

Samarbeid mellom små og store vesen

Forteljingar om eit kunst- og forskingsprosjekt

Merete Jonvik og
Hans Edward Hammonds



Samarbeid mellom små og store vesen

Forteljingar om eit kunst- og forskingsprosjekt

Merete Jonvik og
Hans Edward Hammonds

Copyright © 2021 by
Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All Rights Reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-201-1

Grafisk design: Benjamin Hickethier, Stavanger
Design (konsept): William Stormdal / Bleed Design Studio
Forsidebilde: Ein pizzakiosk, del av kunstverk produsert i samarbeid mellom
barn og voksne i kunst- og forskingsprosjektet *Samarbeid mellom små og store vesen*
Foto: Hans Edward Hammonds
Kulturrådet
Postboks 4808 Nydalen
0422 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturradet.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarfremstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturradet.no

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet.

De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Redaktør: Anne Ogundipe

Innhald

Innleiing	06
Deltakarbasert kunstproduksjon	10
Deltakarbasert kunstproduksjon i <i>Samarbeid mellom små og store vesen</i>	12
Inspirasjonskjelde	15
Om flat struktur	17
Material, tid, rom og verk	25
Om material(val)	26
Om rom (som potensial og avgrensing)	29
Om tid(spress)	32
Om (kunst)verket	38
Avrunding	47
Eit skilt som prøver å vera eit skilt	52
<i>Artikkel publisert i Nordic Journal of Art & Research, 2020</i>	

Innleiing

På biletet på framsida av denne boka ser vi leireobjekt som er figurative framstillingar av (hurtig)mat. Vi ser to store pizzaer med kjøttbollar, ein synleg og ein skjult bak andre objekt, og vi kan skimta nokre minipizzaer på to brett om vi løftar blikket. I tillegg kan vi sjå ei pølse i brød liggande i forkant av biletet, og kanskje kjenner vi att nokre store gulfarga pommes fritesar i ein behaldar. Leireobjekta står oppå eit trebord som i tillegg har ei kvadratisk treramme plassert oppå seg. Vi legg òg merke til ein hermetikkboks. Leireobjekta er ein liten del av eit større kunstverk, laga av ei gruppe born og ein biletkunstnar. Det er dette kunstverket – og prosessen og samarbeidet rundt det – vi skal omtala og diskutera i denne boka. Verket, som aldri har blitt gitt eit namn, er del av kunst- og forskingsprosjektet *Samarbeid mellom små og store vesen – deltakarbasert kunstproduksjon med born* som gjekk i perioden 2018–2020.

Prosjektet var eit samarbeid mellom ei gruppe på ni born, ein biletkunstnar og ein forskar. Borna var jenter og gutar frå tredje trinn ved ein barneskule i Stavanger. Alle var åtte år på tida for samarbeidet. Kunstnaren var Hans Edward Hammonds og forskaren var antropolog og sosiolog Merete Jonvik. Kunst- og forskingsprosjektet var støtta av Norsk kulturråd, som del av forskingssatsinga *Barn og unge og kunst og kultur*.

Dei vaksne deltakarane i kunst- og forskingsprosjektet var drivne av ein motivasjon etter å løfta fram born sine egne kunstnariske uttrykk, for at dei sjølv kan bli kjend med sine egne stemmer, og for at omverda skal kunna bli det. Vi var òg drivne av nysgjerrigheit over å sjå kva former for kunstproduksjon og erkjenningar som ville koma ut av eit samarbeid mellom born og vaksne der samarbeidet var lagt opp mest mogleg likestilt. Kva form tek kunstnariske skapingsprosessar under stor grad av fridom? Kva kunstnariske uttrykk kjem fram hos born når dei skapar under svak grad av styring? Kva estetiske og sosiale prosessar spring ut av eit ope, eksperimenterande rom som ikkje er strengt hierarkisk oppbygd? Korleis vurderer den kunstnariske kvaliteten på verk som kjem ut av slike prosessar? For å søka svar på desse spørsmåla ønskte vi å utforska flat struktur og horisontalitet i kunstproduksjon som tek form som samarbeid mellom vaksne og born. Vi antok at relativt frie rammer og fråvær av autoritetar og ein fastlagd struktur kunne gi born større rom til å ta egne val, styra seg sjølv, utvikla sine egne kunstnariske og kreative stemmer.

Motivasjonen vår kan plasserast inn i ein kulturpolitisk samanheng der stadig fleire tiltak og ordningar går frå å ha unge målgrupper som passive mottakarar til å vektlegga deltaking, medverknad, interaktivitet og medskaping.¹ Den kulturpolitiske samanhengen er igjen knytt til ei større vektlegging av brukaren, innbyggaren, deltaking og det deltakarstyrte generelt i samfunnet. Tiltaka og ordningane involverer i langt større grad born som aktive brukarar og deltakarar i *kunstoplevingar* enn prosjekt der born er medskaparar i kunstnariske *produksjonsprosessar*. Men det finst fleire prosjekt i ein norsk kontekst som involverer born og unge i skapingsprosessar innan både musikk, visuell kunst og scenekunst.² Borna som deltar i slike prosjekt, kan anten stå heilt på eigne bein eller samarbeida med profesjonelle utøvarar. I *Samarbeid mellom små og store vesen* samarbeidde ein profesjonell biletkunstnar og ei gruppe born om å skapa eit verk, og borna og kunstnaren vart forsøkte gjort til jambyrdige deltakarar i ein forsøksvis fri skapingsprosess. Borna og den profesjonelle kunstnaren var slik medskaparar, og det vart ikkje definert på førehand kva type verk som skulle koma ut av prosjektet.

