vi oppholder oss i museet, befinner vi oss midt i noe det kan være vanskelig å definere, et rom, en bygning, men også mer, en atmosfære, et sted de fleste av oss har hørt om, har et forhold til selv om vi sjeldent, eller kanskje aldri, har vært der.

I prosjektbeskrivelsen stod det at jeg ville sammenholde de «faktiske møtene» med forestillingene om møtenes verdi og virkninger slik disse kommer til uttrykk i kulturpolitiske styringsdokumenter. Dette betydde at jeg i utgangspunktet tenkte forestillingene og møtene som to adskilte ting, tilhørende hver sin sfære, hvert sitt domene, at jeg ikke bare kunne, men burde forholde meg til dem etter tur, håndtere dem: Pendle systematisk mellom det jeg allerede hadde arbeidet med i flere år, trodde at jeg kjente, en kulturpolitisk forestillingsverden og den empiriske verden, virkeligheten, som jeg og kjente, om enn på en helt annen måte, for til slutt å sammenholde det ene med det andre, sammenligne det ene med det andre. Med andre ord så jeg for meg en nokså ryddig prosess hvor jeg etter eget for godtbeholdende kunne bevege meg mellom det teoretiske og det empiriske, sammenligne dem, ende opp med å kunne levere et utkast til en ny beskrivelse av forestillingenes forhold til

virkeligheten. Jeg hadde ingen anelse om hvor innviklet forholdet mellom teori og empiri skulle bli, og jeg kunne heller ikke vite at noe av det mest spennende jeg opplevde, var knyttet til de innviklede effektene av min egen intervensjon, effekter jeg vil vende tilbake til senere i dette kapitlet. Kanskje befant jeg meg ennå i den posisjonen Law kritiserte i boka *After Method*:

Nevertheless, the 'research methods' passed down to us after a century of social science tend to work on the assumption that the world is properly to be understood as a set of fairly specific, determinate, and more or less identifiable processes. (Law, 2004, s. 5)

3.6 Møteplasser, omfang, teknikker

Jeg valgte Astrup Fearnley som den viktigste møteplassen. Det var ikke tilfeldig, jeg visste at Museet for Samtidskunst ville stenge i løpet av 2017, det stengte i september 2017, og da stod Astrup Fearnely museet tilbake som «den eneste» museale arenaen av en viss størrelse utelukkende viet til visning av samtidskunst i Oslo. I tillegg til Astrup Fearnley museet besøkte jeg 4 andre museer, 2 i Oslo og to i Berlin, Tyskland. Termen «besøk» betyr i denne sammenhengen planlagte og forberedte arbeidsbesøk hvor jeg hadde med tingene og teknologiene jeg gjorde bruk av: penn, papir, fotografiapparat, lydopptage, pc. I løpet av en periode på ca. to år besøkte jeg Astrup Fearnely museet i arbeidssammenheng ca. 25 ganger, Nasjonalmuseet 5 ganger, Kunstneres hus tre ganger, Gropius Bau og Bauhaus Archiv to ganger hver. Jeg hadde «spaserende samtaler» med 13 av informantene, samt notater fra forhandlingene med disse, men og fra forhandlingene med noen av dem som valgte å ikke bli med på samtalene jeg inviterte til. I tillegg til dette har jeg selvsagt i hele perioden, inntil pandemien gjorde det vanskelig, og besøkt en rekke andre museer, aldri uten å legge merke til, notere, tenke i tilknytning til prosjektet.

I feltarbeidet brukte jeg en rekke forskjellige metoder, noe som egentlig ikke betyr mer, men heller ikke mindre, enn at jeg gjorde forskjellige ting for å bli kjent med, opprette kontakt med, erfare stedene, publikum. Jeg oppholdt meg på stedene, observerte dem, sanset dem, ble omsluttet av dem. Observasjonene ble bearbeidet til notater,

nedtegnelser. Jeg fotograferte dem, fra utsiden, innsiden, fotograferte strøkene de lå i, nabobyggene, interiørene, eksteriørene, fotograferte dem på forskjellige tider av døgnet, i forskjellige situasjoner: på «alminnelige» dager, på åpninger. Jeg tok lydopptak av dem, både «generelle» opptak, hvor mikrofonen var plassert midt i rommet, hvor lydene som ble tatt inn kom fra «overalt», og gjorde «spesielle» opptak, hvor jeg aktivt oppsøkte enkeltlyder, eller grupper av lyder: ventilasjonsanlegg, klimaapparat, dører, inngangspartier, eller gjorde opptak av tomme saler. Jeg gjorde også bruk av intervjuer, så ustrukturerte som mulig, i form av samtaler med publikum samtidig som de gikk gjennom utstillingene. Men den metoden jeg brukte mest av alt, var å skrive, det er lett å glemme at det og er en metode:

Method, I aim to show, refers not only to the process of research but also to the process of making sense of that research in and through a writing that does not come afterward as a 'writing up' of what has previously been discovered, but is actually continuous with it, and, in large part, produces it. (Gibbs, 2015, s. 222)

Toril Moi skriver i et essay om Karl Ove Knausgård's *Min kamp* om hvordan det å skrive er mer aktivt en reaktivt, det er skapende: «A description—whether in philosophy or in literature—is an invitation to a response, an invitation to answer the question: “This is what I see. Can you see it too?”» (Moi, 2017)

3.7 Praksis

I innledningen av feltarbeidet var jeg opptatt av å ha, i motsetning da jeg gikk på utstillinger «for min egen skyld», en oppgave å gjøre, jeg hadde gitt sansene mine en oppgave, de skulle «innrettes» mot noe, som et apparatur, et mikroskop, en kikkert. Uten særlig refleksjon gjorde jeg Wylies ord til mine: «At the start it is important to state that this solo walk was undertaken with a particular intellectual agenda in mind.» (Wylie, 2005, s. 234). Dette medførte at jeg tenkte at jeg måtte sanse bedre enn jeg allerede gjorde, på måter det var mulig å redegjøre for, på måter som gjorde det mulig å registrere det sansede som data, funn, resultater. Både måtene jeg så for meg at jeg skulle sanse på, og tingene jeg skulle sanse, måtte være *relevante*.

En alminnelig forståelse av det vitenskapelige er at det er noe for seg selv, et eget domene, med sin egen logikk (Feyerabend, 1988, s. 229). Den tradisjonelle forståelsen ser på vitenskapen som en aktivitet som produserer resultater som lar seg bruke, som inngår i noe som er større enn seg selv, noe mer, noe dypere. I dette tilfellet, hvor jeg oppholdt meg tett på, kanskje til og med opplevde, både selv og sammen med andre, en serie av enkeltstående og unike møter mellom mennesker og et miljø, forlanger genren at presentasjonen av hendelsene, replikkene, bevegelsene, gis en form som kan gjøre dem til mulige innsatsfaktorer i produksjonen av kunnskap som har et minstemål av anvendbarhet, nytte. Vitenskapelig virksomhet har ikke sjeldent vært knyttet til drømmen om å kunne forutse. Det er likevel uutryddelige forskjeller på virkeligheten og vitenskapens gjenbeskrivelser av den: Ingen metode kan yte the «maze of interactions» (Feyerabend, 1988, s. 228), som selv de ubetydeligste hendelser i verden er, noen egentlig rettferdighet. Vitenskapen forsøker å kompensere for avstanden ved å systematisere hendelsene, plassere dem eller det observerte, det innsamlede, det tenkte, i forhold til på forhånd bestemte variabler og/eller ved også å gjøre bruk av åpne eller skjulte kvantitative elementer. Begge deler er i stand til å gi den vitenskapelige praksisen fast grunn, et skinn av entydighet trass i tingenes ubegripelige og bevegelige kompleksitet. Også jeg var preget av vilje til vitenskap; i begynnelsen var blikket mitt, apparatet mitt, sansene mine, når jeg fotograferte, besøkte for å observere, se, høre, sanse, nærmest besatt av å finne mønstre, noe typisk, noe som kunne binde det som fant sted sammen med noe jeg allerede visste. Den mest besynderlige effekten av denne vitenskapelige anstrengelsen var en følelse av å ikke befinne meg på noe sted i det hele tatt, stedene jeg beveget meg mellom, museene, var blitt til generelle arenaer – jeg befant meg i et abstrakt rom hvor jeg hadde satt meg selv til å observere og registrere ulike abstrakte krefters innflytelse på mennesker – jeg var ingen steder, hinsides det singulære, det egenartede, livet.

3.8 En fenomenologisk-hermeneutisk avstikker

De første forsøkene på å skrive sammenhengende om Astrup Fearnley museet gikk seg vill i ikke-fullførte stykker om området museet ligger i. Jeg tror at jeg forsøkte å

kompensere for det abstrakte jeg stadig synes jeg stanget mot, ikke fikk grep om: Eksteriørets internasjonale «signaturkvalitet» – det er tegnet av «starchitect» (Lewis, 2007) Renzo Piano – interiørens konvensjonelle og stedløse hvithet, samlingens forvirrende, men samtidig konvensjonelle orden, og de generelle forestillingene om museenes verdi, funksjon. Svaret var å begynne en hermeneutisk-fenomenologisk motproduksjon, det var som om jeg med tekstproduksjonen ville ta tilbake det som både museet (og strøket det ligger i) og prosjektet, begge ved å være abstrakte, hadde okkupert, fortrenget, jaget: stedet, kroppene, arbeidet, det historiske, det konkrete, det enkeltstående. Lesningen var også preget av dette, tekster skrevet av fenomenologisk orienterte arkitekturteoretikere, notatene mine er fulle av sitater av denne typen, tunge, eksistensielle: "The experience of the place returns the experience to ourselves: at the bottom it is an experience of the self." (Pallasmaa, 2005 s.75). Metodene, om det lar seg tenke at det dreide seg om metoder, var orientert henimot en gravende form av fenomenologi, en kombinasjon av sporing av tegn på internasjonal og abstrakt stedsløst (Pabst, 2017, Kraftl og Adey, 2008, Relph, 1976) lest opp mot strøkens historie. Jeg forstod etter hvert selv at dette var et blindspor, prosjektet mitt var aldri tenkt som et som primært skulle undersøke steder eller bygninger. Avsnittene jeg produserte, var inspirerte øyeblikksbilder som så ut til å ønske å avdekke essensene av noe, historien, forvandlingen, lagene av ting, forvandlinger og ideer, en skrivemetode knyttet til nettopp det Pallasmaa nevner.

3.9 Museene og besøkene blir til hendelser

Når begynner et feltarbeid? Når begynner man å sanse og tenke med den virkeligheten man har satt seg fore å undersøke? I arbeidet hvor forskeren på forhånd ikke kjenner, eller bare har overflatisk kjennskap til det hun skal undersøke, kanskje og delta i, er det naturlig å tenke seg at feltarbeidet har en klar og lokalisert begynnelse. Slik var det ikke for meg, museene var kjente for meg fra før, både empirisk, jeg er en som liker å besøke dem, og «teoretisk», jobben hadde gjort meg kjent med teorier om kunst og kultur: Merleau-Pontys fenomenologiske betraktninger over fargebruken til Cezanne, sannheten i kunsten, Gadammers teoretiseringer over kunsterfaringens annerledeshet,

Bourdieu's sammenknytninger av sansen for kunst med den hegelske oppfatningen av livet som en kamp for anerkjennelse. I begynnelsen av arbeidet forestilte jeg meg kanskje at oppholdene ved museene, forskningen på dem ville fungere, eller oppleves, som fortsettelse, utdypinger, jeg ville lære dem bedre å kjenne, få et mer komplett bilde av dem, men kanskje ikke ville «få øye på» noe jeg ikke allerede hadde sett, tenkt eller lest om.

Jeg begynte prosjektet med å besøke museumslokalene, betrakte de besøkende, samtale med museumsvertene, lytte, undersøke kroker, trappeganger, butikken, kafeen, se opp – på himlinger, på spotlys, gesimser, ned – på fotlister, gulv, stikkontakter, kartlegge overvåkingsutstyret, fundere over deres innflytelse over mine bevegelser, de andres bevegelser: Glemte vi dem, glemte jeg dem, virket de inn på bevegelsene våre, det vi kunne finne på å gjøre trass i at vi glemte dem? Registrerte, forsøkte å registrere, glemte meg, falt inn i min egen måte å være nysgjerrig på, usystematisk, emosjonell, registrerte igjen: Hvor forskjellige de kunne se ut, publikummerne, tenkte at de trass forskjellene, aldersmessig, stilmessig, likevel så ut til å oppføre seg på måter som fikk dem til å ligne hverandre. Noen av dem virket riktignok sikrere enn andre, som om de etterlignet seg selv, tidligere bevegelser, kanskje perfektionerte dem. Men jeg la og merke til brudd, hakk, bevegelser som så ut som om de ble trukket tilbake straks etter at de ble sluppet ut, blikk, gester, begynnelse og impulser som ble stoppet. Bruddene gav seg kanskje tydeligst til kjenne hos barna, ikke sjeldent var det som om kroppene deres brøt ut av sammenhengene, de glemte seg, de pilte seg i nesen, utviste tegn til å kjede seg, til å henge seg opp i helt andre ting enn kunstverkene, rommenes muligheter.

Jeg rettet oppmerksomheten mot egne bevegelser, hvordan beveger man seg, hvordan beveger jeg meg? Her? Bevegelsene ble påvirket av å bli gjenstand for oppmerksomhet. Jeg ble snublete, hakkete og vinglete under vekten av min trang etter å avdekke, vendte blikket utover igjen. Jeg forsøkte å gjemme meg bak kameraet og notatboken og (antagelig ble jeg enda mer påfallende av det), fotograferte og noterte, det siste i

alskens formater, papir, Word filer, i Notes, i Evernote. Jeg gjorde og opptak med meg selv i hovedrollen, små forsøk på samtaler med meg selv, eller på å diktere spontant oppståtte innsikter, observasjoner. Ingen av opptakene ble til noe utover en setning, nøling, i høyden en halv setning til, noen oppgitte stønn før jeg trykket på stopp. Notatene vitner om lag på lag med usystematiske observasjoner, sansninger og refleksjoner, av og til løst koblet opp mot ulike typer teori. Fotografiene virket og tilfeldige, rom, gelendre, skilt, lys, kameraer, eksteriøret, glatte, intetsigende. I ettertid har både notatene og fotografiene gang på gang vist seg å være nyttige, jeg har aldri sluttet å ta dem frem igjen, fortsatt å produsere nye.

Den lovende, men og frustrerende ubestemtheten før det man har planlagt å sette i verk kan settes i verk, er produktiv på måter de senere fasene av et slikt arbeid ikke får lov til å være: Mangelen på metodikk, eller snarere overfloden av den, virker som prisme, de prøvende ansatsene produserer usystematisk forskjellighet. Utkastene var begynnelser på nye måter å sanse på, eller nye, eller andre, måter å prosessere virkeligheten på. Selv de mest ubetydelige av disse utkastene bærer med seg fragmentene av hele ontologier, av utkast til hele epistemologier «Det er det vi ser, det er slik vi ser, slik kan det og forståes». Lagene av notater, overskuddene av forsøk, de forskjellige toneartene de ble skrevet i, demonstrerer at øyet som ser, som Haraway snakker om (1988), kroppen som sanser, ørene som hører, og hjernen som tenker, føler, er aktive medskapere av det som skal observeres, sanses, prosesseres, tenkes om. Det kan med andre ord ikke være tale om deltagende observasjon av noe som er, det er snakk om deltagende observasjon av noe som blir til, og at skikkelsen observasjonens apparater (sansesapparatene, metodeapparatene, teoriapparatene) er festet til ikke kan unndra seg å være del av det som skal observeres: «the fact that with every move, with every change, there is something new to the world, an added reality». (Massumi, 2002, s. 12).

Mine handlinger skaper virkelighet på flere plan samtidig, de to viktigste synes å være at jeg på den ene siden skaper ny virkelighet ved å bevege meg rundt i museene, påvirke, være et element i hendelser som også påvirker andre (hvem er mannen i lektor-aktig

blazer, med fløyelslapper på albuene, som beveger seg langsomt rundt, hvem er han, er det slik vi skal bevege oss?), men og ved at det at jeg har blitt satt til, selv har satt meg til, å tenke, skrive, også skaper nye virkeligheter, produserer mer verden. At forskeren genererer liv, effekter, ikke kan unngå å spille en rolle for det som undersøkes, er kanskje opplagt, det er i alle fall omtalt i vitenskapstekstene, faglitteraturen, riktignok på forskjelligste vis, fra å se, å betrakte dem som forstyrrelser, bieffekter, «forskningseffekten» (Kvarv, 2010, s. 63), til å se på dem som noe som ikke kan, og heller ikke bør renses ut fra forskningen, heller må skrives inn i den: «reality is messy, and methodologies that seek to convert this mess into something smooth, coherent and precise both miss out on particular textures of life.» (Coleman og Ringrose, 2013, s. 5).

Å nøle kan utvikle seg til utsettelsesadferd, prokrastinering. Det hendte meg, jeg nølte lenge med å komme gang med det jeg skulle. Jeg nøler fremdeles, slutter aldri å nøle, men nå nøler jeg bak scenen, skriftens skinn av å være ferdig skjuler at jeg fremdeles nøler. Selv om jeg ikke kom i gang, unngikk jeg ikke stedene jeg skulle komme i gang med, fortsatte å oppsøke dem, særlig Astrup Fearnley museet, men og Nasjonalgalleriet, Kunsternes hus, Munchmuseet, Museet for Arkitektur. Jeg sirklet rundt dem, stakk stadig innom; opplevde, utsatte meg for, skapte, men forble ute av stand til å sette i gang med det jeg hadde planlagt.

Kanskje lå problemet i at jeg trodde jeg hadde en klar formening om hva det var jeg skulle undersøke, at det ikke var nytt, fremmed: «the problem of familiarity can be a challenge for all researchers», skriver Mannay (2010, s. 94-95), før hun fortsetter, «Thus, interpretive research needs to employ techniques, which allow the researcher 'to make the familiar strange and interesting again'» (Mannay, 2010, s. 94-95). Jeg tenkte at jeg allerede var på innsiden av denne verdenen, at det jeg skulle, var knyttet til å se «dypere», tenke mer finmasket, være mer oppmerksom, underkaste det allerede kjente andre instrumenter. Kanskje tenkte jeg at jeg aldri ble godt nok forberedt, at jeg ikke kunne de rette tingene godt nok? Jeg kan ikke de rette tingene godt nok.

Tanken til Mannay synes å antyde at det å gjøre noe underlig (igjen!) er forbundet med bevisste handlinger, med å gjøre, sanse, teoretisere på nye måter, på andre måter. Jeg gjorde ennå ikke det, det eneste jeg så ut til å være i stand til å gjøre, var å opprettholde et slags skinn av arbeidsom utholdenhet, som en mann som fortsetter å reise i retning av kontoret trass i at det allerede begynner å bli en stund siden han fikk sparken. Etter som ukene gikk, begynte stedene å forandre seg, eller så var det jeg som sanset dem annerledes, de ble ikke til merkelige museer, de ble til merkelige, mer fremmede steder, strukturer, rom, det var som om de ikke lenger nøyde seg med å være museer. På samme måte som mange andre ting kan være mange, bilen er et transportmiddel, men og fasade for eieren, bosted for den bostedsløse, fristed for de unge elskende, trykkoker for familien, hest over slettene for den drømmende. Kanskje hadde jeg, uten å vite det, i alle fall uten å anerkjenne det, brukt en teknikk jeg også, nølingens teknikk? Som en slags effekt av det Virginia Woolf skriver om i sin bok *A room of ones own*: «Men likevel er det under lediggang, i våre drømmer, at den nedsenkede sannhet iblant kommer opp til overflaten.» (Woolf, 1999, s. 32).

Om man oppholder seg lenge nok i en avgangshall av en viss størrelse forstår man etter hvert at mye av det som foregår der ikke nødvendigvis har noe med togene som kommer og går, å gjøre. Det er kanskje for fristende å tenke seg at det som foregår i kunstmuseene stort sett har med kunst å gjøre. I begynnelsen gjorde jeg og det, anrettet sansene mine på samme måte som en som forsket på avgangshaller for å se hvordan de fungerte for den «sant reisende», en som iakttar hvordan den sant reisende beveget seg, om han har tilgang til slike ting som den sant reisende trenger. Jeg begynte med å undersøke hvordan museene fungerte som maskiner innrettet mot bestemte opplevelser, erfaringer, hvordan de besøkende beveget seg inne i denne maskinen, hvordan disse opplevelsene ble til, om de var vellykkede i forhold til dette. Jeg var, for å si det med Bourdieu, på mitt eget ureflekterte vis, offer for «Den skolastiske epistemosentrisme», jeg plasserte min «tenkende tanke inn i hodet på den handlende» (Bourdieu, 1999, ss. 54-55), og med dette stod jeg i fare for å ekskludere, ikke få med meg, det som ikke allerede var tenkt, men som ble handlet ut foran meg, sammen med meg, av meg.

Å plassere sin «tenkende tanke» inn i hodet på den handlende er å insistere på det allerede kjente, som Mannay (2010) skriver om. Det som gjenstår, er å korrigere, supplere og utvikle det. I mitt tilfelle var det to ting som gjorde det vanskeligere å plassere (man kunne kanskje til og med si projisere) bestemte «tenkende tanker» inn i de handlende. Den ene var en beslutning, den andre var vanskelighetene jeg hadde med å gjennomføre beslutningen: Jeg hadde bestemt meg for å gå tett på det jeg hadde satt meg fore å undersøke, være så nær hendelsene som mulig, følge bevegelsene samtidig som de fant sted. Men jeg nølte: jeg fortsatte å kretse rundt det jeg skulle gjøre, selv lenge etter at jeg burde ha vært i gang med det; nølingen gjorde at jeg kom til å befinne meg i museene over adskillig lenger tid enn det jeg hadde planlagt. Begge sørget for at det jeg ble utsatt for, utsatte meg selv for, ble annerledes enn det jeg kunne ha grunn til å tro på forhånd. Men at det var produktivt var jeg ikke i stand til å se før etterpå. Ikke sjeldent er det lettere å finne ut av hva man gjorde, enn å forstå det man gjør.

3.10 Komplekse situasjoner

Astrup Fearnley Museet, mai 2015:

Et barn stanser ved et skyggespill projisert mot museets betonggulv. Projeksjonen viser fallende ting, skikkelser, biler, hele togsett, master. Skyggespillet går i sløyfe:

Teknologien er enkel, det vi ser er slikt som ikke er, som bare synes om det kontrasteres mot noe annet, et fravær. Da jeg skal til å gå videre inn i utstillingslokalet overhører jeg barnet spørre kvinnen hun er med, som kommer mot henne: – Hva er dette? spør hun og peker mot skyggespillet. Kvinnen gir barnet et dytt i ryggen og svarer: – Det er vanskelig å forstå. Så går også de videre.

(Fra Feltnotater, Astrup Fearnley, mai 2015)

Denne situasjonen fant sted før feltarbeidet hadde begynt, mens jeg ennå eksperimenterte med å være vitenskapsmann, observatør, trente på å sanse på andre måter enn jeg var vant til. Å «notere ned» situasjonene, eller å skrive dem, var og en del

av eksperimenteringen, jeg testet ut ulike måter å skrive på, nøkternt opplysende, evokativt, skildrende, ornamentalt, magert, med vekt på ytre bevegelser, eller ved å forsøke på å gjengi, eller gjenskape, stemningen i situasjonene, insider. Først i forbindelse med arbeidet med den første artikkelen fant jeg notatet om barnet frem igjen. Det som da slo meg, var hvor rik forelegget for notatet var, hvor mange elementer situasjonen inneholdt: omgivelser, verk, kropper, bevegelser, ytringer, affekter, og hvordan disse beveget seg i forhold til hverandre. Situasjonen besto av elementer, bevegelser og hendelser som var unike og «typiske» på samme tid. Jeg forsøkte å skrive om dette i artikkelen: «Scenen egner seg godt til å illustrere en rekke etablerte «problemområder» i forholdet mellom kunst og publikum. Hvilke er avhengig av hvordan scenen prepareres, eller kvalifiseres.» (Grothen, 2016, s. 140). Jeg tenkte både på teori og metode da jeg skrev dette, kunnskap er et produkt som er avhengig av kriteriene for hva som kan gjelde som produkt, både med hensyn til ontologi, (hva er dette?) og epistemologi (hvordan kan vi gå frem for å få kunnskap om dette?), og jeg konkluderte med et spørsmål: «Hvilke strategier kan vi gjøre bruk av i undersøkelser av en slik sammensatthet, strategier som på den ene side ikke innebærer utilbørlig reduksjon, og på den andre siden kan bidra til relevant (kulturpolitisk) kunnskap?»

I den første artikkelen var jeg kanskje mest opptatt av hvor bevegelige situasjonene var, hvordan de oppsto, utspilte seg, drev over i andre situasjoner, at de var del av stadig skiftende konstellasjoner mellom ting og mennesker. Å dyrke en her-og-nå-orientering var en måte å unngå å behandle situasjonene som naturlige følger av kontekstene de kunne føres tilbake til, og med dette gå glipp av, eller avvise bevegelser og hendelser som ikke lot seg forene med kontekstene, som ikke syntes relevante. Denne måten å gå frem på, å vektlegge det øyeblikkelige, bevegelsene, var i sterk grad teoridrevet, igangsatt og vedlikeholdt av lesning som hadde gjort meg kjent med ulike orienteringer som alle, om enn på forskjellige måter, problematiserte fruktbarheten av å tenke på hendelsene som enkle (eller kompliserte) uttrykk for noe som var bestemt på forhånd, som heller la vekt på affekter, (Stewart, 2007) eller intensiteter, (Deleuze og Guattari, 1987, St.Pierre, 2016) Tett på oppløste situasjonene seg i myriader av små bevegelser og intensiteter som så ut til å så tvil om fruktbarheten av å se på dem som bestemte

typer møter, preget av bestemte måter å erfare på. Den «nye» teorien bidro til en «underliggjøring» (Mannay, 2010) av situasjonene, de teoretiske begrepene og fremgangsmåtene av-automatiserte impulsene i retning av å behandle hendelsene i dem som variasjoner over et gitt tema.

Jeg ble overrasket over hvor ubehagelig jeg syntes det var å ta kontakt med mulige informanter. Etter hvert oppdaget jeg at det kunne virke som om jeg ikke var alene om dette ubehaget, ubehaget gav seg til kjenne i det som utspilte seg *mellom* de mulige informantene og meg, ubehaget og spenningene spilte seg ut, beveget seg, fløt mellom oss. Det fikk meg til å lure på om det var for enkelt å vurdere det som hendte mellom informantene og meg, omgivelsene og oss, utelukkende som løpende resultater av noe som fant sted der og da, det lokale. Det var som om de mulige informantene ikke ville bli sett i kortene, eller at de fryktet, eller lurte på om, det å bli sett, eller vurdert, også var å bli sett på måter de ikke hadde kontroll på. Erfaringen av de faktiske møtene bidro til å komplisere ambisjonene om å i stor grad tenke på undersøkelsen som en serie av møter med øyeblikk bestemt av det som kunne sies å være til stede der og da: dem, jeg, kunstverkene, rommene kunstverkene var i, interiørene, eksteriørene og så videre.

Det var som om jeg var vitne til, selv deltok i, ble gjenstand for, en overflod av skiftende bevegelser, eller tilstander. Disse var både slike som virket som om de var pågående og foreløpige resultater av begivenheter og ting som kunne sies å finne sted i et innenfor – i mellomrommene mellom lokalene, verkene, menneskene – men og slike det ikke var mulig å knytte til noe som var umiddelbart tilgjengelig i situasjonene. I artikkel nr. 4 formulerte jeg en løsning som besto i å organisere hendelsene langs to akser, en vertikalt orientert med «struktur» nederst og «transcendens» øverst, begge er størrelser som kan sies å ligge utenfor, forut for, eller være bakgrunn for vurderinger av de aktuelle situasjonene, og en horisontal akse, et slags intensitets-, hastighets- og bevegelsespektrum som var ment å omfatte de sansbare kvalitetene slik de gav seg til kjenne i situasjonene; iver, nøling, tale, taushet og så videre:

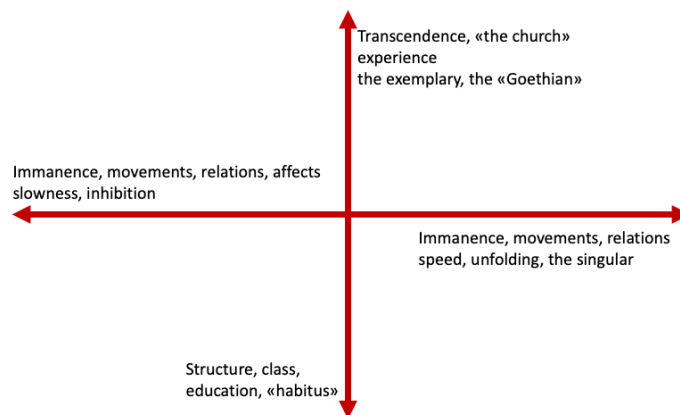


Fig. 1.

Den viktigste effekten av modellen var at den, ved å tematisere forholdet mellom «innenfor» og «utenfor», mellom det som så ut til å finne sted i et «her», og det som så ut til å finne sted i forlengelsen av allerede etablerte forhold, også tematiserte forholdet mellom «kunsten» og «institusjonen», mellom de konkrete gjenstandene, verkene, og de materielle og immaterielle strukturene som hadde skapt og fortsetter å opprettholde «den spirituelle virkeligheten» verkene er satte til å sveve i. Når jeg leser artiklene nå, ser jeg at de alle fire, riktignok på forskjellige vis, kan sies å ha dette som et underliggende tema, men at det ikke blir trukket frem og egentlig diskutert noe sted. Slik jeg ser det nå, åpnet modellen og de metodiske konsekvensene av den for mer forskning på dette, jeg vil forsøke å diskutere dette i det kapittelet i kappen som skal handle om arbeidets implikasjoner.

3.11 Nøling, stotring – å ta med seg det som ikke tar seg ut

Lenge tenkte jeg at nølingen, både informantenes og min egen, først og fremst vitnet om det som ikke fant sted. Først etter hvert gikk det opp for meg at den og var noe, at den var tettpakket med hendelser. Det første som slo meg, var hvor intens den var. Nølingen fremstod som nesten smertefull, og minnet om noe mer enn min sedvanlige uvillighet med å komme i gang med kjedelig eller vanskelig arbeid. Jeg begynte å lure på om den hadde noe med temaet for undersøkelsen å gjøre, at temaet var for stort, u håndterbart. Jeg hadde selvsagt lenge vært klar over, og undervist i, den diffuse, men

og opphøyde, posisjonen kunsten har fått: «Kunsten og kulturen skal både fortrylle og forstyrre organisasjoner og mennesker og de rasjonalistiske og byråkratiske trekk ved samfunnet. Kunst skal sprengre rammer, stimulere til å stille nye spørsmål og skjerpe vår kritiske sans.» (Grund, 2008, s. 16). Jeg begynte å lure på om nølingen var knyttet til dette, til forståelsen av kunst og kultur som en «selvinnlysende verdi, en verdi med allmenn og universell gyldighet, en verdi som hviler i seg selv. Kunsten forstås som noe som kommer til oss med en bydende kraft.» (Røyseng, 2007, s. 7). Jeg fikk en mistanke om at informantene oppfattet det jeg gav meg ut for å spørre dem om, som fordekte undersøkelser av deres holdninger til større spørsmål enn det hendelsene i det rommet vi beveget oss gjennom, kunne gi svar på, at jeg egentlig undersøkte deres grunnleggende holdninger til kunst, et spørsmål de kanskje kunne mistenke at det bare fantes riktige eller gale svar på: «When we are pupils, «we are supposed to repeat the already known and add something of our own. This pedagogy leaves us with a thin margin of freedom» (Deleuze, 2011, s.15).

Inntil jeg «overvant» min egen nøling, og begynte å gjøre det jeg hadde planlagt å gjøre, forble nølingen, trass i de konkrete effektene den hadde hatt på min evne til å handle, et abstrakt problem. Nølingen tematiserte, tenkte jeg, epistemologiske problemer, det var kanskje ikke mulig å få «svar» på det jeg spurte om, jeg ville sannsynligvis stå i fare for å få svar som kanskje mest dreide seg om allerede etablerte forhold, altså eksisterende relasjoner til kunst og kultur, vekten av forestillingen om den «bydende kraften» ville fortrenge øyeblikkene jeg var ute etter, til fordel for reproduksjon av etablerte forestillinger. Inntil videre fremsto nølingen som et konkret utslag av en eller annen fatal feil.

Epistemologiske utfordringer i forskning blir på en eller annen måte ofte behandlet som «indre» eller interne problemer, vi søker ikke løsningene på dem i den empiriske verden, men i tankene, vi løser dem ved å justere teknikkene vi bruker på å prosessere empirien; eliminasjon av feilkilder, korreksjon av variabelenes vekt, ved å fjerne elementer, tenke på nytt om relevans. Om problemene er å regne som erkjennelsesteoretiske, abstrakte, bør løsningene også være det. En fordel med

abstrakte løsninger er at de ikke trenger å etterlate seg spor. Også her hadde det vært fullt mulig å omgå utfordringene nølingen viste til, ved å justere metodene, uten oppstuss, i hemmelighet, vitenskapen er fleksibel sånn: «Method in general is a means by which we avoid going to a particular place, or by which we maintain the means of escaping from it» (Deleuze, 1983, s. 110). I mitt tilfelle kunne jeg ha latt være å nevne nølingen, ikke gi den vekt, sett på den som en ufruktbar fase, justert maskevidden i fangstapparatet mitt, regnet nøling og usikkerhet for ufisk, småfisk, bifangst det ikke bare var mulig, men obligatorisk å se bort fra.

Det ønskede utfallet av henvendelsene til publikum var å få dem til å si ja til å la meg gå sammen med dem mens de beveget seg gjennom utstillingsrommene. I utgangspunktet kan man tenke seg at dette er et forholdsvis enkelt spørsmål å ta stilling til. Og i noen tilfeller virket det som om det var slik, flere av dem jeg kontaktet, svarte nokså umiddelbart ja eller nei etter at jeg hadde forklart hva formålet var med undersøkelsen, hvordan den skulle foregå. Men i andre tilfeller kunne det virke som om spørsmålet om å være med eller ikke var vanskelig å svare på, ubehagelig vanskelig. I noen få tilfeller gav dette seg til kjenne gjennom en nesten uvennlig knapphet «Nei, det tror jeg ikke», eller kanskje enda mer talende «Nei, dette vil jeg ha for meg selv.», før de vendte meg ryggen, fortsatte med sitt. Mens i andre så spørsmålet om å delta til å utløse noe som kunne minne om kamp mellom motstridende følelser, eller impulser, det var som om de nølte seg frem mot et svar. Innholdet i kampen, tankeprosessen, de konkrete følelsene forble skjulte for meg, jeg måtte nøye meg med de ytre tegnene på at noe foregikk, og at det som foregikk voldte dem besvær, var pinefullt for dem: De nølte, de stotret, beveget seg urolig, rødmet, om de endte med å si ja virket det som et nølende ja, et motvillig ja, om det ble et nei, kunne det nå og da virke som om de hadde det dårlig med å ikke ha sagt ja. Lenge nøyde jeg meg med å notere meg dette: det var interessant, men lå utenfor det jeg skulle undersøke. Først da jeg var kommet godt i gang med samarbeidet med de informantene jeg klarte å rekruttere, fikk kommunikasjon å sammenligne med, la jeg merke til at forhandlingene med informantene var bemerkelsesverdig mer intense enn intervjuene «jeg fikk til».

Egentlig *måtte* jeg ikke ta stilling til disse hendelsene, designet hadde allerede tatt stilling til dem for meg, de var ikke en del av materialet, hendelsene lå utenfor det jeg hadde planlagt å gjøre, det hadde ikke vært noe å si på om jeg hadde oversett dem, eventuelt nøydt meg med å nevne dem som interessante kuriositeter; «forhandlingsfasen slo meg som usedvanlig intens». I stedet valgte jeg å inkludere dem, lot dem spille hovedrollen i artikkel nr. 3. Det var to hovedgrunner til dette, den ene har jeg nevnt, den påfallende intensiteten i dem og at fornemmelsen av at denne intensiteten hadde noe med det jeg spurte om å gjøre. Den andre var at deres nøling, ubehaget i situasjonene, slett ikke var fremmed for meg, den syntes tvert imot så altfor kjent, også jeg hadde nølt, følt ubehag overfor situasjonen, fortsatte å nøle, føle ubehag selv om jeg endelig hadde kommet i gang med å handle, gjøre noe. Jeg tror at informantenes nøling og ubehag, som uventet for meg gav seg tydeligst til kjenne før vi egentlig hadde begynt å samarbeide, åpnet for mer direkte og uformidlet tilgang til hva som kan stå på spill i disse møtene, enn i de samarbeidene som ble gjennomført. Det er neppe mulig å si noe mer definitivt om hva som forstilles å stå på spill enn at det (ofte) knyttes til vesentlige kvaliteter ved det å være menneske: «What is at stake in aesthetic discourse, and in the attempted imposition of a definition of the genuinely human, is nothing less than *the monopoly of humanity*.» (Bourdieu, 1984, s. 491). Forhandlingsfasen handlet om å ta stilling til å la noen (meg) kikke noen (informantene) i kortene mens de opplevde (eller erfarte) kunst. De mistenkte, eller var kanskje til og med redde for, at det jeg gav meg ut for å undersøke (som jeg og trodde jeg undersøkte), hendelsene i gallerirommet, også var en undersøkelse av deres plassering i forhold til et allerede etablert hierarki:

The opposition between the tastes of nature and the tastes of freedom introduces a relationship which is that of the body to the soul, between those who are 'only natural' and those whose capacity to dominate their own biological nature affirm their legitimate claim to dominate social nature. (Bourdieu, 1984, s. 491).

Farene knyttet til å gi (forskeren, vitnet, jeg) tilgang lå kanskje ikke, som jeg kanskje litt naivt hadde trodd, i å bli sett i kortene samtidig som de så på (opplevde) kunst, den lå

kanskje heller i mistanken om at det som hendte i de konkrete møtene, kunne avsløre (for meg) deres allerede etablerte forhold til kunst.

Det mest interessante ved stemningene og bevegelsene i forhandlingssituasjonene var at de hadde likheter med de stemningene og bevegelsene som også gjorde seg gjeldende i de samarbeidene det ble noe av: I forhandlingene ble de mulige informantene tvunget til å ta stilling til om de ville være med på noe hvor de risikerte å eksponere sitt forhold til kunst. Dette valget så i mange tilfeller ut til å vekke følelser av ubehag som gav seg til kjenne som nøling, ambivalens, rødming og kroppslig uro. I de faktiske samarbeidene kunne tilsvarende fornemmelser av uro også gi seg til kjenne, men svakere, tynnere. Det kan være mange forklaringer på forskjellene i styrke: Slik jeg ser det, er det tre som peker seg ut: For det første: Jeg spurte alle, også dem som endte opp med å si nei. Det kan være at de som endte opp med å takke nei til å delta var mer preget av uro enn de som endte med å svare ja. For det andre: Det kan også være slik at forhandlingsfasen og samarbeidsfasene skilte seg fra hverandre på grunn av rekkefølgen, de mulige informantene var mindre forberedte i forhandlingsfasen, mangelen på forberedelse gjorde dem mer «åpne» enn i samarbeidsfasen, der hadde de i større grad regi selv. For det tredje er det slik at de to fasene er knyttet til to helt forskjellige spørsmål: I forhandlingen spør jeg om de vil delta på dette, hvilket kan sies å være å spørre om de vil dele sitt forhold til det å se på, oppleve kunst, mens samtalen, slik den utspilte seg, sirklet rundt ting i umiddelbar nærhet, verkene, rommene og så videre.

Det var intensiteten i situasjonene og mistanken om at de kanskje aktualiserte allerede etablerte forhold til forestillingen kunst, som gjorde at jeg inkluderte dem og gjorde et selvstendig poeng av å inkludere dem. Slik jeg så dem, gav hendelsene i forhandlingsfasen en intens, om enn diffus, tilgang til forbindelsen mellom det abstrakte nivået – kunsten som institusjon og forestilling – og de konkrete hendelsene i utstillingsrommene enn det samtalen gav. Eksponeringen av forholdet mellom den konkrete situasjonen (mennesker inne i et rom med verk) og institusjonen som «rammer inn» situasjonen, eller mellom det konkrete (kunsten i rommet, rommet og

situasjonen) og det abstrakte (kunsten som forestilling) er, tror jeg, det mest interessante «funnet» i dette arbeidet: Møtene så ut til å finne sted i mellomrommene mellom forestilling og virkelighet, styrkeforholdene mellom dem så ut til å variere, men ofte (jeg talte ikke, jeg kodet ikke) kunne det virke som om forestillingene om kunsten, om dens verdi, funksjon, effekt – abstrakte og generelle forestillinger – kom i veien for møtene med den utstilte kunsten. Og ingen steder var trykket fra forestillingene mer intenst til stede enn i forhandlingene. Slikt sett er det mulig å si at det mest intense problemet avhandlingen produserte – forholdet mellom kunsten og institusjonen, mellom det som fant sted mens vi var sammen i utstillingsrommene, og det som allerede hadde funnet sted, fortsatte å finne sted – antagelig hadde forblitt neglisjerbart for meg om jeg hadde behandlet forhandlingene som ikke-relevante, om jeg hadde sett bort fra dem.