I takt med fokuset på borns aktive medverknad i kunstoplevingar og -produksjonar vert òg diskusjonane av korleis, kvifor og med kva verknad ein involverer born, i større grad sett på dagsordenen. Haugsevje, Stavrum og Heian har skrivne ein artikkel som diskuterer born og unge som kulturpolitisk målgruppe, og metodiske spørsmål knytte til forskning på born og unge sine kunst- og kulturoplevingar.³ Dei peikar på at parallelt med auka kulturpolitisk merksemd retta mot involvering av born og unge så oppstår det eit kunnskapsbehov.⁴ Behovet knyter seg til mellom anna å vurdere om tiltak fungerer eller ei, og til å undersøka kva kvalitet i kunstproduksjon og kunstformidling av og med born tyder. *Samarbeid mellom små og store vesen* skriv seg inn i ein slik samanheng, og kan lesast som eit innspel spesielt til diskusjonen om kvalitet i kunst laga av born, men òg til *måtar* å involvera på og til refleksjonar om verknadar av involvering.

Involvering av born og unge i kunst- og kulturprosjekt vert gjerne sett som eit godt ideal og plassert i samanheng med ei rekkje ord med positiv klang, til dømes at involvering bidrar til læring og utveksling, styrking av eigne stemmer, deling av perspektiv, samt oppøving av demokratisk sans og ryggrad. Men involvering og medverknad frå born kan òg ha sine problematiske sider. Til dømes viser Lisa Nagel til at born sin medverknad ikkje naudsynleg opphevar makthierarkiet mellom born og vaksne, men snarare kan bidra til å dekkja over det.⁵ *Samarbeid mellom små og store vesen* ville utforska denne spagaten slike involveringsprosjekt står i.

1 Sjå til dømes Haugsevje, Stavrum & Heian 2019, s. 94; Hovik og Nagel 2017; Høyland 2014.

2 For døme innan visuell kunst, sjå til dømes <http://beextended.no/> og <http://www.periskop.no/nye-veier-for-havre/>

3 Haugsevje, Stavrum & Heian 2019.

4 Haugsevje, Stavrum & Heian 2019, s. 94.

5 Nagel i Haugsevje, Stavrum & Heian 2019, s. 94.

I dei ovannemnde refleksjonane ligg òg grunngevinga for at *Samarbeid mellom små og store vesen* vart lagt opp som eit kunst- og forskingsprosjekt. Vi vaksne ønskte å observera ulike sider av og stadium i kunstproduksjonsprosessen, for å kunna diskutera spørsmål om medverknad, maktforskyving og kvalitet. Vi antok at det å jobba kunstnarisk ut frå eit utgangspunkt om flat struktur og likeverdig samarbeid mellom born og vaksne ville opna ei rekkje interessante problemstillingar knytte til tema som vilkår for deltaking, kunst og kultur sin plass i borns liv, medbestemming og kreativitet. Spørsmål vi lurte på var: Kva samarbeidsformer ville skrida fram? Kva roller ville deltakarane gripa om? Kva verk ville bli produserte? Og korleis ville dei involverte og andre vurdere verket?

Forskningsblikket retta seg spesielt mot samarbeidsformene som oppstod mellom små og store, korleis enkelt deltakarane forma si eiga deltaking, mot kunstnaren sine forsøk på tilbaketrekking og flat struktur, og mot å dokumentera avgjerslene og hendingane som førte fram til eit verk som gruppa kalla for ferdig. Borna, foreldra deira og skulen fekk formidla at prosjektet både var eit kunst- og eit forskingsprosjekt, der intensjonane var både å skapa eit kunstverk og å læra om korleis born og vaksne samarbeider i skaping av kunst. Forskaren var til stades ved alle samlingane, hjelpte kunstnaren med praktiske ting og tilrettelegging, og deltok og stilte spørsmål i morgonsamlingane før kvar arbeidsøkt. Ho deltok ikkje i produksjonen, men observerte og samtalte med borna og kunstnaren undervegs i arbeidsøktene.

For Hans Edward og Merete vart det relativt raskt tydeleg at flat struktur og likeverd ikkje vart oppnådd i samarbeidet. I ettertid kjennest det noko naivt at vi trudde at forsøket ville røra seg mot dette. Flat struktur vart difor raskt modifisert til *flatare* struktur. Ytringane og refleksjonane frå dei store vesena i boka er av desse grunnane like mykje ein diskusjon av dei ulike rammene som definerte utfaldingane i prosjektet, og av den i utgangspunktet asymmetriske relasjonen mellom vaksne og born, og mellom kunstnar og ikkje-kunstnar. Vi drøftar korleis konkrete forhold – som at kunstproduksjon går føre seg i eit fysisk rom, må retta seg etter ein tidshorisont, har tilgang på spesifikke materialar, og rettar seg mot andre menneske og deira avgjerder – påverka vårt prosjekt: Korleis til dømes materialar og materialval la føringar på kreativitet og utfalding. Korleis rommet kunstproduksjonen gjekk føre seg i, representerer både eit potensial og ei rekkje avgrensingar. Korleis tidsramma som var sett for samarbeidet, påverka det endelege kunstverket. Korleis det forsøksvis symmetriske samarbeidet skreid fram.

Boka, som har same tittel som prosjektet, inneheld forteljingar om erfaringar med kunst- og forskingsprosjektet. I løpet av prosjektperioden førte Hans Edward og Merete ein meir eller mindre konstant samtale om observasjonar vi gjorde undervegs, om ibuande forventingar til prosessen og kunstnariske konvensjonar generelt, om forskjellar mellom born og vaksne sine kunstsyn, og om spørsmål om kvalitet. Denne samtalen held fram i boka, som i stor grad er dialogdriven. Forutan dialogen inneheld boka sitat og utsegner borna har ytra undervegs i prosessen, fotodokumentasjon og ein tidlegare publisert vitenskapleg artikkel som omhandlar samarbeidsprosjektet.

Boka startar med ein kort omtale av deltakarbasert kunstproduksjon generelt, for å setja ei større ramme rundt vårt eige prosjekt. Her vert involvering, deltaking og hierarkisk struktur i kunstproduksjonssamanheng diskutert. Deretter fortel vi meir om motivasjonar for å setja i gong kunst- og forskingsprosjektet, og inspirasjon henta frå eit kunstnarisk samarbeid mellom kunstnar og professor Ane Hjort Guttu og sonen hennar for ei tid tilbake. Så følgjer eit lengre dialogbasert parti der Merete og Hans Edward samtalar om *sosiale tema* og rammer for kunstproduksjon, som forventingar, hierarki, horisontalitet og distribusjon av makt, før boka rører seg vidare til samtale om *materielle rammer* som la føringar på kunstproduksjonen, som material, rom og tid. Avslutningsvis diskuterer Hans Edward og Merete kunstverket som vart skapt, vurderingar av kunstverket, og knytt til dette: kvalitetsvurderingar av deltakarbaserte kunstprosjekt meir generelt. I sistnemnde står forholdet mellom estetiske og sosiale forhold sentralt. Bakarst i boka finst ein vitenskapleg artikkel, «Eit skilt som prøver å vera eit skilt», skriven av Merete og tidlegare publisert i *Nordic Journal of Art and Research*. Denne diskuterer mellom anna kvalitetsvurderingar i deltakarbaserte kunstproduksjonar.

For Hans Edward og Merete er boka kritisk tenking om eit forsøk på flat struktur og likeverd i deltakarbasert kunstproduksjon med born. Boka er eit refleksjonsrom der prosesserfaringar i kunstproduksjon, brytningar mellom kunstsyn og refleksjonar om kreativitet og konvensjonalitet vert løfta fram. Gjennom dialogen vert dei store vesena konfrontert med eigne forventingar til samarbeid om kunst og forsøk på flatare struktur, og dialogen opnar for store spørsmål knytte til definisjonar av kunst, kunstnaridentitet og kunstnarisk kvalitet. For borna er boka eit vitnesbyrd frå eit kjekt prosjekt: eit prosjekt som eit av borna syntest om fordi ho kunne vera heilt seg sjølv, eit anna fordi samlingane kolliderte med mattetimane, eit barn fordi han fekk perfeksjonert teikneferdigheitene sine, og eit anna fordi han fekk vera i lag på tvers av klassar på trinnet. Borna har ønskt seg mange bilete, og har understreka viktigheita av at alle sine bidrag kjem med i boka. Sitat frå borna er spreidde utover i boka, uredigert og som oftast utan kommentarar eller tolkingar.



↗ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

Deltakarbasert kunstproduksjon

Mykje merksemd har dei siste tiåra blitt retta mot deltakarorientering og mot aktiv involvering, både i samfunnet generelt og i kunstfeltet spesielt.⁶ Dette gjeld både på produksjons- og resepsjonssida, altså forstått både som samarbeid mellom kunstnarar og ikkje-kunstnarar om kunstproduksjon og -formidling, og som aktivisering av publikum.⁷ Når nye grupper vert inviterte inn i kunstproduksjon, vert makt og autonomi forsøksvis redistribuert – delt ut – til andre enn kunstnaren eller kunstnarane. Det påverkar produksjonsprosessen og kunstverka, og set slik spor i kunsten. Når tilskodarar vert inviterte til å ta meir aktivt del i måtar å tilnærma seg kunst på, kan det skapa nye relasjonar mellom kunst og tilskodarar, og andre typar kunstopplevingar.

6 Sjå til dømes Sørensen 2016.

7 Sjå Jonvik 2020.

Formåla bak å involvera til deltaking i kunstsamarbeid er varierte. Med Huybrechts, Schepers og Dreessen sine ord kan involvering vera grunna i at kunstnaren kan læra frå, bli utfordra av og bygga på innsiktene, erfaringane og praksisane til «nokon andre», for å læra frå andre fagretningar, perspektiv og livssyn.⁸ Kan hende involverer kunstnaren andre i samarbeid for å utfordra seg sjølv og sine arbeidsmåtar, eller for å tena kunstnarisk og kommersielt på inkluderinga. Kunsthistorikar Claire Bishop peikar på at på eit meir overordna plan så forsøker deltakarbasert kunst å realisera eller reetablere eit felles kollektivt rom for delt sosialt engasjement.⁹ Implisitt i dette ligg ei tru på at det har ein verdi å gjera noko i fellesskap, å dela noko.