3.12 Å inkludere forhandlingene - etikk

Å inkludere forhandlingene i forskningen reiser viktige forskningsetiske spørsmål. Forhandlingenes fremste siktemål var å avklare om de mulige informantene gav samtykke til å bli virkelige informanter. Ingen av dem, heller ikke de som faktisk ble informanter, gav sitt samtykke til at forhandlingene skulle bli husket, tematisert, bli gjort til forskningsmateriale. Dette medfører at å likevel gjøre bruk av dem, kan sees på som et brudd på en sentral forskningsetisk retningslinje. Spørsmålet om å bruke eller ikke bruke forhandlingene har vært vanskelig for meg, og valget om å inkludere dem ble tatt under tvil og etter samtaler med veiledere og fagfeller, men valget er selvfølgelig mitt og mitt alene. I de neste avsnittene vil jeg gjøre rede for hvorfor jeg valgte å ta dem med, presentere argumentene jeg brukte for å kunne forsvare at de ble inkludert, og til sist hva jeg gjorde for å minimere risikoen for skadelige utfall.

I beste fall kan kanskje forhandlingene bli sett på som en gråsoner, et mellomrom, de produserte stoff som hverken var det ene eller det andre, vi hadde ennå ikke begynt samarbeidet jeg inviterte til, vi snakket ennå om mulighetene for det. I ettertid ser jeg at jeg kunne ha spurt dem om de var villige til å la meg «bruke» forhandlingene etter at de var overståtte. At jeg ikke gjorde det, henter sin begrunnelse i at jeg ikke tenkte at

jeg skulle bruke dem til noe, de var ingenting. Beslutningen om å inkludere dem ble heller ikke gjort på et bestemt punkt, det var heller slik at vanskelighetene med å komme i gang medførte at jeg begynte å arbeide med det jeg ikke fikk til: Hver gang jeg ikke tok kontakt med noen, tok jeg notater av omstendighetene rundt min manglende evne/vilje til å ta kontakt. Hver gang jeg tok kontakt og fikk nei, tok jeg notater fra forhandlingene, hvordan de forløp, hva som ble sagt, hvordan stemningen var. Hver gang jeg tok kontakt og fikk ja, tok jeg og notater fra og om forhandlingene i forkant. Notatene som handlet om forhandlingene, som jeg ofte fortvilet tenkte på som notater fra et ikke-arbeid, handlet ofte om den forbløffende intensiteten i dem. Først da jeg begynte å transkribere dialogene med informantene, kom jeg til å tenke på dem igjen. Transkripsjoner er – med hensyn til informasjonsfylde – magre, de tar bare vare på de delene av samtalene som lar seg kode ved hjelp av alfabetet, ikke tonene de ble avlevert med, gestene som forsterket eller søkte å svekke dem: «"To record the sound sequences of speech" writes Friedrich Kittler, "literature has to arrest them in a system of twenty-six letters, thereby categorically excluding all noise sequences."» (Thrift, 2011, s. 21, *). Da jeg leste avskriftene, ble jeg slått av hvor «flate» lange partier av dem kunne virke, deler av dem fremstod som langsomme, prøvende søk etter en slags samforstand, mellom dem og meg, mellom dem og omgivelsene; som prøvende forsøk på å innfri kontekstuelle føringer, det var som om samtalene beveget seg mot konsensus, harmoni, i løpet av dem ble vi likere og likere, til slutt var det som om vi vandret fredelig, side om side, i delt respekt for konteksten. Forhandlingene var ikke slik, de bestod ikke av mange ord, det var stort sett jeg som snakket, de svarte ved å nøle, med å bevege kroppene sine, ved å mumle – forhandlingene var fattige på ord, vibrerende av non-verbal kommunikasjon, gester, bevegelser, unngåelser. De var ikke harmoniske. Intensitetene forhandlingene genererte, hang antagelige sammen med det som gjorde bruken av dem etisk utfordrende; siden informantene ikke hadde gitt sitt samtykke til å snakke med meg, var de heller ikke forberedte, henvendelsen var en

* Referansen til Kittler er ufullstendig, mangler i Thrifts litteraturliste

overraskelse, noe ukjent, en forstyrrelse. Da jeg forklarte hva jeg ville, være med dem mens de gikk gjennom utstillingsrommene, tvang jeg dem til å ta stilling til noe som ikke kom fra dem selv. Det uventede presset spørsmålet la på dem, de var antagelig ikke forberedt på å måtte svare på, eller for noe som helst da de entret museet, så ut til å skape en cesur, en pause, en åpning. Det var som om det jeg spurte om, å få lov til å gå med dem mens de beveget seg rundt i utstillingsrommene, var et større og kanskje til og med farligere spørsmål enn det jeg hadde muligheten til å forestille meg. Dette hadde neppe gitt seg til kjenne uten elementet av overraskelse og forstyrrelse, en antagelse de faktiske samtalene kan sies å styrke.

Forhandlingene fant sted. Jeg kunne gjemt dem vekk i tekstmassene, nevnt dem som et kuriøst funn: «forhandlingene om å få gå sammen med informantene i museet var interessante i seg selv, på mange måter mer intense enn dialogene selv». Men å skjule dem slik ville vært å underspille den betydningen de fikk, og derved bryte med idealet om vitenskapelig redelighet. I tillegg til å drøfte inkluderingen av forhandlingene med veiledere og kolleger vurderte jeg også å gjøre bruk av dem opp mot relevante forskningsetiske retningslinjer slik disse er formulert av Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora (NESH). Retningslinjene er klare med hensyn til det som kan sies å være hovedregelen når det gjelder å innhente samtykke: «Når forskningen omhandler personopplysninger, må forskeren både informere og innhente samtykke fra dem som deltar i forskningen eller er gjenstand for forskning. Samtykket må være fritt, informert og uttrykkelig.» (De nasjonale forskningsetiske komiteene u.å) Selv om forskningen min ikke omhandlet personopplysninger, og jeg heller ikke samlet inn data på en måte som ville gjøre det mulig å identifisere informantene, var dette en retningslinje jeg fullt ut identifiserte meg med og holdt meg innenfor, jeg var nøye med å informere om hvem jeg var, hva jeg forsket på, hvor jeg var ansatt og hva forskningen skulle brukes til, og i hvilken form den ville bli publisert; informasjonen om dette utgjorde størstedelen av mitt bidrag i forhandlingene. Retningslinjene gjør også rede for flere unntak fra denne hovedregelen, her vil jeg inkludere de to jeg så på som relevante i mitt tilfelle: «...unntak kan være aktuelt i situasjoner der [...] opplysningene som behandles er lite sensitive, og der forskningen

samtidig har en nytteverdi som klart overstiger ulempene som kan påføres deltakerne.» Jeg var nokså sikker på at min bruk av forhandlingene innfridde begge disse kravene: Følelsene, eller intensitetene jeg forsøkte å gjengi, eller skrive ut, ble ikke knyttet til subjektene de passerte gjennom, heller til det som utspilte seg mellom dem og meg, dem og situasjonen, mellom oss alle. Jeg knyttet ikke ubehaget og uroen i forhandlingene til psykiske eller sosiale særegenheter ved informantene. Det som ble gjenstand for min oppmerksomhet, var ikke informantenes biografiske subjektivitet, hvem de var «på forhånd», heller det som utspilte seg mellom oss. Slik jeg så det, som jeg har redegjort for nå, oversteg nytteverdien klart den ulempen som kunne sies å bli påført deltagerne.

I dette kapittelet har jeg brukt mye plass på å gjøre rede for det jeg selv oppfatter som det mest interessante metodegrepene i avhandlingen, at jeg og inkluderte det som lå rundt møtene med informantene. Dette var ikke planlagt, men kan likevel sies å være en ikke helt uventet konsekvens av det teoretiske utgangspunktet for undersøkelsene. Slikt sett illustrerer dette det intime forholdet mellom teori og metode jeg innledet med å tematisere: teorien kan ha, bør i denne sammenhengen ha, betydning for hva som ligger innenfor og utenfor det som skal undersøkes, og hvordan det skal undersøkes. Mitt teoretiske utgangspunkt var åpent og prosessorientert, jeg ville unngå å behandle møtene som varierende eksempler på noe jeg på forhånd kunne si at jeg visste hva var, og derved komme i fare for å ekskludere det som ikke passet inn med det «egentlige», det kjente.

3.13 Bruken av produksjonen

I den siste artikkelen, nr. 4, tar jeg i bruk deler av empirien vi produserte, informantene, andre publikummere, omgivelsene og jeg. I produksjonen av empirien («produksjonen» må forstås bredt), tok jeg i bruk flere «teknikker» samtidig, undersøkelsen kan som helhet sees på som et eksempel på det som gjerne omtales som multimodale metoder. Multimodale metoder har en ambisjon om å omfatte mer enn språket, skriften og talen, inkludere «gesture, body, space--the visual bringing together all of the different ways that people make meaning» (Jewitt, 2014, upaginert). Dette betydde at hva

informantene og jeg sa, det som lot seg transkribere, var en type data blant andre, fremgangsmåtene, metodene, var preget av å være en «methodological impulse to reach 'beyond' verbal language, in which close-up knowledge of multiple meaning making activities is sought» (Dicks, 2014, s. 656). Resultatene av denne måten å produsere empiri på var flere sett med forskjellige typer data fra situasjonene: lydfiler, transkripsjoner, fotografier, notater, refleksjoner. Dette er ikke uvanlig for praktisk kvalitativ forskning, den er ofte «marked by a rich complexity of abundance» (Tracy, 2010, s. 841).

I artikkelen gjør jeg noen punktnedslag fra det empiriske materialet fra feltarbeidene. Disse blir presentert, lest, analysert og brukt på bakgrunn av et sett antagelser, eller påstander: 1) at museene tradisjonelt har blitt sett på som steder for bestemte typer erfaringer, 2) at museene ligger i verden, utveksler med verden, 3) at grensene mellom museene og verden er porøse, gjennomtrengelige, 4) at det «å betrakte kunst» også kan knyttes til andre regimer for hva som kan gjelde som kunnskap, og 5) at det å vektlegge det umiddelbare, det øyeblikkelige, utsette kvalifiseringen av hendelsenes påståtte hovedfunksjoner, kan bidra til at andre aspekter enn de vi allerede tror vi vet om, kan gi seg til kjenne.

Nedslagene jeg gjør bruk av i artikkelen, er knyttet til avgrensede hendelser, replikkvekslinger mellom informantene og meg, informantene seg imellom, bevegelser og så videre. Seks av dem er forholdsvis tette, sammentrukne, refleksjoner som tar utgangspunkt i hendelser som tematiserer, på forskjellige vis, arenaenes status og forhold til verden. Disse punktnedslagene er skrevet i forlengelse av, eller over, forskjellige forelegg produsert samtidig med, eller like etter, situasjonene de beskriver, skriver frem: lydfiler, transkripsjoner, fotografier og feltnotater. Som tekst er de alle palimpsester, u-fullførte gang på gang, skriften er forsøk på å re-skape, med-skape, lag på lag, prøvende utkast til slikt som bare lar seg ferdigstille på foreløpige vis. De første er gjort rett etter begivenheten de tematiserer, men jeg begynte raskt å overskrive dem. Stort sett førte overskrivningene til beskjedne endringer; forsiktig uttynning av antall ord, overgang til mindre vurderende, mer forsiktige ord. Noen av ordene jeg

hadde brukt i førsteutkastene, fikk situasjonene til å fremstå som mer entydige enn de kanskje var, som om jeg lå under for en impuls i retning av å (be)skrive situasjonene slik at de passet bedre til kontekstene, slik at de kunne ligne det de også var –

museumsbesøk. Overskrivningene kan sees på som forsøk på å bryte vanene, som forsøk på å fremheve sansningen av hendelsene som enkeltbegivenheter heller enn å behandle dem som organiske elementer i større forløp. Den nøkterne, kanskje til og med fremmedgjørende, betoningen av øyeblikkene, bevegelsene, relasjonene, svekket impulsen henimot å kvalifisere bevegelsene og hendelsene i lys av kontekstene.

«Avmagringen» av språket avdekket ingen essens, utløste ingen inspirerte

fornemmelser av at jeg nærmet meg en kjerne eller definitive svar på det ene HVA.

Deleuze og Guattari skriver i *A Thousand Plateaus* om litteratur som etablerer “a logic of the AND, overthrow ontology, do away with foundations, nullify endings and

beginnings.” (Deleuze og Guattari, 1987, s. 25). På et vis er det mulig å se seriene av

utkast som forsøk på å bevare situasjonenes preg av å være åpne, ubestemte.

«Behandlingen» av empirien, bestrebelsene i retning av å komme tett på den, kan på

mange vis sies å minne om utfoldelsen av en slags fenomenologisk orientert

oppmerksomhet, men da en fenomenologi hvor søket etter «dybden» er supplert av

oppmerksomheten rettet mot bevegelser, endring, relasjoner:

Whereas early phenomenology is interested in the “essence” of phenomena (Husserl, 1900/1970), post-intentional phenomenology is more interested in chasing the lines of flight (Deleuze & Guattari, 1980/1987) phenomena can/might take. (Vagle og Hofsess, 2016, s. 334)

Fem av de tolv punktnedslagene er knyttet til bestemte situasjoner fra samtaler jeg

hadde med informanter. Samtalene ble til mens vi gikk sammen gjennom

utstillingsrommene, målet med dem var at informantene, så fritt som mulig, skulle ytre

det det falt dem inn å ytre. Eller la det være. Jeg forsøkte å innta en tryggende, men og

tilbaketrukket rolle, prøvde å møte ytringene med ikke-dømmende interesse.

Samtalene var av ulik lengde, den lengste var på 30 minutter, den korteste på 15

minutter. I artikkelen presenterer jeg korte utdrag av samtalene, noen av utdragene

ledsages av, eller medproduseres av mine kommentarer, andre steder får replikkene stå

alene, som ukommenterte fragmenter. Utvalget er hverken ment å dekke et spekter,

være representativt, eller å være eksempler på «typiske» situasjoner. Informantenes utsagn, handlinger og adferd blir behandlet ut fra en antagelse om at de både er knyttet til hendelser og bevegelser inne i situasjonene, og til hendelser, erfaringer og kunnskaper som skriver seg fra liv forut for og etter situasjonene. Metoden, å undersøke via løst strukturerte intervjuer og samvær samtidig som vi gjorde det de var der for å gjøre, syntes å «avdekke» disse besøkernes komplekse intensitet. Det er liten tvil om at jeg (forskeren) spilte en rolle i dette. Jeg har tidligere i kapittelet gjort rede for at det kunne se ut som om informantene så på meg som en representant for det jeg skulle undersøke. Det er grunn til å tro at forestillingen om dette forstyrret informantene, og at forstyrrelsen var produktiv.

Resten av nedslagene er hentet fra begivenheter i feltarbeidet, hendelser, møter. Min rolle i disse var annerledes enn i samtalene: de fleste av dem er fra begivenheter jeg var vitne til, eller begivenheter jeg selv produserte ved å reflektere videre på hendelser som var blitt meg til del. Ingen av dem er egentlig bemerkelsesverdige, de er hverdagslige, jeg tror jeg kunne valgt andre uten at det hadde gjort stor forskjell. Et fellestrekk de deler med samtalene, er at de er «urene», de peker mot at begivenhetene i museet også er møter mellom ulike krefter, ulike impulser, kanskje til og med konflikter mellom dem. Noen av dem tematiserer forholdet mellom utenfor og innenfor, pengene og kunsten, konsumet og kunsten, de sosiale mediene og kunsten: Barnet som løper og blir stoppet, kvinnene som bruker stolene som leker, de eksklusive butikkene i nærheten av museene, kulehullene i Gropius Bau, bruken av museet som kulisse for fotografering, som arena for å betrakte og bli betraktet.

Selv om hevdvunnen metodologisk tenkning kan sies å ha vært orientert mot å være klar over, være bevisst, temme og minimere forskerens rolle, kanskje til og med har sett på den som en uønsket bi-effekt, har det også lenge eksistert stemmer som ser på forskerens subjektivitet som både uomgjengelig og produktiv. Et eksempel på dette er sosiologen C. Wright Mills som i 1959 skrev: "Perhaps the most fruitful distinction with which the sociological imagination works is between 'the personal troubles of milieu' and 'the public issues of social structure.'" (Mills, 2010 [1959], s. 8). Min avhandling

tematiserer Mills utsagn på flere måter: For det første handler avhandlingen på et overordnet tematisk nivå om mellomrommene, friksjonen, mellom subjektiv erfaring og sosial struktur (museumsbesøkene som unike tilfeller samtidig som de også er eksempler på en type aktivitet vi kategoriserer som «museumsbesøk»). For det andre behandler den dette temaet ved bruk av metodestrategier som på den ene siden søker å oppfylle den vitenskapelige genrens idealer (det er et arbeid jeg forsøker å få akseptert som legitimt i en nokså stramt strukturert genre) og på den andre siden også er et arbeid preget av det Mills kaller «imagination», noe som knytter dem til min løpende subjektivitet, mine kompetanser, slike som lar seg se på som faglige, men og slike som ikke med samme letthet gjør det, kompetanser som på uutgrunnelige måter synes knyttet til temperament, mangler, ressurser, følsomhet og blinde flekker, idiosynkrasier. Når det gjelder måten å arbeide på, metodene, tenker jeg på «imagination» eller forestillingsevne, både som en bestanddel i strategiene og taktikkene som jeg utarbeidet for å produsere, bearbeide, tolke og skape mening ut fra den virkeligheten jeg har beveget meg i, og som noe jeg gjorde bruk av i arbeidet med å produsere den obligatoriske (gjen)fortellingen av valg, metoder, funn: Både forberedelsene til feltarbeidet, produksjonen av situasjonene, utvelgelsen av dem, prepareringen, behandlingen av dem og til slutt reproduksjonen, eller fremstillingene av dem, har funnet sted i mellomrommet mellom et knippe vitenskapelige prosedyrer og min egne evner og tilbøyeligheter – slik disse har det med å gi seg til kjenne når jeg arbeider (av og til på måter det er vanskelig å gjøre rede for).

I artiklene har jeg forsøkt å behandle situasjonene på måter som yter dem og menneskene i dem rettferdighet. Jeg har først og fremst gjort dette ved å gi dem plass, latt dem folde seg ut, ved å skrive dem ut og ved å etablere rom rundt dem, før og etter, en slags «pauser». Dette grepet er tydeligst til stede i artikkel nr. 4. Der er situasjonene for en stor del presentert hver for seg, organiserte under ulike overskrifter. Denne måten å gjøre det på, var et bevisst grep. Jeg kunne ha valgt å ta ut mindre biter fra det samlede materialet, replikker, gjengitt, parafrasert dem sammen med interessante observasjoner, og fordelt dem, spredt dem jevnt i den løpende teksten – lansert, prosessert og analysert i en forover-orientert bevegelse. Fordelen med en slik

fremgangsmåte er at den får bevegelser og ytringer fra virkeligheten til å fungere som svar på relevante spørsmål, virkeligheten blir til konkrete og unike tilfeller som illustrerer noe mer allment. Ulempene henger intimt sammen med fordelene: Virkeligheten, også i såpass avgrensede og oversiktlige situasjoner det handler om her, er rik, full av bevegelser. Dette kan bli borte for oss dersom virkeligheten utelukkende representeres ved hjelp av de fragmentene og bruddstykkene av den som vi vurderer som produktive forhold til problemene vi har satt oss fore å løse. Å bruke biter og stykker av empirien, også når det gjøres på transparente måter, for eksempel i forhold til kriterier for relevans, bidrar til at de delene av virkeligheten som ikke blir brukt, forsvinner.

I artikkelen «Abandoned ideas and the energies of failure» (Sjøvoll, Grothen og Frers, 2020), artikkel nr. 2 her, skriver jeg om en episode fra en kulturforskerkonferanse hvor jeg presenterte deler av forskningen i denne avhandlingen. Reaksjonene fra salen var i all hovedsak positive, men en ting som gikk igjen som karakteristikk av den, var at den var «poetisk», at den på en eller annen måte var annerledes. Jeg tror at reaksjonen berodde på en snever og subjektcentrert forståelse av det poetiske; det ble sett på som en metode knyttet til egenskaper ved forskeren, egenskaper og kunster forskeren besitter; han produserer «det poetiske» ved å ta i bruk sitt poetiske «gemytt». Gemyttet, som per definisjon er idiosynkratisk, fargelegger situasjonene, produserer «det poetiske» i dem. Slikt sett knyttes det poetiske til noe som kommer etter situasjonene, situasjonene animeres av det poetiske gemyttet. Det finnes gode grunner til å tro at det også kan forholde seg annerledes: Om det finnes noe «poetisk» i denne avhandlingens presentasjoner av empirien, situasjonene, eller livet i museene, kan denne like så godt skrive seg fra at, hendelsene, livet, er gitt, om ikke større plass, så en annen mer ubestemt plass. Jeg har forsøkt å gjøre dette ved å være tilbakeholden med hensyn til å løpende knytte hendelsene til konteksten for arbeidet. Allerede i den første artikkelen gjør jeg rede for dette idealet ved å skrive at jeg vil følge hendelsene uten å (bare) føre dem tilbake til det prosjektet likevel uvegerlig vil tvinge dem til å være uttrykk for. Det poetiske ligger med andre ord i situasjonene selv, å unngå å betone hva «hva`et» skal være uttrykk for, er del av – museumsbesøk, erfaringer med kunst – gjør

at situasjonenes ubestemte og bevegelige kvaliteter trer frem. Poesien, om en slik kvalitet kan sies å finnes i avhandlingene, er heller en effekt av noe som *ikke* gjøres heller enn av noe som gjøres. «Det poetiske» kan således tenkes på som et slags produkt av at for lite har blitt gjort, at «stoffet» er underprosessert. Det var situasjonene som var poetiske, de var produktive, mangetydige, metoden var å følge bevegelsene mens de fant sted, behandle dem så varsomt som mulig, la dem få rom, også rundt seg, kanskje først og fremst ved å ikke behandle dem som illustrasjoner av etablerte problemstillinger.

3.14 Min posisjon i produksjonen – orienteringer

Til slutt i dette kapitlet vil jeg forsøke å gjøre rede for min egen posisjon, min egen rolle i forhold til avhandlingens resultat. En avhandling består av mange ulike elementer. Elementene står i et produktivt forhold til hverandre og lar seg ikke tenke på som separate elementer, de er løpende resultater samtidig som de selv produserer løpende resultater andre steder, metodene er løpende resultater av lesninger, orienteringer, samtidig som bruken av dem har avgjørende betydning for representasjonene de er med på å produsere. På samme måte som teoriene; i utgangspunktet kan opprinnelsen av dem sies å være knyttet til noe reaktivt, ønsket om å få herredømme over noe som påvirker oss på måter vi ikke har kontroll på, nå bruker vi dem aktivt for å manipulere med verden, teoriene legger til rette for offensiver. Også den empiriske virkeligheten er sammensatt, på den ene siden produserer den – uavhengig av oss – effekter som påvirker oss, på den andre siden er den og et løpende resultat av hvordan vi oppfatter og forstår den, i lys av, eller guidet av våre teoretiske interesser, er vi med på å skape virkeligheten. Vitenskapen er og en kamp om hvordan virkeligheten skal oppfattes. I en avhandling er idealet å gjøre rede for forholdet mellom elementene, temaet, problemene, teorien, utvalget, metodene, forskerens posisjon. Det meste av dette har jeg forsøkt å gjøre rede for, men ikke det siste, min egen posisjon, eller mine egne posisjoner.

Jeg har ikke hatt *én* posisjon. Kanskje kan man si at jegeren har *én* posisjon når han jakter, en posisjon i et felt: Hen sitter på post og speider etter dyr å skyte, hen skal se,

sanse, men ikke selv bli sett og sanset, hen skal overløste noe som konvensjonelt blir regnet som det andre, dyret. Hen benytter seg av et sett med legitime, lovlige midler, teknikker (det finnes selvsagt andre måter å vurdere jegerens posisjon på, men jeg tror det duger som eksempel på en forholdsvis avklart posisjon mellom en aktør og hens felt.). I rammene av denne avhandlingen er det annerledes, feltet (naturen) og hvordan vi bør handle for å produsere (jakten) blir også her bestemt av posisjonen til den som involverer seg med det, men antall mulige posisjoner synes mangedoblet, beheftet med usikkerhet, uenighet, både på det ontologiske plan (hva jaktes?) og på det epistemologiske (hvordan bør det jaktes?). Dette har jeg for så vidt vært inne på flere ganger før. Begrepet, fenomenet, hva det er – det å inneha en posisjon – er med andre ord både avgjørende og uavklart. Enda vanskeligere blir det om vi tar høyde for at posisjonen(e) i utgangspunktet er vanskelig å gjøre transparent(e), gjennomskinnelig(e): Ens posisjon(er) er noe som både er løpende påvirket av slikt det går an å gjøre rede for – f.eks. hvordan de er orientert på et overordnet teoretisk plan – men og av noe som er i bevegelse samtidig som vi holder på, arbeider, vår subjektivitet, som er et løpende og alltid foreløpige resultatet av møter mellom oss og verden.

Ofte tenkes subjektet som noe gitt, stabilt, nærmest ferdig, jeg er allerede noe, utstyrt med noe, virkeligheten, hendelsene i denne blir filtrert gjennom noe som allerede er. Innenfor rammene av en slik forståelse vil subjektivitet i vitenskapelige tekster bety tekster som er preget av å være filtrert gjennom et gemytt, en orientering. I denne avhandlingen har elementer fra tenkningen til Deleuze og Guattari spilt en sentral rolle, både med hensyn til ontologi, spørsmålet om avhandlingens hva, og epistemologisk, hvordan vi kan produsere kunnskap om fenomenene avhandlingen gir seg ut for å handle om. Jeg tror også at elementer av den kan være nyttige i en redegjørelse for min egen posisjon i forhold til det jeg har gjort i denne avhandlingen: Avhandlingen er ikke skrevet ut fra en posisjon, eller et begrenset sett posisjoner, skrivingen av den er selv virkelighet, en serie med hendelser som i sin tur har produsert ny subjektivitet, nye posisjoner. «Nothing is done *by* the imagination; everything is done *in* the imagination.» (Deleuze, 1991 [1953], s. 23), posisjonene er ikke bare årsaker, de er også effekter.

I forordet til den engelske utgaven av *Empiricism and Subjectivity* skriver Deleuze: «We are habits, nothing but habits - the habit of saying «I».» (Deleuze, 1991 [1989], s. x). Vanen med å si «jeg» kjenner jeg igjen, det er min modus operandi, jeg har alltid lagt (for?) stor vekt på det; det er «jeg» som gjør, «jeg» er identisk med «meg», «jeg» kjenner «meg selv» igjen. Eller kanskje den negative varianten: «Dette er ikke meg, slik tenker ikke jeg.». Arbeidet med avhandlingen har gjort denne tendensen enda klarere for meg, først og fremst ved at arbeidet med den har utfordret min forståelse av mulighetene for å bevare bestandige, stabile posisjoner i arbeider som dette uten at det går utover mulighetene til å følge begivenhetene slik de utfolder seg i den empiriske virkeligheten, ikke minst i tilfeller hvor man kommer så tett på virkeligheten som i dette arbeidet. Arbeidet, ikke minst de delene av det som det ikke «ble noe av», kan også sees på som en serie med forsøk på å eksperimentere med ulike posisjoner.

I mange år trengte jeg ikke innta en posisjon, jeg underviste, tekstene jeg skrev ble skrevet i undervisningsøyemed. Undervisningen foregikk stort sett overfor BA-studenter, den gikk ut på å gjøre rede for, av og til syntetisere andres posisjoner. Min posisjon var slikt sett en slags metaposisjon, jeg var nødt til å være orientert om forskjellige, eller mulige, posisjoner, men trengte ikke inneha en bestemt posisjon selv, jeg forsket bare i begrenset grad, ingen krevde en bestemt posisjon av meg, jeg var fri (av og til følte det i alle fall slik) til å tenke om posisjonene, det var ikke obligatorisk å flagge en bestemt, eller et knippe av dem.

Jeg har et hovedfag i idéhistorie og et mellomfag i litteraturvitenskap. Jeg har og jobbet lenge med mennesker i psykisk helsevern, har og noe utdanning derfra også. Utdanningene sammen med interessene mine, som ofte har tendert i å gå i retning av noe «litterært», kunst og filosofi, danner noe av grunnlaget for en tilbøyelighet til å behandle verden som tekst, som noe som kunne leses, tolkes, en humanistisk hermeneutisk-fenomenologisk orientering. Jeg har vært nysgjerrig på fenomener som mat, kulturbruk, ferier, trening og så videre, og forsøkt å fortolke disse ved hjelp av forskjellige former av kontekstualisering, vurdere enkeltfenomenene i lys av sammenhengene jeg innbilte meg de inngikk i. Denne «posisjonen» var utgangspunkt

for avhandlingen og førte i starten til produksjon av fenomenologi-inspirerte tekster hvor jeg gjorde bruk av det jeg allerede var orientert mot, jeg begynte med å «lese» den verdenen jeg skulle undersøke, beskrive den, museene, omgivelsene rundt dem, interiørene. Lesningene var utpreget «følsomme», preget av en sympatiserende inderlighet, kanskje til og med en identifikasjon med det jeg skrev om. Kanskje viktigst av alt, posisjonen var preget av at jeg, uten å gjøre rede for det, skrev innenfor rammene av utbredte forestillinger om kunstmuseene som steder for særskilte erfaringer, som steder med egne, spesielle atmosfærer, tekster som var ute etter å identifisere «the essential atmospheres and qualities of each of the museum spaces.» (Simonsen, 2014, s. 12).

Arbeidet med disse utkastene til tekster utløste motstridende tanker og følelser: På den ene siden var de interessante å jobbe med, arbeidet med empirien som lå til grunn for dem, skjerpet sansene mine, fikk meg til å sanse deler av virkeligheten på en annen og mer intens måte enn jeg var vant til. På den andre siden utløste arbeidet med dem også uro; jo mer jeg arbeidet med tekstene, desto mer tydelig ble det at de var preget av at noe var tatt for gitt i dem, det var som om jeg undersøkte noe som allerede var bestemt som rom med kvaliteter som produserte bestemte effekter. Utkastene demonstrerte at jeg befant meg i, ikke klarte å unnslippe, innsidene av en forestillingsverden og effektene disse skapte.

Det var ikke slik at jeg ikke hadde tenkt på dette, lenge før jeg begynte med dette prosjektet hadde jeg undret meg over hvor sterkt forestillingene om kunsten og kulturens viktighet og velgjørende effekter fremdeles står, i kulturpolitikken, i forskningslitteraturen, blant folk. Siden jeg allerede hadde en mistanke om disse forestillingenes kraft, hadde jeg et håp om å unnslippe dem ved hjelp av teori og metode som aksentuerte det horisontale, det akutt nærværende, det samtidige i undersøkelsene. Men bruk av annen teori og metode så ikke ut til å være tilstrekkelig; mine egne vaner og tilbøyeligheter kombinert med forestillingene som omkranser, definerer, skaper, produserer gjenstanden jeg skulle undersøke, var simpelthen for sterke. Farene for å produsere forskning som mer eller mindre bevisst, mer eller mindre

frivillig ender opp med å kolportere det som allerede ble tatt for gitt, først og fremst kunstens «umistelige» kvaliteter og effekter, var overhengende til stede samme hvilke teoretiske og metodologiske krumspring jeg gjorde.

«We are habits», skrev Deleuze (Deleuze, 1991, s. x); så lenge jeg fortsatte å gjøre tingene på den måten jeg var vant til å gjøre dem på, produserte jeg stort sett mer av det jeg allerede kjente: heller enn å oppleve noe endte jeg opp med å diskutere med det jeg allerede hadde opplevd, tenkt, trodde jeg hadde forstått. Vanene fungerte også som en slags fortolkningsmaskiner, de nye hendelsene, besøkene og oppholdene i museene klarte ikke å trenge gjennom, eller erstatte, effektene av flere tiår med besøk, tenkning. Først og fremst var disse effektene knyttet til avstand, vanene var knyttet til, eller gav seg til kjenne som et bestemt blandingsforhold mellom meg og det jeg gav meg ut for å forske på: Jeg sanset stedene men filtrerte straks sansningen gjennom det jeg allerede hadde tenkt, sanset, produksjonen bar preg av det, like deler innfølelse fenomenologisk orientert varhet for «atmosfærene» og motstand mot den samme følsom-sympatiske varheten, min sedvanlige «metode» (som var for internalisert til å være noen egentlig metode, det var heller en vane) lukket meg inn i en ordrik produktiv ambivalens. Museene fortsatte å være mysteriene de alltid har vært for meg, dragende og frastøtende på samme tid. Skriften, eller arbeidet, ble arena for pendlingen mellom troen på (håpet om) kunsterfaringens transcenderende kraft og trangen til å «gjennomskue» dem som arenaer for kamper som egentlig dreide seg om andre ting, altså en pendling mellom to posisjoner jeg trodde jeg forsto.

Det som kom til å gjøre forskjell for meg, lå i det de praktiske føringene valgene av metoder tvang meg til, beslutningen om å følge, se, høre, være med dem, samtidig som de «utførte» det jeg hadde gitt meg ut for å undersøke. Stoffet, eller «materialet», ble til samtidig som jeg forsket på det, hendelsene og sansningene av dem lå tett på hverandre, metodene gjorde meg dessuten til medskaper av materialet som skulle ligge til grunn for undersøkelsen. At intens oppmerksomhet ble rettet mot hendelsene, førte til at hensiktene med hendelsene, kvalifiseringen av dem, kontekstene, ble trengt i bakgrunnen. At forholdet mellom undersøkelsens overordnede tema (møtene mellom

kunst og publikum) og den faktiske empiriens myriader av (små, hverdagslige) bevegelser ble så produktivt, var en følge av metodevalgene, fremgangsmåtene førte til at jeg måtte være tett på det som hendte, det lokale: kroppene, rommene, lydene, ytringene, atmosfærene. Valget av det umiddelbart lokale som empiri – kropper, rom, bevegelser og hendelser – utfordret mine etablerte forestillinger om hva slags hendelser dette kunne være, på en måte «teoretiske» beslutninger ikke kan. Bevisstheten om at det jeg holdt på med fant sted i et museum, tilhørte, eller *burde* tilhøre, bestemt gjenstandsmessige eller teoretiske horisonter, ble svekket, etter hvert oppfattet jeg ikke – og behandlet heller ikke – hendelsene som fant sted der som noe med forutbestemte, kontekstavhengige kvaliteter, de var reduserte til, eller snarere åpnet opp til å være hendelser i verden. Uten å være resultat av noen egentlig beslutning, uten at jeg hadde ønsket det en gang, hadde jeg begynt å glemme hvor jeg var, hva slags begivenheter det var jeg hadde påstått jeg skulle undersøke. Kontekstene for undersøkelsene begynte å falme, det forhåndskonseptualiserte ble utkonkurrert av mangfoldet av løpende begivenheter. Hendelsene vi ble utsatte for, som vi selv satte i gang, var så forskjellige, synes å være løpende resultater av så mange forskjellige ting, impulser, inntrykk, minner, orienteringer, at det å utelukkende behandle dem innenfor rammene av erfaringer med kunst eller som dechiffrerbare manifestasjoner av sosial posisjon eller posisjoneringer, ville være utilbørlig reduktivt, ville være å tre undersøkelsens mål over dem. Metodenes praktiske orientering henimot det nære, det lille, det ubetydelige, brakte meg for en stakket stund ut i utkantene av kunstinstitusjonens intense tryllesirkel, det praktiske reddet meg unna de paralyserende effektene av museenes opphøyde status som «places of quiet contemplation» (Wilson-Barnaou, 2016, s. 694): Jo tettere jeg kom på hendelsene, dess «lavere» jeg plasserte meg selv i forhold til dem (oppgav «the gaze from nowhere», som Haraway (1988) skriver om), dess oftere endte jeg opp med å «kun» oppleve det sansene mine var i stand til å oppfatte der og da; institusjonen kunst, ideen «kunstmuseum», med all sin konnotative kraft, bleknet og forsvant, ble fortrent av hverdagslige hendelser, gjenstander, endringer, krefter. Metodenes praktiske føringer bidro til at jeg ble en fremmed som ikke lenger visste hva det var viktig å følge med på, som begynte å rote til

forholdet mellom det vesentlige, det mindre vesentlige og det helt uvesentlige, som sluttet å gjøre forskjell på kunstverk og ventilasjonsanlegg, rekkverk, flater og himlinger, mellom løpende barn og langsomme voksne, mellom replikker som handlet om lysten på en kopp kaffe og slike som omhandlet Francis Bacons fargebruk. Sfærens (kunsten, kunstverdenens, museets) vertikale orden ble erstattet av, eller kanskje heller supplert med, øyeblikkenes horisontalitet. Først ved å lystre metoden kom jeg i nærheten av å kunne «anvende» teoriene.

4 Sammendrag av artiklene

Her følger korte sammendrag av artiklene. Rekkefølgen på sammendragene er kronologisk.

4.1 Artikkel 1: «Bruken av kultur – barrierer, incentiver, essenser og intensiteter».

Status: Artikkelen er publisert i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, vol. 19, Nr. 1 – 2016.

Denne artikkelen er den første jeg skrev i avhandlingen. Artikkelen er en diskusjon av teorier og metoder som er i bruk i undersøkelser av publikums forhold til kunst. Artikkelen åpner med å tematisere den kulturpolitiske interessen for forholdet mellom kunst og kultur og noen tendenser i forskningen på dette forholdet. Hovedpoenget med artikkelen er å diskutere mulighetene for å supplere etablerte måter å undersøke forholdet på, ved hjelp av «åpnere, alternativt orienterte strategier» (Grothen, 2016, s. 138). Artikkelen forsøker å gjøre rede for forskjellen mellom tradisjonelle, eller hevdvunne, metoder og alternative metoder ved å gjøre rede for Deleuze og Guattaris skille mellom «kongelige» og «nomadiske» vitenskaper (1987).

Artikkelen presenterer og diskuterer deretter to arbeider som på hvert sitt vis tematiserer forholdet mellom publikum og kunst og kultur, Gran og Weddes (2012) rapport «Publikum – hvem, hva, hvorfor?» og Jarness artikkel (2015), «Cultural vs Economic Capital: Symbolic Boundaries within the Middle Class».

Videre presenterer artikkelen noen praktiske konsekvenser av å velge åpnere forskningsinnganger til forholdet mellom publikum og kunst. De viktigste av disse er at forholdet også bør undersøkes samtidig som det folder seg ut, at det må innta en problematiserende, eller undersøkende, innstilling i forhold til relasjonen mellom forsker og den, eller det det forskes på, at situasjonene det forskes på, bør sees på som en serie unike konstellasjoner, og at det materielle bør tilkjennes forskjellige former for agens.

Artikkelen kan sees på som et forsøk på å berede grunnen for å jobbe alternativt med forholdet mellom kunst og publikum og konkluderer med at å arbeide med dette forholdet på andre måter vil kunne bidra med ny kunnskap inn i feltet.

4.2 Artikkel 2: «Abandoned ideas and the energies of failure».

Status: Artikkelen er publisert i *Emotion, Space and Society*, 36 (2020). Artikkelen er skrevet sammen med stipendiat Vibeke Sjøvoll fra OsloMet og professor Lars Frers ved USN. Vibeke Sjøvoll er førsteforfatter.

Denne artikkelen handler om det vi gjerne unnlater å snakke om i forskning, feilene vi gjør, nederlagene våre, tingene vi bortviser, eller ekskluderer fra det vi ender opp med å presentere som våre bidrag. Artikkelen forsøker å presentere, gjøre rede for og diskuterer dette på to forskjellige måter: Først diskuterer vi dette på en «generell» måte, først og fremst ved å tematisere og problematisere det vitenskapelige språket, eller de vitenskapelige formidlingsformene. Disse formidlingsformene, hevder vi, blir ofte håndhevet på måter som legger til rette for konformitet, men og til at verdifulle former for erfaring, kunnskap blir stukket vekk, ikke blir regnet med. Deretter utdyper vi temaet for artikkelen ved å skrive om våre egne erfaringer med å misforstå, feile, underkjenne våre egne følelser og tanker og så videre.