Så finst det forskjellige måtar å vera deltakar på, og ein kan skilja mellom nivå eller gradar av deltaking.¹⁰ Ein kan delta direkte og indirekte, og implisitt og eksplisitt.¹¹ «Skinndeltaking» eller «pseudo-deltaking» vert brukt som merkelappar på former for deltaking som har eit rituelt preg, men som manglar reelt innhald eller reell medverknad, der deltakarar deltar for å delta, ikkje fordi fruktene av deira reelle involvering skal løftast fram eller er sentrale. Deltaking som skinndeltaking vert diskutert i ei rekkje ulike samanhengar; til dømes vert det tala om medverknad og ikkje-medverknad i plan- og utbyggingsprosessar,¹² om brukardeltaking i nettverksmedium¹³ og – mest relevant i denne samanheng – om deltaking og involvering i kunstprosjekt og i kunstfeltet.¹⁴

Flat struktur står i motsetnad til tydelege hierarki. I kunstfeltet, og spesielt i prosjekt innretta mot born, finst det langt fleire deltakarbaserte kunstprosjekt med tydeleg hierarkisk oppbygging enn det finst prosjekt med forsøksvis flat struktur. I førstnemnde er det gjerne ein kunstnar, ein kunstpedagog eller ein prosjektleiar som leier prosjektet. I slike prosjekt kan mykje tenking og førebuing gjerast på førehand, og det er gode moglegheiter for at kunstnaren, kunstpedagogen eller prosjektleieren får formidla informasjon og idear frå sin ståstad. Dette er eit kjend format, og deltaking i kunstprosjekt med tydelege og hierarkisk definerte ramar kan difor opplevast som føreseielege og trygge. Deltakarane er i slike situasjonar gjerne klare over kva situasjon dei kjem til, og kva form for deltaking det er tale om (til dømes som i ein ordinær klasseromssituasjon). Slik sett kan forventingar hos kvar enkelt styrast inn mot dette.

Kunstproduksjon med deltaking som har tydeleg definerte hierarkiske ramar, kan ta form til dømes ved at ein kunstnar introduserer og involverer deltakarar i sin eigen kunstnariske praksis og sjølv definerer korleis involveringa skjer. Eit konkret døme er den brasilianske kunstnaren Maria Nepomuceno sin praksis, som ofte tek utgangspunkt i spiralen som form og i kva den representerer i kultur og natur. Tau, som er lange fibrar vridde til spiralar, er eit viktig materiale for Nepomuceno. I 2012, på eit kunstnaropphald ved det britiske galleriet Sunley Gallery i Margate i England, inviterte ho kunstnarar, kunsthandverkarar og andre interesserte til eit deltakarbasert prosjekt som skulle skapa nye verk baserte på hennar eigen praksis.¹⁵ Saman laga dei nye spiralskulpturar av tau. Nokre av spiralane var flate matter, andre vart til røyr eller trompetar, atter andre store, skulpturelle kombinasjonar som såg ut som

8 Huybrechts, Schepers og Dreessen, 2014, s. 12.

9 Bishop, 2012, s. 275.

10 Sjå til dømes Arnstein 1969; Huybrechts, Schepers & Dreessen 2014.

11 Schäfer 2011.

12 Sjå t.d. Medvirkning i planlegging 2014; Moen 2020.

13 Huybrechts, Schepers og Dreessen 2014, s. 24.

14 Bishop 2012; Kester 2011.

15 Sjå ytterlegare informasjon her: <https://www.youtube.com/watch?v=nOg1Y3hOpWw&t=95s>

utanomjordiske planter eller som solsystem og galaksar. Nepomuceno inviterte i dette prosjektet til ei styrt deltaking. Deltakarane fekk avgjera skala og form på sine bidrag, og dei vart inviterte til å ta med eigne tau som kunne bidra til uttrykket. Men teknikk, material og idé var allereie bestemt av kunstnaren. Sjølv om medbestemmingsgraden var relativt liten, kan vi tenkja oss at det oppstod samtalar og utveksling mellom kunstnaren og deltakarane, og at verket slik det enda opp, ikkje vart det same som om Nepomuceno hadde arbeidd åleine med det. Vi kan sjå for oss at deltakarane samtalte om spiralformer som er å finna i naturen, og at dei kanskje overraska kvarandre med ulike inngangar og tankar om både spiralformer, tau og kunst.

Andre kunstprosjekt har mindre tydelege hierarkiske rammer og friare former for deltaking, og kan opna for ei anna form for deltaking. Sommaren 2020 gjennomførte Kunsthall Stavanger prosjektet «Klikk her TV» med unge i alderen 10–16 år.¹⁶ Prosjektet hadde fleire deltakande seansar, styrt av både pedagogar og kunstnarar, som dei unge deltok på. Tiril Hasselknippe var ein av dei involverte kunstnarane. Som del av sin kunstpraksis lagar Hasselknippe skulpturelle verk i metall, betong og epoksy som vert forma til ulike bylandskap, eller til ruinar frå andre tider eller parallelle univers. Ho brukar verkemiddel som farga belysning og røyk, som kan minna om scenar frå science fiction-filmar. Hasselknippe og dei unge deltakarane innleia prosjektsamarbeidet med ein samtale der Hasselknippe fortalde om sin kunstnariske metode og om ting som inspirerer ho.¹⁷ Med dette som startpunkt gjekk dei til verks og skapte sine eigne verder, utopiar og dystopiar. Ei av verdene som blei skapte, var ei verd beståande av godteri som gjer deg sunnare. Ei anna verd var ein grøn planet der berre menneske som tek vare på naturen, fekk bu. Ei tredje verd var ein svart by laga av papp og spegelbitar. Hasselknippe la ikkje føringar på materialar eller teknikk i forkant. I staden gav ho deltakarane eit tematisk og idémessig grunnlag å jobba ut ifrå. Hasselknippe ønskte nettopp denne openheita, at deltakarane skulle tillata seg å drøyma fram eigne verder og byggja dei med materiala som dei kjende passa best, og med den teknikken dei sjølv ønskte.

Deltakarbaserert kunstproduksjon i *Samarbeid mellom små og store vesen*

Kvifor valde så vi å gjera forsøk på flatare struktur i *Samarbeid mellom små og store vesen*? Først og fremst fordi vi var nysgjerrige. Fordi vi søkte å utforska kva former for kunstproduksjon og erkjenningar som ville koma ut av eit forsøksvis likestilt samarbeid. Fordi det finst fleire deltakarbasererte prosjekt i kunstverda med tydelege hierarkiske rammer enn det finst frie prosjekt. Born spesielt inngår ofte i styrte situasjonar som har fokus på læring og resultat, og ikkje på fri utfolding. Kunsten kan bidra med eit rom for utfolding. Vi freista å invitera til open deltaking og involvering, å skapa eit ope eksplorativt rom som sette fokus på prosess framfor resultat, og på aktiv involvering og samarbeid framfor den meir tradisjonelle måten å involvera born på i kunstsamanheng, der ein lærar eller prosjektleiar styrer det kunstnariske samarbeidet i ei spesifikk prebestemt retning. Vi ville utforska om flat struktur, eller

¹⁶ Sjå ytterlegare informasjon her: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/klikk-her-tv>

¹⁷ Hans Edward Hammonds deltok som pedagog og assistent på prosjektet, og kjennskapen til gjennomføringa og til Hasselknippe sin framgangsmåte skriv seg frå observasjon og samtalar mellom Hammonds og Hasselknippe.

flatere struktur, i kunstproduksjon kunne opna eit rom som oppfordra til samhandling, lytting og lydhørheit overfor kvarandre. Om fråværet av ein tydeleg leiad kunne tvinga deltakarar til å ta eigne val. Vi ville utforska om flatere struktur kunne gjera at kvar og ein av deltakarane kunne setja sitt preg gjennom å få lov til å skapa kunst ut frå eigne idear, innfall og interesser. Vi vaksne spekulerte vidare på om flatere struktur kunne opna for andre typar gruppemekanismar som liknar meir på profesjonelle kunstnariske praksisar. I eigen kunstnariske praksis er ein – samanlikna med ein studiesituasjon – ikkje avhengig av ein ekspert som instruerer og sørger for at prosjektet går framover. Ein må henta kunnskap og motivasjon ut ifrå seg sjølv, både når ein jobbar sjølvstendig, og i samarbeidsorienterte prosjekt. Kan henda er dette ein grunn til at det kan vera nyttig for born å bli eksponerte for denne måten å jobba på.

Samstundes kan det knytast ei rekkje utfordringar til forsøk på flat struktur i kunstproduksjon. Kva om gruppa ikkje fungerer saman eller ikkje vert einige? Kven ordnar opp i konflikter i flat struktur? Kva om nokre av deltakarane ikkje deltar like mykje som andre? Kva om ein manglar forkunnskapar eller evner for å kunne delta?

Eit sentralt mål i *Samarbeid mellom små og store vesen* var at små og store skulle samarbeida om å laga eit kunstverk som skulle plasserast på skulen til borna. Samarbeidet vart lagt opp i fire verkstader i løpet av ein trevekersperiode i september 2018. Midtvegs i samarbeidet vart det i fellesskap mellom borna og Hans Edward bestemt at vi skulle invitera elevar og lærarar på tredje trinn ved skulen til *vernissage* – til kunstopning ved skulen. I november 2019 – eit år etter – møttest store og små igjen for å snakka om samarbeidet og verket. Den deltakarbasete kunstproduksjonsprosessen skreid fram samstundes som den