Mitt eget erfaringsbidrag i artikkelen er hentet fra en situasjon hvor jeg presenterte deler av arbeidet med denne avhandlingen og dreier seg om å ikke være sikker på om jeg innfrir forventningene, eller om jeg innfrir dem på riktig måte. Bidraget kan også sees på som en tematisering av forholdet mellom objektivitet og subjektivitet i vitenskapen, eller hva som danner grunnlaget for kunnskap, diskusjoner med klar relevans for avhandlingen som helhet. Det er mulig å si at vi i denne artikkelen, på andre måter enn vanlig, ved bruk av personlige historier, drøfter grunnlagsproblemer som og er sentrale i andre deler av avhandlingen.

Artikkelen konkluderer med å hevde at det er mye kraft i alt det vi forsøker å skjule, holde borte fra våre tekster, presentasjoner, at det å gjøre bruk av denne kraften, ta vare på den, selv om den minner oss om noe skummelt, pinlig, kan bidra til å minske

avstanden mellom akademia og resten av verden, mellom det vi opplever *her* og det vi skriver om *der*.

4.3 Artikkel 3: «Hesitation before the impact – The museums and their visitors»

Status: Artikkelen er innsendt til tidsskriftet *Culture Unbound*.

Denne artikkelen har to siktemål. For det første gjør den bruk av, eller arbeider videre med materialer med opprinnelse i feltarbeidet, og den forsøker å «probe into the life in the museums». For det andre er den et forsøk på å bruke noen teoretiske og metodemessige grep og begreper på et materiale og samtidig diskutere bruken.

Artikkelen innledes med en vignett, vignetten handler om min mor på det som den gang var Nasjonalgalleriet, og dermed også om meg og mitt.

Artikkelen forsøker å realisere siktemålene ved å først peke på noen begrensninger det tradisjonelle begrepsapparatet rundt virkningene, eller effektene, av møter med kunst kan sies å være beheftet med, samt å knytte noen av begrepene, særlig begrepet «impact», til samfunnsendringer med relevans for kulturpolitikk. Deretter forsøker den å peke på åpningene som ligger i å bruke andre begreper enn vanlig: «The use of other concepts creates other worlds, or accentuates aspects of the world that are habitually left in the shadows when we keep on leaning on the old ones.» I denne artikkelen testes det å bruke andre begreper ut ved at situasjonene i museene ikke beskrives og analyseres ved hjelp av termer som «møter med kunst» eller «erfaring av kunst», men heller ved hjelp av begrepet «hendelse» (event).

I denne artikkelen tematiserer jeg også det som kalles multi-sensoriske metoder, både ved å omtale, gjøre rede for hva de kan gjøre for oss, og ved å gjøre bruk av slike metoder, inkludere mer enn kvalifiserte ytringer, i «behandlingen» av situasjonene i museet. Det er også i denne artikkelen jeg gjør bruk av «forhandlingsfasene» som kilde til informasjon om hva som kan sies å stå på spill når jeg forsøker å rekruttere informanter.

Artikkelen konkluderer med at det å bruke andre grep og begreper, andre metoder og andre teoretiske begreper, kan bidra til å fremmedgjøre det vi studerer, på heldige måter slik at vi både kan finne andre svar på gamle spørsmål og settes i stand til stille spørsmål ingen ennå har stilt.

4.4 Artikkel 4: «The vertical, the horizontal - encounters and events within and through the museum»

Status: Artikkelen er innsendt til tidsskriftet *Poetics*.

Artikkelen begynner med å klargjøre at spørsmålet som stilles ikke er «What goes on in art museums?» men heller: «What goes on in these encounters?». I artikkelen gjør jeg bruk av noe av det empiriske materialet fra oppholdene i og rundt museene. Bruken av empirien er i artikkelen regulert av et sett forutsetninger og en slags arbeidsinstruksjon.

I artikkelen lanserer jeg en slags modell, et kryssdiagram, som er tegnet ved hjelp av glatte, unummererte, glideskalaer rundt begrepene det horisontale og det vertikale. Begrepene er analytiske, er ment å være til hjelp i å forstå bevegelsene, intensitetene og orienteringene som utfolder seg i museene. Begrepet *det horisontale* rommer det øyeblikkelige, det presente, hendelser knyttet til det lokale. *Det vertikale* er ment å romme det som gjør seg gjeldende fra høydene og dybdene, ting som ikke kan sies å være til stede på samme måte som verk, lys, lyd, interiører, stemninger: strukturer, klasse, utdanning, forestillingen om kunst som transcendent erfaring og så videre. Situasjonene som utgjør det empiriske materialet, små biter dialog og hendelser og begivenheter, plasseres – men ikke endelig, eller nøyaktig, heller prøvende, antydende i forhold til begrepene. Denne fremgangsmåten eksponerer museet og hendelsene der som mer komplekse, sammensatte fenomener enn de ofte blir fremstilt som.

I konklusjonen kommer jeg med en påstand om at det er en intim forbindelse mellom spørsmålene vi stiller, og svarene det er mulig å få. Dette gjør det viktig å eksperimentere med spørsmålene: Å spørre om ting det ikke har blitt spurt om før, reflektere over og endre spørsmål vi har stilt før, spørsmålet om spørsmålene er kanskje

et av de viktigste i forskning. Helt til slutt foreslår jeg at videre forskning er nødvendig, om forholdet mellom museene og publikum, om museenes rolle som materiell struktur og ikke minst om forholdet mellom institusjonen kunst og konkrete forekomster av kunst.

5 Veien videre, implikasjoner

Det lar seg gjøre, tenker jeg ennå, å summere kunstens rolle og posisjon som Solhjell gjør det i boken «*Dette er kunst*»: «Fortidens religiøst rituelle og maktens seremonielle bruk av kunst er avløst av vår egen tids ritualer og seremonier rundt kunsten.» (2015, s. 115). Men arbeidet har og budt på resultater som kompliserer denne rollen. I dette kapitlet vil jeg trekke frem de jeg mener er mest interessante, som jeg godt kunne tenke meg å arbeide videre med. For det første: Forestillingene om kunstmuseet som et særskilt sted – et annet sted – ble utfordret; museene, også kunstmuseene, er definitivt steder i verden, på mange måter er de mer intimt utvekslende med det de blir regnet som å være et fristed fra – konformisme, kommersialisme, konsum – enn mange andre, og dette trass i, eller kanskje på grunn av, denne verdenens oppfattelse av seg selv som fri i forhold til disse størrelsene (Stallabrass, 2006, s. 63). For det andre antydet empirien, hendelsene, at det er et komplisert forhold mellom hva institusjonene presenterer seg selv som – og kanskje og blir oppfattet som av de besøkende – steder hvor vi kan se/oppleve/erfare kunstverk – altså objekter, ting, samlinger av ting, forskjellige, unike, singulære, og deres rolle som inkarnasjoner, materialiseringer, eller fysiske manifestasjoner av en diffus, mystisk, nokså uhandgripelig, men og tradisjonsrik, tett og pågående struktur, institusjonen kunst.

Begge disse settene av funn, eller resultater, må for en stor del også sees på som følger (effekter) av valg av teori og metode. Den første, museenes forbindelser med omverdenen, hadde vært vanskeligere å få grep om dersom jeg ikke hadde valgt en utpreget multimodal tilnærming. Produksjonen av empiri er med en slik tilnærming ikke begrenset til det verbale, til kvalifiserte meninger, men inkluderer det materielle; den fysiske utformingen av museene, interiører, eksteriører, omgivelser, men og bevegelsene i dem, gjennom dem. Men mistankene om museenes noe underkommuniserte forbindelser til verden omkring ble og styrket av det jeg opplevde ved å besøke dem på forskjellige tider, ved forskjellige anledninger, midt på dagen, om

kveldene, på markeringer av utstillingsåpninger, når utstillingene hadde hengt en stund, ved å «loke rundt» uten klare formål (nå og da til og med i en forvirret tilstand) gjennom dem, rundt dem og så videre. Det andre settet med resultater, som tematiserer forholdet mellom gjenstandene (verkene) og institusjonen de ble presentert inne i, ble til først og fremst som et resultat av å inkludere forhandlingene med de mulige informantene. Forhandlingene, som ikke kan sies å være hverken det ene eller det andre, men noe midt imellom, eksponerte, eller gjorde det «følelig», på nokså intense måter, at det å delta, å dele, bli «sett i kortene», av informantene kanskje i sterkere grad ble oppfattet som en tematisering av deres forhold til institusjonen kunst enn til å dele erfaringen med, opplevelsen av, konkrete verk, i en avgrenset situasjon.

5.1 Funn og metoder

I all tenkning, fra den mest hverdagslige til forskning, spiller det teoretiske perspektivet en fundamental rolle med hensyn til hva vi tror vi tenker om, på eller over: Det er stor forskjell på å tenke på et gjentakende problem i en nær relasjon ved å for eksempel knytte det til personlige egenskaper (for eksempel latskap om det gjelder manglende oppvask) og ved å se det i lys av systemteori Dette gjelder også her: Det gjør forskjell om tenkningen er gjort «innenfra», av slike som deler de grunnleggende antakelsene om den subjektive verdien av erfaringer med kunst, eller om den er gjort «utenfra», som i tenkning som tenderer mot å først og fremst se kunsterfaringer som serier av hendelser hvor det sosiale gjentar seg selv, eller er variasjoner over seg selv med andre midler. «Innenfraperspektivet» kan kanskje komme til å bli i overkant pietetsfull overfor sammenhengene opplevelsene tradisjonelt har blitt oppfattet å inngå i, mens bruk av «utenfraperspektivet» kan innebære en fare for å overse, eller minimere betydningen av variasjonene, avvikene, som fører til at vi mister av syne, eller underkjenner det enkeltstående, det som unnslipper gjentakelsen. Perspektivet som ble valgt her, eller jeg endte opp med her, kom til å bli preget av to ting: For det første åpenhet i forhold til spørsmålet om hva som kunne tenkes å være relevant empiri. (Dette trekket var i høy grad påvirket av teori, kanskje først og fremst av Deleuze og Guattaris relasjonelle

ontologi som flater ut forskjellene mellom høyt og lavt, verdig og uverdige, og som problematiserer tingenes enhet, eller essens.) For det andre viljen til å gå nært på hendelsene, undersøke og ta i bruk deler av dem som ofte ikke blir brukt i undersøkelser som dette. På en måte er det mulig å si at perspektivene i dette arbeidet pendler mellom posisjonene Repstad i en grunnbok om metode (2007) kaller «nærhet og distanse» og at denne pendlingen både produserer nye «funn» og interessante problemer som også har metodemessige implikasjoner.

I denne undersøkelsen er det slik at bruken av multimodale metoder, som innebærer å simultant trekke veksler på ulike typer empiri (kombinert med et «flatere», relasjonelt orientert teoretisk perspektiv), førte til at også det som oftest blir regnet som liggende utenfor, eller i randsonene, ikke ble ekskludert, men omfattet med interesse. Den mest umiddelbare effekten av denne orienteringen var at sammenhengene disse objektene og hendelsene blir oppfattet som å være deler av, kunstverdenen, museumsverdenen, det forestilte fellesskapet, i noen grad ble trengt i bakgrunnen: Jeg oppfattet ikke lenger delene utelukkende som «naturlige» bestanddeler av et hele, de ble i tiltagende grad interessante i seg selv. Med dette ble det vanskeligere, eller ikke lenger like naturlig, å sortere eller kode, hendelsene, elementene og scenene i feltarbeidet i flukt med hevdvunne hierarkiske prinsipper, som i disse sammenhengene for eksempel kan være forskjellige typer nærhetsprinsipper hvor verkene og det som foregår i deres nærhet, eller aktiviteter som på forskjellige måter kan betraktes som rettet mot dem, tillegges større vekt enn det som foregår lenger unna, eller som ikke anerkjennes som rettet mot dem. Den store konteksten (begrepet kontekst er her forstått som en mer eller mindre eksplisitt tematisert og kvalifisert bakgrunn som hendelser og ting tolkes i lys av og som har en «determinate role» i fortolkningen) (Dohn, Hansen m.fl., 2018, s. 3)), ble svekket til fordel for fremkomsten av mer basale, men og flyktigere sammenhenger: spatiale, emosjonelle, fysiske; flater, minner, fantasier og skiftende hastigheter. En slik innretning av en undersøkelse kan medføre at undersøkelsen utvikler seg i misforstått og mangelfull retning, til den kommer til å bomme på det som er erklært som gjenstand(ene) for undersøkelsen, men i denne kom «oppvurderingen»

(rehabiliteringen) av myriadene av enkelthendelser, til og med slike hvor relevansen ved første øyekast kunne synes tvilsom, til å åpne nye innganger til å vurdere kunstmuseets «vesen» og posisjon, først og fremst ved at mange av de små enkelthendelsene viste seg å være «relevante» likevel, særlig ved at de viste hvor mangfoldig utvekslingene mellom museenes «innenfor» og verdenens «utenfor» kan være. Dette er, eller bør, være av interesse for forskning på kulturpolitikk – møtene mellom kunst og publikum kan jo sees på som en grenseflate hvor politikken og forestillingene den bygger på, stivnet til materialitet, skrift, konvensjoner, roller og anvisninger, støter mot kroppene, sanseapparatene og historiene til den denne politikken er ment å være et gode for – borgerne.

En betydelig del av hva jeg opplevde av hendelser og begivenheter i museene, tydet på en intens utveksling mellom flere sett med «utsider» og «innsider». Disse utvekslingene hadde i mange tilfeller avgjørende betydning for begivenhetenes forløp. En mulig konklusjon av dette er at det kan være utilstrekkelig å studere hendelsene som utspiller seg der, som en bestemt type begivenheter. De bærende premissene for dette arbeidet, både i ontologisk og epistemologisk forstand, var at ting og hendelsene som utspilles i situasjoner mellom mennesker, ting og institusjoner – som når vi går gjennom et utstillingsrom i et kunstmuseum – ikke er noe vi kan bestemme forhånd, de blir til gjennom serier av løpende, skiftende relasjoner mellom de forskjellige elementene som kan sies å være til stede, som ting, materialitet, eller av mer diffus og flyktigere natur, konvensjoner, forestillinger, kunnskaper, følelser, minner, ambisjoner, begjær, usikkerhet. Museet, eller opplevelsen av det, kan sies å være løpende resultater av møtene med dem, museene, både som realitet og forestilling, blir til gjennom det som finner sted i disse møtene. Dette er for så vidt allerede anerkjent i form av at institusjonen kunst ikke sjeldent blir sett på som en institusjon som har blitt til, som har endret seg, som fortsetter å endre seg som en effekt av praksis. Funnene tyder på at det som utspiller seg mellom de besøkende og innsiden av museene, er intimt forbundet med hendelser på «utsiden» av den kontemplative situasjonen museene fremdeles ser ut til å tilrettelegge for: «Den hvite kube stenger verden ute. Innenfor går

publikum lydløst omkring og ser på kunsten. [...] I disse klinisk rensede omgivelsene ligger alt til rette for å anlegge et estetisk blikk, hvor formen er det sentrale.» (Meyer, 2013, s. 248). Men det som er ment å være stengt ute fra disse rensede rommene, eller være deres utside (selv om det og kan argumenteres for at også «den tause hvitheten» er nok en utside), trenger gjennom, blander seg med tingene som er «ment» å være der, hekter seg inn i dem, danner nye sammenhenger, noen av dem kan anees som, og blir og det, ansette som «heldige», er konformt med det det legges til rette for: minner om verk som er sett andre steder, mobilisering av «legitime» kunnskaper, andre kan være mer uvelkomne, ikke-legitim oppførsel, fornemmelse av fremmedhet, av å ikke høre hjemme, av ubegripelighet, ubehjelpelighet, av fornemhet også videre. I artikkel nr. 4 trekker jeg frem flere eksempler på hvordan verden utenfor og verden innenfor blander seg med hverandre, eksemplene er forskjellige fra hverandre, men et fellestrekk for dem er at de viser at hendelsene i museene på avgjørende måter er påvirket av, er løpende resultater av samvirke mellom ulike krefter, prosesser og påvirkninger.

Man kan selvsagt betrakte forholdet mellom verden og museet, eller mellom innside og utside på mange forskjellige måter, men på et overordnet plan er det ofte snakk om to ulike, motstridende strategier: Den ene innebærer å betrakte det som ser ut til å komme fra forskjellige utsider (med mindre det gir seg til kjenne som noe som passer, er adekvat, relevant, for eksempel i skikkelse av kunnskap om kunst) som forstyrrelser, avvik, eller som indikasjoner på at situasjonen ikke er optimal. Implikasjonene av å velge denne strategien i vurderingen av forholdet mellom museene og verden kan være mange, men den viktigste i denne sammenhengen er at museene forblir intakte, forblir seg selv, forblir det tradisjonen allerede sier at de er, arenaer for bestemte opplevelser, noe annet. Om man derimot velger å ta dem med, inkludere dem, utvides undersøkelsen, den er ikke lenger begrenset til å være en undersøkelse av erfaringer av en bestemt type, gjort på et bestemt sted, men blir en som også omfatter hvordan erfaringen blir til, de løpende, skiftende og unike betingelsene for dem. I et slikt perspektiv er det ikke bare erfaringene som produseres på stedet, men også

betingelsene for dem. Med dette blir og stedet og det som hender der, gjenstand for undersøkelsen. Erfaringen er ikke gitt, det er noe vi alle kan være enige om, uavhengig av faglig perspektiv, men heller ikke betingelsene for produksjonen av erfaringen er gitt, også betingelsene blir til, varierer, er serier av «øyeblikksverk». Dette kan kanskje sies å bryte med en alminnelig forståelse av hva et museum er, slik den for eksempel gir seg til kjenne i ICOMs, den internasjonale museumsorganisasjonens definisjon av hva et museum er; «A museum is a [...] permanent institution [...] which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity...» (ICOM, uå.) I ICOMs definisjon skilles det mellom institusjonen og tingene eller fortellingene som til enhver tid finnes inne i dem, institusjonene er permanente, de er identifiserbare identiske med seg selv over tid, det er tingene inne i dem som blir skiftet ut.

5.2 Hva vi forsker på

ICOMs definisjon av hva et museum er, kan fungere som en overgang til det andre resultatet av arbeidet jeg tror kan ha særlig relevans for kulturpolitikkforskningsfeltet. Heller ikke her kan jeg si at det dreier seg om et egentlig resultat, det er snarere snakk om et problem: Fornemmelsen av dette problemet meldte seg allerede tidlig i arbeidet i form av et påtrengende spørsmål: Hva er det forskeren, også når hun opplever seg tett på hendelsene – bevitner dem, sanser dem, kanskje til og med deltar i dem – undersøker når hun undersøker møter mellom kunst og publikum? Spørsmålet, eller kanskje riktigere, tvilen, om hva det var jeg undersøkte, oppstod allerede de første gangene jeg oppsøkte arenaene for å rekruttere informanter. Forespørselene om å få lov til å være med de mulige informantene mens de gikk gjennom utstillingsrommene de allerede hadde kjøpt seg adgang til, ble, slik jeg tolket det, ikke oppfattet, i alle fall ikke umiddelbart, som en forespørsel om å delta i noe konkret, den ble, er det grunn til å tro, som en forespørsel om å delta i noe som brakte dem i fare for å eksponere deres forhold til noe langt mer omfattende enn det jeg faktisk spurte dem om. Det var som om de tenkte, kanskje til og med fryktet, at det konkrete vi skulle gjøre, bevege oss

sammen gjennom saler med verk, ville «tappe» dem for mer enn hvordan de opplevde de aktuelle verkene, samværet med meg, forskeren, ville eksponere deres forhold til kunst generelt.

Dette er et funn som mest av alt kan være interessant siden det tematiserer forholdet mellom institusjonen kunst og de faktiske gjenstandene og aktivitetene institusjonen påstår at den legger til rette for, som når Astrup Fearnley museet markedsfører seg som et «tilfluktssted for kunst», eller Nasjonalmuseet poengterer at et hovedformål er å «tilgjengeliggjøre og formidle Norges største samling av kunst...» (Nasjonalmuseet, 2020). «Institusjonen kunst» er en upresis betegnelse, som i denne sammenhengen betegner både det som kanskje lar seg avgrense, dersom man betoner den som bestanddel i en sektor; et varierende antall stillinger, bygninger, som en serie budsjettenheter, men som og betegner noe mindre håndgripelig og antagelig viktigere, det Østerberg omtaler som den symbolske funksjonen, institusjonene «behandler, former og omformer symbolene», de utgjør «samfunnets forståelseshorisont» (Østerberg, 2015, s. 97). Arbeidet, eller vanskelighetene med å produsere resultater, antyder at det er et komplisert forhold mellom det konkrete, kunstverkene, og de institusjonelle rammene verkene presenteres i. Funnene eller resultatene, som mest av alt har gitt seg til kjenne som uklarheter, vanskeligheter, kan tyde på at institusjonen kunst, forstått som en formende forståelseshorisont, kan legge seg mellom verkene og publikum, kan fungere som en nesten destruktiv forvanskning: Dette er ikke en ny tanke, få har gått lenger i kritikk av den intime forbindelsen mellom institusjonene og kunsten enn de som lager kunstverkene, kunstnerne; kunsthistorien er full av eksempler på hele bevegelser av kunstnere som har søkt å lage og dele kunst utenfor institusjonene, som har knyttet kunstens overlevelse til å bryte med institusjonen kunst, med museenes institusjonalisering av kunsten. Allerede Duchamp var opptatt av dette, hvordan institusjonene, museene er viktige aktører i forvandlingen av enkeltgjenstandene og hendelsene (verkene) til «kulturkunst»:

All of the functions of the museum, the social institution that transforms the primary language of art into the secondary language of culture, are minutely contained in Duchamp's case: the valorization of the object, the extraction

from context and function, the preservation from decay and the dissemination of its abstracted meaning . . . (Buchloh, [1983] i Filipovic 2020)

Det kanskje mest interessante for kulturpolitikkforskningen med hensyn til dette er at det problematiserer gjenstanden for undersøkelsen: Hva er det vi undersøker når vi undersøker møter mellom publikum og kunst? Dette arbeidet, både prosessene og resultatene, antyder at vi kan stå i fare for å få svar på andre spørsmål enn dem vi tror vi stiller, forsøker å stille: Vi inviterer til noe konkret, min invitasjon var en invitasjon til å dele noe som skulle foregå på et bestemt sted, til en bestemt tid, den var ment å forholde seg til hendelser samtidig som de fant sted. Hensikten med forskningsdesignet var å komme nærmere en forståelse av møtenes kvaliteter ved å være der, sammen med informantene, forske, undersøke og tenke samtidig som de spontane effektene av møtene, i møtene gav seg til kjenne, virket. Metodevalgene, inkluderingen av stemmene, lydene, strøkene, eksteriørene, interiørene, forsøkene på å «fange» de skiftende stemningene og atmosfærene, var forsøk på å få et grep om de spontane bevegelsene, å følge bevegelsene samtidig som de fant sted, ikke for å avdekke former, men for å få tak i, ta del i serier av unike situasjoner: «One is obliged to follow when one is in search of the "singularities" of a matter, or rather of a material, and not out to discover a form...» (Deleuze og Guattari, 1987, s. 372). Etter hvert som undersøkelsen skred frem, ble det klarere for meg at dette var vanskeligere enn jeg trodde, hendelsene syntes ofte å være preget av det som lå før eller etter dem, det som hadde hendt for lenge siden, som så ut til å legge føringer for hva som burde hende, hvordan besøkene burde forløpe. En mulig forklaring på dette kan være å finne i forholdet mellom institusjonen(e) (kunst) og de faktiske situasjonene. Østerberg skriver om institusjonene som forståelseshorisonter, men det finnes dem som har tenkt at rollene institusjonene spiller, er mer bydende enn å være leverandører av horisonter: Institusjoner er, siterer organisasjonsforskeren W. Richard Scott: «overdetermined in the sense that social sanctions plus pressure for conformity, plus intrinsic direct reward,

plus values, are all likely to act together to give a particular meaning system its directive force»(D`Andrade, (1984) i Scott 1995, s. 34).

5.3 Kunsten og institusjonen(e)

Jeg har skrevet mindre om forholdet mellom institusjonene og kunsten som samles inn, oppbevares og formidles av dem, enn jeg skulle ønske. Vel er jeg innom temaet flere steder, men det har ikke vært anledning til å gi det den plassen det hadde fortjent. Jeg er ganske sikker på at det er behov for både å gjøre grunnleggende undersøkelser om institusjonenes rolle i kunst og kulturfeltet, særlig slike som går konkret inn på den rollen institusjonen – som praktiske realiteter – spiller i de konkrete møtene.

Institusjonenes roller og den effekten de har for tilgangen til, og opplevelsen av kunst er avgjørende i forhold til realiseringen av kulturpolitiske mål det er bred politisk enighet om. Jeg tror og at slik forskning bør benytte seg av forskningsstrategier som medfører at forskeren går tett på møtene mellom publikum og kunst, strategier som gjør forskeren i stand til å forholde seg til det som hender der alle tre størrelsene er til stede samtidig, i de øyeblikkene de virker på hverandre: institusjonenes strukturer og grep, kunstverkene og borgerne. Overordnede temaer, eller kanskje heller stikkord for slike videre undersøkelser kan være: Forholdet mellom gjenstandene og institusjonen. Eller: Legger institusjonen kunst seg mellom kunsten og publikum? Hvilke idealer og logikk er førende i institusjonene? Hvordan er forholdet mellom institusjonenes mål og det som faktisk hender i dem? Hva slags bilder har publikum av institusjonene? Hvordan gjør institusjonen seg gjeldende, hvordan gir den seg til kjenne? Hva slags effekter har den?

Å stille slike spørsmål er ikke minst viktig med tanke på endring. Samtidskunsten, som har vært viktig i denne undersøkelsen, synes å være tett knyttet til endring, bevegelse, til verden, det er kanskje vanskeligere enn noensinne å gi definitive svar på hva kunst er, hva en kunstner er, samtidskunsten har blitt «extremely eclectic» (Leduc, 2019, s. 257) I forhold til dette kan institusjonene virke trege, som størrelser som forblir mer eller mindre identiske med seg selv. Antagelig er de det, tregere, i alle fall i forhold til kunsten. Den tilsynelatende bestandigheten kan få oss til å overse at og institusjonene

endrer seg, at de og er vendt mot fremtiden, at de vil noe, at noen vil noe med dem. Kanskje blir vi lurt av åpenbare forskjeller på rollene de har blitt satt til å spille, funksjonene de hadde, forestillingene de var med på å konstruere, opprettholde og distribuere, da de ble opprettet – i Norge for en stor del i løpet av 1800-tallet –, og rollene de ser ut til å spille i vår egen samtid. Av og til er det slik at åpenbare forskjeller kan skjule enda mer fundamentale likheter, andre ganger er det omvendt, skinnet av kontinuitet – «museenes grunnleggende oppdrag står fast» – kan hindre oss i få øye på endringer i forhold til hvordan oppdraget forstås, hvilke roller det spiller, hvordan det utføres, og hva slags forhold det står i forhold til andre oppdrag. At museene forandrer seg, har lenge vært et tema i forskningen, ikke minst i forbindelse med ulike reformer og om- og nyorganiseringer i feltet, men forskningen har ofte vært orientert mot å avdekke interne bevegelser og endringer, bevegelser på systemnivå: «Alle museer forventes å holde et høyt faglig nivå i alle ledd av virksomheten [...] ... samfunnsrollene har blitt flere. Slikt sett er museumsinstitusjonene blitt mer komplekse.» (Hylland, Løkka, Hjemdahl og Kleppe, 2020, s. 7). Jeg tror at begynnelsen på å finne mer ut av institusjonenes roller, med særlig vekt på hvilken rolle de spiller i forhold til det som gjerne omtales som kunstopplevelser eller kunsterfaringer, på institusjonaliserte arenaer, og kan ligge i å få mer kunnskap om forholdet mellom rammene for erfaringen, miljøet erfaringen foregår inne i, og de intenderte objektene for opplevelse, erfaring, kunsten.

I de siste årene har vi fått en rekke nye kunst og kulturbygg, og flere nærmer seg ferdigstillelse; operaen i Oslo, kulturhus i mange byer, det nye Nasjonalmuseet, Munchmuseet. Byggene er institusjonenes fysiske uttrykk, deres materielle side. Det er neppe slik at disse nye utsidene best lar seg forstå om man ser dem isolert fra den verdenen de er en del av. Institusjonene inngår i større formasjoner og bevegelser, de kobles på, til og fra størrelser i sin omverden, de er i bruk, er brukbare. Som Østerberg skriver, institusjonene «behandler, former og omformer symbolene» (Østerberg, 2015, s. 97). Men ikke bare, institusjonene behandler, former og omformer, men de er og gjenstand for behandling, forming og omforming, de beveger, men de blir og selv

beveget, av tendenser, krefter og strømninger som er større enn dem selv: de er kanskje i siste instans levende, bevegelige (samme hvor trege de fremstår å være) uttrykk for de samfunnene de er en del av. Louvre i Paris og det nye Nasjonalmuseet i Oslo ser så forskjellige ut at de åpenbare likhetene, utover at de begge er museer, lett blir borte for oss: Begge kan og knyttes til makt, til staten, eller til å være (eller ønske å bli) turistattraksjoner, begge er monumentale, signalbygg, begge er satt til å demonstrere det ypperste av materialer, kunnskaper, formvalg og løsninger. Samtidig som begge, Louvre og det nye Nasjonalmuseet, er eksemplariske utgaver av sin klasse (Louvre trass i, eller kanskje på grunn av, sin lange historie som kongelig residenslott), er de og bygg som er satt til å peke utover seg selv, utover klassen av bygg de tilhører. Det Louvre vi kjenner, ble til over mange hundre år (det er neppe ferdig ennå), og på samme måte som formgivningen(e) av Louvre ble til i et samvirke mellom makten og symbolske repertoarer, ble og Nasjonalmuseet til i et samvirke mellom ulike sterke samfunnsmakter og tilgjengelig estetisk-symbolsk kompetanse. Det er kanskje symptomatisk at arkitektfirmaet bak Nasjonalmuseet, Kleihues + Schuwerk, også står bak hovedkvarteret til Bundesnachrichtendienst, den tyske etterretningstjenesten og hovedkvarterene til Deutsche Bank i Frankfurt am Main, begge kan sees på som omhyggelig formgitte utsider, eller fasader, av funksjoner tett knyttet opp mot stat, makt, orden og finans. Forbindelsene mellom institusjonene og mektige krefter i samfunnslivet gir seg også til kjenne i organiseringen og styringen av dem, ikke sjeldent er styrene, Nasjonalmuseets styre er et eksempel på det, med et stort innslag av personer fra næringslivet, eller folk som beveger seg mellom ulike innflytelsesrike posisjoner i det private næringslivet, ulike interesseorganisasjoner, offentlig forvaltning og politikk. Stort sett går dette relativt upåaktet hen, denne måten å bemanne styringsorganer på er det tradisjon for, styringen og driften drar fordeler av at de sentralt involverte deler, eller i det minste er fortrolig med, styringslogikken til de mest maktfulle delene av verdenene og systemene rundt institusjonene. Det synes som om det bare er i de tilfellene hvor forbindelsene av en eller annen grunn blir for tydelige, eller umulige å fornekte, at de fanger omverdenens interesse, som da det ble kjent at shippingmillioner hadde kjøpt seg inn i Nasjonalmuseets utstillingsrom, eller da det viste

seg at forbindelsene mellom den nye sentralbanksjefens kunststiftelser og Nasjonalmuseet, først og fremst ved direktøren og styrelederen, var så tette at det kunne reises tvil om deres habilitet i kunstfaglige sammenhenger. Det kan ikke være noen tvil om at institusjonene, i alle fall de store, er tett knyttet opp til innflytelsesrike sfærer i samfunnslivet: å vinne innpass i, eller få tilgang til institusjonen kunst representerer en nærmest urimelig fristende mulighet for å kunne konvertere penger, samme hvor og hvordan de ellers er opptjent, til mer bestandige kapitalformer.

Meningen med dette er å komplisere, eller kanskje heller utvide, mulige måter å vurdere det institusjonelle på, både med hensyn til hva institusjonene kan sies å være, og hvordan de gir seg til kjenne, eller virker inn på hendelser som utfolder seg på kunst- og kulturarenaer. Det kan være grunn til å tro at måtene vi tenker institusjonene kunst på, selv i Beckers vide tapning, eller i Bourdieus feltforstand, i for høy grad tar det for gitt at det som hender der mest av alt har med kunst å gjøre, om enn på komplekse måter, begge tenderer mot å føre hendelser og aktiviteter som foregår «innenfor» institusjonenes vegger (eller rammer) tilbake til kunst- eller kulturrelevante trekk ved institusjonen(e), eller de delene av verden de studerer. Feltarbeidet mitt antydet at institusjonen(e) spiller roller som på en og samme tid er akutte, noe som her vil si at de har umiddelbare effekter, virkninger, «power snaps into place», (Stewart 2007, s. 15), men og som noe som virket i bakgrunnen, effekter av forskjellige mer eller mindre artikulerte føringer. Både de akutte effektene, som gav seg til kjenne som ulike typer «brudd», «oppblomstringer» og de bakenforliggende, som kanskje først og fremst gav seg til kjenne gjennom opprettholdelsen av konforme måter å bevege kroppen på, kommunisere på, var utydelige, vanskelige å få grep om, de brøt ut, gav seg til kjenne, ble borte igjen, væremåtene forble selvsagte, ikke tematiserte. Noen av reaksjonene brøt likevel gjennom ble til «kvalifiserte» reaksjoner, først og fremst ved å bli artikulert, få fasong av ytringer, som for eksempel tematiserte beliggenheten til museet (et «posht strøk»), eller knyttet forbindelser mellom kunstens verden og pengenes verden. Jeg tror at det er for lett å føre slike reaksjoner tilbake til allerede etablerte forestillinger omkring institusjonen kunst.

Jeg tror vi må ta et skritt tilbake, gi oss rom til å tenke at det er mange krefter, instanser og forhold (som samtidig er i endring) som allerede lenge har påvirket både de enkelte institusjonene og institusjonen kunst. I tillegg til dette er det tegn på at de, i likhet med så mye annet i verden, endrer seg hurtigere enn før. Dessuten er det nok slik at endringene, eller tilskyndelsene til endring, kommer fra flere steder samtidig. Institusjoner er, som allerede nevnt, både drevne og selv drivende, noe som vil si at de både kan betraktes som gjenstander for endringer utenfra dem selv, samtidig som de og kan betraktes som aktører som opererer for egen maskin. De tydeligste påtrykkene utenfra kommer fra det offentlige, tydeligheten er en naturlig følge av det offentliges logikk, dets måte å organisere styringen på, de er bundne til skriftlig, tydelig artikkelasjon. Institusjonene har blitt utsatt for krav om å konsentrere seg om «kjerneoppgavene», om å bli mer «profesjonaliserte» (Hylland et. al., 2020, s. 128), eller har blitt tilført nye roller og oppgaver, eller bedt om å vurdere måtene de forvalter allerede etablerte roller og oppgaver på nye måter, som for eksempel i forbindelse med «migrasjon, globalisering og endringsprosesser» (Bettum, Maliniemi, og Walle, 2018, s. 10). I det siste har de og i stigende grad blitt oppfordret til å koble seg opp mot andre sektorer, som når regjeringen i arbeidet med den nye museumsmeldingen går inn for å «Leggje til rette for utvikling av kulturnæringsverksemd knytt til museum og kulturarv.» (regjeringen.no). På den andre siden er institusjonene og aktørene som manøvrerer i et økonomisk og sosialt landskap i endring. Dette medfører at de bruker ressursene sine til å markere seg på andre måter enn før, og da gjerne ved bruk av de samme strategier som blir brukt for markedsføring for andre varer og tjenester (Vivant, 2011, Evans, Bridson og Rentschler, 2012, DesRoches 2015). Noen mener til og med at de leder an på dette området: «few have reached the scale and sophistication in marketing as that practised by many modern art museums» (Horner and Swarbrooke, 2014, s. 343). I tillegg har digitaliseringen, særlig introduksjonen av sosiale media, endret måten vi er i verden på, og bruken av, eller mulighetene som ligger i sosiale media, har og fått konsekvenser for museene. De største publikumstillene på mange museer er knyttet til «instagramvennlige» utstillinger, utstillinger hvor uttrykkene er sterke, fargerike, spektakulære, med andre ord godt egnede for formatene de sosiale mediene opererer

i. Det finnes også de som hevder at museene, i kombinasjon med de sosiale mediens kapasitet for deling, sees på som ypperlige kulisser/rekvisitter for selvfremstilling (Kozinets, Gretzel, & Dinhopf, 2017).

Kulturpolitikken i Norge «utvikler seg sedimentært», skriver Henningsen: «gjennom tilføyelsen av nye lag til det bestående, snarere enn gjennom endringer» (2015, s. 28). Dette betyr – i alle fall om tror vi at politikken som utøves overfor sektoren er påvirket av og påvirker sektoren – at også møtene med kunst, forholdet til kunst, de rollene kunsten er satt til å spille er mer komplekse enn før, de inneholder mer. Om vi forsøker å tenke i forlengelse av Henningsens sedimenteringsteori, kan vi kanskje tenke oss at kunstens rolle som å være det andre, ikke har forsvunnet, at den lever videre. Og det er mye som tyder på det forholder seg slik: Rollen som det opphøyde andre gir seg fremdeles til kjenne i den enkelte publikummers frustrerte forventninger om at kunsten skal tale på måter som ikke andre ting taler, i museenes talløse forsøk på å formidle kunstens språk, i de offentlige tiltakene for å demokratisere tilgangen til kunsten som kunst. Men samtidig som denne opphøyde rollen består, har kunsten og dens institusjoner og fått tilført nye oppgaver og funksjoner; dens scener danner optimale bakgrunner for individuell selvproduksjon på de sosiale mediene, kunstens «kreativitet» er ettertraktet som verdifull input i produksjonslivet, kunstens og kunstinstitusjonens evne til å konnotere kvalitet og tyngde gjør den egnet som ressurs i nasjonenes, regionenes og byenes kamp om investeringer, turister, og oppmerksomhet (Gran, 2017). Forestillingene om hva tror kunsten kan gjøre for oss, hvilken ressurs den kan være, blir flere og flere, samtidig som skinnen av transcendent annerledeshet består. Dette innbyr til nye undersøkelser av de konkrete møtene mellom menneskene og kunsten, men og slike som undersøker interessene som gjør seg gjeldene i denne verdenen, som virker i den, bærer den videre, som gjør bruk av den.

6 Litteratur

Abell, C. (2012). Art: What it Is and Why it Matters. *Philosophy and Phenomenological Research*, 85(3), 671-691. doi:10.1111/j.1933-1592.2011.00498.x

Anderson, B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2 (pp. 77-81).

Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373.

Arnold, M. (1873). *Literature and Dogma*: New York: Macmillan and Co.

Barbosa, B., & Brito, P. Q. (2012). Do open day events develop art museum audiences? *Museum management and curatorship (1990)*, 27(1), 17-33.

doi:10.1080/09647775.2012.644694

Bataille, G. (2006). Museum (1930). *Agora*, 24(3), 227-228.

Beardsley, M. C. (1969). Aesthetic Experience Regained. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 28, 4.

Becker, H. S. (2008). *Art Worlds, 25th Anniversary Edition: 25th Anniversary edition, Updated and Expanded* (1 ed.): University of California Press.

Belfiore, E., & Bennett, O. (2007). Determinants of Impact: Towards a Better Understanding of Encounters with the Arts. *Cultural Trends*, 16(3), 225-275.

doi:10.1080/09548960701479417

Belfiore, E., & Bennett, O. (2008). *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. London: London: Palgrave Macmillan UK.

Belfiore, E., & Bennett, O. (2010). Beyond the "Toolkit Approach": Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making. *Journal for Cultural Research*, 14(2), 121-142. doi:10.1080/14797580903481280

- Bellavance, G. (2008). Where's high? Who's low? What's new? Classification and stratification inside cultural "Repertoires". *Poetics (Amsterdam)*, 36(2), 189-216. doi:10.1016/j.poetic.2008.02.003
- Belting, H. (2012). *Contemporary art and the museum in the global age*. Disputatio (Madrid, Spain), 1(2), 16-30.
- Bénatouïl, T. (1999). A Tale of Two Sociologies: The Critical and the Pragmatic Stance in Contemporary French Sociology. *European journal of social theory*, 2(3), 379-396. doi:10.1177/136843199002003011
- Bennett, T. (2015) Museums, nations, empires, religions. In Elgenius, G. og Aronson, P. (red.) *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010*. London: Routledge.
- Bettum, A., Maliniemi, K. J., & Walle, T. M. (2018). Et inkluderende museum : kulturelt mangfold i praksis. I Bettum, A., Maliniemi, K. J., & Walle, T. M. (red.) *Et inkluderende museum : kulturelt mangfold i praksis*. Trondheim: Museumsforl.
- Bille, M., Bjerregaard, P., & Sørensen, T. F. (2015). Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between. *Emotion, Space and Society*, 15, 31-38. doi:10.1016/j.emospa.2014.11.002
- Billing, M. (2018) *Gilla, tagga, kommentera! En kvalitativ studie av social interaktion och relationsskapande i tre statliga museers Instagram-konton*. [Magisteravhandling] Högskolan i Borås.
- Bjerregaard, P. (2015). Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence. *Emotion, Space and Society*, 15, 74-81. doi:10.1016/j.emospa.2014.05.002
- Bjørnsen, E. (2009). *Norwegian cultural policy : a civilising mission?* [Doktorgradsavhandling] University of Warwick.

- Bjørnsen, E. (2012). Norwegian cultural policy—A civilising mission? The Cultural Rucksack and abstract faith in the transforming powers of the arts. *Poetics (Amsterdam)*, 40(4), 382-404. doi:10.1016/j.poetic.2012.05.005
- Black, G. (2018). Meeting the audience challenge in the 'Age of Participation'. *Museum management and curatorship (1990)*, 33(4), 302-319. doi:10.1080/09647775.2018.1469097
- Blomgren, R., & Henningsen, E. (2017). Organisere for organiseringens skyld - Kultursamverkansmodellen og organisasjonsreformenes rolle i nordisk kulturpolitikk. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift(1-02)*, 51-70.
- Booth, P., Ogundipe, A., & Røyseng, S. (2020). Museum leaders' perspectives on social media. *Museum management and curatorship (1990)*, 35(4), 373-391. doi:10.1080/09647775.2019.1638819
- Bourdeau, L., & Chebat, J.-C. (2001). An empirical study of the effects of the design of the display galleries of an art gallery on the movement of visitors. *Museum Management and Curatorship*, 19(1), 63-73. doi:10.1016/S0260-4779(00)00043-1
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction : a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P., Darbel, A., & Schnapper, D. (1997). *The love of art: European art museums and their public*. Oxford: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditasjoner*. Oslo: Pax.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Dijon: Presses du réel.
- Brown, A. S. (2004). *The values study: Rediscovering the meaning and value of arts participation*. Connecticut Commission on Culture and Tourism.

<https://www.giarts.org/sites/default/files/values-study-rediscovering-the-meaning-and-value-of-arts-participation.pdf>

Brown, A. S., & Novak-Leonard, J. L. (2013). Measuring the intrinsic impacts of arts attendance. *Cultural Trends*, 1-11. doi:10.1080/09548963.2013.817654

Budge, K. (2017). Objects in Focus: Museum Visitors and Instagram. *Curator (New York, N.Y.)*, 60(1), 67-85. doi:10.1111/cura.12183

Buggeln, G. T. (2012). Museum space and the experience of the sacred. *Material Religion*, 8(1), 30-50. doi:10.2752/175183412X13286288797854

Bundgaard, P. F. (2015). Introduction. I Bundgaard & Stjernfelt, F., *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art What are Artworks and How Do We Experience Them Contributions To Phenomenology*. SpringerLink

Böhme, G. (2013). The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. *UMR 1563 - Ambiances Architectures Urbanités (AAU)*.

Carbon, C.-C. (2017). Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions. *Iperception*, 8(1), 2041669517694184-2041669517694184.

Carnwaith, J. D., & Brown, A. S. (2014). *Understanding of the value and impacts of cultural experience – a literature review*. London: Arts Council England.

<https://www.artscouncil.org.uk/publication/understanding-value-and-impacts-cultural-experiences>

Casini, S. (2011). What is contemporary art? In *Visual Studies* (Vol. 26, pp. 182-183).

Cavallin, C. (2006). Forholdet mellom teori og metode. I Natvig, R. J., & Kraft, S.-E. (red.) *Metode i religionsvitenskap*. Oslo: Pax.

Cavell, S. (1998). *Erfaring og det hverdagslige*. Oslo: Pax.

Chung, T.-L., Marcketti, S., & Fiore, A. M. (2014). Use of social networking services for marketing art museums. *Museum management and curatorship (1990)*, 29(2), 188-205. doi:10.1080/09647775.2014.888822

Christensen, S. (2014) Appropriation og postproduksjon i samtidskunsten. I Røyseng, S., Pettersen, A. T., Habbestad, I. K., *Begreper om barn og kunst*. Oslo, Bergen: Kulturrådet I kommisjon hos Fagbokforl.

Clark, A., Holland, C., Katz, J., & Peace, S. (2009). Learning to see: lessons from a participatory observation research project in public spaces. *International Journal of Social Research Methodology*, 12(4), 345-360. doi:10.1080/13645570802268587

Coffee, K. (2008). Cultural inclusion, exclusion and the formative roles of museums. *Museum management and curatorship (1990)*, 23(3), 261-279. doi:10.1080/09647770802234078

Coleman, R., Ringrose Jessica. (2013). Introduction. I Coleman, R. og Ringrose J. (red.) *Deleuze and research methodologies*: Edinburgh University Press.

Dahl, T. I., Entner, P. S., Johansen, A.-M. H., & Vittersø, J. (2013). Is Our Fascination With Museum Displays More About What We Think or How We Feel? *Visitor Studies*, 16(2), 160-180. doi:10.1080/10645578.2013.827011

Danielsen, A. (2016) I Eliassen, K. O., Prytz, Ø., (red.). *Kvalitetsforståelser : kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Norsk Kulturråd.

Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen : en studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd I kommisjon hos Fagbokforl.

Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of philosophy*, 61(19), 571-584. doi:10.2307/2022937

Danto, A. C. (2006). *Kunstens avslutning*. Oslo: Pax.

Davies, S. (2015). Defining Art and Artworlds. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 73(4), 375-384. doi:10.1111/jaac.12222

Daza, S., & Gershon, W. S. (2015). Beyond Ocular Inquiry: Sound, Silence, and Sonification. *Qualitative Inquiry*, 21(7), 639-644. doi:10.1177/1077800414566692

Deeth, J. (2012). Engaging Strangeness in the Art Museum: an audience development strategy. *Museum and society*, 10(1), 1-14.

Deleuze, G. (1991). *Empiricism and subjectivity : an essay on Hume's theory of human nature*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and Philosophy*. Athlone, London.

Deleuze, G. (2011): *Bergsonism*. New York: Zone Books.

Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Parnet, C. (1987). *Dialogues*. London: Athlone Press.

De nasjonale forskningsetiske komiteene. (hentet september 2020) Forskningsetikk.no.
<https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>

Denzin, N. (2006). Analytic autoethnography, or deja vu all over again. *Journal of Contemporary. Ethnography.*, 35(4), 419-428.

Denzin, N. K., & Flick, U. (2017). Critical Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 23(1), 8-16. doi:10.1177/1077800416681864

DesRoches, D. (2015) The Marketized Museum: New Museology in a Corporized Word. *The Political Economy of Communication*. 3(1), 2-24.

Dickie, G. (1964). The Myth of the Aesthetic Attitude. *American philosophical quarterly (Oxford)*, 1(1), 56-65.

- Dicks, B. (2014). Action, experience, communication: three methodological paradigms for researching multimodal and multisensory settings. *Qualitative research : QR*, 14(6), 656-674. doi:10.1177/1468794113501687
- Dohn, N., Hansen, S., & Klausen, S. (2018). On the Concept of Context. *Education sciences*, 8(3), 111. doi:10.3390/educsci8030111
- Duelund, P. (1994). *Kunstens vilkår : om de kulturpolitiske tendenser i Danmark og Europa*. København: Akademisk forlag : i samarbejde med Dansk Kunstnerråd.
- Duelund, P. (2008). Nordic cultural policies: A critical view. *International journal of cultural policy : CP*, 14(1), 7-24. doi:10.1080/10286630701856468
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals : inside public art museums*. London: Routledge.
- Ellis, D., Tucker, I., & Harper, D. (2013). The affective atmospheres of surveillance. *Theory and Psychology* 23(6) (pp. 716-731). London, England.
- Evans, J., Bridson, K., & Rentschler, R. (2012). Drivers, impediments and manifestations of brand orientation: An international museum study. *European Journal of Marketing*, 46(11/12), 1457-1475. doi:10.1108/03090561211259934
- Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon* (2. utg.) Bergen: Fagbokforlaget.
- Feyerabend, P. (1988). *Against method* (Rev. ed. ed.). London: Verso.
- Filipovic, E. (2020, 09.09) *A Museum That is Not*. E-flux. https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/#_ftn16
- Frère, B., & Jaster, D. (2019). French sociological pragmatism: Inheritor and innovator in the American pragmatic and sociological phenomenological traditions. *Journal of classical sociology : JCS*, 19(2), 138-160. doi:10.1177/1468795X18768155
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd, rev. ed. translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. ed.). London: Continuum.

- Gallagher, M., & Prior, J. (2014). Sonic geographies: Exploring phonographic methods. *Progress in Human Geography*, 38(2), 267-284. doi:10.1177/0309132513481014
- Gallagher, M. (2015). Sounding ruins: reflections on the production of an 'audio drift'. *Cultural Geographies*, 22(3), 467-485. doi:10.1177/1474474014542745
- Gershon, W. S. (2013). Vibrational Affect: Sound Theory and Practice in Qualitative Research. *Cultural studies, critical methodologies*, 13(4), 257-262.
- Gibbs, A. (2015). Writing as Method: Attunement, Resonance, and Rhythm. I Stage, C., & Knudsen, B. T. *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*. London: London: Palgrave Macmillan UK.
- Gielen, P. (2010). The Art Institution in a Globalizing World. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(4), 279-296. doi:10.1080/10632921.2010.525065
- Gilje, N. (2009) Kultur og kulturbegreper: noen perspektiver. I Grothen, G. & Reksten, C. *Kulturfagene : en innføring*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Gran, A-B. (2017). Kultursektoren og kreativ næring i norsk økonomi. *Praktisk økonomi & finans*(2), 156-171. doi:10.18261/issn.1504-2871-2017-02-02
- Gran, Anne.B. Wedde, Elise (2012). *Publikum – hvem, hva, hvorfor?* Rapport. Hentet fra: <http://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/documents/publikum-hvem-hvahvorfor-nasjonalmuseet-for-kunst-arkitektur-og-design-19230>
- Gray, C. (2010). Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible? *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 215-230. doi:10.1080/10286630902935160
- Gray, C. (2015). Ambiguity and cultural policy. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 18(1), 66-80.
- Grothen, G. (1996). *Inn i saligheten : staten og kulturen i velferdens tidsalder*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Grothen, G. (2016). Bruken av kultur - barrierer, incentiver, essenser og intensiteter. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(01), 137-154.
- Grothen, G. & Reksten, C. (2009). *Kulturfagene : en innføring*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Grund, J. (2008). *Kulturpolitikk er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grøgaard, S., Morgenstern, G., & Kunsthøgskolen i, O. (2001). *Det vage objektet : 12 samtaler om kunst*. Oslo: Unipax.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2019). *Ethnography: Principles in Practice* (4 ed.). Milton: Milton: Routledge.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. doi:10.2307/3178066
- Harding, T. (2017). Cultural policy research in the Nordic countries: the State of the field. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(1-02), 8-11.
- Harrowell, E., Davies, T., & Disney, T. (2017). Making Space for Failure in Geographic Research. *The Professional Geographer*, 70(2), 230-238.
- Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. *European Journal of Cultural Studies*, 15(6), 695-702.
- Henningsen, E. (2015). Kulturpolitikens sedimentering - Kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(01), 28-40.
- Henningsen, E., Håkonsen, L., & Løyland, K. (2015). From institutions to events – structural change in Norwegian local cultural policy. *International journal of cultural policy : CP*, 23(3), 352-371. doi:10.1080/10286632.2015.1056174
- Horner, S., & Swarbrooke, J. (2014). *Leisure marketing : a global perspective*. Jordan Hill: Taylor & Francis Group

Horowitz, S. (2013). *The Universal Sense: How Hearing Shapes the Mind*. New York: Bloomsbury Publishing.

Hylland, O.M., Løkka, N. Hjemdahl, A. S. og Kleppe, B. (2020) *Museum og samfunn En utredning om museenes samfunnsroller i lys av museumsreformen*. (TF-rapport nr. 548) <https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/museum-og-samfunn/3620/>

ICOM. (2020, 09.09). *Museum definition*. icom.museum

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

leven, B og Brassier, R. (2009) *Against an Aesthetics of Noise*. Website en tijdschrift voor literatuur, kritiek & amusement. <https://www.ny-web.be/artikels/against-aesthetics-noise/>

Jarness, V. (2015). Modes of consumption: From 'what' to 'how' in cultural stratification research. *Poetics*, 53, 65. doi:10.1016/j.poetic.2015.08.002

Jeanneret, Y., Depoux, A., Luckerhoff, J., Vitalbo, V., & Jacobi, D. (2010). Written signage and reading practices of the public in a major fine arts museum. *Museum management and curatorship (1990)*, 25(1), 53-67. doi:10.1080/09647770903529400

Jerolmack, C., & Khan, S. (2014). Talk Is Cheap. *Sociological Methods & Research*, 43(2), 178-209. doi:10.1177/0049124114523396

Jewitt, C. (2014). *What is Multimodal Research?* London: SAGE Publications Ltd.

Jonvik, M. (2015). *Folk om forskjellar mellom folk : Oppfatningar av kulturelle praksisar og sosiale hierarki, og deira sosiale tydingar*. [Doktorgradsavhandling] Universitetet i Stavanger.

Kangas, A., Duelund, P., & Nordisk, K. (2003). *The Nordic cultural model*. Copenhagen: Nordic Cultural Institute.

Kangas, A., & Vestheim, G. (2010). Institutionalism, cultural institutions and cultural policy in the Nordic countries. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 13(2), 267-284.

Kanngieser, A. (2012). A sonic geography of voice: Towards an affective politics. *Progress in Human Geography*, 36(3), 336-353. doi:10.1177/0309132511423969

Kann-Rasmussen, N. (2016). For samfundets skyld Kulturlederes forestillinger om legitimitet og omverden. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, vol. 19, nr. 2, 201-221.

Kay, P. L., Wong, E., & Polonsky, M. J. (2009). Marketing cultural attractions: understanding non-attendance and visitation barriers. *Marketing Intelligence & Planning*, 27(6), 833-854. doi:10.1108/02634500910988717

Klausen, A. M. (2018). Er ost kultur? *Norsk antropologisk tidsskrift*(1-02), 70-81. doi:10.18261/issn.1504-2898-2018-01-02-06

Kobyschka, V. (2018). How Does an Aesthetic Object Happen? Emergence, Disappearance, Multiplicity. *Cultural Sociology*, 174997551774221. doi:10.1177/1749975517742212

Kozinets, R., Gretzel, U., & Dinhopf, A. (2017). Self in art/self as art: Museum selfies as identity work. *Frontiers in Psychology*, 8(MAY), doi:10.3389/fpsyg.2017.00731

Kraftl, P., & Adey, P. (2008). Architecture/affect/inhabitation: Geographies of being-in buildings. *Annals of the Association of American Geographers* 98(1), 213-231.

Kreitman, N. (2011a). INTRINSIC AESTHETIC VALUE REVISTED. *Metaphilosophy*, 42(4), 470-478. doi:10.1111/j.1467-9973.2011.01706.x

Kreitman, N. (2011b). ART AS ORIENTATION. *Metaphilosophy*, 42(5), 642-657. doi:10.1111/j.1467-9973.2011.01720.x

Kulturutredningen 2014. (2013). (Vol. NOU 2013:4).

Kvarv, S. (2010). *Vitenskapsteori : tradisjoner, posisjoner og diskusjoner*. Oslo: Novus.

Kvarv, S. (2014). *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundret : mellom ideologi og pragmatisme*. Oslo: Novus.

- Lamarque, P. (2010). The Uselessness of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 205-214. doi:10.1111/j.1540-6245.2010.01412.x
- Lamont, M. (2012). How Has Bourdieu Been Good to Think With? The Case of the United States: How Has Bourdieu Been Good to Think With? *Sociological forum (Randolph, N.J.)*, 27(1), 228-237. doi:10.1111/j.1573-7861.2011.01309.x
- Larsen, H. (2013). *Den nye kultursosiologien : kultur som perspektiv og forskningsobjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. London: London: Routledge.
- Leder, H., Gerger, G., Dressler, S. G., & Schabmann, A. (2012). How art is appreciated. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6, 2-10.
- Leduc, M. (2019). Defining contemporary art: what the Kunstkompass Top 100 lists can tell us about contemporary art. *Journal of Visual Art Practice*, 18(3), 257-274. doi:10.1080/14702029.2019.1654204
- Lewis, M. J. (2007). The rise of the "starchitect". (Critical essay). *New Criterion*, 26(4), 4.
- Linder, M. K. (2014). *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*. [doktorgradsavhandling] Universitetet i Uppsala.
- Lizardo, O. (2010). Beyond the antinomies of structure: Levi-Strauss, Giddens, Bourdieu, and Sewell. *Theory and society*, 39(6), 651-688. doi:10.1007/s11186-010-9125-1
- Macdonald, S. (2007). Interconnecting: museum visiting and exhibition design. *CoDesign*, 3(sup1), 149-162. doi:10.1080/15710880701311502
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning : innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mangset, P. (1999) Innledning. I Aslaksen, E. K., Arnestad, G., & Mangset, P. (1999). *Studier av kulturpolitikk og kulturliv* (Vol. nr. 9). Bergen, Kristiansand: Program for kulturstudier, Norges forskningsråd Høyskoleforlaget.

Mangset, P. (2018). The end of cultural policy? 1. *International journal of cultural policy : CP*, 26(3), 1-14. doi:10.1080/10286632.2018.1500560

Mangset, P. (2020). An account of the academic institutionalisation of cultural policy research. A Nordic perspective. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 23(1), 7-28. doi:10.18261/issn.2000-8325/-2020-01-02

Mangset, P., Kangas, A., Skot-Hansen, D., & Vestheim, G. (2008). Nordic cultural policy. *International journal of cultural policy : CP*, 14(1), 1-5.

Mangset, P., & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk : organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mannay, D. (2010). Making the familiar strange: can visual research methods render the familiar setting more perceptible? *Qualitative Research*, 10(1), 91-111.

Maanen, H. v. (2009). *How to study art worlds : on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Manning, E. (2015) Mot metode. I Otterstad, A. M. og Reinertsen A. B. (red) *Metodefestival og øyeblikksrealisme – eksperimenterende kvalitative forskningspassasjer. 121 – 132*. Bergen: Fagbokforlaget

Mason, D. D. M., & McCarthy, C. (2006). 'The feeling of exclusion': Young peoples' perceptions of art galleries. *Museum management and curatorship (1990)*, 21(1), 20-31. doi:10.1016/j.musmancur.2005.11.002

Massumi, B. (1987) Foreword. I Deleuze og Guattari *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual : movement, affect, sensation*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Mazzei, L. (2010). Thinking data with Deleuze. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 23(5), 511-523. doi:10.1080/09518398.2010.497176

Mazzei, L. A. (2013). A voice without organs: interviewing in posthumanist research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 732-740. doi:10.1080/09518398.2013.788761

Meyer, S. (2013). *Kunst og visuell kultur : en historisk innføring*. Oslo: Pax.

Mills, C. W. (2000). *The sociological imagination*. Oxford: Oxford University Press.

Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft*. Kulturdepartementet.

Moi, T. (2017) Describing my struggle. *The Point Magazine*.
<https://thepointmag.com/criticism/describing-my-struggle-knausgaard/>

Nagel, S. (2014). Med bukkene Bruse på Badeland. I Tønnessen, E. S. (red.) (Red.), *Jakten på fortellinger : barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier* (s. 230-252). Universitetsforlaget

Nasjonalmuseet. (2020, 09.09) *Strategi 2020 – 2025*. Nasjonalmuseet.no.
<https://www.nasjonalmuseet.no/contentassets/eab0ab72e7c9400f8625e348bb4f7c2b/strategi.pdf>

Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories : zany, cute, interesting*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Nilsen, A. C. E. & Hylland, O. M. (2018). A Bildung perspective on the Norwegian arts education model. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(1), 25-47.

Nyrnes, A. (2012). I Johansen, A. (red.) *Kunnskapstopologi*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube : the ideology of the gallery space* (Expanded ed. ed.). Berkeley: University of California Press.

O'Sullivan, S. (2010). From Aesthetics to the Abstract Machine. I *Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*. Edinburgh University Press.

Olsson, T. (2020) *Under rådende forhold*. Kunstkritikk.no. <https://kunstkritikk.no/under-raadende-forhold/>

Pabst, D. (2017). Untitled (Architectural Photography). *Contemporaneity*, 6(1), 78-82. doi:10.5195/CONTEMP.2017.223

Pallasmaa, J. (2005). *Encounters: architectural essays*. Helsinki: Rakennustieto.

Pécoil, V. (2004). The museum as prison post post-scriptum on control societies. *Third Text*, 18(5), 435-447.

Pink, S., Mackley, K. L., & Moroşanu, R. (2014). Researching in atmospheres: video and the 'feel' of the mundane. *Visual communication (London, England)*, 14(3), 351-369. doi:10.1177/1470357215579580

Raunig, G., & Ray, G. (2009). *Art and contemporary critical practice : reinventing institutional critique*. London: MyFlyBooks.

Regjeringen.no (2019) *Bakgrunn for meldinga*.

<https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-ogfrivillighet/innsiktsartikler/arbeidmed-ny-museumsmelding/bakgrunn-for-meldinga/id2646319/>

Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion.

Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse : kvalitative metoder i samfunnsfag* (4. rev. utg. ed.). Oslo: Universitetsforlaget.

Rorty, R. (1989). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rousell, D. (2019). Inhuman forms of life: on art as a problem for post-qualitative research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 32(7), 887-908.

Ruddock, A. (2000). *Understanding Audiences: Theory and Method*. London: London: SAGE Publications.

Røyseng, S. (2011). How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values. I *International Journal of Cultural Policy*, 2011-01-01, Vol.17 (1), p.106-107.

Røyseng, S. (2006). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. [Doktorgradsavhandling] Universitetet i Bergen.

Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? Innledning. I *Nordisk tidsskrift of kulturpolitikk*, nr. 1/2014, ss. 4-8.

Røyseng, S. (2015). Konsensus og konflikt i kulturpolitikken. Innledning. I *Nordisk tidsskrift of kulturpolitikk*, nr. 1/2015, ss. 4-7.

Røyseng, S. (2004). Kulturpolitikken doxa I Røyseng, S. og Solhjell, D. (red.). *Kultur, politikk og forskning : festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen* (Vol. 217). Bø: Telemarksforskning-Bø.

Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Sauge, B. (2015). Arkitektur og utstillinger som berører. En studie av nyere basisutstillinger i norske kunst- og kunstindustrimuseer. *Nordlit*(36), 293.
doi:10.7557/13.3695

Savage, M. (2013). The 'Social Life of Methods': A Critical Introduction. *Theory, Culture & Society*, 30(4), 3-21. doi:10.1177/0263276413486160

- Schorch, P. (2014). Cultural feelings and the making of meaning. *International journal of heritage studies : IJHS*, 20(1), 22-35. doi:10.1080/13527258.2012.709194
- Schwartz, C. P. (2017). Kritisk kuratering. Udstillingspraksis utviklet i perspektiv af 1960- og 1970'ernes institutionskritik. *Nordisk Museologi*(2), 95-104. doi:10.5617/nm.4409
- Scott, W. R. (1995). *Institutions and organizations*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Serrell, B. (2020). The Aggregation of Tracking-and-Timing Visitor-Use Data of Museum Exhibitions for Benchmarks of "Thorough Use". *Visitor Studies*, 23(1), 1-17. doi:10.1080/10645578.2020.1750830
- Shammas, V. L. (2019). Mesterbyggeren Bourdieu. *Agora*(1), 258-268.
- Shiner, L. (2009). Temptation to Self-Indulgence? Aesthetics and Function. *The Nordic journal of aesthetics*, 20(36-37). doi:10.7146/nja.v20i36-37.2797
- Silvia, P. J. (2013). Interested Experts, Confused Novices: Art Expertise and the Knowledge Emotions. *Empirical Studies of the Arts*, 31(1), 107-115. doi:10.2190/EM.31.1.f
- Simonsson, M. (2014). *Displaying Spaces: Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums*. [doktorgradsavhandling] Umeå University.
- Sjøvoll, V., Grothen, G., & Frers, L. (2020). Abandoned ideas and the energies of failure. *Emotion, Space and Society*, 36, 100709. doi:10.1016/j.emospa.2020.100709
- Skarpnes, O. (2007). Den «legitime kulturens» moralske forankring. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 48(4), 531-557.
- Skregelid, L. (2019). *Tribuner for dissens : ungdoms møter med samtidskunst*. Oslo: Cappelen Damm akademisk
- Smith, T. (2011). *Contemporary art : world currents*. London: Laurence King.

- Smith, L. F., & Smith, J. K. (2006). The Nature and Growth of Aesthetic Fluency. In *New Directions in Aesthetics, Creativity, and the Arts* (s. 47-58): London: Routledge.
- Solhjell, D. og Øien, J. (2013) *Det norske kunstfeltet*. En sosiologisk innføring. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2015). "*Det er kunst*". Oslo: Universitetsforlaget.
- Sontag, S. (2009). *Styles of radical will*. London: Penguin Books.
- Spangenberg, E. R., Grohmann, B., & Sprott, D. E. (2005). It's beginning to smell (and sound) a lot like Christmas: the interactive effects of ambient scent and music in a retail setting. *Journal of Business Research*, 58(11), 1583-1589.
doi:10.1016/j.jbusres.2004.09.005
- Stage, C., Christensen, D. R., Hansen, L. E. og Krøgholt, I. (2016). The participatory researcher: developing the concept of 'accompanying research'. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(1), 116-136.
- Stagoll, C. (2010). Concept I Parr, A. *The deleuze dictionary* (Rev. ed. ed.): Edinburgh University Press.
- Stallabrass, J. (2006). *Contemporary art : a very short introduction* (Vol. 146). Oxford: Oxford University Press.
- Stavrum, H. (2014). *Danseglede og hverdagsliv : etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet*. [Doktorgradsavhandling] Universitetet i Bergen, Bergen.
- Stavrum, H., Haugsevje, Å. og Hylland, O. M. (2016). Kultur for å delta - Når kulturpolitiske idealer skal realiseres i praktisk kulturarbeid. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(1), 78-97.
- Stavrum, H., Heian, M. T. & Haugsevje, Å. D. (2019). Barn om kunst. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(1), 90-109.

- Stavrum, H. (2013). Begeistringsforskning eller evalueringstyranni? Om kunnskap om kunst for barn og unge. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(01), 154-170.
- Steier, R. (2014). Posing the Question: Visitor Posing as Embodied Interpretation in an Art Museum. *Mind, culture and activity*, 21(2), 148-170.
- Steier, R., Pierroux, P., & Krange, I. (2015). Embodied interpretation: Gesture, social interaction, and meaning making in a national art museum. *Learning, Culture and Social Interaction*, 7, 28-42. doi:10.1016/j.lcsi.2015.05.002
- Sternfeld, N. (2013) *Playing by the rules of the game*. CuMMA PAPERS#1.
<https://cummastudies.wordpress.com/cumma-papers/>
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*: United States: Duke University Press.
- Stewart, K. (2017). In the World that Affect Proposed. *Cultural Anthropology*, 32(2), 192-198. doi:10.14506/ca32.2.03
- St.Pierre, E. A. (2014). A Brief and Personal History of Post Qualitative Research: Toward "Post Inquiry". *Journal of curriculum theorizing*, 30(2), 2.
- St.Pierre, E. A. (2016). New Empiricisms and New Materialisms. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 16(2), 99-110.
- Stylianou-Lambert, T. (2009). Perceiving the art museum. *Museum management and curatorship (1990)*, 24(2), 139-158. doi:10.1080/09647770902731783
- Sørensen, A. S., Høystad, O. M., Bjurstrøm, E. og Vike, H. (2008). *Nye kulturstudier - En innføring*, Oslo: Spartacus Forlag AS/Scandinavian Academic Press
- Sørensen, T. F. (2015). More than a feeling: Towards an archaeology of atmosphere. *Emotion, Space and Society*, 15, 64-73. doi:10.1016/j.emospa.2013.12.009
- Tan, P. (2015). Deleuze and research methodologies. *Visual studies (Abingdon, England)*, 30(1), 108-109. doi:10.1080/1472586X.2014.887316

- Tangen, J. O. (2015). «Nasjonale strateger», «familiemedlemmer», «spilletts spillere» eller «systemets lakeier»? - – Norsk idrettspolitik i lys av Slagstad, Selle, Bourdieu og Luhmann. *Sosiologisk tidsskrift*(4), 215-237.
- Thrift, N. (2011). Lifeworld Inc—And What to Do about it. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(1), 5-26. doi:10.1068/d0310
- Tedlock, B. (2005). I Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. *The Sage handbook of qualitative research* (3rd ed. ed.). Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Tracy, S. J. (2010). Qualitative Quality: Eight “Big-Tent” Criteria for Excellent Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 16(10), 837-851. doi:10.1177/1077800410383121
- Tzortzi, K. (2014). Movement in museums: mediating between museum intent and visitor experience. *Museum Management and Curatorship*, 29(4), 327-348.
- Utdanningsdirektoratet. (2021, 30. januar) *Læreplanens generelle del*. Udir.no. https://www.udir.no/globalassets/upload/larerplaner/generell_del/generell_del_lareplanen_bm.pdf
- Vagle, M. D., & Hofsess, B. A. (2016). Entangling a Post-Reflexivity Through Post-Intentional Phenomenology. *Qualitative Inquiry*, 22(5), 334-344.
- Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Norge*. Oslo: Samlaget.
- Vestheim, G. (2012a). Cultural policy and democracy: an introduction. *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), 493-504. doi:10.1080/10286632.2012.708865
- Vestheim, G. (2012b). Cultural policy-making: negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money. *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), 530-544. doi:10.1080/10286632.2012.708862
- Vestheim, G. (2018). Frå kulturell velferdspolitik til revisjon og kontroll. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(1), 94-120.

Vincent, R. (2014). Experiments with bodies in social space: towards a contemporary understanding of place-based identities at the social history museum. *Museum Management and Curatorship*, 29(4), 368-390. doi:10.1080/09647775.2014.938429

Vivant, E. (2011). Who brands whom? The role of local authorities in the branching of art museums. *The Town Planning Review*, 82(1), 99-115. doi:10.3828/tpr.2011.6

Wilson-Barnao, C. (2016). The personalization of publicity in the museum. *Continuum*, 30(6), 688-696. doi:10.1080/10304312.2016.1189649

Woolf, V. (1999). *Et eget rom*. Oslo: Bokklubben Dagens bøker.

Wylie, J. (2005). A single day's walking: narrating self and landscape on the South West Coast Path. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30(2), 234-247. doi:10.1111/j.1475-5661.2005.00163.x

Østberg, D. (2015). Universitetet som sosial institusjon - en sosiologisk betraktning. *Sosiologisk tidsskrift*, 23(1-02), 96-107.

Artikkel 1

Grothen, G. (2016). Bruken av kultur - barrierer, incentiver, essenser og intensiteter. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*(01), 137-154.



© Centrum för kulturpolitisk
forskning
Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift,
vol. 19, Nr. 1-2016 s. 137–154
ISSN Online: 2000-8325

PEER REVIEWED ARTICLE

Bruken av kultur

– barrierer, incentiver, essenser og intensiteter

Geir Grothen

Idehistoriker fra Universitetet i Oslo. Han har arbeidet ved Høgskolen i Sørøst-Norge siden 2006. Der har han arbeidet med kulturpolitikk og kultur og ledelse. Han er nå stipendiat ved HSN og tilknyttet Høgskolen i Sørøst-Norges doktorgradsprogram for kulturstudier hvor han arbeider med en avhandling om forholdet mellom publikum og kunst.

Epost: geir.grothen@hit.no

ABSTRACT

One of the main objectives of Norwegian cultural policy is related to distribution of art and culture to all citizens. But still, the participation is unevenly distributed. Actors in the cultural policy research field calls for more comprehensive investigations of the individual member of the public in order to obtain more detailed knowledge of what might be called “incentives and barriers”. (Bjørnsen, Lind & Hauge 2012:140) The article is a discussion, on the basis of Gilles Deleuze and Felix Guattari’s (2006) distinction between *nomadic* and *royal sciences*, of possible approaches in relation to this call for more detailed knowledge. The article argues, via a discussion of two examples which both make use of traditional interviewing techniques, for the need of complementary methods in the production of oral data in investigations of the relationship between the public and the arts.

Keywords

cultural policy | participation | research technologies | production of data | nomadic science

SAMMENDRAG

Flere av målene for norsk kulturpolitikk er knyttet til deltagelse. Likevel er det fremdeles slik at kulturell deltagelse er skjev fordelt. Forskere etterspør mer detaljert kunnskap om publikum for å komme nærmere en forståelse av incentiver og barrierer knyttet til deltagelse. (Bjørnsen, Lind & Hauge 2012:140) Artikkelen er en diskusjon, på bakgrunn av Gilles Deleuze og Felix Guattaris skille mellom *nomadiske* og *kongelige* vitenskaper, over mulighetene for å nå ny kunnskap om publikums forhold til kunst og kultur. I artikkelen argumenteres det for behovet for supplerende metoder i produksjonen av muntlige data når det gjelder undersøkelser av publikums forhold til og bruk av kunst og kultur.

Nøkkelord

kulturpolitikk | deltagelse | undersøkelsesteknologier | dataproduksjon | nomadisk vitenskap

Åpning #alexisrael, Astrup Fearnley, juni 2016

En mann fotograferer en kvinne. De er av ulik alder. Hun poserer foran en naken vegg. Som likevel ikke er naken, men fremstiller en skumrende himmel. Los Angeles. Hun fotograferes mot en vegg som er en flik av himmel som er en bit av et verk. Bra! utbryter fotografen. «... i en vekselvirkning av tiltrekkende overflate og bakenforliggende tomhet og imitasjon.» står det i museets presentasjon av utstillingen #alexisrael.

(Fra Feltnotater, Astrup Fearnley, juni 2016)

INNLEDNING

Det offentlige bruker av fellesskapets midler på kunst og kultur. Dette begrunnes på mange måter, men synes i hovedsak å være knyttet til grunnleggende forestillinger om at kunst og kultur er etisk god i seg selv. (Røyseng 2004) Andre effekter er ikke sjeldent avledninger av disse: kunst og kultur genererer vekst, skaper attraktive strøk, (Henningsen et.al: 2015) integrerer, skaper engasjerte samfunnsborgere, identitet og så videre. (Hylland 2015) Kunsten og kulturens egenverdi, avledede effekter og deres rolle som velferdsgoder (Kvarv 2014, Vestheim 2012), har ført til at området har vært gjenstand for omfattende forskning. Forskningen har blant annet vært orientert mot å undersøke hyppigheten av deltagelse i ulike kulturaktiviteter (f.eks. Nilsen og Lind 2013) og å undersøke ulike virkninger, direkte og indirekte, omgangen med dem kan være med å skape. (Danielsen 2006) I artikkelen skal det handle om det siste, kvalitative undersøkelser av det vi kan kalle forhold til kunst og kultur, hvor produksjonen av data er gjort ved hjelp av intervjuer.

Påstanden som danner utgangspunktet for denne artikkelen er at konvensjonell bruk av intervju med hell kan suppleres med åpnere, alternativt orienterte strategier. Grunnene til dette er knyttet til to forhold, to «farer» som kommer fra hver sin «innside»: Fra den ene kanten truer den allerede nevnte godheten og «dybden» forestillingene kunst og kultur er preget av med å «smitte» av på de som er satt til å tale, påvirke dem til å yte på bestemte måter. Vi kommer i fare for å undersøke noe annet enn det vi tror vi gjør. Fra den andre kanten truer innforståtte forståelser av hva vitenskap bør være: Disse gjør det fristende å montere det produserte, den «innsamlede» talen, inn i allerede etablerte kategorier eller variabler. Også dette medfører fare for å gå glipp av det uventede, det nye, det som ikke allerede er erklært nyttig i forhold til allerede etablert viten. Artikkelen er en diskusjon av disse to utfordringene og deretter en argumentasjon for bruk av supplerende alternative metodiske og teoretiske innganger.

Forskning har vist at rekrutteringen til deltagelse i kulturlivet er skjevt fordelt. Forklaringene på dette har variert, men er ofte blitt knyttet til forhold som ligger hinsides, over eller under, møtene mellom publikum og kunsten eller kulturen. Forskere savner undersøkelser som går tettere på de faktiske møtene

mellom kunst og publikum: «Vi er av den oppfatning at vi nå har et godt utbud av kulturstatistikk i Norge. (...) Vi mener nå at videre forskning på dette feltet heller bør ta utgangspunkt i enkeltbrukere for å få en dypere og mer detaljert kunnskap om hvilke incentiver og barrierer som eksisterer» (Bjørnsen, Lind og Hauge 2012:140). Dette kan også innebære bruk av intervjuer. Sjansene for å få tak i «dypere» og mer detaljert kunnskap vil etter min mening være bedre ved å undersøke møtene som i utgangspunktet ubestemte, åpne begivenheter enn som erfaringer og møter med kunst og kultur.

DELTAGELSE I HVA DA?

– essenser og intensiteter

Både samfunnsvitere og mer humanistisk orienterte forskere er enige om at kunst og kultur er, eller i det minste blir regnet som, noe verdifullt. Forestillingene om verdifullhet gir seg til kjenne fra makro- til mikronivå, fra opprettelsen av kontorer, departementer og andre større apparater for kulturens fremme, til, som Bourdieu skriver så innsiktsfullt om, måtene forestillingene synes å kunne ta bolig i kroppene våre: fra avslappet selvsikkerhet til anspent kortslutning, omfavnelser og avvísning, altså forskjellige grader av og former for intensitet. (Bourdieu 1995:228–230) Det spiller mindre rolle at det verdifulle vekselvis blir behandlet som kontingente effekter av utenforliggende forhold og som effekter av noe i kunsten og kulturen selv. Uenigheten om dette muliggjør ustoppelig dynamisk produksjon, posisjonene er delene i en maskin som konstruerer stadig nye kulturgåter og kulturproblemer som bare kulturvitenskapen selv kan nøste opp i.

En effekt av dette er at kunsten og kulturen kan knyttes til substanser, essenser, eller «vesensinnhold», som overskriver spillet av forskjeller som utspiller seg i publikums faktiske forhold til, og omgang med, kunstverk eller kulturuttrykk. Disse essensene kan variere, her vil jeg nevne to mulige «substanskomplekser»: De kan være, som jeg allerede har nevnt, knyttet til forestillingen Sigrid Røyseng (2004) siterer fra Langdalen: «Vi har i Vesten vendt oss til å tro at kunsten er etisk god i selve sin grunnsubstans», eller til forestillingen om at kunst og kultur (uavhengig av foreliggende form) er knyttet til produksjon, økning, minskning og bruk av sosial kapital. Om dette er tilfelle vil det være slik at undersøkelsene av borgernes forhold til kunst og kultur kan risikere å måle forholdet til det vi kan kalle gitte, transcendent størrelser, essenser, det kulturen står for eller representerer, heller enn forholdene slik de utspiller seg fra gang til gang i publikums møter med, eller opplevelser av kunst – i den enkelte forestilling, utstilling, opplesning, eller i de pågående, akutte, løpende og varierende samtalene vi fører med oss selv og andre.

KONGELIGE OG NOMADISKE VITENSKAPER

The scientist brings back from the chaos variables that have become independent by slowing down, that is to say, by the elimination of whatever other variabilities are liable to interfere, so that the variables that are retained enter into determinable relations in a function: they are no longer links of properties in things, but finite coordinates on a secant plane of referance that go from local probabilities to a global cosmology. (Deleuze og Guattari 1994:202)

Astrup-Fearnley Museet, mai 2015:

Et barn stanser ved et skyggespill projisert mot museets betonggulv. Prosjeksjonen viser fallende ting, skikkelser, biler, hele togsett, master. Skyggespillet går i sløfye: Teknologien er enkel, det vi ser er slikt som ikke er, som bare synes om det kontrasteres mot noe annet, et fravær. Da jeg skal til å gå videre inn i utstillingslokalet overhører jeg barnet spørre kvinnen hun er med, som kommer mot henne: – Hva er dette? spør hun og peker mot skyggespillet. Kvinnen gir barnet et dytt i ryggen og svarer: – Det er vanskelig å forstå. Så går også de videre.