↗ *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

vart nærstudert og følgd av forskaren. Reint konkret gjekk dette føre seg ved at Hans Edward forsøkte å innta ei rolle som *ein blant fleire* i produksjonsprosessen og i samarbeidet med borna. Parallelt følgde Merete prosessen med deltakande observasjon, intervju og samtalar. Deltakande observasjon vart gjort ved alle seansane der borna og Hans Edward samarbeidde. Merksemd vart retta mot kunstnaren og borna sine måtar å jobba på, foreslå ting på, mot dynamikken som oppstod mellom store og små, vegval og utfordringar i arbeidet, samt synspunkt på verket. Intervju og samtalar dekkjer både strukturerte intervjusamtalar med Hans Edward tatt opp på band før, under og etter samlingane med borna, samt uformelle feltsamtalar med både borna og Hans Edward. Intervju- og feltsamtalane var sentrerte rundt tema som samarbeid, kunst og kunstsyn, likeverd, avgjerder, myndigheit og inspirasjon. Til slutt er fotodokumentasjonen ein del av datamaterialet. Fotodokumentasjonen dekkjer ulike stadium i produksjonsprosessen, verket som gruppa kalla ferdig, og bilete frå opninga.

Borna melde sjølv si interesse for å delta. Då det var langt fleire born som melde si interesse enn det var praktisk mogleg å inkludera, gjorde lærarane på trinnet eit utval av kven som skulle få vera med. I ettertid fekk vi vita at lærarane hadde gjort utval basert på ulike grunnar. Nokre elevar vart plukka ut fordi dei var interesserte i kunst, teikning og handverk, andre fordi lærarane meinte dei av ulike grunnar kunne ha glede av avbrot frå klasserommet; til dømes var nokre sjenerte, og lærarane håpte prosjektet kunne gi desse eit annleis rom å utfalda seg i. Av personvernomsyn blir ikkje borna sine namn oppgitt. Dette er òg grunnen til at sitata frå borna er markerte som sitat frå borna, men utan enkeltnamn framfor. Alle foreldra til borna som deltok, har likevel godkjend bruk av bilete i publikasjonar frå prosjektet, så nokre fotografi vil bli viste.¹⁸

18 Prosjektet er meldt inn og godkjend av Personvernombodet hos Norsk senter for forskningsdata. Sjå den vitenskaplege artikkelen bakarst i boka for kommentarar til etiske forhold knytte til å forska på born.

Inspirasjonskjelde

Inspirasjonen til *Samarbeid mellom små og store vesen* kjem frå eit samarbeidsprosjekt kunstnar og professor Ane Hjort Guttu hadde med sonen sin då han var sju år. Guttu presenterte prosjektet på seminaret *White Box/Sand Box. Seminar om utdanningens mikropolitikk* på Kunsthall Stavanger i 2017, og har seinare skrive ein tekst om det kunstnariske samarbeidet.¹⁹ Interessante problemstillingar knytte til påverknad, makt, deltaking, kunstsyn og asymmetri i eit mikroformat vart reiste i samarbeidet. Prosjektet bestod i at mor og son, Ane og Einar, laga ei utstilling saman i heimen sin. Ane, som i samarbeidet både var profesjonell kunstnar og mor, strevde etter å gjera det kunstnarisk interessant for begge partar, og søkte etter ei form for likeverd mellom seg og sonen. Med ein likeverdig prosess forstod Guttu ein prosess der begge kunne ha meiningar, der begge sine utgangspunkt skulle ha verdi, og der dei gjennom diskusjonar skulle koma fram til korleis utstillinga skulle bli. Ein grunnpremiss ho la for arbeidet, influert av Paulo Freire og Jacques Rancière, var at den eine parten, altså ho, ikkje skulle vera rettleiar og lærar og gjennomgåande fortelja sonen kva han burde gjera eller korleis han burde tenkja. Dette vil seia at Guttu søkte seg vekk frå den «overkøyninga» som dels ligg som vilkår for relasjonen mellom vaksne og born.

Utstillinga deira fekk etter kvart – som eit kompromiss – namnet *Natur/Utstilling* og vart vist i heimen deira. Både kvardagslege objekt med status som heimlege bruksobjekt, men omplassert og sett i nye kontekstar, og nylaga objekt og verk vart gitt plasseringar på bord og vegg i opphaldsrom i heimen.

Guttu har seinare summert opp for seg sjølv at ho og sonen hadde ulike forståingar av deltakinga, ulike forventingar til kva ei utstilling er og kva den kan og må innehalda, ulike forståingsrammer og referansegrunnlag. Ho opplevde òg at vurderingane dei gjorde undervegs, var grunna i ulike forhold.²⁰ Likeins at definisjons- og situasjonsmakta dei tok eller forhandla om i løpet av prosessen, ikkje var likeverdig. Ho skriv i teksten frå 2018, som har same namn som utstillinga, at ho tidvis opplevde si rolle som påtatt open, altså at openheita og den forsøksvise likskapen mellom dei to deltakarane var ei form for spel, som ho hadde makt og myndigheit til å styra i den retninga ho ville.²¹ Ho så å seia gjennomskodar sine eigne intensjonar, og konkluderer med at det ikkje er mogleg å hevda at dei var likeverdige partar i samarbeidet. I teksten gjer ho òg eit kontraintuitivt tankeeksperiment om at kanskje det var sonen som utøvde briljant demokratisk leiing ved å gi frå seg såpass mange avgjerder til mor, slik at ho heile tida levde i trua på at ho hadde styringa på prosjektet, at sonen delegerte til mor å gjennomføra hans visjon og samstundes gav ho trua på at ho eigde og styrte prosjektet. I så måte, sett frå hans side, trong han berre bryta inn eit par gonger, som då han i det stille fjerna ein sopp dei var ueinige om skulle vera ein del av utstillinga, frå utstillingsbordet rett før opninga. Mor syntest soppen var ein interessant kontrast til andre objekt i utstillinga. Sonen syntest den var stygg.