(Fra Feltnotater, Astrup Fearnley, mai 2015)

Scenen egner seg godt til å illustrere en rekke etablerte «problemområder» i forholdet mellom kunst og publikum. Hvilke er avhengig av hvordan scenen prepareres, eller kvalifiseres. Anvendeligheten er en velsignelse, men kan og være en utfordring; det kan være fristende å anrette en slik scene i forhold til det vi tror vi kjenner, det vi tar for gitt, bruke den til å løse etablerte problemer. I seg selv er scenen mettet, noe som paradoksalt gjør det utfordrende å bruke den til mindre enn som illustrasjon på seg selv. Den består av et stort antall relasjoner mellom ulike elementer som hver for seg og i forhold til hverandre er i konstant bevegelse og påvirker hverandre. Det er ikke en gang sikkert at «kunst», «museum» eller «publikum» er de mest relevante kategoriene. Om vi tenker på jenta, atmosfæren, kvinnen. Eller forskeren. Scenen demonstrerer hvor sammensatt det vi kaller virkeligheten er. Et naturlig spørsmål vil da kunne være: Hvilke strategier kan vi gjøre bruk av i undersøkelser av en slik sammensatthet, strategier som på den ene side ikke innebærer utilbørlig reduksjon og på den andre siden kan bidra til relevant (kulturpolitisk) kunnskap?

I introduksjonen til boken Deleuze and research methodologies parafraiseres John Law (2004): «reality is messy, and methodologies that seek to convert this mess into something smooth, coherent and precise both miss out on particular textures of life» (Coleman og Ringrose 2013:5). At virkeligheten er rotete medfører ifølge Law at forskerens oppgave blir å «imagine methods when they no longer seek the definite, the repeatable, the more or less stable» (ibid.5). Dette har og relevans for det som tematiseres her, undersøkelser av publikums forhold til kunst og kultur.

I *Tusind Plateauer* skisserer Deleuze og Guattari opp forskjellen mellom to former for vitenskap, måter å produsere kunnskap på, knyttet til ulike regimer, mål, logikker og prosedyrer. Den ene kaller de «den kongelige vitenskap» (i den danske utgaven kalles denne den «fornemste videnskap», i dette tilfellet velger jeg å støtte meg til den engelske oversettelsen, «royal science») den andre den bevegelige, eller den «nomadiske» vitenskapen. Den kongelige er vitenskapen slik vi kjenner den, også fra samfunnsvitenskapen, en vitenskap som søker å avdekke lover: «Eftersøgningen av love består i at udtrage konstanter, også selv om konstantene blot er relationer mellom variable (ligninger)» (Deleuze og Guattari 2006:477). Bourdieus kultursosiologiske arbeider i *Distinksjonen* (1995) kan tjene som eksempel på dette. Der synes målet å være å avdekke mekanismen, eller flere, som bestemmer, regulerer eller skaper det sosiale, eller deler av, aspekter ved det sosiale. Målene nåes ved å utkrystallisere, eller lokalisere, kategorier som deretter kobles sammen, f.eks. sosiale som klasse, kjønn, utdanning og kulturelle preferanser, eller deltagelsesmønstre. Funnene, som danner utgangspunktet for formuleringen av lovmessigheter, eller i det minste signifikante tendenser, består av forhold, eller relasjoner, mellom ulike faktorer og størrelser, eller variable. Variablene får sin konsistens i operasjonaliseringen av dem. Vi kan si at de, på samme måte som kraft, kokes inn til noe som kan passere som stabil størrelse, «arbeiderklassens forhold til kultur». Verdien av den kongelige vitenskap er knyttet til at den produserer viten som lar seg omsette i kunnskap om fremtiden, f.eks. i kapasitet til å forutsi hvem som vil bruke ulike kulturtilbud (Mangset 2012).

Den andre typen vitenskap kaller Deleuze og Guattari nomadisk: Der den kongelige vitenskapen produserer abstrakte konstanter som ikke er avhengig av å «stemme» i hvert enkelt tilfelle – det er deres karakter av å være generelle, som jo innebærer at ingen tilfeller faller fullstendig innunder det som likevel kan sies om dem – produserer den nomadiske vitenskapen viten ved å følge det som beveger seg mens det beveger seg, som prosesser, intensiteter uten andre resultater enn overgangen til andre prosesser og intensiteter. «Man er nødt til at følge når man søker etter en materies, eller retttere, et materiales 'singulariteter', men ikke når en vil opdage en form; [...] når man hengiver seg til variabelnes kontinuerte variation i stedet for at udtrage konstanter av dem osv.» (Deleuze og Guattari 2006:480). Dette er en form for kunnskapsproduksjon som ikke er ute etter resultater som lar seg generalisere, endelige vurderinger, evalueringer, klassifikasjoner, men som heller fanger hastigheter, variasjoner, intensiteter samtidig som de finner sted: «At reproducere medfører at det til stadighet er et fast synspunkt utenfor det reproducerede, at se det strømme mens man står på bredden. Men at følge er noget andet enn reproduktionens ideal. Ikke noget bedre, men noget andet» (ibid.). Det er en vitenskap som er mer opptatt av bevegelser enn av posisjoner, av konstellasjoner mellom størrelser og krefter på samme plan enn relasjoner mellom størrelser på forskjellige plan (Johanson 2015). Hos Bourdieu vurderes det som strømmer, inn, gjennom og ut av informantene, replikkene, i forhold til etablerte variable, det som hender, registreres av et mottagende forskerapparat som, kjøliggjort og gjort nøytralt av teori og metode, er i stand til å plassere det som sies innenfor

rammene av allerede preparerte kategorier. «Der findes bevægelige, omvandrede videnskaper der består i at følge en strøm i et felt av vektorer hvor singulariteter ligger spredt som en masse 'tilfeldigheter' (problemer)» (Deleuze og Guattari 2006:481). Deleuze og Guattari er opptatt av at denne måten å undersøke på ikke er problemløsende, den er snarere det motsatte, «den formulerer flere problemer end den løser» (ibid. 482), og det gjør den ganske enkelt fordi den er mer opptatt av det prosessuelle, heller enn å pause det som beveger seg, f.eks. talen, affektene, all gjøringen, tvinge frem sammenfattende avklaringer som kan passere som essenser, eller svar: Som St.Pierre skriver i en artikkel om hennes utvikling som forsker, hun ble mer «interested in the surprising intensity of an event than in the familiar serenity of essence» (St.Pierre 1997:370).

I arbeid med intervjuer vil interesse for intensiteter i stedet for essenser vise seg i et skifte av fokus, men også av «teknikk»: essensene, formene, resultatene lar seg relativt raskt lokalisere ved hjelp av kategorier som hentes inn fra utenfor det som hender. Kritikken mot hevdvunnen bruk av intervjuer har vært opptatt av dette, for eksempel forestillingen om intervjuet som en tappeprosess: «...what they viewed as qualitative research consisted mostly of a reductive, descriptive account of what participants said and what was observed, squeezing out the juice of lived experience and its complexities» (Bhattacharya 2016:316). Intensitetene er derimot immanente i forhold til begivenhetene, komponentene intervjuene, eller møtene, består av. Det er lett å se hvordan et slikt perspektiv skaper flere problemer enn det løser: Den tradisjonelle oppfatningen av intervjuet er at det gir svar, avklarer. I tillegg regnes forholdet mellom forskeren og informanten som mulig å avklare. I et perspektiv som betoner møtene som produserende hendelser, som bevegelser bestående av singulariteter (f.eks. forskjellige former for affekt, glede, avsky, sjalusi, fortrolighet, håp, ulike produktive overganger mellom stemninger (Deleuze 1990:52), og hvor forholdet mellom intervjuer, informant og «gjenstandene» intervjuene kretser omkring, er alt annet enn ukomplisert. Innenfor et slikt perspektiv må intervjuene sees på som komplekse og produserende samspill, som skapelsen av serier av nye uklare problemer, først og fremst på grunn av at det som produseres i disse hendelsene ikke nødvendigvis vil fremstå som forbundne med de forhåndsbestemte temaene. Men uordenen er tilstede i «kongelige» undersøkelser også, men der blir det som ikke passer ofte henvist til et liv blant restene, det som ikke kan brukes.

Scenen fra Astrup Fearnley innbyr i seg selv hverken til den ene eller den andre formen for vitenskap, på samme måten som heller ikke livet i et fuglereir, et ormebol, eller opplevelsen av å spasere i seg selv kaller spesielt på poesi, biologi eller filosofi. Scenens betydning, dens evne til å illustrere, til å tjene som eksempel på teoretiske poenger, eller styrke eller svekke etablerte innsikter, er et resultat av hvordan scenen (om)skapes, analyseres. Hvordan den til slutt fremstår som datagrunnlag i en undersøkelse er et produkt av apparatets logikk. Scenen er såkalt observert, deretter utvalgt. Eller omvendt, utvalgt, så

observert. Observasjon er, trass i termens skinn av objektivitet, satt i stand av en arrangerende logikk som alltid henger fast i noe, er situert (Haraway 1988).

Om vi bruker intervju, som er å legge forholdene til rette for begivenheter, trer preget av arrangement enda tydeligere frem, hvilket jeg nå vil vise og diskutere ved hjelp av to eksempler: Anne-Britt Gran og Elise Weddes rapport *Publikum – hvem, hva, hvorfor?* og Vegard Jarness artikkel *Cultural vs Economic Capital: Symbolic Boundaries within the Middle Class*. Disse er valgt fordi de fremstår som eksemplariske tilfeller på bruk av intervju i forskningsøyemed. Det er verdt å merke seg at diskusjonen ikke forholder seg til arbeidenes kvalitet, funn eller konklusjoner: De er utgangspunkter for refleksjoner over muligheter og begrensninger ved intervju som forskningsteknologi. Det er Jarness artikkel som er den mest interessante i denne sammenhengen, og derfor vil jeg vie den noe større oppmerksomhet enn Gran og Weddes.

EKSEMPLENE

Gran og Weddes undersøkelse, som er en undersøkelse av publikums forhold til Nasjonalmuseet, fremstår som et tilfelle av klassisk innsamling og analyse av muntlige data. Undersøkelsen gjør bruk av fokusgrupper, sammensetningen av dem er gjort i henhold til kontrasterende kriterier, henholdsvis interesse / manglende interesse, produksjonen av datamaterialet ble gjort i møter hvor medlemmene av fokusgruppene ble satt til å samtale over gitte temaer med tilknytning til vurderinger av Nasjonalmuseet som visningsarena for kunst. Stikkordene for diskusjonene var slike som «kvalitet», «terskler», «synlighet», «omdømme». Slik jeg forstår det ble samtalen vevet rundt disse stikkordene og/eller mer utfylte varianter av dem.

Fremgangsmåten gir umiddelbar mening og fremstår som en effektiv måte å samle informasjon på. Den kombinerer attråverdige kvaliteter ved det å samtale (fri meningsdannelse, spontanitet, assosiasjoner osv.) med struktur, og kan sees på som en variant av det som gjerne omtales som semi-strukturert intervjuer. I slike intervjuer balanseres to mål mot hverandre: Ambisjonen om å få grep om det som ennå ikke er klart, subjektive uttrykk for individenes forhold til museene og å sikre at samtalen holder seg innenfor grenser som gjør det mulig å produsere relevante data i forhold til problemstillingene. Graden av struktur kan sees på som omfanget av, og kraften i, forskerens intervensjoner: «The degree of 'structuring' is taken to refer to the degree to which the questions and other interventions made by the interviewer are in fact pre-prepared by the researcher» (Wengraf 2001:60).

I «Cultural vs Economic Capital: Symbolic Boundaries» (Jarness 2015) er temaet kultur (i vid forstand) som markør i forbindelse med analyser av sosial forskjell. Artikkelen innledes med en teoretisk grenseoppgang mellom beslektede perspektiver på dette, Bourdieus og Lamonts, før Jarness lanserer sitt eget bidrag i form av en analyse av egeninnsamlet materiale i form av intervjuer.

Jarness skriver: «I used a semi-structured list of questions that was constructed so as to invite the interviewees to classify and evaluate their own and others lifestyles with particular emphasis on [...]» (Jarness 2015:6). Her er termen «to invite» etter min mening mer interessant enn den mer tekniske termen «semi-structured». Invitasjonene kan sees på som oppfordringer til å yte i forhold til noe som allerede finnes: etablerte klassifikasjoner og eksisterende kategorier. Jarness selv synes å mene at han undersøker ulike forekomster av diskursiv bevissthet. Altså av noe som allerede er. Analysen «explores [...] discursive consciousness» (ibid). Termen diskursiv bevissthet er ikke forklart utover en henvisning til Giddens, men innebærer, slik jeg forstår det ut fra konteksten, strukturert bevissthet, den delen av bevisstheten som er i stand til å la seg uttrykke verbalt, hvor det som lar seg uttrykke også lar seg begrunne, at den gir seg til kjenne i henhold til logikker (erkjente, eller bare virkende, strukturerende) som på en eller annen måte er anerkjente, eller blir tatt for gitt som anerkjente, som logiske, sammenhengende. Giddens selv skriver: «Discursive consciousness connotes those formes of recall which the actor is able to express verbally» (Giddens 1984:49).

Et etter min mening nødvendig spørsmål i denne forbindelse er om den diskursive bevisstheten best kan forstås som noe foreliggende, noe allerede gitt, eller om den heller må sees på som foreløpige effekter som produseres parallelt med at den undersøkes? Om vi går til Foucault, beskriver han diskurs på denne måten:

Jeg antar at diskursproduksjonen i ethvert samfunn på en og samme tid blir kontrollert, sortert, organisert og fordelt ved hjelp av en mengde prosedyrer som har som funksjon å avverge dens krefter og farer, beherske dens karakter av å være tilfeldig begivenhet og omgå dens tunge og skremmende materialitet. (Foucault 1999:7)

Her kan det se ut som om Foucault tenker på diskurs som en type løpende produksjon som skjer i henhold til vekslende sett prosedyrer. Slik jeg forstår dette er produksjonen og prosedyrene parallelle, samtidige, som for eksempel parallelliteten mellom måne og tidevann, prosedyrene befinner seg på samme plan som produksjonen. Dette medfører at nedskrivningen av diskursiv bevissthet ikke lar seg adskille fra produksjonen av den samme. I dette tilfellet kan det Jarness kaller invitasjon sees på som en av flere prosedyrer, invitasjonen strukturerer og tar kontroll over en tale som truer med å bli en begivenhet.

Et annet sted i den samme teksten, skriver Foucault: «Men uansett hvilke teknikker som settes i verk er kommentarens funksjon på den annen side å endelig utsi det som der ble sagt i det stille» (ibid. 17). Der invitasjonen er en prosedyre som sikrer at talen ikke skal spinne ut av kurs, er kommentaren det som bringer talen til endelig ro, som stabiliserer den, pusser idiosynkrasier og ujevnheter ned, knytter ordene sammen til setninger og forteller hva de skal bety. Først invitert til å klassifisere, deretter blir klassifikasjonene stabiliserte via kommentarene. Det er kanskje mulig å snakke om en dobbel lukning, eller en dobbel stabilisering?

«For å tilhøre en disiplin må en påstand skrive seg inn i en bestemt type teoretisk horisont» (ibid. 20). Dette er og et utsagn om kommunikasjon: For at påstander skal gjøre seg gjeldende der det teller må de stå i bestemte forhold til andre påstander. Hos Foucault er horisonten teori, men horisonten kan også være av en annen type, den kan være sosial: Gregory Bateson påstår at menneskelig kommunikasjon først og fremst er relasjonell. Det vil si at vi når vi kommuniserer, kommuniserer vi i mindre grad om innhold enn om forhold (Ulleberg 2004). Dette er nå og da åpenbart, de elskenes språk er banalt – og slett ikke – på en og samme tid, og det er åpenbart at det ikke alltid er været som er av interesse når vi bekrefter hverandre i at solen skinner i situasjoner som innebærer flyktige møter fremmede imellom. Utsagnene må, for at de skal fungere etter hensikten holde seg innenfor «horisonten av det sosiales forventning», for å vri litt på Foucaults utsagn.

De nevnte poengene til Foucault og Bateson er relevante for en diskuterende lesning av det som blir presentert som data, funn eller resultater i begge eksemplene, og i en problematisering av metodene som brukes i dem: I begge gjør både den teoretiske og den sosiale horisonten seg gjeldende på måter som har sannsynlige konsekvenser for det som sies, måtene det sies på og ikke minst måtene det sagte blir tolket på. I begge tekstene har «funnene» et preg av at elementene «går opp», de fremstår, i alle fall på overflaten, delvis som illustrasjoner av teoretiske poenger, delvis som oppfyllelsen av dels ikke tematiserte forventninger knyttet til det sosiale, kanskje særlig tydelig i Jarness tekst hvor den strukturerende intervensjonen omtales som invitasjoner til bestemte leker, eller bestemte spill, her klassifikasjon og evaluering (Jarness 2015:6).

DATA, GRAN OG WEDDE

Det er totalen av de forskjellige rollene og deres innsats innenfor det samme markedet som gir totalleveransen av kulturforståelse ... Derfor er det fint at de har forskjellige roller (Mann 66 år). (Gran & Wedde 2012:70, mine understrekninger)

Hos Gran og Wedde er det likhet i innhold og fasong på det informantene uttrykker og innhold og fasong på det de organiserte enhetene som er satt til å styre og administrere dette området, som Nasjonalmuseet selv, departement, råd og utvalg, gjør bruk av i sin omtale av seg selv og sine mål. Likhetene blir indirekte illustrert i undersøkelsen ved at den i innledningen nevner noen mål for driften i form av lister og stikkord som minner om slike som finnes i institusjonens eget plan- og målverk (ibid. 6). Et gjennomgående trekk ved svarene til den fokusgruppen som oppgir at de er jevne brukere av museet er nettopp at substansen og uttrykket på mange vis minner om målformuleringene til den institusjonen som er oppdragsgiver for undersøkelsen, hvis målformuleringer i sin tur igjen mimer kulturpolitiske styringsdokumenter som igjen mimer en allmenn samfunnspolitisk diskurs preget av å være et amalgam av markedsjargong og ulike politiske honnørord (se for eksempel Meld. St. 23 2011–

2012:21). Dette trekket kommer til syne i valgene informantene gjør mht. valg av ord, nokså tekniske og innforståtte termer brukes hyppig: roller, leveranser, kulturforståelse, kompetanse, dristighet, nytenkende, også videre. (se f.eks. side 73 i Gran & Wedde 2012) Den hyppige bruken av disse innforståtte og tekniske termene antyder det Gadamer kalte horisontsammensmeltning (Lübcke 1989:172), en tilstand som i utgangspunktet var ment å karakterisere utvidende møter mellom verk og fortolker, men som her kan sees på som den tilsynelatende sammensmeltningen av det vi kan forestille oss er oppdragsgiverens intensjoner og deler av publikums forventninger, men uten det opprinnelige begrepets konnotasjoner i retning av utvidelse. At det fremstår slik kan forstås på mange måter, den kanskje viktigste har jeg allerede vært innom: forbindelsen mellom kunsten, kulturen og tyngre verdikomplekser, også politiske. Fenomenet har vært reflektert over av andre kulturforskere, et godt eksempel på dette finnes i Mangset og Røysengs *Kulturelt entreprenørskap* (2009). I innledningskapittelet skriver Mangset om forbindelseslinjene mellom entreprenøren som arbeidslivs- og økonomisk kategori og entreprenørskap som en moralsk kategori (ibid.23). Disse forbindelseslinjene er på en og samme tid diffuse og kraftfulle hvilket jo gjør dem ekstra potente, noe Mangset selv antyder ved å se på talen om entreprenørskap i lys av begrepet diskurs (ibid.12).

En annen mulig forståelse av sammensmeltingen, er å se på den som en forskningseffekt: Informasjonen er innhentet i samspillsituasjoner, samspillene kan få informantene til å svare slik de synes at de bør svare i henhold til det situasjonen inviterer til heller enn å svare i forlengelse av de faktiske, subjektive erfaringene de har gjort seg. I en artikkel av Jerolmack og Khan (2014), som også Jarness nevner, tematiseres dette: «self-reports of attitudes and behaviors are of limited value in explaining what people actually do because they are overly psychological and abstracted from lived experience» (ibid:181). Jerolmack og Khans løsning er å supplere produksjonen av muntlige data med produksjon av «handlingsdata», altså å undersøke hva folk gjør. Et underliggende premiss for et slikt forslag er at det er enkelt å skjelne mellom «det som sies» og «det som gjøres» og at denne muligheten kan hjelpe oss i å nærme oss sannheten, det «people actually do». Om vi tenker på forholdet mellom publikum og kunst er det vanskelig å tenke seg disse størrelsene som klart adskilte, «gjøringen» av kunst og kunst og kultur er intimt forbundet med «siingen» av det samme, det som sies lar seg ikke på noen enkel måte bekrefte eller avkrefte av det som gjøres, siingen og gjøringen er viklet inn i hverandre, å gjøre er å si, å si er å gjøre, man kan si at det å uttale «jeg elsker kunst» også er å gjøre «elskingen av kunst». Vi kan si at utsagn om slike ting er vanskeligere å kvalifisere enn utsagn om enklere saksforhold som f.eks. utsagnet «Jeg har satt koppen i skapet». I slike tilfeller kan vi, uten å være urimelig naive, tenke oss at vi med letthet kan sjekke ut utsagnets forhold til våre forestillinger om sannhet ved å kontrollere om koppen faktisk står i skapet eller må befinne seg et helt annet sted.

DATA, JARNESS

You've got to have certain values in your life. And I believe culture and art can help provide people with values in life. It gives you perspectives, points of view, something to think about, something to challenge you. [...] If you haven't got a single picture on your wall, if you don't own a single book, if you've hardly got a record collection ... But you've got the most expensive furniture, the newest car and you treat yourself to the most expensive holidays ... Then maybe you're so preoccupied with making money that it sort of becomes your only value in life. [...] I find that really disturbing (Theodor, head of cultural enterprise, mid-40s, cc+/ec-). (Jarness 2015:8)

Om sitatene fra Gran og Wedde bærer preg av å, i både innhold og stil, å minne om det kulturinstitusjonelle feltets strateginotater og målformuleringer, vekker sitatene fra Jarness tekst minner fra den kultursosiologiske kanon. Og det er her Jarness selv plasserer arbeidet i denne artikkelen: et bidrag i den kritiske revisjonen, eller videreutviklingen av arbeidet til Pierre Bourdieu. Om vi ser på sitatene bærer de en nokså stor likhet i innhold og struktur (om enn skjult bak åpenbare forskjeller forbundet med tid og sted) med sitater fra intervjuer Pierre Bourdieu gjorde for over 40 år siden, i 1974: «Jeg blir irritert over folk som kjøper ting bare for å vise dem frem, bare for å vise at de har dem eller for å plassere dem et eller annet sted» (Bourdieu 1995:93). Hos Jarness siteres dette: «You know, a type of rowdy and conspicuous display of wealth that you see a lot of in this town. [...] That's just tacky [...]» (Jarness 2015:7). Det er fristende å se likhetene i sammenheng med både de teoretiske og sosiale horisontene artikkelen er skrevet innenfor, den teoretiske horisonten er sosiologisk, innenfor denne er det slik at det som av den enkelte kan oppfattes som kommende «innenfra», som f.eks. min litterære smak, heller blir sett på som preferanser som har oppstått, fått fasong og gjort mulig av forhold som ligger utenfor både litteraturen og jeget som målbærer preferansene. Produksjonen av viten bærer preg av disse grunnleggende antagelsene, utsagnene blir ikke undersøkte som ubestemte, de blir brukt som utsagn som kan illustrere relasjoner mellom representanter og representasjoner fra ulike strata, talen reduseres, gjøres om til noe som sømløst og selvinnyttende som, uten at det blir eksplisitt tematisert, blir satt til å illustrere det sosiales virkemåte. Det som slipper gjennom fremstår som konformt med de underliggende teoretiske antagelsene, en tale full av dommer, distinksjoner, en lydig tale som gjør det den blir satt til: klassifisere, kategorisere, fordømme: «I totally resent [cultural snobs], especially if they've got this attitude that their taste is superior to that of others» (ibid. 9).

Å FINNE ER Å PRODUSERE

Jarness gjør nokså summarisk rede for hvordan han gjennomførte intervjuene sine, heller ikke Gran og Wedde gjør mer enn det, men i *Distinksjonen* går Bourdieu noe mer detaljert til verks, riktignok i en fotnote, både med hensyn til tekniske, kommunikative og det vi kan kalle emosjonelle aspekter ved måtene han og gruppen hans gikk frem på når de intervjuet:

Ledet av forkunnskap om den generative formelen som ligger til grunn for bestemte egenskaper og aktiviteter, valgte vi å lede den intervjuede (som ofte var forbundet med intervjueren gjennom slektskap og annen nærhet) systematisk mot de mest sentrale områdene i vedkommendes livskunst, hvilket ligger bak den store heterogeniteten i temaer som berøres, i kontrast til den tvungne homogeniteten i data fra statistiske undersøkelser. Den intervjuede fikk all den støtte, de bekreftelser og gjentatte forsikringer som en i daglige situasjoner venter å få fra noen en «betror seg til». Vi har anstrengt oss for å gjøre det som sies mer umiddelbart meningsfullt ved å trekke sammen intervjuet gjennom veksling mellom direkte, indirekte og halvdirekte tale, for å tydeliggjøre et konkret bilde av denne helheten – livstilen – som statistikken bryter i stykker.

(Bourdieu 1995:90)

Sitatet viser i hvor stor grad disse intervjuene var strukturerte, eller interverte: I forkant via opparbeidelse av kunnskap om «den generative formelen», i intervjusituasjonen ved å lede informanten mot det på forhånd uttenkte og ved hjelp av det som kan minne om emosjonell manipulasjon, instrumentell bruk av intimitet, i etterkant ved forskjellige redigerende sluttbehandlinger av talen. Bruken av grep, all intervensjon, invitasjonene, strukturen, gjør det urimelig å anse data som noe som oppdages, et enkelt registreringsarbeid. Grepene tydeliggjør at data er noe som produseres, noe som jobbes frem: det blir for svakt å si at de preges av prosedyrene, de er skapt av prosedyrene hvilket gjør det helt nødvendig å aldri slutte å reflektere over disse prosedyrene, variere dem.

Hvordan kan vi tenke at vi skal gå frem for å produsere data som ikke til forveksling er likt det allerede produserte, utover å supplere produksjonen av muntlige data med produksjon av f.eks. observasjonsdata? Et mulig svar på spørsmålet ligger kanskje i å fortsette å løse opp i noen forestillinger om forholdet mellom forsker og det det forskes på, mellom subjekter og objekter, mellom mennesker og det som ikke er mennesker? I et slikt arbeid kan Deleuze og Guattaris tanker om nomadisk vitenskap være til hjelp.

UNDERSØKELSER AV DELTAGELSE, ALTERNATIVE INNGANGER

Hvordan skulle «nomadiske» intervjuundersøkelser av publikums forhold til kunst bli utformet? Hva kunne tenkes å tre frem i slik undersøkelser, hva slags data ville bli produsert, hvordan vil de skille seg fra data fra mer tradisjonelt innrettede undersøkelser? Og ikke minst, vil det være mulig å «bruke» det som gjerne omtales som resultater fra en undersøkelse med en slik innretning på en måte som kan bli anerkjent som relevante for produksjon av ny kunnskap om kulturpolitikk?

For det første: Undersøkelser med en slik innretning vil være undersøkelser som gjøres samtidig som forholdet mellom publikum og kunst folder seg ut. Deleuze og Guattari er opptatt av at en slik vitenskap innebærer å følge bevegelsene, være en del av dem, og dette kan bare gjøres i samme tid og på samme sted. Dette utelukker «tradisjonelle intervjuer», ikke minst om de foretas på andre steder enn der begivenheten finner sted og i ettertid. Intervjuer gjort andre steder, og i ettertid, er å legge opp til produksjon av vurderinger av noe som allerede har funnet sted, plassere det, kvalifisere det i forhold til variabler som ligger utenfor det opplevde. Møtene mellom kunst og publikum må innenfor dette perspektivet sees på som en pågående kvalitativ bevegelse hvor kvalitetene ikke lar seg isolere fra det pågående, eller som Brian Massumi formulerer det: «the fact that with every move, with every change, there is something new to the world, an added reality» (Massumi 2002:12). Med andre ord: intervjuene vil ikke være intervjuer, de vil heller være samtaler om noe som finner sted samtidig som det finner sted, samtalene vil måtte finne sted i det som finner sted, samtalene kan ikke behandles på annen måte enn som virksom del av det som finner sted.

En gruppe på fire beveger seg ned trappetrinnene mot Damian Hirsts oppskårne kalver, som er det første man støter på i denne delen av museet. Det ser ut som om hver og en av dem på egen hånd forsøker å finne ut av hvor de er, hva slags sted de har kommet til, hvordan det er her. Da den første når karene med kalvehalvdelen, kommer til mellom dem, gir hun fra seg et gisp. De andre iler til, to nye raske gisp, noen tidels sekunder etter det første, som om gispet spredte seg, som retningsendringer i en flokk fugler også gjør det, eller skrekk blant rådyr. De er samlet, beveger seg rundt hverandre, tett inntil hverandre, peker, snakker, vikles inn i hverandre. Noe av det de sier kan jeg høre og forstå: «Look!», «Wow!», resten når frem som toner og hastigheter.

(Fra Feltnotater, Astrup Fearnley, mai 2016)

For det andre vil slike undersøkelser måtte problematisere forholdet mellom subjekt og objekt, forsker og informant. Som sitatet av Massumi antyder, bevegelse er produktiv, bringer noe nytt til verden, inn i verden. Intervjuer, som alle andre handlinger og bevegelser, er produktive, de speiler ikke virkelighet, de skaper virkelighet. Den klassiske forståelsen av intervjuet som en serie av fordringer og innfrielser gir ikke mening innenfor et perspektiv hvor intervjuet regnes som produktivt. Utvekslingen som finner sted mellom forsker og informant er møter som skaper situasjoner som ikke ville vært der foruten denne utvekslingen. Intervjuet er en hendelse og en hendelse (event) er «always from a multiplicity of matter that moves together in a continuous flow» (Jones et al. 2016:7). Det er forskeren og informanten som sammen skaper virkelighetene som blir til data og funn i slike undersøkelser. Dette innebærer en oppgradering av begge posisjoner og ikke minst en oppvurdering av det som finner sted mellom disse to.

Begge lysner opp når jeg forteller dem at jeg ikke skulle undersøke deres forhold til kunst. Det er mange, sa jeg, som ikke har det godt på museum, som ikke føler seg hjemme der, blir ansente, kjeder seg. Noen minutter senere sa en av dem at det var mange kunstverk som «ikke fikk henne til å føle noe som helst». Den andre fortalte at hun tenkte at museene gav henne den samme følelsen som T-banestasjoner, avgangshaller, hun likte atmosfæren på slike steder, følte seg rolig der.

(Fra Feltnotater, Astrup Fearnley, mai 2016)

For det tredje: Møtene mellom kunst og publikum, bør bli sett på som en flom av unike og skiftende konstallasjoner satt sammen av alle de elementene som bringes i samspill i de ulike prosessene møtene er. Konstallasjonene er ikke ordnede i henhold til hierarkier, følelse, fornuft, intuisjon, begrep, indre, ytre. Hierarkier monteres inn i etterkant og er alltid i fasong av transcendent kategorier og begreper som med nødvendighet er hentet fra andre ordener, som f.eks. forestillingene om det gode, ulike verdier, eller estetisk kvalitet (Spindler 2013:45). Deleuze og Guattari bruker begrepet montasjer, eller på engelsk assemblage (Deleuze og Guattari 2005). En montasje er skiftende konstallasjoner av elementer, og består av både «ytre» og «indre» bevegelser (flows): tegn (det semiotiske), det materielle og det sosiale. Montasjene og bevegelsene de løper gjennom er både simultane og blandede: «Der er ikke lenger en tredeling mellom et virkelighedsfelt, verden, et representasjonsfelt, bogen, og et subjektivitetsfelt, forfatteren» (ibid. 31). Dette betyr at møtene mellom kunst og publikum ikke bør undersøkes som møter mellom på forhånd determinerte bestemmelser og gjenstander (f.eks. spenningsutvidelse eller kunst), men heller som preget av skiftende konstallasjoner sammensatte av bare foreløbig bestemte elementer. (En bok kan bevege seg fra å være en gjenstand for lesning til en kilde til varme, et middagsselskap fra komedien til tragedien, en fugl fra flyvende krypdyr til symbol. På et blunk, alt sammen). Undersøkelsene må gi avkall på ambisjonen om å avdekke essenser, noe rent eller stabilt. De er undersøkelser av produksjon, av noe som kommer til, som er i konstant endring, som er preget av det a-individuelle, det ikke-avgrensede:

Du er længdegrad og breddegrad, en samling hurtigheter og langsomheder mellom ikke-formede partikler, en samling ikke-subjektiverte affekter. (ibid:333)

De to kvinnene betrakter verket, smiler. Skulpturen forestiller den avdøde popstjernen Michael Jackson og åpen hans, Bubbles. Den er laget av porselen og er plassert i en monter. En kvinne plasserer seg mellom de to, foran meg. Gummisålene hennes lager lyd mot det grå, blanke gulvet, hun unnskylder seg, «sorry, sorry». Samtidig som hun smiler. De to ser ut til å finne den smilende kvinnen morsom. Jeg forsøker på for mye, eller så er det for mye som forsøker seg på meg, alt synes å være i bevegelse. Før vi kom frem til monterer hadde den ene av kvinnene forklart meg at hun, når hun så på kunst, håpet at hun var i stand til å «ta i mot» den. Den andre sa at hun gledet seg mest til kaffen

etterpå, det var lenge siden de hadde snakket sammen. Det var som om hun ikke var helt med, fortalte hun. Jeg tenker på behovet for å ta opp stemmene deres, få tak i et apparat som registrerer alle lyder som overstiger et visst antall desibel, en innretning ute av stand til mer enn det, notatetene mine begynte å gå i oppløsning, skriften og.

(Fra Feltnotater, Astrup Fearnley, mai 2016)

For det fjerde: Agentskap har lenge vært eksklusivt forbundet med menneskelig intensjon. Dette er etter alt å dømme en noe snever forståelse av hva som kan regnes som relevant virkende og kan med fordel utvides til også omfatte det som ikke innehar evne til intensjon slik vi er vant til å tenke på den. Perspektivet kan kanskje sees som en forlengelse av f.eks. et sosio-materielt perspektiv som f.eks. Dag Østerberg gjør bruk av i *Arkitektur og sosiologi i Oslo* (Østerberg 1998). Bygninger, atmosfærer, kunstverk synes å være i stand til å inngå i produktive samspill med oss uten å ha egen intensjon, eller som det skrives i en artikkel om museet som assemblage, som montasje: «These non-human agents may lack the intentionality reflexivity and consciousness of their human counterparts, but without their collaboration human agency is limited. In other words, we are pushed to ask how non-human agents matter, or figure in our lives» (Waterton og Dittmer 2013:125). En relevant diskusjon om dette finnes også i Alfred Gells *Art and Agency*, særlig sidene 12–27 (Gell 1998).

Hos Deleuze og Guattari tenkes forholdene mellom menneske og det vi kan kalle tingene som forhold på samme plan, vi kan snakke om en ikke-hierarkisk ontologi, hvor det menneskelige ikke gis en privilegert posisjon i forhold til det ikke-menneskelige. Forekomsten det tidligere nevnte fenomenet atmosfære kan bidra til å klargjøre hva Deleuze og Guattari kan mene: Mange av oss gjør bruk av dette ordet når vi skal forklare hvorfor vi følte oss vel et sted, eller motsatt, følte ubehag. I artikkelen *Emotion, Space and Society* skriver Anderson: «Affective atmospheres are a class of experience that occur before and alongside the formation of subjectivity, across human and non-human materialities, and in-between subject/object distinctions» (Anderson 2009:78). Atmosfærene rapporteres i ettertid som subjektive, men opptrer før eller parallelt med dannelsen, eller kvalifiseringen av det subjektive. Erfaringen av det «atmosfæriske» er overskridende erfaringer som viser hen mot noe som kompliserer skjematiske oppfatninger av forholdet mellom subjekt og objekt, levende og ikke-levende ting. Opplevelser av atmosfærer er på en og samme tid vage og intense, Anderson beskriver dem som «Something that hesitates at the edge of the unsayable. Yet, at one and the same time, the affective qualities that are given to this something by those who feel it are remarkable for their singularity» (ibid.).

Dette medfører at undersøkelser må inkludere det materielle, det ikke-menneskelige, se dem som virksomme faktorer i møtene mellom publikum og kunst og i utvekslingene mellom forsker og informant. Utvekslingene og produksjonen de utløser er resultater av størrelser som vikler seg inn i hverandre,

«brain-body-world engtanglements» (Blackman 2012:1), dette «viklen inn i hverandre» produserer effekter i form av affekt, følelser, tanker, handlinger, tilbøyelighet til handlinger, fravær av handlinger, utvidelser, innskrenkninger, «the brain-body-world etangement» er preget av «vill» produksjon: uensartet, flommende affekter, bevegelser, tics og handlinger. Kunsten er full av forsøk på å fange denne: dada, collager, stream of consciousness, forløp formidlet sidelengs og i revers, i punkter, biter og som fragmenter og så videre. I intervjuene jeg har brukt som eksempler oppløses dette ved bruk av dempende, utlignende kategoriseringer, vi fanger talen og kjører den gjennom apparater, reduserer det fangede ved å gi det struktur: affektene er alltid utslag av noe utenforliggende, abstrakte tilhørigheter i etablerte strukturer, håndterbare og forklarlige.

KONKLUSJON

I artikkelen har jeg diskutert noen aspekter ved bruk av intervjuer i undersøkelser av forholdet mellom publikum og kunst og lansert enkelte alternative metodemessige innganger, med forelegg i arbeidene til Deleuze og Guattari. Det kan stilles spørsmål ved om diskusjonen har relevans for kulturpolitisk forskning, og om alternativene jeg lanserer i forhold til intervjuet som teknologi har noen fordeler i forhold til å produsere ny, relevant kunnskap for forskningsfeltet. Jeg mener at den har det: Feltet mangler undersøkelser som går tettere på forholdet slik det kan gi seg til kjenne i faktiske møter mellom kunst og publikum på arenaer som er designet for slike møter. Sjansene for å få tak i «dypere» og mer detaljert kunnskap, som Bjørnsen et al. (2010) etterlyser, vil etter min mening være bedre ved å undersøke møtene som i utgangspunktet ubestemte, åpne begivenheter heller enn å undersøke dem som erfaringer og møter med kunst og kultur. Grunnen til dette er først og fremst den enorme konnotative kraft begrepene 'kunst' og 'kultur' har, en kraft som setter sitt avtrykk på talen som produseres om den, fra styringsdokumentenes betraktninger omkring kunsten og kulturens viktighet, (som også viser seg i den forbløffende graden av kulturpolitisk enighet, (Røyseng 2004)), deler av undervisningslitteraturen, (f.eks. Grund 2008), i de kulturelle fellesskapenes tale om kunsten (f.eks. Danielsen 2006) til voldsomheten i avvisningen av den samme viktighet hos dem som ikke føler seg hjemme i den. Viktigheten produserer effekter det er vanskelig å unngå. En annen måte å si dette på er at feltet er preget av en viss intensitet, ladethet som det må tas høyde for i undersøkelser av det. Dette kan gjøres på flere måter, en av dem har jeg beskrevet her: å «av-strukturere» produksjonen av intervjudata i så stor grad at de ikke lenger står i fare for å bli intervjuer om forhold til kategorier, verdier, og andre størrelser, men heller kommer tettere på de pågående utvekslingene og prosessene møtene mellom kunst og publikum er. Dette vil kunne bidra til ny kunnskap om *barrierene og incentivene* Bjørnsen et al. skriver om og derved bidra til ny kulturpolitisk relevant kunnskap om utfordringer knyttet til forholdet mellom publikum og kunst.

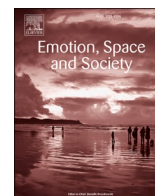
LITTERATURLISTE

- Bhattacharya, Kakali (2016). «The Vulnerable Academic». *Qualitative Inquiry*. Vol. 22, issue 5. s. 309–321
- Blackman, Lisa (2012). *Immaterial Bodies Affect, Embodiment, Mediation*. Thousand Oaks, London, Singapore: Sage
- Bourdieu, Pierre (1995). *Distinksjonen*. Oslo: Pax forlag.
- Brikner, Keld, Lübcke, Paul. (Red.) (1982). *Vor tids filosofi: Engagement og forståelse*. København: Politikens forlag.
- Coleman, Rebecca. og Ringrose, Jessica (2013). Introduction: Deleuze and research methodologies I *Deleuze and research methodologies*, sidene 1–22 Coleman, R og Ringrose, J. (2013) Edinburgh: Edinburgh university press.
- Danielsen, Arild (2006). *Behaget i kulturen*. Oslo: Kulturrådet
- Deleuze, Gilles (1990). *Logic of sense*. New York: Colombia University Press
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix (2005). *Tusind Plateauer*. København: Det kongelige danske kunstakademis billedkunstskoler.
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix (1994). *What is Philosophy?* New York: Colombia University Press.
- Foucault, Michel (1999). *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus
- Gell, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press
- Giddens, Anthony (1984). *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press
- Gran, Anne.B. Wedde, Elise (2012). *Publikum – hvem, hva, hvorfor?* Rapport. Hentet fra: <http://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/documents/publikum-hvem-hva-hvorfor-nasjonalmuseet-for-kunst-arkitektur-og-design-19230>
- Grund, Jan. (2008) *Kulturpolitikk er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget
- Haraway, Donna (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*. Volume 14, 3rd issue. s. 575–599
- Henningsen, Erik; Håkonsen, Lars; Løyland, Knut (2015). «From institutions to events – structural change in Norwegian local cultural policy». *International Journal of Cultural Policy*. s. 1–20
- Hylland, Ole M. (2014). «Kulturpolitikk og paternalisme – en diskusjon av ideologisk kontinuitet». *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 1/2014 s. 9–26
- Jarnes, Vegard (2015). «Cultural vs Economic Capital: Symbolic Boundaries within the Middle Class». *Sociology* s.1–17.
- Jerolmack, Colin. og Khan, Seamus (2014). «Talk is cheap». *Sociological methods & research* 43 (2) s. 178–209
- Johanson, Lotta. (2015) *Tillblivelsens pedagogik: Om att utmana det förgivettagna*. Faculty of Social Sciences, Universitetet i Lund. [Doktorgradsavhandling].
- Kvarv, Sture (2014). *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundret : mellom ideologi og pragmatisme*. Oslo: Novus forlag
- Mangset, Per. & Røyseng, Sigrid (red.) (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Oslo: Fagbokforlaget
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the virtual*. Durham & London: Duke University Press
- Meld. St. 23 (2009–2010) (2010). *Visuell Kultur 2011*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Nilsen, Ann Christin E & Lind, Emma (2013). «Barns kulturbruk». *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. Vol 16, Issue 2 s. 294–315
- Røyseng, Sigrid (2004). «Kulturpolitikens doxa». *Kultur, politikk og forskning*. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen. Bø i Telemark.
- Spindler, Fredrika (2013). *Deleuze tänkande och blivande*. (Sted ikke angitt): Glänta Produktion
- St.Pierre, Elizabeth A. (2011). «Post Qualitative Research». *The Sage Handbook of Qualitative Research*, s 611–625 Los Angeles, London, New Dehli, Singapore, Washington DC: Sage

- Vestheim, Geir (2012). «Cultural policy-making: negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money». *International Journal of Cultural Policy* Vol. 18, Issue 5. s. 530–544
- Wengraf, Tom (2001). «Qualitative research interviewing : biographic narrative and semi-structured methods». Wengraf, T (Red.) *Qualitative research interviewing* s. 60–70. London: Sage.
- Østerberg, Dag (1998). *Arkitektur og sosiologi i Oslo*. Oslo: Pax

Artikkel 2

Sjøvoll, V., Grothen, G., & Frers, L. (2020). Abandoned ideas and the energies of failure. *Emotion, Space and Society*, 36, 100709. doi:10.1016/j.emospa.2020.100709



Abandoned ideas and the energies of failure

Vibeke Sjøvoll^a, Geir Grothen^{b,*}, Lars Frers^b

^a OsloMet – Storbyuniversitetet, Post Office Box 4, St.Olavsplass, 0130, Oslo, Norway

^b University of South-Eastern Norway (USN), Post Office Box 235, 3603, Kongsberg, Norway

ARTICLE INFO

Keywords:

Failure
Academia
Abandoned ideas
Resistance
Care
Energies

ABSTRACT

Our academic life is ripe with failures and things abandoned, with hurt and feelings of defeat and despair. Already as students, we learn how to hide and tuck away such experiences and the impact they have on us. As a result of this the surfaces of our texts, our presentations, the things we make, have come to resemble certain industrial products, cleansed of any traces of dirt, human toil, crookedness and suffering. However, that which we hide tends to live on, even when we succeed to forget its existence – as bodily tensions and shame, roaming around in our interiors, eating their way into our practises. In this article, three authors, together and by themselves, explore the hidden geographies of abandoned ideas and failures both as a cultural phenomenon and as bodily experiences. Our hope in doing this is to open up for more gentle and affirmative practices, practises that release the energies of the hidden; the hurtful, the minor, the modest, the bent, tentative and crooked. To be able to resist, to counteract we have to begin with what we are forced to forget, hide and suppress.

1. Introduction

In extension of recent theorisations of failure, we will try to thematise what Horton described as “the increased acknowledgement of *failure as unspoken*: a typically unsaid, although everyday experience within the contemporary academy” (Horton, 2020, p. 2). We will try to do this by reflecting over the hiding away of failure, that is, writing *about* it within contexts we are used to, but also by “acting our failures out”, by experimenting with *writing* them out into the world. We will do this by avoiding censoring ourselves in ways we are used to, but try to censor ourselves differently. We will not eradicate the traces of pain in our sentences, the shame and uncertainty from our paragraphs and by toning down the urge to process, understand and qualify in ways that leave the tentative, the shivering, the failing without voice, unspoken.

For the most part, we are able to hide or camouflage our shortcomings, defeats and misfortunes. We are expected to do so, as adults, and even more so as scholars. Our skill in this is most evident in our texts, where we demonstrate our ability to handle and process subjects, questions and answers in legitimate and acceptable ways. The bulk of academic research, in journals and books, reveals few traces of how they came in to being. They are purified of things and thoughts not deemed worthy, purged of failures and their ghosts. In this article, we want to move our attention backwards, through our bodies, to the things and thoughts that we have left behind, that are carved into our corporalities,

hidden in their depths, inscribed on our backs and sometimes get visible through rifts and openings in our skin; a sudden rush of blood that creates nervous flecks on our throats. Since this is a text, we must fold our arguments through text, through the screen, back inward and then outward again, to try to face and take hold of what is made invisible, of what is abandoned. We write about this in some sort of ‘general’ sense first, to prepare the ground for more in-depth explorations of how failures and abandoned ideas permeate our research and our academic careers. Then we present three vignettes, in which the individual authors have tried to evoke the sense of experiences of failures and abandonments that they have encountered. Towards the end we will try to make some sense of what we have wanted to do, try to map it, and thus make it easier to grapple with, possibly less harmful, maybe more productive, hopefully creating a sense of both resistance and care.

“Writing is not a transparent medium, nor something that comes somehow after the event, a simple ‘outcome’ of research that always takes place elsewhere, in the archive, in the field or the focus group, on the Web, but is a mode of inquiry in its own right.” (Gibbs, 2015, p. 222). To be recognised as an academic you have to do the kind of writing that Gibbs warns against. That is, you can deviate within certain limits, in the foreword, in excursions, in the margins. However, the general provision is to conform your language to different sets of standard languages; you have to make it fit an introduction, a discussion, to serve as a proper vehicle for presenting outcomes, conclusions; only then will your

* Corresponding author.

E-mail addresses: vsjovoll@oslomet.no (V. Sjøvoll), geir.grothen@usn.no (G. Grothen), lars.frers@usn.no (L. Frers).

contribution be accepted as a contribution proper. This means the writing must be stopped from roaming around, be stripped for its protuberances, bumps. You must domesticate your writing, silence the howls, speak up when you whisper; reformulate your brown sentences, your faltering and moving sentences, your filthy and confused sentences, your too careful sentences, your shameful and insecure sentences, into straight white sentences. It is not enough to use the right words; the words must be arranged in specific ways also, have the proper flow. Avoid staccato rhythms or rhythms at all, too much melody, or the total lack of it; discard sentences that move too slow, like turtles do, or too fast, like jazzy slang. The strict control of language should not surprise anyone, “Use the minor language to send the major language racing” urge Deleuze and Guattari in *A thousand plateaus* (1987, p. 105). No one knows what’s going to happen if we loosen the control over language, the words and the arrangements of them, the proper command of them, allow the small words to mess with the big ones, open up for closing or even start discussing the gaps between “what happened on the ground and what finds its way into the page” (Katz, 1994 in Harrowell et al., 2018, p. 2).

Texts are perfect grounds for the ambitious, they offer both time and space for hiding, omitting, showing off, avoiding, processing, cleansing. It takes time to write texts, and time offers us possibilities to accommodate, forget, play down the things that bother and disturbs us. However, our lives as academics also include events and geographies where there is no or almost no space or time between what we are trying to do, or are supposed to be doing and the visible, audible, sensible results of our attempts. In these situations, we are left on our own, exposed. There is no time to accommodate, to disperse, thin out in time. “Ideologies happen. Power snaps into place. Structures grow entrenched. Identities take place.” (Stewart, 2007, p. 15).

To achieve success through thematising failure is ripe with paradoxes, dilemmas. If you are no longer affected by that which you write; it is because you have transcended it, maybe even betrayed it. Fear of betrayal should be kept alive as we reflect critically over states, conditions and results that we are (un)able to pursue ourselves. Others have thematised similar paradoxes, like the feminist writers in *Critiquing thinness and wanting to be thin*; they write about the paradox of how we critically reflect over another kind of failure, the failing body: “how is it possible to critique ideologies and practises of slimmish while wanting (and trying) to be slim?” (Thorsby and Gimil, 2013, p. 106).

In this article, we present three stories where we write about and reflect over situations and events from our ongoing research projects and professional lives. All three writers have different backgrounds. The collaboration revealed that we shared a common fate of sometimes trying to cope with almost unbearable feelings of failure, of being matter out of place (DeSilvey, 2006), of “failure in terms of ... not belonging” (Horton, 2020, p.3, p.3).

Vibeke’s story is about caring for the things that are not permitted, that do not fit. Her story is the longest because it is not about her alone. Her approach is to dig into the abandoned, the waste and abundance of ideas, sentiments and dreams that are left behind, chopped off, lines that are straightened out, the mess that is smoothed over. Her story starts as an exploration of students’ abandoned ideas; she finds the students more rational than she is. To abandon the things they dream of, their hopes and ideas, is part of being a student. Students are at the forefront; they are at the same time the miner’s canaries and a sort of avant-garde; the first to faint, but also the ones destined to take over the world. To research often means to confront oneself (emerald and Carpenter, 2015, p. 746–747), and this confrontation creates tension. In this case, the student’s mix of rationality, compliance and sense of loss evokes Vibeke’s memories of abandoning, of being abandoned. The doubling of attention bares the devastating mechanisms of education and reason. Still, it also gives space for resistance, noticing, remembering and caring for the fearful sides of us, the shame we are subjected to, the loneliness we sometimes suffer.

Geir’s story is about the feeling of time and time again presenting

ideas and approaches that do not quite fit, ideas and approaches which are perhaps regarded as interesting, even fascinating, but somehow flawed or at least too quirky to count as proper research. He is currently working on a project that probes into the relationship between audiences and museums. His story is rooted in a presentation of his research at a conference. The story is about affects that are cutting through the corporal space of someone being told that his habit of paying attention to questionable things has – yet again – been noticed. However it is also a story about a researcher being both haunted and blessed by a past as a writer of non-academic texts, by bent sensibilities ripened in different environments, who now fears that he is liable to counteract against that which haunts (or blesses) him to achieve recognisable success in the professional academic life he has surrendered to.

Lars’ narrative is about positioning oneself in the academic world somewhat ill-equipped, outfitted with a naïve will for honesty and openness but failing in his resistance and thus succumbing to the codes that permeate the academic sphere. His adaptation is not complete, but the question of how far one can and should purify academic or scientific accounts of personal faults and failures always remains open. The question also gets more urgent over time, as he moves up the ranks, now inhabiting a position in the centre of a peripheral institution, thus becoming the voice and the embodiment of the codes and norms that constantly create failures which often cannot and should not simply be transformed into another lesson learned.

Our three stories trace different spaces and areas in the geography of failure, but they are all stories where we remember events and emotions we tend to want to forget. To remember that which we are encouraged to forget is to “undo the main effects that this system has upon its minority subjects: wilfully instilled amnesia, symbolic misery, lack of self-representation” (Braidotti, 1996, p. 312). The abandoned, that which we did not do, was too scared to do, to think, are encouraged to forget, may have tremendous energy, but we have to re-direct our attention to get hold of it. “We tend to author our identities with reference to positive phenomena – who we are, what we have done, what we know – but turning over the mirror, we find an inverse, parallel collection of experiences not had, which can be equally significant and meaningful” (Scott, 2019, p. 81). The “turning over the mirror” has indeed affected all three of us. One thing is the exploration of the bent, the hidden, the abandoned, the not done; another is to make these explorations visible to each other and possible readers of this text. Both created new hopes, new feelings of solidarity, but maybe most of all a promising feeling of wonder; the cracks, rifts, hopes and wounds we showed each other have opened for glimpses of possible, colourful, vibrant geographies, full of hidden mysteries, movements, energies and hope. But do not mistake this text as a proposal for a lowering of the criteria for research. It is not a retreat into obscurity, it is a proposal for openness, for transgressing the barriers between the messy realities of life and the ordered and enclosed formulas of academic thinking and writing. It is an attempt to fuse moisture and dryness, impulses and analysis, lived life and our attempts at communicating it, analysing it. It is a shot at including life instead of treating it and the events within it, as mere raw materials for “extracting constants” (Deleuze and Guattari, 1987, p. 106).

2. Three stories

2.1. Vibeke’s Story: Abandoned ideas in design education

‘No frayed lines in design sketches.’ Frayed. No shivering lines. No shivering. We don’t allow shivering people here, trembling limbs. No old, crooked people. Not too young, either. No loitering. No jumping, no shivering, stay in line. The line is there. Go there. I shiver all the time; all my lines are frayed. I am a frayed line. My mother shivers. Life is shivering, is a frayed line. No shivering, no loitering. No life here.

A student of mine told me that she, in her first year as a product

design student, was told that her way of drawing was frayed, vague and tentative. The teachers said that lines and strokes should be confident, conclusive, fast, clean, without residues of any kind. She never forgot this. The hardest part is getting the hands to obey. Lines and strokes in drawings are, like voices, ways of walking, fingerprints, individual, singular, unique. To tidy them, to straighten out the bends, crooks, twists and shivering in them is also to abandon something within ourselves, to cut away the subtler energies that seek out and retract; probing, feeling. We are constantly forced to abandon or modify our ways. Our bodies tell stories of years of abandoning; tense and superficial breath, subdued movements, high-pitched nervous voices. To be a teacher also involves being an incarnation of social processes. Few make much fuzz about the everyday brutality of the educational world; we are trained to handle hurt, shame, and abandoning things we love and believe in without letting it show. That is maybe the reason for the discomfort I felt when I listened to and read the student's stories. *-Please tell me about an idea you would love to do, but you don't or can't... and why. Please make a short description of why you abandoned this idea.* This was the task I gave to my students. Their stories led me into a trail of uneasiness; I began remembering my own abandoned ideas, recalled the shame and embarrassment from back then. The regrets came back to me; me showing things to the wrong people, sharing ideas with people without sufficient ability and time to care about them, discarding my ideas and imaginations all too fast, and the shame, most of all me exposing my shame to them, my reddening face, dejected eyes, the apologetic submission. The anger of giving up too much of *my own* to fit in, of letting others thrive on processing my ideas for me and others like me. It is not over; it goes on.

To care for that which is abandoned, or to prod through what is disposed of or ignored can be a "proactive and provocative" (Harrowell et al., 2018, p. 1) way to approach an investigation in the educational system and the forces that cut through it. Exploring abandoned ideas and the energies of failure has a resemblance to Susie Scott's "sociology of nothing". Her research is exploring negative phenomena – things that people do not do, have, say, know or feel – and how this affects our lives. Negative spaces are formative, and as Scott says, they are "shaping biographical selfhood" (Scott, 2019, p. 2). Abandoned ideas are *not* nothing, but they *not quite* something either, conceptually they connect to the *not yet* or the *vague* or the *messy*.

Space, time and society mark us all. One of my students replied, when I asked them about abandoned ideas: "I don't abandon them. I just wait until it is feasible to execute, or it has matured. Either that or the idea is stupid or silly." Answers sometimes stage whole worlds: 'I don't abandon them' is an uncompromising beginning that insists on keeping ideas. However, this initial refusal is modified, qualified in the next moment; 'I don't abandon' fades into a more pragmatic, tactical approach. The student does not clearly say 'yes' or 'no' to ideas but adopts a reasonable position—waiting—the circumstances may change or the idea may mature.

Transcending black and white and evoking an indecisive and swirling grey may seem like a mature thing to do. But this 'mature' position does not last either; at the end of the answer, there is a return to black and white, to a merciless logic: ideas are either executable or silly, stupid, abandonable. The student's answer uncovers the logic of a world squeezed into three short sentences. The last sentence of the student reminds us about the inherent dangers in our ways of processing ideas: 'Silly' and 'stupid' are infectious categorisations, as they tend to spread from ideas to the person that produced the ideas. With reference to Ehrenreich (2009) Halberstam writes: success happens to good people and failure is a "consequence of a bad attitude rather than structural conditions" (Halberstam, 2011, p. 3). Condemning ideas often involves creating or denying individuals human value (Orr and Shreeve, 2017, p. 45) and "the logic that work can be unequivocally classified into 'passes' and 'fails' generally goes unquestioned" (Horton, 2020, p. 4). To process something with the required speed also involves the imminent danger of collateral damage, of creating sharp-edged, destructive energies.

Other students also said that they did not abandon their ideas, that they instead postponed them or archived them for later. To do so seems like a sensible and reasonable thing to do. Students (i.e. novices) are being rejected on a regular basis; they are not characterized as 'idiots' (Philo, 2016), but they are corrected, adjusted or normalised. They are therefore in acute need of creating a language and an attitude that makes it possible to survive the frequent discarding of ideas without themselves feeling discarded as well; they need to relate themselves to the infrastructures of failure in academia (Turner, 2020). Postponing and archiving may be attempts of glossing over reality and make inevitable defeat endurable. This language—'postponing', 'archiving' and other jargon—is something we learn and are encouraged to use to process ideas and become efficient. But it is at the same time the language we use when we try to rescue ourselves from rejection, pain, hurt.

The energies of failure can thus, darkly, be described as a feeling of hurt, suffering and loss, but they can also be starting points for something new. Winnicott uses the concept of potential space in his book *Playing and Reality*: "It is creative apperception more than anything else that makes the individual feel like life is worth living". If we are left to relate to external realities ruled by compliance; if the world we live and work in succeeds in reducing the range of possible actions to that which can "be fitted in with or demanding adaptation", it will create "a sense of futility for the individual" (Winnicott, 2012, p. 65). However, the feeling of disintegration, of futility, (or failure) can also be openings for creative acts and new connections with the external world, says Winnicott (Rose, 2016, p.386, see also the idea of kindness as offered by Dorling, 2020). But this requires a holding environment like the one's mothers create and maintain when they hold their child. This is a potential space where it is safe to reach out, to fail and to reach out again: "The holding environment, whether it is relational or aesthetic, is a space that can tolerate the oscillation between illusion and disillusion, disintegration and integration" (Ibid. p.395).

We are all in danger of being dominated by that what is explained to us as external realities. Instead of breaking with these realities, we adjust to them by developing a language that lets us believe that it is up to us to decide which ideas to keep, which to abandon. To be sensitive, to pay attention to sentiments and ideas we tend to ignore, to pick them up, be curious about them, care for them, is perhaps a form of resistance to this state – but it can also form starting points for new kinds of practises, practises that open up for wider notions of what can be considered relevant for the production of ideas; practises that include the vague, the frayed, the messy, the "indistinct" ephemeral ... (Law, 2004, p.2). This means to set a higher value on the sorts of activities that have traditionally been considered as women's work, a messy sort of everyday aesthetics (DeSilvey et al., 2013; Saito, 2008). The "processual complexity of everyday materiality's relations and spaces" (Massy and Thift in Horton, 2008, p. 365) resembles a home rather than a modern production line; it is a space full of traces of life, inhabited bodies, not merely brains and eyes. John Cage said in an interview: "Recently I have become interested in the repetition of similar sounds that before I used to try to ignore, now I want to share them with you" (Miller, 15. October 2012). Cage shows us that being interested in the ignored, the abandoned is intriguing and inventive. In the text *As Found – a new design paradigm* the writers are pointing in the same direction and ask, "How can we refine our sensibility towards what is already there?" (Braae and Riesto, 2011, p. 8).

To be corrected in how to draw or sketch may seem harmless on its own, but it is only one of countless habitual corrections and instructions that continuously are inflicted on us. According to Henry A. Giroux citing Freire, educational institutions are hybridised spaces where everyday experiences are linked with the social gravity and material forces of institutional power (Giroux, 2010, p. 719, and also Turner, 2020 in this special issue). This means that what we do, our habitual corrections of ourselves and others, are not transparent to us. We are trapped, entangled in obscure webs, unable to distinguish between that which is forced upon us and that which is ours by right. "More

concretely, this incorporation takes place through the *displacements and body movements* organised by these social structures turned in to spatial structures and thereby *naturalized*.” (Bourdieu, 1999, p. 126).

Drawing is valuable as an example because it is an activity intimately connected to the body. It can be whimsical or precise; it is an explorative extension of the eye, the senses and the imagination. Transferred implication; your hand, your body, your eyes and your imagination are not fast enough, not confident and not clean enough. You are too frayed, vague and tentative. The language that is used is uncannily familiar to us (naturalized); to use fast (effective), confident (not searching) lines somehow illustrates how an ideal of clarity (not mess) and smoothness (elegance) are considered more important than searching, tentative and open qualities in drawing (education) and in research. As we journey towards professionalism, we are transformed. Education, the exam, converts us into standardised professionals. It is a kind of spellcraft. We (educators) are teaching methods and procedures to follow; we are in possession of predefined knowledge and answers that we make students reproduce. Small, undramatic things repeated over and over again. The end goal is to eradicate the difference between teacher and student, make sure that we all end up sharing the same ideals, the tight, precise line, a joint understanding of what to abandon, what to keep. Living uncreatively is to be caught up in the creativity of someone else, or of a machine (Winnicott, 2012, p. 65). For us to oppose this, or to disturb it, we can start noticing and valuing the modest, tentative, the vague, fumbling and sketchy lines that allow for process-like play. To care for the tentative is to celebrate the value of probing, searching and searching again (re-searching). How such practises can manifest themselves is still to be discovered, how they do must be (re)discovered over and over again, it is not something that can be regulated by manuals, fixed procedures or rules. However, what we can imagine is that noticing and including the modest, the probing, and not shying away from the ambiguity and pain will facilitate for broader and more (self) caring and opening processes of acting out creatively.

In the beginning of my project, I thought that I was doing research on something apart from myself. However, as the study proceeded, it quickly gravitated towards my own memories, when my younger self was led towards using the ideas of someone else instead of my own. This made me angry but also determined to be more attentive and caring towards my own ideas and more cautious when interacting with students. In fact, this research has made me recognize how my capacity to play has been curbed or even impaired. I am failing, and in dealing with this failure I might have to, as Winnicott's infant; “relive, fantasize, dream the integration of past, present, and future” (Winnicott, 2012, p. 10). To care for the abandoned is to “count what others don't” (Mountz, 2015, p. 1250). To care for one's failures is also to count what others don't. To count what others don't is to explore the hidden, the marginalised, the fragile, life.

2.2. Geir's Story: Not entirely unpleasant

I changed my hairstyle so many times now

I don't know what I look like

Talking Heads, *Life during wartime*.

Poetic, she said. The chair of the session, a session about the life inside and outside the museums, described my contribution, a presentation of ongoing fieldwork in a museum of contemporary art, as poetic. A feeling of defencelessness, *poetic*; an appraisal with ambiguous meaning here. I smiled, thanked her and returned to my seat in the seminar room. I did not yet realise that the feeling of irritation, directed against her, them, the situation, soon would shift, transform. First to seething accusations directed inwards, then, slowly, practically without me noticing it, into a sense of loss, before the feeling of it all, as soon as I was able to distract myself with other things, would dissolve into senseless obscurity in the body. There is no wonder that failures, or the

sense of them, often appear or re-appear in shapes that resemble popular imaginations of how ghosts operate. Ghosts are often unwanted; they appear, disappear, re-appear, haunt on, do not abide by the rules of death proper. Some of them are said to be several hundred years old. They move around by coming back (Wylie, 2007, p. 172).

She was probably right. There has often been something wrong in my texts and presentations; traces of the idiosyncratic and washed out remains of eager amateurism, a quirky tone. Not always entirely unpleasant. Earlier, the excesses were apparent for all; my voice, lines and words have often been left shivering under the weight of elements that I wasn't capable of handling. I have matured, broken myself in; what is left is a white noise rising from an obscure mix of saddened compliance and complicit ambitions the professional life demands of us all — a hint of the deviant. As a research novice, I was, as we all once were, thrown into a language that was already perfected. In *Kafka, towards a minor literature*, Deleuze and Guattari (1994) write about major and minor languages. The major language is the official language of something, the proper language of producing legitimate statements about different things in the world. The minor languages are illegitimate variations over the legitimate languages, deviations from them. Sometimes they subvert the major, at other times bend the major to become even more dominating. Our voices often roam between the major and the minor, life makes us stray, we attempt to dodge that which is imposed on us, but genre forces us to choose, instructs us to eradicate traces of the deviant.

“Write like a dog digging a hole,” write Deleuze and Guattari (1994, p. 42); to do this, you have to “find your underdeveloped point, your dialect, your dessert.” (my translation) The professional language has always seemed more developed than me. The dog and the dessert; the alluring promises about finding and using one's dialect seemed impossible or as another strange fashionable notion for sugar-coating the major, transforming it into fake minor, a more subtle major. However, it may be that the dog is not so far away, it is just that I cannot stand the dog, my dog, the sight and smell of this dog is unbearable to me.

We grow old already as children; we learn how to suppress, transcend, and endure. Confusion, disappointment and grief transformed into small acts of violence; outwards, inwards; branch, stick, sword, cutting off the hair of a favourite doll. I seldom break down; my body is capable of absorbing almost all of what is happening to me; it disperses off the effects into the flesh, bones and the organs. The complete, instant and automatic dispersion secures my capacity to operate, to function, protects me from falling, dissolving, becoming visible beyond my direction. I level myself by using the energies of failure as ballast.

We are told that experience is the high road to learning. However, there is always too much going on; to make an experience out of events, we have to reduce the complexity of them, carve out the relevant, and toss away the rest. We move between closed sites, “each with its own laws: first of all the family, then school (‘you're not at home, you know’), then the barracks (‘you're not at school, you know’), then the factory, hospital from time to time, maybe prison, the model site of confinement.” (Deleuze, 1992, p. 3). To be an experienced researcher is to possess the ability to make sense of things by using the rules of the site. I am always lagging or coming in too early; still mingling with crows in the trees outside, soaring over half-forgotten memories or gone altogether. It is as I am unable to make proper experiences out of anything, cannot surrender to experience, will not surrender to the licenced art of experiencing.

I started to read:

“Once, the museums were perhaps slow places, places for something else. Slowness is hardly enough in the age of the experience economy: we do not longer suddenly realise, with astonishment, or fear, that we have experienced something, we know where to obtain experiences.” (A picture from a “selfie-friendly exhibition”, Yayoi Kusama)

And I finished by reading:

“The sounds of the museum are the sound of the world that is passing through the museum. There is maybe no inside, no outside; everything is connections, relationships. Even the exclusion, especially the exclusion.”

I finished, kept standing still, waiting.

“Your presentation was very poetic.”

When I think of it now, I think that her comment was a reality check. I was on a slippery slope, on the verge of ignoring that ideas are both irrelevant and wild outside their proper domains. The heart is one thing for the poet, another for the physician. I was heading towards amateurism, began to resemble Vibeke’s student whose way of drawing “was frayed, vague, tentative”. Vague, tentative lines may be poetic, but they must be cleaned and tightened up if they are to become functional. “The hardest part is getting the hands to obey. Lines and strokes in drawings are, like voices, ways of walking, fingerprints, individual, singular, unique.”, writes Vibeke. To reverse our tendencies towards the frayed and tentative, we need to surrender to comprehensive interventions, like education, series of repeated measures, thousands upon thousands of adjustments. Seen as isolated, single actions, they may seem small, insignificant even, but put together, the effect of them is devastating, makes us abandon. Later on, we remember what we abandoned with an embarrassed smile; I was another back then.

“The proper voice is no voice at all.” (Charmaz and Mitchell, 1996, p. 286) I know this, I have often tried to sound like someone other than me, be a kind of a ventriloquist’s dummy. I have tried to educate myself into a point where I thought I could see everything without being anyone particular, like an omniscient ghost, or God (Haraway, 1988, p. 581). The “I” in science should not be more than a pronoun hidden in the shadows or preferably left out altogether. The “I” should be random, accidental; it should not matter who the “I” is. The “I” can be anyone. Is meant to be anyone. With the same or the equal qualifications, anyone identical. I was on the verge of thinking of myself as a researcher, a hopeful and energetic feeling of blending in, of finally being able to leave the failed “I” of the past behind, entering the world of the abandoned “I”, the one and true ghost of science proper.

“... the subject does not constitute an ontological unity but is a composite of a multitude of moveable ideas”, writes Spindler (Spindler, 2013, p. 131, my translation). Much of what I do seems beyond my control, it is more like what I do is doing me. I often end up on the fringes of where I am supposed to be, or just outside it, as if I have misunderstood the directions the contexts keep offering to me. I do not recognise my own trespassing before someone tells me about it, which is too late. It is like I, without thinking – like a slowly acquired habit? - have begun to move secretly along the less guarded, duskier parts of the world, like movers of contraband or shy people. However, my peers notice how lost I am without much delay; you been to another place they say with friendly interest. I am snapped into the proper place; I evacuate my ground, try to find my way into the pages.

I have always tended to swallow my defeats, a kind of obedience I guess — I have become an interior of waste, abandoned ideas, lost inclinations. A dense, dark geography, caves, tunnels; a banal geography, therefore a secret geography. It is a bodily affair; I don’t tell anyone, no bodies allowed here, no shivering, no loitering, no bodies allowed here. Choking on my swallowing, I am constantly haunted by the ghosts of my failures, by what I have abandoned. They keep on returning, I am not able to spot them, but I can feel them, watching me, watching over me. Why don’t you confess to us, they whisper.

2.3. Lars’ Story: Purification

Science is about truth! Saying what is true, what needs to be said. To change things, to fix things. Probably even to fix people? At least to fix society. This is the impulse that propelled me into university. But, the university is also academia. So the failing begins (anew, of course,

school was different but the same). The codes are obstacles. Sometimes they are walls, plain and simple – I know about walls, I stood on one, on the night of the ninth of November. You know where you are with walls. But sometimes the codes are like whiplashes, coming from behind, wrapping around my ankles, making me stumble. Or the lashes are just plain hurting, cutting into my back, into my cheeks. These are worse; they can make me keep to the given route, submit to trotting along, not edging out, not sitting down, not looking sideward. The worst codes, though, are those that feel smooth, those that I can master easily, that make me slick and strong.

The codes arrange the field, they belong to the sphere of the strategic, as de Certeau puts it. But they are not everything. They form space, but they don’t rule time. There is the realm of tactics, there can be openings, paths can be found and, trodden often enough, and by many, they might even solidify. (de Certeau, 1984, p. 35–39).

And what would be more solid than the truth, I wonder? She needs to be my ally; I always tended to imagine allies. Like Wonder Woman crossing her braces, shielding me from the bullets fired from the trenches. To have and to keep such allies, one needs to take some risks, I think in my brighter moments. How could I even consider contributing my share to changing the world for the better if I am not honest – since honesty is one of the fundamental aspects of truth? Should it not disarm scepticism, or, even better because playing on the right register, should it not create validity? So, when I submit my first paper to a journal, I take a risk, I am open, I describe the context in which I worked on it originally – a graduate student’s term paper, written in a spirit of both engagement and discontentment with the field of conversation analysis anno 1999. But a couple of years later, I am armed with what I perceived as ‘high theory’ (Katz, 2017), I feel equipped for challenging how science and openness and boundaries work. Because I had learned that much about the codes. I was trying to bring my friends in (Latour, 1987, p. 33) to stave off potential criticism. I was ready for success, for starting a career of publishing in top journals, after sending it to the journal.

The editor didn’t even bother to send it out for review—a student’s paper. A lesson learned. Honesty is not honoured; I got it. So, I submit again, but keep my mouth shut this time. Paper accepted, but more than that, I never again got a paper accepted with so little need for revision and in such a highly ranked journal. Another lesson learned? I guess so. And many times over. The sore didn’t disappear, though. It still is there, some kind of energy working away in all of us. It doesn’t feel productive—most of the time. But sometimes, I can muster up some anger. This isn’t right. This isn’t how it should be. This needs to be changed. I listen to the track *Discontentment is Our Engine* by Plan B; punk rock from Berlin in 1989. But, I also remember the advice that I received during civil service – received from a very kind superior after I went through a hurtful experience and, telling him about this experience, I concluded that I probably should toughen up. But he provided an unexpected response: he said I shouldn’t. So, I try to transform the energies, try to be open again, in other areas, now using more sophisticated language. Maybe I cannot be honest and blunt and at the same time here in academia. I need to clothe the crude and uncomfortable part of being honest in elegant words, in elaborate arguments, in addition to supporting them by big names. It feels as if I need to hide my blue-eyed but somewhat brutish past as a small-town kid from an uneducated background. A kid who was confounding superhero stories with literature to the bemusement of the schoolteacher he admired.

I need to purify my words; I need to purify my research (Latour, 1993, p. 46), to cut away the bumps, to cover up my failures and smoothen the story. Honesty doesn’t work for everyone. But I can try to smuggle something through the cracks, try to give readers access to the complexities of real taste. Is this resistance through adaptation? Or just a little lie that I use to calm the anger and the sadness and the questions below a cover of connoisseurship?

A few years ago, my position shifted. In the periphery, I became a professor, a representative of the centre. A strategist, someone who can channel energies. I now teach others how to become an academic.

Eventually, someone that I appreciate quotes me, telling me I taught them an important lesson: to focus on ‘publishing the smallest publishable unit’. And I stopped dead in my tracks. I really said that. Who did I think I am? I am failing myself.

3. Geographies of failure (conclusion)

Where do we meet failure? Where is it placed? What distances are established between us, others and our failures? In this article, we argue that the geographies of failure are shifting and mobile. How we treat failure depends on where we are, and experiences of failure can create very different trajectories in the personal and academic landscapes. Abandoned ideas, which may never even reach the threshold of failure in the outside world, remain hidden away. Some of them shift into a spectral mode of existence, where they can rest and be invisible most of the time. Until they rise to haunt us in our dreams, in the liminal areas between being awake falling asleep (Rose, 2006), in a late-night confession to a friend or colleague – or in an encounter which triggers the ideas’ relevance and summons the potentialities that we supposedly left behind.

There are many energies in failure, in shame and hurt. They consume us from within if we try to contain them within our bodies, if we are content to make them a matter for our interior. The question is then how much these energies can be channelled without purifying them too much, without making them too smooth and thus letting go of what they can offer? We need these energies of failure to transgress. They need to be kept intact – even though this scares us – their painfulness and ugliness ignores both time and space. We need to create spaces of production that allow for the messy to develop, a time-space where the energies of failure can clutter up, seep through cracks, gather in puddles, be cared for and collected to maintain, create or change. Even if we try to turn our failures into resistance, we also need to care for them, not disregard them as mere occasions for learning, transformation or resistance. They are not transcendent or merely fluid energies; this metaphor is too limited, too soft at times. They can also etch themselves deeply into our subjectivities, our corporal being, into the academic landscape that we inhabit. We cannot wish them away or eradicate them in one revolutionary stroke. We cannot transform the scars into muscles or beauty spots; they need to remain scars; they are quite right as scars.

Is there any potential for resistance in writing successfully about failure? Maybe there isn’t any – our stories might just end up being yet another contribution to the twisted and lucrative world of academic publishing. We don’t know yet. However, we do hope that mentioning that which we rarely speak of, our failures and vulnerability can ease the feeling of loneliness in others. None of us knows anyone that has not felt the shame in failing, in having to abandon something that they believed in.

And we do believe that mentioning the sometimes destructive, toxic even, atmospheres in science, publishing and education can help create or maintain the impulse towards resistance in many of us, or support us in giving our attempts to resist a direction, as set forth in a more militant manner by Clare (2019).

To mention something can be to care for it. One of the worst things that can happen to us and our ideas is not to be mentioned, to be ignored, not noticed. This we have experienced, all of us if we dare to remember; the loneliness in not being noticed, mentioned. It is like being denied being; like dying, unbearable.

We conclude in a stance of wanting to continue to open up for, to care for, and include the messy, the vague, the hurtful and other events and emotions we tend to abandon or dismiss. To continue to do so even if it means us losing our way, making a detour, leaving the known, entering the wild and the messy or embracing risky inspirations from people that dare to open up for “different aesthetic standards for ordering or disordering space” (Halberstam, 2011, p. 10). A starting point for such a move may be to insist on the value of including the excess, of valuing frayed or crooked lines, the old, mended, the disorderly, the ignored and

abandoned; our own voices, tentative, failing, trying, hoping.

To acknowledge the abandoned, the failure, to keep mentioning it, can provide us with gentler emotional geographies, but perhaps also more imaginative geographies, geographies that offer us the space we need to continue to think, feel, make and care. To do so is in our opinion to open up for generating different practices, practices that are highly needed in our current climate of conformity, constant evaluation and streamlined efficiency.

References

- Bourdieu, P., 1999. *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. (Translated by P. Parkhurst Ferguson.). Polity, Cambridge, 1999.
- Braae, E., Riesto, S., 2011. As Found a new design paradigm. *Nordic J. Architect.* 1, 8–9.
- Braidotti, R., 1996. Nomadism with a difference: Deleuze’s legacy in a feminist perspective. *Man World* 29, 305–314. <https://doi.org/10.1007/BF01248440>.
- de Certeau, M., 1984. *The Practice of Everyday Life*. (S. Rendall, Trans.). University of California Press, Berkeley.
- Charmaz, K., Mitchell, R.G., 1996. The myth of silent authorship: self, substance, and style in ethnographic writing. *Xx Symbol. Interact.* Winter 194, 285–302, 1996.
- Clare, N., 2019. Can the failure speak? Militant failure in the academy. *Emot. Space Soc.* 33, 100628 <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2019.100628>.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1994. *Kafka, for en mindre litteratur*. Pax. Oslo.
- Deleuze, G., 1992. Postscript on the societies of control, 59, 3–7. October.
- DeSilvey, C., 2006. Observed decay: telling stories with mutable things. *J. Mater. Cult.* 11 (3), 318–338.
- DeSilvey, C., Bond, S., Ryan, J.R., 2013. *Visible Mending: Everyday Repairs in the South West*. Colin Sackett.
- Dorling, D., 2020. Kindness : a new kind of rigour for British Geographers. *Emotion. Space Soc.* 33 <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2019.100630>.
- emerald, e., Carpenter, L., 2015. Vulnerability and emotions in research: risks, dilemmas, and doubts. *Qual. Inq.* 21 (8), 741–750. <https://doi.org/10.1177/1077800414566688>.
- Gibbs, A., 2015. Writing as method: attunement, resonance and rhythm. In: Knudsen, B. T., Stage, C. (Eds.), *Affective Methodologies*. Palgrave Macmillan.
- Giroux, H.A., 2010. Rethinking education as the practice of freedom: paulo Freire and the promise of critical pedagogy. *Pol. Futures Educ. Internet* 8 (6), 715–721. <https://doi.org/10.2304/pfie.2010.8.6.715>.
- Halberstam, J., 2011. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Haraway, D., 1988. Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Fem. Stud.* 14 (3), 575–599.
- Harrowell, E., Davies, T., Disney, T., 2018. Making space for failure in geographic research. *Prof. Geogr.* 70 (2), 230–238. <https://doi.org/10.1080/00330124.2017.1347799>.
- Horton, J., 2008. A ‘sense of failure’? Everydayness and research ethics. *Child Geogr.* 6 (4), 363–383. <https://doi.org/10.1080/14733280802338064>.
- Horton, J., 2020. Failure failure failure failure failure failure : six types of failure within the neoliberal academy. *Emot. Space Soc.* 35, 100672 <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2020.100672>.
- Katz, C., 2017. Revisiting minor theory. *Environ. Plann. Soc. Space* 35 (4), 596–599. <https://doi.org/10.1177/0263775817718012>.
- Latour, B., 1987. *Science in Action: How to Follow Engineers and Scientists through Society*. Harvard University Press, Cambridge/MA.
- Latour, B., 1993. *We Have Never Been Modern*. (C. Porter, Trans.). Harvard University Press, Cambridge/MA.
- Law, J., 2004. *After Method: Mess in Social Science Research*. Routledge, London and New York.
- Mountz, A., Bonds, A., Mansfield, B., Loyd, J., Hyndman, J., Walton-Roberts, M., Basu, R., Whitson, R., Hawkins, R., Hamilton, T., Curran, W., 2015. For slow scholarship: a feminist politics of resistance through collective action in the neoliberal university. *ACME Int. J. Critic. Geogr.* 14 (4), 1235–1259.
- Orr, S., Shreeve, A., 2017. *Art and Design Pedagogy in Higher Education: Knowledge, Values and Amiguity in the Creative Curriculum*. Routledge, Oxon and New York, 2017.
- Philo, C., 2016. ‘Looking into the countryside from where he had come’ : placing the ‘idiot’, the ‘idiot school’ and different models of educating the uneducable. *Cult. Geogr.* 23 (1) <https://doi.org/10.1177/1474474015591123>.
- Rose, B.C., 2016. The subjective spaces for social engagement: cultivating creative living through community – based digital storytelling. *Psychoanal. Cult. Soc.* 21 (4), 386–402. <https://doi.org/10.1057/pcs.2015.56>.
- Rose, M., 2006. Gathering ‘dreams of presence’ : a project for the cultural landscape. *Environ. Plann. Soc. Space* 24 (4), 537–554. <https://doi.org/10.1068/d391t>.
- Saito, Y., 2008. *Everyday Aesthetics*. OUP, Oxford.
- Scott, S., 2019. Researching underwater: a submerged study. In: Smith, R.J., Delamont, S. (Eds.), *The Lost Ethnographies: Methodological Insights from Projects that Never Were*. Emerald Publishing Limited.
- Spindler, F., 2013. *Deleuze tenkande Och Blivande*. Glenta Produktion.
- Stewart, K., 2007. *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- Thorsby, K., Gimil, D., 2013. Critiquing thinness and wanting to be thin. In: Roisin, R.-F., Rosalind, G. (Eds.), *Secrecy and Silence in the Research Process: Feminist Reflections*. Routledge, Oxon, New York, pp. 105–116.