19 Guttu 2018.

20 Intervjusamtale mellom Ane Hjort Guttu, Hans Edward Hammonds og Merete Jonvik 29.05.2018.

21 Guttu 2018.

Sett i ettertid vurderer Guttu at der dei oppnådde størst grad av likeverd, var med omsyn til objekta si stilling i sjølve utstillinga. Ei viss form for likeverd kom altså til syne i sjølve utstillinga, i det estetiske uttrykket, i samansetnad av objekt og deira plassering. Guttu har òg uttalt i ettertid at det forholdet ho trur ho og sonen hadde mest samanfallande meining om, var at dei begge syntest utstillinga var «litt fin».

I *Samarbeid mellom små og store vesen* forsøkte vi å leggja til rette for eit liknande «frirom» som vart skapt i samarbeidet mellom Guttu og sonen, eit frirom der vi kunne utforska likeverd og samarbeid i kunstproduksjon der born og vaksne deltar – og der prosjektet vart følgd gjennom ein nærstudie. Spørsmål vi lurte på var: Kva samarbeid og estetisk produksjon ville utfalda seg i eit slikt rom? Kva verk kunne koma ut av eit samarbeid som bevisst utfordra asymmetrien mellom born og vaksne? Korleis ville forsøka på likeverd og samarbeid arta seg? Dette er spørsmål vi forfølgjer i dei komande kapitla.

*«Kunst er viktig fordi den fortel ting.
Men eg skjønner ikkje alltid kva det er.»*

«Kunst og handverk er kjekkare enn du trur.»

*«Noko som var bra var at kunstprosjektet
nesten alltid var i mattetimen.»*



↗ *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

Om flat struktur

I Oslo sit Rose Hammer og jobbar.²² Det vert gjort utforskingar av hendingar i Noreg si historie, av historiske augeblikk som har forma landet til det det er i dag. Det vert skapt karakterar og scenario. Målet er å skapa ein scenekunstproduksjon som skal visast på Oslobiennalen 2019. Men Rose Hammer er ikkje ein person, ho er snarare ein *persona* som består av eit varierende tal individ som samarbeider. Kwart individ sit framfor sin skjerm i kvart sitt rom og jobbar frå sin kant. Sjølv om dei har eit felles mål, har dei ikkje ein satt plan eller ei bestemt historie dei vil fortelja, fordi dette kollektivet ikkje har ein leiar, ingen som bestemmer framgangsmåten. Den blir til gjennom regelmessige møte der kvart individ kjem med sin pakke med informasjon, sine forslag til scenario eller karakterar dei har skapt. Av og til tar møta plass på digitale plattformer, andre gonger i fysiske rom der informasjonen dei har samla eller karakterane dei har skapt, vert kombinerte og integrerte med kvarandre. Kanskje kan ein tenkja på denne prosessen som eit laboratorium der ein miksar saman kjemikaliar og ser korleis dei reagerer. Eller kanskje kan ein tenkja på maur som saman bærer ein kvist. Tilsynelatande drar maurene kvisten i kvar si retning, det ser kaotisk ut, og det ser ikkje ut som dei er einige om kor dei skal. Likevel ender kvisten opp ein stad, ofte akkurat der den bør vera, som del av ein kompleks arkitektur. På liknande vis vert elementa personaen Rose Hammer skapar, knytte saman og transformert til ein større heilskap. Denne heilskapen er stemma til Rose Hammer.



↗ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

22 Kjennskapen til Rose Hammer sin arbeidsmåte stammar frå ein samtale Hans Edward Hammonds hadde med ein av personane i kollektivet i juni 2020. For meir informasjon, sjå Lütticken 2019.

Kollektivet strever etter horisontalitet, men kor godt klarar dei det?²³ Er det slik at dei startar med flat struktur, men at deretter, gjennom ein organisk prosess, så tek dei sterkaste stemmene over styringa? Eller er det eit bølgete landskap der strukturane er i konstant rørsle? Nokre gonger flatt, medan det andre gonger oppstår ein form for autoritet før det igjen flatar ut, og så vidare. Og er det slik med all horisontalitet? At den aldri er flat, men går litt opp og ned?

I *Samarbeid mellom små og store vesen* hadde vi liknande mål og ønske om likestilling som prega kollektivet bak Rose Hammer. Om å utforska kunstnariske samarbeid mellom born og vaksne der ingen av deltakarane var leiarar.