Turner, J., 2020. 0–39% : the beginning of an infrastructure of failure in academia. *Emot. Space Soc.* 35 <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2019.100647>.

Winnicott, D.W., 2012. *Playing and Reality*. Taylor & Francis.

Wylie, J., 2007. The spectral geographies of W. G. Sebald. *Cult. Geogr.* 142, 171–188.

Artikel 3

Grothen, G. Hesitation before the impact – The museums and their visitors. (Manuscript)

Hesitation before the impact
-The museums and their visitors

Abstract

This study has had a twofold ambition; to probe into the life in the museums, and to try out some concepts in a cultural policy research setting. The article does this by analysing encounters between art and visiting audiences with the use of “acontextual” analytic concepts; event instead of experience, affect rather than emotion and a broad understanding of the concept atmosphere. Furthermore, the empirical material for the analysis consists primarily of parts and elements that often are discarded or excluded in examinations. The preliminary conclusions invite to further probing into the interface between visitors and art, between the imagined world of culture and actual concrete events in spaces and settings we tend think of as cultural.

Keywords: *museums, visitors, method, cultural policy, event*

A lady at the museum. She never let's go of the grip on the strap of her small shoulder bag. Slowly moving around the artworks. Norwegian paintings; detailed grand landscapes, waves, cornfields, waterfalls, scattered miniature human figures. Now and then she tilts her head as if to wrest some diagonal meaning out of the canvases. Never head-on, always off-centre. As if she is not allowed to do this,

my mother.

Introduction

Objects in museums of contemporary art are sometimes so different from each other that audiences find it difficult to recognise that they are supposed to belong to the same class of things. This does not prevent the encounters with these objects from being referred to as experiences of a specific kind, aesthetic experiences (Belfiore and Bennett 2007). Furthermore, there is a strong belief that the encounters that take place in art museums have positive effects, both for the individual and for society as a whole. The effects are imagined as profound and transformative. They are capable of changing our sense of ourselves, our way of dealing with the world and with one another. These assumptions are mediated by curricula, cultural policy initiatives (Bjørnsen 2009; Røyseng 2006: 231; Vuyk, 2010: 173), as in more “advocacy driven” parts of the cultural policy research (Belfiore 2016; Mangset and Hylland 2017; Stavrum 2013; Oman and Taylor 2018).

A significant amount of research on the relationship between art and audiences is based on two different and often opposed theoretical perspectives: the phenomenological-hermeneutical (humanistic-aesthetic) and the social science-sociological (cultural-sociological). The differences between them are eye-catching. The phenomenologist approach accentuates the subjective meaning of the situations (encounters). The sociologist often concentrates on explaining the situations (encounters) as an effect of underlying social structures. (Gadamer 2004 vs Bourdieu 1984; Bourdieu et al. 1991) However, both

perspectives make use of the encounters as starting points for answering questions about something that is believed to lie behind, under, over or hidden within the empirical.

In this article, I want to discuss and explore the possibilities that more open approaches can offer. I attempt to do this by avoiding to “manage” the encounters in the museum as encounters between entities that are predetermined by the help of “strong” terms like art, culture, audience, aesthetic and experience - and instead “treat” them as open and ambiguous events. This approach also implicitly goes against the usual subdivision of empirical (societal) reality into different fields, as Per Mangset does when he states that what happens “within” the cultural is justified by its effects “outside the cultural field” (Mangset 2018: 6). Subdivision favours the stationary, prioritises similarities and identity at the expense of changes, processes, differences. I hope that the use of other framings might contribute to “a wider understanding of the entirety of the field of cultural policy analysis” (Gray, 2010: 225).

In this article, I also want to highlight an often-neglected element of any fieldwork, namely the initial, tentative contact with possible informants. The empirical material for this article consists of about 20 encounters with potential informants, combined with participatory observation and production of diverse sense-data such as photographs and sound bites. The encounters took place at the Astrup Fearnley Museum, the National gallery and Kunstnernes Hus, all museums located in Oslo, Norway.

The rules of impact – Concepts

Cultural policy researchers have long been interested in the effects, or impacts of encounters with art; by attempts to measure these effects, for instance by using metrics “aiming to capture the intrinsic impact of that [the art] experience...” (Brown and Novak Leonard 2013: 224); by questioning the ways such attempts are conducted (Belfiore 2015; Gibson 2008; Belfiore and Bennett 2010; Vuyk 2010; Newman 2013; Newsinger and Green 2016; Oancea et al. 2018); or by discussing the “nature” of encounters with art (Ryder 2013; Kobyshcha 2018). To study impacts, effects, to discuss the nature of their existence, how they work, even to question whether they exist, is to be concerned with results, outcomes. There is something “logical” the emphasis on impacts in cultural policy research; in recent years the justification of public support of the arts has increasingly been linked to its “positive effects outside the cultural field” (Mangset 2018: 6). Justification of the arts has thus increasingly become equated with measuring the possible impacts of art.

Each thing that happens in the world consists of a “chaos of variables” (Deleuze and Guattari 1994: 202), also the incidences that we tend to label as experiences of art. The researcher “tames” the chaos of the world by slowing the actions down, by eliminating “whatever other variabilities are liable to interfere, so that the variables that are retained enter into determinable relations” (202). This is probably a necessary thing to do; it brings on an order to the empirical field, makes the chaos manageable. Simplification is in many ways the very foundation for our kind of actions, the production of certain types of statements about the world. The procedures keep chaos at arm's length, to use a familiar culture policy phrase. However, as times passes, we have to plunge into chaos again, first and foremost when the elimination of “variabilities” has gone too far, the field has become too neat, or as Deleuze and Guattari write, everything has become a matter of “...opinion, which claims to protect us

from chaos itself" (203). In this case, to plunge into chaos could mean to return to the empirical field guided by other conceptual approaches than those we are accustomed to, approaches that accentuate what Verbeeten and Speklé (2015) thought of as missing in the quest for measuring results, effects and impacts; namely processes and inputs.

The use of other concepts creates other worlds or accentuates aspects of the world that are habitually left in the shadows when we keep on leaning on the old ones. The cultural field is a concept, as is art, audience, and experience. And impact. To mention a few. Some of them had new and fresh beginnings, they were elements in new solutions to old problems, at other times they were means to create interesting new problems. Still, aggregated use has made some of them into solid lumps of "opinion", or elements in what Bourdieu labels as "doxa" (Bourdieu 1984).

In this article, I will probe the situations that the informants and I, together with the material and non-material surroundings, forces and movements, produced, by using concepts that differ from those we habitually use in exploring museum visitations. I will do this primarily by substituting terms such as "encounters" (with art), and "experiences" (of art) with the concept of an "event". The use of the concept "event" has some advantages; the most important ones are linked with its openness. An event, in the way Gilles Deleuze makes use of it, is an open, processual concept that is oriented towards change; the "point of change in an intensity is an event for Deleuze" (Adkins 2012: 509). An event does not, as our habitual understanding of experience does, denote the production of specific results or certain qualities: such as when we think of experiences with art as experiences of a specified kind, with particular outcomes. The point of inventing, or thinking with, new or just other concepts, lies in the making "us aware of new variations and unknown resonances, it carries out unforeseen cuttings-out, it brings forth an Event that surveys [survole] us." (Deleuze and Guattari 1994: 28) In this exploration, I use the concept of the event as a tool, a means, to create a crack, a rift, or an opening, into a world that often is treated as an intact and transparent whole.

It is not too difficult to extract constants from the surroundings. After a conversation with one from the museum staff at the Astrup Fearnley Museum, I wrote the following in my field notes: "The temperature, 19°C, the relative humidity is between 45% and 60%, with an average of 55%. Warm in winter, cool in summer, dry, superficial. A compromise between the needs of humans and artefacts." One way of "closing in" on the surroundings, without breaking them down into senseless fragments, is to concentrate on what they are able to do, for example, their uncanny capability to engrave the unfolding situations with compelling, yet strangely unspecific, qualities. We often try to get a grasp of these important but yet obscure qualities in a situation, a place, an encounter, by using the term atmosphere. "Atmosphere" is neither an objective trait of things nor merely a feeling within a subject. It is something in between; atmospheres are "the perceived quality of a situation, made up by the constellation of people and things", a "phenomenon or a condition that transgresses boundaries, such as subject and object" (Bille et al. 2015: 32). As such, the use of the term atmosphere may be of value in attempts to close in on complex, dynamic states such as the situations in a museum.

Emotions are often thought of as “felt qualities” that produce “characteristic action tendencies” and “specific motor patterns” (Stern, 2010: 27), anger, joy, delight. To treat the shifting intensities as pure manifestations of emotions is to believe that they are holders of clear and accessible significance, that we can decode them into clear-cut meanings through sensible, skilled interpretation. Affect is a term that differs from emotion by opening up for thinking about states that not has acquired a distinct shape. In Deleuze's understanding of the term affect, it precedes emotion, it can evolve into emotions, but is prior to them. Affects are fundamental; they move us, they are “the change or variation, that occurs when bodies collide or come into contact” (Colman 2010: 11). The term emotion connote ownership, different kinds of stability and identity, and is often regarded as a result, like in the sentence: “This experience gave me a feeling of sadness.”. To sieve the situations through the concepts of event, atmosphere and affect favours the present, the acute, but is also an approach that acknowledges that present articulations, movements and affects, produce, and reproduce, the already existing, i.e. the past; powers, structures, gender, dreams, hopes and fears (Stewart, 2007; Blackman, 2015; Gibbs, 2015: 224). It is an approach that focuses on the minor, the transient, the fragile; tones, movements, hesitations, glances: “The scale is small but that is where we live, and it makes up the matrix of experiencing other people and feeling their vitality.” (Stern, 2010: 6).

Managing impacts - methods

This article is a part of a multi-sensory approach, which means that it has included - in addition to the production of oral data by interviews and conversations - moving, seeing, listening, sensing, taking photographs, recording sound, on-site writing, off-site writing, jotting down, writing up, recollection and numerous discussions with friends, relatives, colleagues and others. All research is dependent on and affected by the researcher's relationship to the “object of study”. I am a member of the imagined community (Anderson 2006; Danielsen 2006) of those that are interested in art and have made use of this when moving around within and between the sites. However, as a teacher, researcher and writer, I also have a history of problematising prevailing beliefs about the impacts of encounters with art. The tension between these two positions constitutes the intellectual and affective horizon of this work.

There are many ways to try-out concepts and approaches. In this case, I tried them out with the help of a series of situations that consisted of elements which, when put together, constitute what we habitually refer to as encounters with art, or at least as visits in a museum — an environment; individuals moving through this environment, living, sensing, uttering. I approached the possible informants within the museum; they had already purchased an admission ticket. I asked them to take me with them as they walked through a couple of sections of the museum and share their thoughts about what they were undergoing while walking with me.

In this article, I will concentrate on the negotiations prior to the actual conversations, primarily because of the surprising intensities of them. It seemed to me that the negotiations, in a more intense, raw and hastened way, exposed tensions that were lost, or at least “thinned out” in the later “proper” conversations. Some of the negotiations resulted in conversations; others did not. The negotiations were not taped, the examples are based on field notes that were written immediately after the incidents. The fieldwork took place in

three different museums in Oslo, Norway; the Astrup Fearnley Museum, The National Museum and Kunstnernes Hus, between the autumn of 2016 and the autumn of 2019.

Hesitations before the impact – the informers

Already the first time I began to approach the visitors, I became aware of a set of problems I would later come to regard as both fatal and extremely productive: It was as if the potential informants, perceived me as the embodiment of what they seemed to imagine to be the desired results of questions they knew all too well. When we are pupils, we are supposed to repeat the already known and add something of our own. This pedagogy leaves us with “a thin margin of freedom” (Deleuze, 2011: 15): In *A thousand plateaus* Deleuze and Guattari write about a character in a film by Werner Herzog; the character in the film says to himself: “Who will answer this answer?”. Then Deleuze and Guattari go on: “Actually, there is no question, answers are all one ever answers.” (Deleuze and Guattari, 1987: 110) What could be the answer here? None in particular, not a set of detailed ones, rather a frame of mind, a specific tone perhaps, a reference to a set of qualities, to depth, proofs of achievement of anticipated impacts?

Hesitant, careful, nervous, I approach a couple in their early thirties, a woman and a man. Surrounding them and me, dead, butchered animals, Damien Hirst's works, a cow and a calf split in two, sheep that seem to be crucified, white ceilings, a shiny epoxy enhanced concrete floor. I ask if they may be interested in participating in my project, answering some few questions. She answers first, “Yes”, followed by his, “Yes, can do that.” I explain a little bit more about what we are going to do, that the purpose is to report immediate responses to what is happening. He begins to hesitate: “I am not sure...” She says, as an echo: “I am not sure either”, followed by short laughter. I assure them that they will remain anonymous: She mumbles something, I cannot make up what it is before she goes on: “Yes, I don't know...” “I want to say no,” he says, his voice sounds strained. I ask the woman: “What do you say?” He answers, on behalf of both: “I think we say no.” “That's all right,” I say, (my voice, friendly, conciliatory, but also laboured). They mumble something; I cannot hear. I notice that she flushes. (From my field notes.)

Hesitation, one could arguably state, is a delay, a series of interruptions towards an end, an objective, a conclusion. Nothing is happening, or at least not at the pace we expect. But it is not so. Hesitations are, on the contrary, often packed with events, movements, energies, but their shape is different, strange, varying. To be able to think with them, we must use open analytic concepts that can handle their fluid, ambiguous quality.

The unspecific - atmospheres, ghosts

Atmospheres are a part of the here and now but are also ghostly signs and materialisations; of the past, other places, spaces, spheres: other museums, their museums, my museums. Suppliers of commercial atmospheres know this, (Roschk et al. 2017); they feed on the productive aspects of atmospheres when they try to attract shoppers by creating “pleasant and enticing atmospheres that evoke the spirit of the holiday season” (Spangenberg et al., 2005: 1583). The qualities that we try to articulate through the use of the concept atmosphere are those that seem to have the ability to suspend time, to move us effortlessly through space and time; performance of some sort, an act. These traits may well also explain the concept's diffuse ontological status. The use of the term is an attempt to close in on the

ongoing effects of a whole situation, a totality; our language, especially the scientific language, is, on the contrary, oriented towards that what it is possible to isolate, particulars (Bøhme, 2013: 2).

Nevertheless, the notion of the atmospheric has been in use for a long time in attempts to describe certain qualities in “cultural” or “art” settings. In his seminal book *Distinction* Pierre Bourdieu writes about the “quasi-scholastic atmospheres of the museum” (Bourdieu, 1984: 75), in doing so, he established connections between things of different nature; the materiality of the museum, its walls, its artworks, guards and halls, and a spirit, knowledge, a praxis.

We were not alone, my prospective informants and me. We were here to watch, to see, to look. However, we were also observed, spied upon. We were monitored by cameras, observed by guards, by other visitors, but also by entities that were not there (here), at least not in the ordinary sense of “are” and “here”, things and forces that become visible, or palpable, by the effects they had on us. To be subject to surveillance, whether by video cameras or by human eyes may have unspecified effects: “... the atmospheres which surveillance produces are then often unlikely to induce recognisably (or qualified) cognitions or even emotional states, but, rather, particular forms of affectivity.” (Ellis et al. 2013: 720) The guards, the cameras, the other visitors, are relatively definite entities, we can (or try to) move beyond their reach, turn away from them. However, there were also others there, or something other; they or this affected us in forceful, but obscure ways. “Places, people, are always already haunted insofar as 'they [spectres] are everywhere where there is watching'. [...] Spectrality effects in place, and differentially in different placings, an unsettling complication of the linear sequence of past, present and future.” (Wylie 2007: 172) Space is seldom empty; even the uninhabited desserts are full of something that affects us, imaginations of other desserts, the idea of the dessert, desserts of the past, the future, is this my dessert, can I exist in this dessert? A spectre, says Derrida, “begins by coming back” (Derrida 1994: 11). That which is coming back must have been there before; we are full of the already happened, or that which did not happen, the un-happened. My visitations to the museums are haunted by prior visits, by imaginations about the museum, what I am supposed to do there, am I a worthy visitor? This is already present, but it is not visible to the eyes, audible; the hints of its presence become accessible through the effects they have on our bodies, movements, sensations, expressions; voices, eyes, unrest, reddening, tonal variations, flickering eyes.

At no times was the presence of this more acutely sensed than in the indecisive interstices between the point when I approached the possible informants and the point when they gave me an answer to my invitation to participate. It “begins by coming back”, says Derrida, and that what is coming back has been here before, in other words; what took place in these situations was probably under the influence of something that transcended the situation's here and now, something that threatened to overrule the here and now. (Deleuze and Guattari 1994: 44-49) To be haunted, to feel oneself being under surveillance can be felt as alien, disturbing, but the ongoing outcomes of the “presence of the spectral” might as well be to block disturbances, changes, movements, as when the spectral makes itself felt by observing us in the guise of a stern guardian of a select order, a warden of certain attitudes, a proprietor of the right knowledge.

The situations in the museum might be, as Berger and Luckman wrote about more general social situations, “pre-empted by social order” (Berger and Luckman 1991: 69). However, this particular order is a paradoxical one; an order without order, or at least as one of a different kind, a stranger kind, supposedly freer. One of the main purposes of the art museum is to facilitate the meetings between the works of art and individuals, and there are “libraries full of works that describe what art does, can do, or should do.” (Ryder 2013: 147). A common feature of these anticipated effects is that they at the same time are both fundamental and non-specific. For a long time, these effects were taken for granted (Vuyk 2010; Mangset 1992; Mangset and Hylland 2017), and we still hold the belief “that the artistic experience can have transformative effects on both the individual and society” (Belfiore and Bennet, 2007: 226). Gadamer writes that “the power of the work of art suddenly tears the person experiencing it out of the context of his life, and yet relates him back to the whole of his existence” (Gadamer, 2004: 60-61). This view was almost exactly mirrored in the Norwegian core curriculum for primary, secondary and adult education. “Even more, a confrontation with creative art can wrench us out of our habitual modes of thought, challenge our opinions, and provide experiences that spur us to re-examine prevailing conceptions and break with conventional wisdom and customary modes.” (Norwegian Board of Education, 1996: 13)

It would have been easier to treat the events in the museum via the context of these prescriptions, the cultural, the aesthetic, the deep, to compare our emotions, actions and utterances to the aims inherent in these prescriptions. However, the use of contexts, even the widest ones, would not do justice to the speeds and shifts, the ambiguous character of the events that take place there. To rely too heavily on contexts makes it too tempting to be content with describing and processing the things you imagine is already there and thus to overlook or ignore the things and processes that do not fit into the pre-established notions of what naturally belongs there. (Bal 2017). As one of my recruited informants later said, possibly as a reaction to a pause in our conversation: “The silence is like the silence in a doctor's waiting room.” Another said that the atmosphere reminded her “of a train station, of travelling.” The indefinite is the essence; it is like a projective field, open, an anything-land, beauty, anger, boredom, indifference, inhibition, freedom.

Before the impact - Affects

A man, not quite my age, it is hard to know, they all seemed older than me, even the ones that obviously were not. He wore autumn colours, woollen garments, brown leather shoes. I fell into interpretation, could not help it, kept on deciphering that which never were cyphers. I halted this by asking, “Excuse me, may I bother you with some questions? It's about how it is to be here...” He did not hesitate as so many did, went motionless for a split of a second before he answered: “I would like to keep the experience to myself.” Of course, “myself” is an interior, and one of the secret pathways to this interior goes by the name experience. (Reflection based on my field notes.)

It is quite apparent that “dance floors are affective places” (Bøhling 2015: 161), or that the stands in a football arena are saturated with affect. When looking into events in such places we tend to assign the noticeable signs of affects to the “nature” of these events, to the places in which they are taking place. The visibility, even palpability, of these affects may

lead us to think of them as phenomena that have a distinct quality; they surge in some situations, are absent, non-existent in others. This tendency is bolstered by our favouring what can be converted into words, meanings (Mazzei 2013, 2010). Art museums are also known to be affective places. In my fieldwork at the Astrup Fearnley Museum, I witnessed, both close up and from a distance, quite a few “outbursts” of an affective nature; signs of swift changes of energy, moods, speeds. The bulk of these outbursts were seemingly affiliated with either the artwork possessing certain “sensational” qualities, such as being grand (Anselm Kiefer's *The High Priestess/Zweistromland* (Land of Two Rivers), Haruki Murakami's giant, colourful canvases, being “scandalous” (Damien Hirst's *Mother and child divided*), technically impressive (Karl Haendel's *Train 1*), or to that of recognition. Time and time again I witnessed or was affected by my informants hurrying, excitement, joy, even relief, towards artworks that in some ways were familiar to them, held something known, like the motives in Jeff Koons work *Michal Jackson and Bubbles*. In both cases, the spectacular and the known, the affects seemed to emanate from acutely unfolding relations between localisable entities, the informants and the artworks. The works seem to be in possession of something, this something comes to us, does something with us, are starting points in encounters between distinct entities, made up by traceable movements. The sudden surge of intensity seems to confirm the traditional conception of the relationship between art and its audiences; art does something with us. However, this kind of encounters were exceptions, rare, but at the same time, at least to some extent, predictable. The dynamics of these sudden outbursts of affect resembles what Daniel Stern (2010) writes about when he describes the variations in intensities in events produced by our daily encounters with the world. The “obvious” outbursts resemble the first square in Figure 1, a rapid surging of vitality, movement, reaching some peak point before flattening out and maybe getting renewed: “Oh, it is split in two.” “I thought it was a photo.”

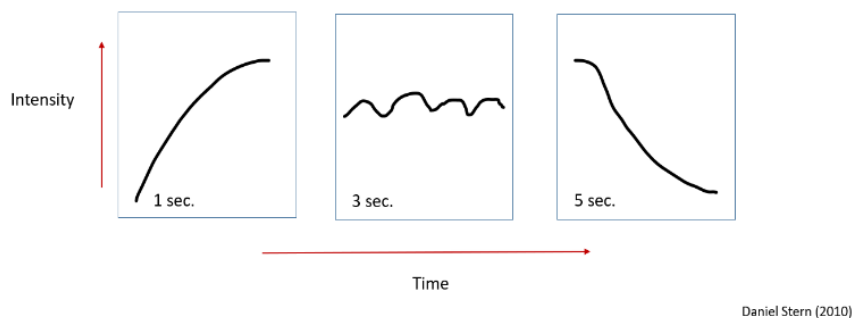


Figure 1.

However, the bulk of affects I witnessed throughout the field work came forward, appeared, made themselves known, in more modest ways. My attempts to make contact with some of the visitors seemed to release different forms of “natural” uneasiness; polite, conventional, undramatic, but still nervous, tense, expectant. What does he want? The specified, explicit request seemed to intensify some of these situations into something that it was almost painful to endure, an almost palpable uneasiness. This difference in quality was easy to ignore, primarily because of the situations transitoriness (they arose, unfolded, disappeared) and the fact that we tend to understand awkwardness as an integral bi product of all

encounters of this kind. These manifestations of turmoil, movements, were in important respects different from the outbursts of intensities associated with the physical encounter with the artworks. They were not supposed to be shared; they were unwelcome manifestations of turmoil that cracked through the surfaces, the skin, the movements, the voices; mumbling, twisting, fumbling, flickering eyes, minuscule, rapid changes of facial expressions.

The outburst of affects when attending a soccer match, the curious fluttering around an artwork, seem both to be directed against something present, at hand; the action on the grass, the artwork. The muffled, reluctant movements in the negotiations were obscure in this respect; their objects, their directions, seemed to be related to something working in the background, a horizon. A possible perception of this might be to think of the uneasiness, the apparently distressed and ambivalent states, as ongoing products of processes where the present, the request, the encounter, the actual environment, become entangled, mixed up with the “inner” worlds of the possible informants. If it is so, the uneasiness and ambivalence can be seen as palpable and rather unspecified effects of a kind of friction between actual events, the encounter and the imagined world of culture.

We tend to think of ideologies, power and social structures as something abstract, something that becomes effective by working in slow, maybe even indistinct ways. We often perceive them; think of them as something working on us from above, from below. Much of what is written about them in academic settings is airy, theoretical, and almost ghostly. Stewart (2007, 2017) proposes to consider them as events in a stream we always are in the middle of. These events are affective, the affects “are a kind of contact zone where the overdetermination of circulations, events, conditions, technologies, and flows of power literally take place” (2007: 3). At times they animate our bodies, voices and movements in ways that can be observed, felt: “obtusely, in circuits and failed relays, in jumpy moves and the layered texture of a scene. They surge or become submerged.” (4). My entering an already established situation made it tenser, maybe even dangerous; it was like the request “accidentally” actualised the darker undertows of this world. To experience, or encounter art in a museum is not an activity without rules, regulations and expectations, without danger.

“Ideologies happen. Power snaps into place. Structures grow entrenched.” (15) During the incidents that I later would label completed conversations, the informants and I surfed on the structures, we fulfilled, in different ways, the spirit of the museum, by moving between the artworks, talking, with soft, tentative voices, about what we were experiencing. We were attuned, to the situation, to each other, performing well. When the structures, the power, surfaced in the interviews or snapped into place as Stewart says, it did so in shape of abrupt, sometimes isolated, statements, like in sudden questioning about the quality of the works, the atmosphere, the connections between artworks and money. The hesitations, the interludes, were, I think, series of events where the structures, the power, the pulls of the institution, made themselves visible, palpable, in a direct, raw form. The intensities leaked out, worked its way through bones and muscles, past the skin, the things at stake showed themselves as a series of signs of tension. My disturbing them intensified something that was already there, mainly, I think, by me (in their imagination) threatening to expose their relationship with art as an illegitimate one, lacking foundation, knowledge, the right state of mind, the qualified aesthetic attitude. In this way, one could arguably say that the

disturbance, the “contamination” (Svensson et al., 2008: 117) which we often try to minimise, or compensate for, was productive. It did not produce statements, “contaminated” or not, but a surge of tensions already in place. The tensions were a part of the atmosphere in the museum, an atmosphere that Bourdieu calls “quasi-scholastic” (1984: 75). This atmosphere sometimes signals, or exposes us for mutually exclusive requirements, most palpable as the “double-expectation” of simultaneous spontaneous expression of pure aesthetical judgement and the demonstration of natural ownership to the right “scholastic” knowledge.

Tentative Conclusions

In this article, I have tried to explore the potential significance of events that we tend to think of as preparative, and nonessential: the initial stages of contact with possible informants. The tentativeness in these early opening stages seemed to make space for the unfolding of a series of events that displayed properties of the relationship between audiences and art that otherwise tend to slide into a kind of ghostly background-existence in “proper” or “real” exchanges between researcher and informants.

In the article, I also made use of more open, analytical concepts than traditionally used in cultural policy research. I did this by avoiding treating the events that took place in the museum as encounters or experiences with art, and instead treated them as ordinary encounters between individuals, or humans and an environment. Furthermore, I analysed the unfolding events, using “acontextual” concepts, affect and atmosphere. The point of using “acontextual” analytical concepts is that using them, rather than their more context-oriented siblings enhances the possibilities of closing in on the movements and processes as singular and unique events, rather than changing examples of a basic form; for example, the aesthetic experience. To loosen situations from their conventional contextual constraints opens them up and makes it easier to “locate” the events that take place in the interface between the imagined, “die kulturelle Vorstellungswelt” and the actual; the concrete.

This study has had a twofold ambition; firstly, and most important to probe into the life in the museums; secondly, to try out some concepts in cultural policy research setting. The preliminary results from probing into the preparatory phases in the conversations with the informants suggest that the potential informant's imaginations about the institution art as a whole play a crucial role in how they react to requests to talk about their encounters with specific exhibitions. The imaginations of the audiences regarding this seem to have some common traits. Firstly, there seems to be some sense of danger involved, the occurrence of uneasiness was an indicator of this. Secondly, the imaginations of audiences seemed to gain strength and get some direction by the interaction with the researcher; it was as if their fantasies and expectations required a kind of disturbance, or some sort of pressure to become palpable, maybe even for the informants themselves. This suggests that the disturbances, in this case the request and presence of the researcher, was a productive provocation. It generated diverse sets of uneasiness and tension, sentiments and affects that otherwise tend to go underground, and thus slip away, in more established, phases of conversations with informants.

Cultural policy researchers working with arts and audiences have often tended to take the meaning and function of central concepts, such as culture, art, experience, museum,

participation and so on for granted. At an applied level, much cultural policy research lean towards repeating studies that thematise issues or phenomena that reproduce stable understandings of some core concepts and known problems; (the lack of) participation, uneven recruitment, different barriers and thresholds and so on. This suggests that there is an intimate relationship between how one understands (implicitly or explicitly) basic culture-relevant concepts and one's ability to develop functional, practical and not least interesting new problems. In this article, I have tried to combine the two levels both by introducing new conceptual approaches and by experimenting with them on empirical material, the situations in the museum. The relevance or usefulness of this lies in that it may offer new ways of "solving" old problems; for example, problems connected to lack of participation, legitimacy and so on. Or in creating brand new ones.

In the article, I have concentrated on the sometimes neglected, discarded even, parts of a fieldwork. The next thing to do would be to apply a similar approach to what is regarded as "proper material" in investigations of the relationship between audiences and the art; voices, actions, movements, the surroundings. However, the main objective could be - or should be - to dive into these situated and unique processes and events and relate them to the constitutive role that our conventional ways of making sense of museum visitations play in (re)producing adequate results in cultural policy relevant research.

References.

Adkins, Brent (2012): "Deleuze and Badiou on the Nature of Events," *Philosophy Compass* 7:8, 507-516.

Anderson, Benedict (2006): *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso.

Bal, Mieke (2017): *Emma & Edvard looking sideways: loneliness and the cinematic*, Oslo/Brussels: Munch Museum Mercatorfonds.

Belfiore, Eleonora (2015): "'Impact', 'value' and 'bad economics': Making sense of the problem of value in the arts and humanities," *Arts and Humanities in Higher Education*, 14:1, 95-110.

Belfiore, Eleonora (2016): "Cultural policy research in the real world: curating "impact", facilitating "enlightenment," *Cultural Trends*, 25:3, 205-216

Belfiore, Eleonora & Bennett, Oliver (2007): "Determinants of impact: Towards a better understanding of Encounters with Arts," London. *Cultural Trends*, 16:3, 225-275

Belfiore, Eleonora & Bennett, Oliver (2010): "Beyond the "Toolkit Approach": Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making," *Journal for Cultural Research* 14:2, 121-142.

Bille, Mikkel; Bjerregaard, Peter; Sørensen; Flohr, Tim (2015): "Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between," *Emotion, Space and Society* 15, 31-38.

Bjørnsen, Egil (2009): "*Norwegian cultural policy: a civilising mission?*," doctoral dissertation, University of Warwick.

Blackman, Lisa (2015): "Researching Affect and Embodied hauntologies: Exploring an Analytics of Eperimetation," in Knudsen, Brita. T. & Stage, Carsten, *Affective Methodologies Developing Cultural Research Strategies for the study of Affect*. London: Palgrave Macmillan 25-44

Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain; Schnapper, Dominique (1991): *The love of art: European art museums and their public*. Oxford: Polity Press.

Brown, Alan S. & Novak-Leonard, Jennifer L. (2013): "Measuring the intrinsic impacts of arts attendance," *Cultural Trends*, 22:3-4, 223-233.

Bøhling, Frederik (2015): "The Field Note Assemblage: Researching the Bodily-Affective Dimensions of Drinking and Dancing Ethnographically," in Knudsen, Brita. T. & Stage, Carsten, *Affective Methodologies Developing Cultural Research Strategies for the study of Affect*. London: Palgrave Macmillan 25-44

Böhme, Gernot (2013): "The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres," *Ambiances* [Online], Rediscovering, Online since 10 February 2013, connection on 02 October 2016. URL : <http://ambiances.revues.org/315>

Colman, Felicity. J. (2010): "Affect," in Parr, Adrian, ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen: en studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.

Deleuze, Gilles (2011): *Bergsonism*. New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987): *Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1994): *What is philosophy?* New York: Columbia University Press.

Derrida, Jacques (1994): *Spectres of Marx*. London: Routledge.

Ellis, Darren; Tucker, Ian; Harper, David (2013): "The affective atmospheres of surveillance," *Theory and psychology*, 23:6, 716-731

Gadamer, Hans-Georg (2004): *Truth and method*. London: Continuum.

Gibbs, Anna (2015): "Writing as Method: Attunement, Resonance and Rhythm," in Knudsen, Britta T. and Stage, Carsten, *Affective Methodologies Developing Cultural Research Strategies for the study of Affect*. London: Palgrave Macmillan, 25-44

Gibson, Lisa (2008): "In defence of instrumentality," *Cultural Trends* 17:4, 247-257.

Gray, Clive (2010): "Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?," *International Journal of Cultural Policy*, 16:2, 215-230.

Kobyschka, Varvara (2018): "How Does an Aesthetic Object Happen? Emergence, Disappearance, Multiplicity," *Cultural Sociology*, 12:4, 478-498.

Mangset, Per & Hylland, Ole Marius (2017): *Kulturpolitikk: organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mangset, Per (2018): "The end of cultural policy?," *International Journal of Cultural Policy*, 26:3, 1-14.

Mazzei, Lisa A. (2010): "Thinking data with Deleuze," *International Journal of Qualitative Studies in Education* 23:5, 511-523.

Mazzei, Lisa. A. (2013): "A voice without organs : interviewing in posthumanist research," *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26:6, 732-740.

Newman, Andrew (2013): "Imagining the social impact of museums and galleries: interrogating cultural policy through an empirical study," *International Journal of Cultural Policy* 19:1, 1-18.

Newsinger, Jack & Green, William (2016): "The infrapolitics of cultural value: cultural policy, evaluation and the marginalisation of practitioner perspectives," *Journal of Cultural Economy*: 1-14.

Norwegian Board of Education (1996): *Core Curriculum for primary, secondary and adult education in Norway*. Oslo

Oancea, Alis; Florez-Petour, Teresa; Atkinson, Jeanette (2018): "The ecologies and economy of cultural value from research," *International Journal of Cultural Policy* 24:1 1-24.

Oman, Susan & Taylor, Mark (2018): "Subjective well-being in cultural advocacy: a politics of research between the market and the academy," *Journal of Cultural Economy*, 11:3 225-243

Roschk, Holger; Loureiro, Sandra Maria Correia; Breitsohl, Jan (2017): "Calibrating 30 Years of Experimental Research: A Meta-Analysis of the Atmospheric Effects of Music, Scent, and Color," *Journal of Retailing*, 93:2, 228-240.

Ryder, John (2013): "The things in heaven and earth : an essay in pragmatic naturalism," *American Philosophy*. New York, Fordham University Press, 141-176

Røyseng, Sigrid (2006): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*, doctoral dissertation, Universitetet i Bergen.

Spangenberg, Eric R; Grohmann, Bianca; Sprott, David E. (2005): "It's beginning to smell and sound a lot like Christmas: the interactive effects of ambient scent and music in a retail setting," *Journal of Business Research*. 58:11 1583-1589

Stavrum, Heidi (2013): Begeistringsforskning eller evauleringstyranni?; om kunnskap om kunst for barn og unge, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 16:1 154-171

Stern, Daniel N. (2010): *Forms of vitality : exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*, Oxford, Oxford University Press.

Stewart, Kathleen (2007): *Ordinary Affects*, United States, Duke University Press

Stewart, Kathleen. 2017. IN THE WORLD THAT AFFECT PROPOSED. *Cultural Anthropology* 32:2, 192-198.

Svensson, Peter; Alvesson, Mats; Thorpe, Richard; Holt, Robin (2008): "Qualitative Interview," in "The Sage Dictionary of Qualitative Management Research," Lund, Lund University Publications.

Verbeeten, Frank. H. M. & Spekle, Roland F. (2015): "Management control, results-oriented culture and public sector performance: empirical evidence on New Public Management," *Organization Studies*. 36:7, 953-978

Vuyk, Kees (2010): "The arts as instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art," *International Journal of Cultural Policy*, 16:2 173-183

Wylie, John (2007): "The spectral geographies of W. G. Sebald," *Cultural Geographies* 14:2, 171-188.

Artikel 4

Grothen, G. The vertical, the horizontal – encounters and events within and through the museum.
(Manuscript)

«The vertical, the horizontal

- encounters and events within and through the museum.»

Abstract

There is an intimate connection between the questions we pose and the answers we get. This makes it all the more important to experiment with questions; to ask questions never asked or to mess with the old ones, bend them, shake them, reverse them even. This article is an attempt to see what happens if we replace the question -What goes on in the museums? with the question - What goes on in these encounters? The article is a part of an attempt to probe into the relationship between general policies statements such as white papers from the Norwegian Department of Culture and actual encounters between the public and Art; to probe into the interface between something imagined and abstract, our notions about what Art can (or should) do for us, and something actual and concrete, actual events in the museums.

Keywords: museums, methods, event, materiality, sound, cultural policy

Introduction

In this article, I have tried to think the events in the museum as events in spaces that are ripe with institutional meaning and traditional constraints and offers possibilities for actions and affects that go beyond established understandings of what characterises the life within museums. Initially, I went to museums to harvest words. Afterwards, I spent considerable time listening to the catches, writing down every little sound the informants had uttered, turning their voices into text. The transcripts ended up neat, ordered, as proper material. But they were surprisingly "thin" compared to what I remembered. The discrepancy between the material and what I remembered tempted me to expand the perspective, to include actions, movements and to include the influencing material surroundings.

The article is a part of an attempt to probe into the relationship between general policies statements such as white papers from the Norwegian Department of Culture and actual encounters between the public and Art, to probe into the interface between something imagined and abstract and something actual and concrete. The purpose of this work is not to answer the question What goes on in art museums?, rather to discuss the value of such questions and maybe launch the possibility to substitute this question with a question that is almost matching but still principally different: What goes on in these encounters?

In the attempt I will make use of empirical material from several fieldworks under the guidance of four assumptions and a kind of work instruction, all having both ontological and epistemological, or theoretical and methodological, implications: 1) The tradition of the art museums celebrate them as

spaces for special kinds of experience. 2) Museums are a part of society; the events that take place within them constantly connect, disconnect and reconnect to structures, forces and movements that we often conceive as originating from, or residing in an "outside". 3) The boundaries between the museums and the world at large are penetrable, movements and forces traverse through them. 4) Art and culture, or the way they manifest in shape of actual structures, like the museum, or into events like in museum visitations, are sometimes associated with enclosed sets of significances, occasionally in ways that may be crippling for producing new or modified accounts of them. 5) A possible way of dodging the effects of understanding museum visitations as realisations of established sets of significance is to relate to the events within them in ways that accentuate and highlight the movements and intensities that takes place within them as they take place.

In the article, I will try to set the logical and empirical consequences of the five assumptions in motion by putting them up against an empirical material with the help of spatially oriented concepts, the vertical and the horizontal. The vertical is a concept that connotes rootedness, traditions, the meaning and the functions of visitations, their imagined logic. The horizontal signifies the movements within the events that points beyond the orders of the institution, elements that are parts of an acutely evolving now, elements and events that sometimes seem to point towards escape, protest, hiding.

Background

"What was previously the domain of religion—revelation, transcendence, transformation—found a home in the secular museum." (Buggeln 2012, 36) The ideas about Art's transformative powers has been repeated so many times, often with an "evangelical earnestness" (Belfiore and Bennett 2010, 4) that it has become a commonplace belief, shared even by those who don't feel at home in the world of museums, galleries, libraries, concert halls and theatres. The imagined otherworldliness of the museum also comes to show in the wide held notions about experiencing Art as a special kind of experience, the aesthetic experience. Modern art museums can be said to be physical manifestations of these notions; they are constructed and designed to support, to facilitate for, experiencing in certain ways, giving directions for "*the* proper stance that would induce the optimal experience" (Saito, 2007, 20). The exhibition room is a sanitised space for the pure experiences of the objects; it is "constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church" (O'Doherty, 1999, 13).

Contrary to this, much of the research on the world of Art, especially the research conducted by social scientists, is aimed towards showing how the world of Art is integrated with the rest of the world, that it is not feasible to think of the things that are taking place there as essentially different

from what is going on in other spheres of society. Notable examples of this orientation are George Dickies institutional theory about the art world, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), Howard S. Becker's *Art Worlds* (1982) that examines the art world as a complex, but mundane, a cooperative effort among people with shared beliefs. However, the probably most known contributor to this orientation is Pierre Bourdieu. He made it one of his prime tasks to de-sanctify, or at least de-mystify, our notion of Art, and its effects; in *Distinction* he compares, with some help from Valéry Larbaud, the traditional notions of becoming cultivated with the "Christian progress towards the heavenly Jerusalem" (Bourdieu, 1984, 229).

Both perspectives also assert themselves in cultural policymaking. One of the most important explicitly formulated premises for public spending money on Art is the imagined beneficiary effects that the arts have upon us as individuals and as a society. The last principal white paper from the Norwegian Ministry of Culture states, "Art can reflect reality in ways that foster a shared understanding and bring us closer to the truth. At its best, art is able to give us insight that we cannot achieve otherwise." (Norwegian Ministry of Culture, 2018, 12) The passage is in line with thinking of the arts and culture as residing and unfolding from a sphere outside or beyond reality from where it reflects the existence the rest of us are trapped in. The statement is also an exemplary illustration of the complex relationship between Art as manifestations of intrinsic values and Art as an instrument.

On the other hand, both cultural policymakers and researchers have for a long time been engaged in solving the problem of uneven participation and cultural consumption; cultural policy research journals have made special issues about participation, conferences are dedicated to this, policymakers commission research about it. The arguments policymakers and researchers use in dealing with these problems often display acknowledgement of the worldliness of arts and culture; that participation in cultural activities is related to realities and forces that are conceived of as belonging to an outside.

A common trait for these perspectives and some of the leitmotifs in culture-policymaking is that they are focused on things and effects that in some sense are belonging to something over, outside, before or after the practical, acutely unfolding encounters with Art. Art "at its best" is an abstract notion, highly contestable, plagued with all kinds of problems connected to deciding the contents, the value and function of the arts. There is a tension between the transcendent abstractness of the category art and the practical and measurable effects it is supposed to have on individuals and society. Although there are many attempts of creating intermediate positions, as for example Kees Vuyks attempt to "anchor the value of art to a unique instrumentality" (2010, 173); the prevailing

emphasis on one or the other of the positions has led to treating the actual encounters as mere illustrations for confirming, adjusting and tuning fundamental assumptions about the *nature* of this relationship.

In later years traditional research perspectives in the humanities and the social sciences been challenged by "the material turn" (Bjerregaard, 2013; Lather, 2013, 100; St.Pierre, 2014, 12; St. Pierre; Jackson; Mazzei, 2016, 100; Budge 2017, 70). Instead of treating the things in the world, as buildings, objects or artworks, as "mute carriers of information" (Bjerregaard, 2013, 74) these new theories share an understanding that things and other non-human entities have a capacity for agency, to cause dynamic and changing effects by their own right. This "orientation towards materiality" (74) is a perspective that introduces us for a horizontal orientation, a flattening of the world that sometimes goes under the guise of "process ontology" (Sellars, 2006, 166) relational ontology (Petrov and Scarfe, 2015) or put even more simply, "relational understandings of the world" (Buser, 2017, 129). A common feature of these perspectives is that they are based on the premise that being is dynamic and that this dynamism is driven by ongoing and acutely unfolding relations, for example in the ways our emotions and experiences arise and "get their direction from others" (Bennet et al. 2015, 10). The different theoretical and methodological orientations that this "turn" includes, are oriented towards the present in any situation; situations are not to be understood as realisations of something already known, but unique actualisations of myriads of possibilities. That which is happening happens through an ever-changing weave of interrelations, to research is not a question of revealing something that already is, it is rather to be enmeshed in the constant production of the same reality that we try to research on (Lenz Taguchi and Palmer, 2014, 770). There are no privileged positions within these perspectives; the role of the researcher is preliminary results of ongoing relations with the world, relations that takes place on the same plane, the same level as the "stuff" he or she is researching, which means that the stories we return with have to be different from each other (Whitson 2017, 303).

Concepts, theory, method.

In "Background", I have described, albeit in summary ways, three possible perspectives one might make use of in attempts to describe encounters between Art and audiences. These perspectives contain, in some way or the other, explicitly or implicitly, some assumptions of the relationship between agency and structure. One way to make sense of them is to position them along an imagined spectrum. On the one end of that spectrum; agency, or the margin of freedom, play and spontaneity associated with the arts and the "consumption" of it and on the other; the notion of

structure that implies that the arts and our relationship with it in complex and sometimes inscrutable ways are determined by forces that reside outside of its domains. In the next, I want to present and discuss a series of encounters in four different art museums by the use of two analytical concepts, "the vertical" and "the horizontal". The aim of using them here is to see if this makes it possible to take height for both the notion of agency (in the broadest sense) and structure in ways that do not violate that what they might have been capable to afford by being implemented separately. Both concepts are spatial; they connote orientation, direction and movements in a way that that is useful for the ways things, subjects, thoughts and emotions moved and were entangled in one another in the situations in the different museums. The vertical signifies the forces, both non-material, as in traditions, expectations and sensations, and material - as in the design of the museum, their location, their size; that influences and structure the events, the forces that some sense can be said to give them direction and purpose even before they have unfolded. -This is the proper way to act here, these forces seem to transmit to us, -I do not belong here, we sometimes answer to this. The horizontal signifies an attempt to include that, which happens on the ground, the present, the imminent, the myriad of movements, often small and seemingly insignificant, constantly shifting, that constitutes the series of events the situations contained:

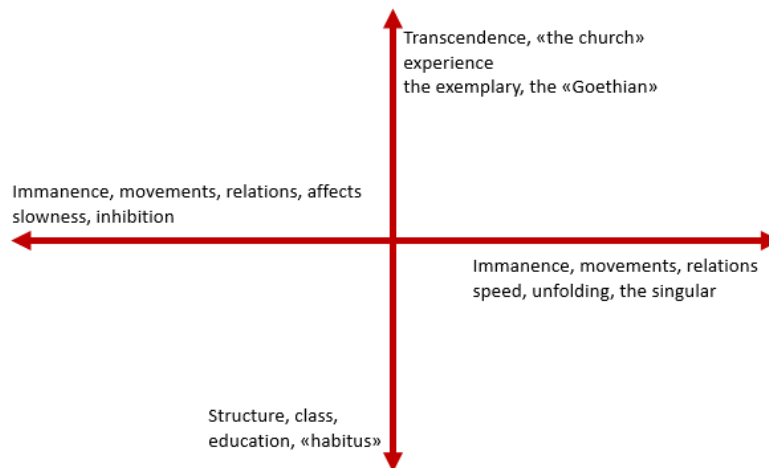


Fig. 1.

When we design our problems for discussion we sometimes are prone to be too inspired by texts we have read, and the ways problems are formulated (and sometimes solved) there. To do so is an inherent part of doing academic research, but it puts us in danger of ignoring or miss out on the parts of the actual that don't easily fit into existing ways of relating to that we are trying to get to know better. The use of these concepts are an attempt to avoid this by both being oriented towards the present *and* sensitive of the influencing effects of forces residing and working from different kinds of

"outsides" of the encounters, like traditions, expectations, the design, the structure and the existing theories of what kinds of places museums are imagined to be.

An event I witnessed during my fieldwork can serve as an illustration for the need of concepts that take height for both the present and local and for the time- and placeless workings of forces traversing the physical museum space. A girl was running over the smooth surface of the museum floor and was abruptly stopped based on the (un)written rules of conduct, we are not allowed to run here, we do not run here. The unfolding of such an event invites to using analytical concepts that can take account of how something concrete, the open space, interacts or comes in conflict with, abstract structures, institutional forces, in ways that affect our bodies and minds. However, the notions of the vertical and the horizontal are also suitable in attempts to get hold of the dynamism in the encounters; at some points it was like the imperious forces of the institution were holding the upper hand; almost palpably so by our hesitant slowness, only to be replaced seconds after by almost carefree acts of spontaneity. The institution hovered over us, the spontaneity seemed as entering us from the sides, and made us look like we were surfing along a smooth, plane surface. Finally, the terms also seem suitable as analytical tools for treating time. The encounters took place at a defined point in time but were obviously under the influence of the past, my past, their pasts, and the institutions past. The two concepts, in this case, imagined as two axes in a coordinate system, are useful in an attempt to make plain the pasts influence on the present and the reversal, both on an individual and institutional level. However, the vertical and the horizontal are not stable states or end-points, rather directions, tendencies, forces. To ask whether this *is* horizontal or that *is* vertical is to ask the wrong questions; the situations were unfoldings, or surfaces of change, influenced by traversing forces from a plethora of outsides, insides, pasts and futures.

The principal theoretical inspirations for these concepts come from Gilles Deleuze and Felix Guattari's work, especially from their thinking around the effects of different notions of immanence and transcendence have on how we relate to events. In *What is Philosophy?*, transcendence is associated with imposing orders - something vertical - while immanence is connected to horizontality, to sideways movements on a plane: "Only friends can set out on a plane of immanence as a ground from which idols have been cleared" (Deleuze and Guattari 1994, 43). In *Thousand Plateaus*, the tensions, differences and interconnectivity between imposed orders and the spontaneous unfolding of events "on the ground" are thematised more practically by use of the twin terms "striated space" and "smooth space" (Deleuze and Guattari, 1987). The striated space is space structured by an order, often visible, palpable, like in the classroom with the teacher's desk at the front, privileged, with lockable drawers, while the pupil's desks are numerous, smaller, without

drawers. This is a unidirectional space, the pupil's faces pointing like needles on a compass towards an imposed north. However, the striated is often composed by means that can lead to its demise; the desks can be moved, transformed into stands, barricades, the paper sheets into something to fling, the docile bodies can discover, or invent, the liberating forces in orienting themselves sideways, towards their fellow subjects. The striated and the smooth are not static states; they intermingle, cross over (Deleuze and Guattari 1987, 482). Deleuze and Guattari even writes about the smooth and the striated as two different models for relating to arts and culture, two types of what the Germans call "Bildung"; the Goethian way, which is striated, orderly, educational, and a smooth one, more open, inspired by the more chaotic, estranged and tragic life and work of Heinrich Von Kleist. (24-25, 268, 482). The modern art museums are, both on the surface and in its "essence" paradoxical about what kinds of space they constitute, what kind of movements they encourage. Modern art museums often present themselves as safe havens for the free, undisturbed unfolding of interior processes triggered by the encounters with Art.

I bid to make use of these concepts on a material that has been co-produced by surroundings, the informers and me over a period from the autumn of 2016 until the spring of 2019. The parts of the material that can be labelled as "data" was produced in three museums in Oslo, Norway, and two in Berlin, Germany. They are all, with one exception, the Bauhaus-Archiv in Berlin, art museums. The material consists of field notes, reflections, photographs, sound recordings and interviews. To write is to create, what we label as material is not mute finished facts we reproduce by "writing them down". Writing is a "mode of inquiry in its own right" (Gibbs, 2015, 222). In this case, the writing was more than making the material coherent by uniting its disparate elements with the help more or less elegant and codified prose. The purpose of the writing was to (re)create worlds that might have been, based on the dialogues, conversations (224) between me, the informants, the events in the museum, my field notes, the photographs, the sound bites and the concepts. A principal goal in my writing was to honour the trust given to me by my informants by being as truthful as possible towards the events we created and shared. In the following, I will present fragments of the events that we, the informants, the environment and I, created together.

Escapes along longitudinal directions

The spaces inside of the museums are ripe with possibilities for different kinds of action and play, vast planes, lots of space and strange acoustics. However, most visitors do not exploit these possibilities. The museums seem to be aware of this, their rules of proper behaviour are with notable exceptions sparse or non-existent. There were, however, exceptions from this when the visitors for

brief moments seemed to forget or ignore the *what is* of these spaces and started to slide along the spatial possibilities offered by them.

Sound bite, video, photography, participation, Bauhaus Archiv, Berlin, October 2017.

In one of the exhibition rooms, they displayed a slide show against a white wall. Two and two slides together; one of them standing, the other replaced, every other time, the left, the right. The slide show is a display of Bauhaus objects, buildings, designers, workers, events; a flow of images, a journey through space and time. The slide show was also made up of music, light, bright; optimistic, or sentimental and heart breaking, like Brenda Lees *I'm sorry from 1960*. The room was almost empty except for five chairs, HAL, office chairs, designed by Jasper Morrison. The chairs had wheels.

We (I was visiting with my wife) observed people coming and going, single persons, couples. They sat for a while, seemingly without moving the chairs. When we returned to watch and listen to the presentation, we were alone. After a few minutes, three young women joined us; they were probably in their late teens; one of them sat down to my left, the two others to the right of my wife.

They entered silently, almost shyly. For a minute or two, they did conform to what the environment invited to. Then they started to move with the help of the wheels on the chairs. First they took advantage of the furniture's movability to gather. Then they started to exploit the physical possibilities that the space and the things in it offered; the smooth, even plane of the floor, the gliding and swirling potentials in the chairs, their capabilities for play and movement. However, their actions seemed somehow to be co-produced by the rules of being in a museum; their movements and actions came to life by conforming to and then defying the explicit and implicit rules in this space. They never forgot where they were, kept in contact with us, by glancing in our direction, smiling. It was as if they tried to get us to approve what they were doing, as if they considered us to be, or even feared that we actually were, in a position to sanction their actions, stop them.

The event with the chairs brings some aspects of museum visitation that tend to be ignored into centre of attention like how these spaces tend to take command and maintain different levels of restrained behaviour on the visitors unless met with resistance, withdrawal or play. The women's behaviour went through a multitude of changes during their stay in the exhibition room. When they entered, they did so in an almost ghost-like silence, their movements were self-controlled, calm, and obedient. It did not last; as soon as they gathered it was as if they reclaimed their agency, regained their ability to act, to move, make sound. They started to swirl around each other, danced and played

themselves out on the void plane between the chairs and the wall where the slide-show was projected, before they took to the right, got up on their feet and left.

Note, field notes, photography, Astrup Fearnley Museum, Oslo, September 2017

The child is told to stop running. It looks as if she is pretending to fly, is flying, and stretches her arms out, like wings. She does not obey immediately, her shoulders sink, she bends her head, folds in her wings, herself — an interruption of a movement.

Insiders of the vertical

I initiated the attempts to recruit informants in the space just inside the entrance area. Most of the visitors had begun to orient themselves towards the artworks before I approached them. Their movements did not betray their relationship towards Art; most of them looked as if they had been in spaces like this before, few signs of discomfort or disquieting confusion in their movements; unhurried and restrained, quiet or softly speaking to each other. The differences first got noticeable after we started our walks together. Some of the informants talked about the things we passed in manners that transformed them from isolated, ambiguous entities to examples of a class of objects belonging to a tradition, a school, or to objects they had seen in other museums, while others settled with accepting them (or not accepting them) as examples of strange things.

Conversation, sound bite, Astrup Fearnley Museum, Oslo 22 September 2016. A couple, both 65 years old.

They arrived in Oslo the day before, are leaving tomorrow, to Copenhagen, by boat. "This is more... interesting", the man says to Damian Hirst's *Mother and Child Divided* (1993). He is in his sixties, his wife supplements: "I have seen the other one." The day before they visited the Museum for Contemporary Art, there they saw Kababovs *The Garbage Man (The man that never threw anything away)* (1988-1995). "It was fantastic to read about it", she says, he confirms her statement by uttering affirmative sounds. "Louise Bourgeois was rather interesting," he says, "We have seen it before," she continues, "that one, or something that resembles it... maybe at Louisiana?". "mm", he answers.

He: «Tracy Emin, we have seen a whole exhibition of her works. That was in Malmø».

Me: "Yes."

Me: "Were those also works in textile?"

He: "I think it was a mix."

He: "Yes, Tracy Emin..."

He: "Konsthallen in Malmø."

She: "I can't remember."

He: "I recognise the name."

She: "I usually recognise names."

The couple moved through the exhibition spaces with precision. The preciseness also made them able to hasten straight past works; sometimes I overheard small, refusing sounds when they did so. They moved around the works with caution, kept their arms and hands under strict control except when pointing. Sometimes they stretched their neck/heads towards the works, close up, studying details in the texture, before they took some steps back as if trying to get the whole picture.

When they talked about the artworks, it was as if they were making sense of them by applying two different strategies; by describing the techniques that the artist had used and by determining how the particular work of Art related to other works they knew of or had seen. This practice is efficient when it comes to reducing complexity; the descriptions and positioning stabilise the works, fixates them in an already existing grid, a topography, a hierarchy. To be able to do this is probably helpful in an environment like this, white, barren, with few cues beyond the sometimes-cryptic tags attached to the artworks. Their repeated use of the phrase "interesting" was itself interesting; the phrase is possibly a contraction of older phrases associated with ambiguous connotations, like the beautiful, the good, ugly. It has become a common phrase for expressing a possible recognition of potential value (Ngai, 2012) as a term it connotes an initial phase of a potential process of further investigation; to show interest in something is to store it for further scrutiny, joy. The term's apparent vagueness is maybe mostly apparent; it seems to be used to establishes a line, maybe even the decisive one, between objects of value and the ones that do not possess the required qualities to deserve a further investment of time, effort. As such, it is a brutal term, not vague at all, a soft expression hiding sorting machine.

Conversation, sound bite, Astrup Fearnley, 14. September 2016

"This is not talking to me," she says. Passing.

Some minutes later she almost repeats the sentence:

"It does not say anything to me," she says after a short glance. "Neee..."

At one point, she grows nervous and asks me if I have made anything of this.

Observation, Munchmuseet on the move, Oslo, October 2018.

A man was talking about the play between light and dark in two of Per Krogh's paintings. "Here I believe in his attempts." "There, I don't." He was talking to a woman.

The flat ontology of capitalism

The museums are increasingly being marketed like other goods or services (Vivant, 2011, Evans, Bridson and Rentschler, 2012), "few have reached the scale and sophistication in marketing as that practised by many modern art museums" (Horner and Swarbrooke, 2004, 343). Tate Gallery, downplays the traditional role of Art in their marketing, the goal with the design of the logo was to recreate the museum "to a branded collection of experiences that shared an attitude" (Wolf Olins, 2021).

The audiences may also be seen as agents of this turn by their engaging with the surroundings and the artworks in new ways. Instagram and Facebook are full of selfies taken on a background of Art, a possible indication of its growing importance as a fitting background in attempts at producing and communicating ourselves. Museums have for some time now been aware of this and have to some extent adjusted to this by favouring Art that shine in this format; to a certain degree, they are already "curating for Instagram" (Gilbert, 2016, 32).

It is not feasible to be too sure of what one is researching on, even when restricting the research to what happens within the whitest parts of the art museums.

Reflection after an encounter, Oslo October 2018.

Signs of the museum are all over in the city; advertising posters on the sidewalk, advertising films on big screens in the main train station, in arrival areas at the airport. The museums are reshaping themselves into brands, perceptible signs, colours, fonts; an art-sign, culture-sign, experience-sign, a me-sign among other signs we instantly recognise; soups, cars, espresso capsules, dairy products, airline companies. The artists are made into brands too, Koons, Richter, Kusama. Munch. Picasso. Rembrandt. Pictograms. Signatures. Occasionally, the brands move even closer in on me; people carrying shopping bags of cotton labelled with the logo of a museum I know stroll by or enters the coffee shop I am visiting.

Sometimes I imagine that they without knowing it are informants that I have spotted in the open, after or before "the deed". A brand is a set of associations that circulate, light, airy. Sometimes it feels as if the women and the brands are about to melt together; the brand expresses the person;

the person incarnates the brand; they converge in a sheaf of styles, the minimalist, the maximalist, the slim professional, the liberal bohemian, the artist. The things I am probing into are on the move, the museum, the arts, the audiences, the language of advertising, they connect, disconnect and reconnect to each other in ever-changing ways. Ambitions need meat on their bones to stand a chance in this world.

Sound bite, note field diary, Kunstneres Hus, Oslo, December 2017.

The children are making Art of their own in a room between floors in Kunstneres Hus, Oslo. I pass them without looking. Light, bright sounds fading away as I continue down the stairs. The sounds from the café below get stronger, a cacophony of voices, the hums of a species, humans. A young couple is entering the museum with a pram. It is Saturday. The recording device registers a passing female voice; "The marvellous nature", she says, "I love to walk on the beach".

Field notes, photographs, the surroundings Astrup Fearnley Museum, Oslo.

On one side of the museum, there is a shop selling luxury cars. On the other side, a hotel that brands itself as a designer hotel. The rest faces the fjord. At a distance, from the other side of the harbour basin, especially if the sun shines and there is wind, the museum looks like a clean, sanitised, bright illusion, its wooden sides, sail-like roof construction.

Field note, Astrup Fearnley Museum, Oslo, August 2016

In between the artworks in the museum park, a man picks up excrements from a white dog. He is using a pink plastic bag to the task.

Two private photographs, Budapest May 2016

My son photographed against a yellow wall in The Ludwig Museum in Budapest. He looks radiant, strong, and open. We visited the museum together. He took a picture of me too. When I look at the photos, they surprise me; we look like we belong in these pictures, live our lives within them.

Field note, opening night, #alexisrael, Alex Israel, Astrup Fearnley Museum, Oslo, 11. June 2016)

The drinks are blue. We stand in a queue to get them. A DJ plays music with a trendy, relaxed groove, cold and warm, alien and strangely known at the same time. It resembles the music in a lounge on top of a so-called design hotel where I once spent a night. The people attending do not look like the daytime audiences. Some of them move their bodies - timidly - to the music. The walls in some of the exhibition rooms are painted to resemble the evening sky over LA. A man takes pictures with a cell phone of a young woman. She shifts graciously between a series of strangely familiar poses.

The buildings as history

The Gropius Bau in Berlin is a scarred house, bullet holes, cracks, scars. The building was almost reduced to rubble during the battle of Berlin in April and May 1945. Some of the spots and corners seem to be no more than stitched together, the embellished parts, mended with plaster, sealant, grout without ornamentation, decoration, sometimes even in a slightly different nuance. A series of considerate, sensitive restorations. It is a museum for sure, one of the most beautiful I have ever seen, but maybe most of all an European house, light and darkness, hope, despair and devastation; victim to devilish hubris, horrible defeats, but also a testament to the hopes of a future entangled with the best from the past.

Soundbite, field note, Gropius Bau, Berlin, May 2019.

In the exhibition, The Black Image Corporation, the artist Theaster Gates explores images that have "contributed to shape the aesthetic and cultural languages of African American identity" (<https://www.berlinerfestspiele.de>). When I am photographing, two young woman passes; they are singing the refrain from Ebony and Ivory, a song that Paul McCartney and Stevie Wonder made into a hit in 1982. They sing, laugh, and take up the singing again. Their singing releases a rush of shame and fear in me; I worry that they are mocking the exhibition, the humans it thematises. When I get to know the room better, I discover that one of the main sources for the exhibition is the magazine, Ebony. The feeling of relief is noticeable. Ghosts from the outside, past, present, future, probably from the insides too.

Aspiring the vertical

Museum visitations, and maybe especially art museum visitations offer opportunities that can function as "integrative rituals in relationships" (Danielsen 2006, 132, my translation). To be integrated is often enter the orderly, the structures. The art museums are able to deliver elements of transcendence into this process.

Conversation, sound bite, Astrup Fearnley Museum, Oslo, 17. February 2017.

"I did not get anything out of Murakami," he says while smiling. He is there because his girlfriend wants him to, he says. They are both in their mid-twenties. She is into Art, has a season ticket, he has never been at this museum before.

Danielsen (2006) writes about how the art institutions have become arenas for bonding; initiating, affirming and strengthening modern relationships. They offer a ritual space; can deliver atmospheres

that are disappearing in modern secular societies. The man keeps coming back to how unfamiliar the world of Art is, accentuating that his background is different from hers, his interests too; he is studying political science. Now he is entering her world.

However, the man was also able to forget the strangeness of the artworks, or to be engaged by them, as when they approached Frank Bensons *Human Statue* (2005):

She: "It looks so real!"

He: "You can say that again."

She: "He is so thin."

Me: "If you go there..."

She: "Then you will be able to spot the goose bumps on his chest."

He: "He looked so real."

They seemed to experience mutual joy in the uncanny realism of this artwork, thus overriding their initial differences.

The enigmatic, buildings and surroundings.

The museum buildings are integral parts of "a complex world"; they are far from being "aesthetic objects floating free of that context" (Jones and MacLeod, 2016, 208). This rather abstract notion got meat on its bones by several of my informants. However, the buildings are also scenes of unfolding of physical forces and movements beyond anything as stable as contexts; bodies entering, passing, exiting, of sounds, air, smells, moisture and dryness; sounds and vibrations from the machines that creates and surveillance their climate, white noise from monitors, transformers, artificial lights, humidifiers, ventilators, fans, equipment that monitors us and the objects; constant exchanges of air and light; pouring in from the outsides, leaking out from the insides, melodies in the voices, the sound of steps, creaking of rubber soles, the mumbling of a species.

Sound bite, participation, Bauhaus Archiv, Berlin, October 2017

Entrances are interesting. Some of them, like in the Bauhaus Archiv are like sluice chambers, you are no longer on the outside when you enter them, yet not on the inside. The opening and closing made a sound; lack of oil, or some sorts of friction. I felt foolish standing within it, but I was captivated by the draft, the sounds; an aerial and acoustic tide. An older woman entered from the outside; she was petite, frail. "Guten Tag", she uttered, before she entered the museum. I played the sound of her repeatedly.

Field notes, photographs, sound bite. Two Encounters, Gropius Bau, Berlin. May 2019

The instrument that measures the temperature and humidity in Raum 16 is beautiful. The box that contains the sensor, the paper roll, the little machines that move the roll and the mechanical arms that draws the registration lines on the paper is placed on a little shelf near a corner. The box has a white top equipped with a polished metal handle. The bottom of it is also white. The sides of the box are made out of glass or acrylic glass, transparent. Curved corners. I photograph the instrument, am mesmerised by it. I point the sound-recorder at it; it makes a regularly ticking sound, like a kind of clock. The sound is strange, soothing, light and dark at the same time, it sounds like it is counting something. A museum host approaches me. She wears a uniform. "This thing is not a part of the exhibition." She talks to me in English, even though I have not uttered a word.

An edited mesh of different field notes, reflections over these notes, Oslo, Berlin, 2016-2019.

The museums produce their own climate. A climate for the preservation of things. This production generates an overall humming sound, a sonic background. There are valves scattered around in some of the museums, on walls, in tubes under the ceiling, beneath frame grates on the floor. Near the valves it is sometimes possible to hear what is going on in distant parts of the building, the sound of the flowing, circulating air is punctuated, amplified and weakened by events that take place in the breaches between an outside and the inside; doors opening and closing, the draft catchers taken by wind, weather. What we see is the white cube, with our eyes we can see for ourselves, I am within a museum, it looks like a museum, it is indeed a museum, I am inside a museum, my gaze transforms everything I see into something relevant.

To listen to the sound bites without concentrating on WHAT they are saying is different. The will to interpretation combined with strong notions about what is going on in the museum's structures the sound and forces the bulk of it into playing the role as passive background; the will to interpretation reduces it to noise. Without, the sounds unfold a lavish whole in its own right, an excess that blows holes in every possible notion of a stable context. Echoing walls, humming fans, distant voices, footsteps, fragments of sentences, different languages, pauses, cracking voices, laughter, sirens, wind, beeps. Sounds that originates from this within, sounds that come from the outside, traverses through the structures; sounds from the surveillance apparatuses, the monitoring of the climate, the control with the visitors. "I am hungry.", someone says.

Protesting

"Is this art?" The art museums, especially those that exhibit contemporary Art, include objects that stand in a complex relation to everyday conceptions Art. An example of such an artwork – a work that was exhibited at the Astrup Fearnley museum in 2015 - can be the work *Banana Peel* (2008) by Adriana Lara, that physically consists of the peel of a banana eaten by a museum employee and then thrown, supposedly randomly, onto the floor of the exhibition space. The main impression from my fieldwork is that visitors to art museums tend to accept the objects they are encountering in the museums as valuable works of Art, regardless of their lack of traditional aesthetical qualities. However, some of the dialogues displayed rudiments of apprehensions towards this arrangement, both in forms of overt protest and as hidden within statements that indirectly questioned the rationale behind the institutional selection. These elements suggest the existence of small fissures in the prevailing reliance on the institution's traditional entitlement to make trustworthy and legitimate judgements regarding what is Art and what is not. In some instances, the protests surfaced as detached statements connected to specific artworks, at other times as openings of more principal reflections. However, the reflections were not developed into distinct positions regarding the nature of Art, the function of it, or the art museums role in these questions, the informants stopped themselves; neutralised or defused their own words by laughing at them, or by finishing them off with a shrug – What do I know?

Conversation, Astrup Fearnley, Oslo, September 2016. A man and a woman, both 16 years old. They are high school pupils, and both attend courses in Art and design.

"I thought this was a very posh museum that it was very much alike...that it was very posh, that there were only posh people that came here." They had walked through Aker Brygge to visit the Astrup Fearnley Museum. To do so means having to move through an area packed with signs of affluence; exclusive stores, marinas with large boats, luxury apartments, offices that house financial firms, law firms, so-called designer hotels. Many of the people that frequent the streets here are dressed in business suits, coats and skirts, wearing shiny shoes and expensive accessories. My informant had trouble to separate between the environment surrounding the museum and the museum itself; it was as if she expected to be "out of her league" in the museum too. Her statement was an indication of the close relationship between the art-world and the world at large, the museum is a part of the world, is in the world. That the art museums might be thought of as secular churches, that they sometimes even think of themselves as safe havens away from an uncaring world, shroud important differences between the churches and the museums: Some of the objects in the churches bear markings, some of them are even in the process of decomposition, of being touched, clung to, kissed, of being subjected to emotions, physical force, saliva, sweat, humidity. In the museums, the artworks

are isolated from coming in touch with the visitors, protected by a conservating climate, dry, cool; by warning signs, lines on the floor, sheltered off from us, monitored by guards and cameras. They are property and managed as thus.

However, the man she is with, states, as a kind of a continuation of her thoughts, that he finds a contrast between this area and the museum "where anything is possible". "A lot of garbage turned in to art", he continues, "no litter in the streets, but here it is *heaps* of it, turned into an exhibition". A magical institution after all, capable, in spite of its posh surroundings, to perform some of the acts that the church are known to perform, to transform things: He is almost echoing the arguments George Dickie (1964) used in his "institutional theory". He seems astonished by this, maybe even a bit annoyed. A few minutes later the woman returns to this once more, claims that the things in here are "very simple, still worth a lot of money." "But I feel that I could have made them myself." She laughs after saying this.

Breakthrough

Some events were impossible to utilise, shining, raw, self-sufficient, possibly inhabiting all thinkable positions simultaneously.

Conversation Astrup Fearnley, September 2016, a woman, 75 years old.

(We are looking at one of the pictures in Rachel Harrison's *Voyage of the Beagle, Two*, 2008)

She: "It is not a real boy."

Me: "No."

She: "It is a sad and broken boy."

Me: "Yes you formulated it so well, sad, broken."

She: "It evokes feelings." (she breathes heavily)

She: "Bye." (To the boy with the broken head.)

Conclusion

The events in the museum were complex. They were on the one hand influenced by the milieu of the museum as an institution, both in respect to the material side of that milieu, the design of it, the rules and regulations of them, but also in the shape of the passed down traditional conceptions of museum visitation that the visitors seemed to carry within them. On the other hand, some of the events that took place there were probably made possible by opportunities originating from within

the situations themselves, like when the young women used a part of the inventory to slide along the smooth museum floor.

The spatially oriented concepts - the vertical and the horizontal - was an attempt to structure this expanded notion within a frame that was flexible enough to both include the actions and utterances I safely could count as relevant in this context and the myriads of actions and movements of a more uncertain status concerning the notion of relevance and the space in between them. The concepts were never meant to be tools for pinpointing the events to a pre-fabricated grid of pre-established conditions or positions, rather help create an outline for a kind of geography that could be helpful in attempts to include and combine events of different kinds in research on the effects of cultural policy.

Many of the events within the encounters, probably most of them, related, in some way or another to the vertical axis of the figure. This axis includes both certain kinds of agency (the free play involved in the "proper" aesthetical experience) and structure. They did so in different ways, some active others passive; by things the informants said and the ways they handled their bodies, the ways they moved. The couple that I wrote about under the heading "Insiders" can serve as an illustration on this, their way of talking about the Art they encountered was influenced by what Deleuze and Guattari (1987) named as a Goethian perspective, they were able to handle the artworks as stations on an orderly travel by inscribing them in traditions, schools, compare them to artworks they had encountered in other museums. Their travels - they mentioned some of them - did in some ways resemble modern pilgrimages, where visits to holy sites are replaced by (or supplemented with) museums. The surfaces of their bodily movements seemed adjusted according to adequate understandings of what kind of place this was; they spent some time on the works they found valuable, or interesting, watching them from different angles, different distances, commenting them by use of an insider language, an aesthetical jargon, and displayed few signs of hesitance in swiftly passing other works. Others were less experienced, they stated their affection for Art, but their interaction with the objects, the ways they looked at them, talked about them were somewhat halting, unsure, almost questioning. Some of them also revealed signs of spontaneous joy and relief when they spotted something, they could recognise, like Jeff Koons "Michael Jackson and Bubbles", or when they could concentrate on arresting technical mastery in shape of for example detailed work done with pencil.

However, the events with the young women that played with the chairs, the running girl and the women that started singing in Martin Gropius Bau were examples of movements and actions that

stand in fuzzy or complex relationship to both poles of the vertical axis; the museum as a secular church and as an arena for displaying social distinction. These actions seemed to be the effects of impulses that originated from encounters with things in the environment, surfaces, materials, bits of text. The encounters initiated spontaneous actions that evolved into different kinds of playful interactions between humans and their material environments. Interestingly were most of the objects that were involved in these encounters, not even parts of the exhibition. These events were difficult to relate to any sense of verticality; they took place elsewhere. They were interesting in themselves, but maybe even more so when observed on the background of an overall impression; they isolated flashes of something different, of spontaneity, deviating from the prevailing serious almost ceremonial order of these spaces, they arose, unfolded and got dissolved. Like clouds do, ripples, moods.

There is an intimate connection between the questions we pose and the answers we get. This makes it all the more important to experiment with questions; to ask questions never asked or to mess with the old ones, bend them, shake them, reverse them even. This article is an attempt to do this, the question I posed was not What goes on in the museums?, but What goes on in these encounters? The difference between the two questions are numerous, but the most important is that they accentuate different elements of the events in the museum. The question that names the space tend to accentuate contexts, the one that does not give a name to the space accentuates the actual unfolding of events inside the situations. The question about the questions is by far the most important conclusion to draw from this work. However, the article does also thematise the powers of the institution by highlighting the events that unfold in its space by help of analytical concepts capable of handling both the actions that relate rely on, get their direction from contexts and imaginations and those that seem to originate from events and encounters beyond contextual limitations. A tentative conclusion to this must be that further studies are wanted; there is still much to be said about the dynamics between the audiences and the museums, the museums and the material space they inhabit, the institution and the artworks, the imagined and the actual, the policies and the market, to mention some.

References

Becker, H. B. (2008). *Art Worlds, 25th Anniversary Edition: 25th Anniversary edition, Updated and Expanded* (1 ed.): University of California Press.

Belfiore, E., & Bennett, O. (2010). Beyond the "Toolkit Approach": Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making. *Journal for Cultural Research*

Bennett, K., Cochrane, A., Mohan, G., & Neal, S. (2015). Listening. *Emotion, Space and Society*, 17, 7-14. doi:10.1016/j.emospa.2015.10.002

Bjerregaard, P. (2013). Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence. *Emotion, Space and Society*, 15, 74-81. doi:10.1016/j.emospa.2014.05.002

Bourdieu, P. (1984). *Distinction : a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul.

Budge, K. (2017). Objects in Focus: Museum Visitors and Instagram. *Curator (New York, N.Y.)*, 60(1), 67-85. doi:10.1111/cura.12183

Buggeln, G. T. (2012). Museum space and the experience of the sacred. *Material Religion*, 8(1), 30-50. doi:10.2752/175183412X13286288797854

Buser, M. (2017). Atmospheres of stillness in Bristol's Bearpit. *Environment and planning. D, Society & space*, 35(1), 126-145. doi:10.1177/0263775816658480

Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen : en studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd I kommisjon hos Fagbokforlaget.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1984). *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press.

Dickie, G. (1974) *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Cornell: Cornell University Press.

Gibbs, A. (2015). Writing as Method: Attunement, Resonance, and Rhythm. I Stage, C., & Knudsen, B. T. *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*. London: London: Palgrave Macmillan UK.

Gilbert, S. (2016). Please turn on your phone in the museum: cultural institutions learn to love selfies and social media.(TECHNOLOGY). *The Atlantic*, 318(3), 32.

Horner, S., & Swarbrooke, J. (2014). *Leisure marketing : a global perspective*. London: Routledge.

Jones, P., & Macleod, S. (2016). Museum Architecture Matters. *Museum & Society*, 14(1), 207-219.

Lather, P. (2013). Methodology-21: what do we do in the afterward? *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 634-645. doi:10.1080/09518398.2013.788753

Lenz Taguchi, H., & Palmer, A. (2014). Reading a Deleuzio-Guattarian Cartography of Young Girls' "School-Related" Ill-/Well-Being. *Qualitative Inquiry*, 20(6), 764-771. doi:10.1177/1077800414530259

Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories : zany, cute, interesting*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Norwegian Ministry of Culture. (2018) *Meld. St. 8 (2018 – 2019)*

O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube : the ideology of the gallery space* (Expanded ed. ed.). Berkeley: University of California Press.

Petrov, V., & Scarfe, A. C. (2015). *Dynamic being : essays in process-relational ontology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford: Oxford University Press.

Sellars, J. (2006). An Ethics of the Event: Deleuze'S stoicism. *Angelaki*, 11(3), 157-171. doi:10.1080/09697250601048622

St.Pierre, E. A. (2014). A Brief and Personal History of Post Qualitative Research: Toward "Post Inquiry". *Journal of curriculum theorising*, 30(2), 2.

St.Pierre, E. A., Mazzei, L. A., Jackson, A. Y. (2016). New Empiricisms and New Materialisms. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 16(2), 99-110. doi:10.1177/1532708616638694

Vuyk, K. (2010). The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of Art. *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 173-183.

Whitson, R. (2017). Painting Pictures of Ourselves: Researcher Subjectivity in the Practice of Feminist Reflexivity. *The Professional Geographer*, 69(2), 299-306. doi:10.1080/00330124.2016.1208510

Wolf Olins. (01.02.2021) Transforming the idea of a gallery. www.wolfolins.com
<https://www.wolfolins.com/case-study/tate/>

Doktoravhandling Nr 97
2021

**Gjennom museene
- møter mellom publikum og kunst**

Geir Grothen

ISBN 978-82-7206-602-3 (trykt)
ISBN 978-82-7206-603-0 (online)

usn.no