Merete: Vi søkte altså å utforska om ikkje-styring lét seg gjera i samarbeid om kunstproduksjon mellom born og vaksne. Som forskar var eg interessert i å følgja prosessane der avgjerder, meningsutveksling, kreativitet, forhandlingar og samarbeid skjedde, i å forstå meir om korleis kunst blir lagd og korleis born og vaksne samarbeider om det. Forsøka tok konkret form ved at vi prøvde å minska asymmetrien mellom store og små, gjennom mellom anna å vera bevisste på at vi vaksne ikkje dikterte og definerte prosessen, og ved å halda det ope kva verk som kunne koma ut av samarbeidet. Det var primært du som stod for desse forsøka, Hansi, eg hadde ei meir tilbaketrekt rolle. Du forsøkte aktivt å tre ned frå autoritetsposisjonen din, både som vaksen, lærar og profesjonell kunstnar, for å la borna sleppa til på sine premissar. Etter kvart byrja vi å kalla dette for «å la vera» som metode. Korleis gjorde du dette? Kva erfaringar gjorde du deg med forsøka?

Hansi: Eg hadde med meg nokre erfaringar gjort på *Velferden Sokndals Scene for Samtidskunst* i 2017. *Velferden*, som er driven av Maiken Stene, har i fleire år hatt ulike sommarfestivalar med ein slags felles tematikk eller intensjon som kunstnarar blir bedne om å forholde seg til. I 2017 blei deltakarane oppfordra til å skapa prosjekt som var inkluderande overfor innbyggerane i Sokndal. Eg bestemte meg for å jobba med born sidan eg allereie hadde erfaring med dette frå Stavanger Kunstmuseum og Den kulturelle skolesekken. Eg spekulerte i om samarbeid med born kunne vera ein fin inngang til familiane deira og til andre institusjonar i lokalsamfunnet, og håpte at arbeidet med dei kunne få ringverknadar ut blant andre delar av befolkninga i Sokndal. Basert på erfaringa eg hadde frå kunstformidling overfor born gjennom skulen, hadde eg observert at born ofte blir fortalt kva dei skal gjera i lærande situasjonar. Eg hadde ønske om å unngå noko av dette for å få til eit meir likestilt samarbeid, og for å sjå om det kunne leia til nokre nye oppdagingar.

Men eg var uførebudd på kor vanskeleg det var å finna fram til dette meir likestilte, slik dette spelte seg ut i prosjektet på *Velferden*. Medan eg ville respondera til omgjevnadane vi var i, gjennom å jobba stadspesifikt, så ville borna teikna dei figurane dei vanlegvis teiknar, og dei ville leika. Dei omtalte meg som lærar, og eg sleit med å bryta ut av rolla og å bryta med forventingane dei hadde til meg. Det enda med at vi gjekk inn i dei vante tradisjonelle rollene der eg bestemte kor og kva vi skulle jobba med, og der borna leikte innanfor rammene som eg hadde bestemt for dei. Men sjølv om prosjektet tok ein annan veg enn eg hadde planlagt, hadde vi det kjekt saman, og det blei laga mykje kunst. Vi laga mellom anna ein gigantisk banan i tre.

23 Sjå Rachel Anderson (2010) for diskusjon av og døme på horisontalitet i kunstproduksjon og -samarbeid, og Jonvik, Røssaak, Stien og Sunnanå 2020.

Ut frå desse erfaringane visste eg at eg måtte gi meir rom til borna, og bli flinkare til å respektera kven dei er og kva prosessar dei held på med eller vil inn i.

Eg ønskte å ha eit bevisst forhold til korleis eg skulle møte borna, korleis eg skulle tenkja om dei. Eg ville ikkje berre tenkja på dei som «under utvikling» eller som «lærande», men som fullkomne autonome vesen i sin eigen rett. Difor er eg så glad i den fine tittelen «Samarbeid mellom små og store vesen». Tittelen fortel at det er forskjell på dei små og store, men ikkje at ein av partane er viktigare eller betre. For meg er dette eit viktig poeng å få fram når ein tenkjer på kunstproduksjon med born. Tida vi lever i, formar oss alle på ulike vis. Kva vi er eksponerte for, trenger seg inn i røyndomsoppfatninga vår og påverkar kva vi seier, tenkjer og drøymmer. Dette er òg ein del av det som formar oss som kunstnarar og som formar kunsten vi lagar. Når eg som ein 35-åring lagar eit kunstverk, blir kunstverket eit bidrag til samtida eg lever i. Men kva eg som vaksen lagar kunst om, representerer ikkje naudsynleg opplevingar til born som lever i same samtid. Born representerer eit sjølvsgagt og stort segment av befolkninga, og i dette tilfellet er desse 8-9-åringane fullkomne, på same måte som eg, ein 35 år gamal mann, er fullkommen og representerer eit anna segment. Det tyder at når born uttrykker seg fritt, så er dei med og fortel sin del av ei historie. Det løftar fram deira stemmer. Å gå inn i prosjektet med denne mentaliteten gjorde det lettare for meg «å la vera».

I tillegg er det «å la vera» ikkje berre er ein mentalitet, men noko ein faktisk må *gjera*. Det er å *ikkje* blanda seg inn med mindre ein blir spurd om å blanda seg. På ein vanleg workshop med born – til dømes gjennom Den kulturelle skolesekken – hadde eg gått rundt blant borna for å få dei til å føla seg sett og for å gi dei tips, halda dei på spora av kva dei held på med, eller utfordra dei, fortalt dei kva dei kunne bruka materialar og fargar til. Det ville eg ikkje gjera i *Samarbeid mellom små og store vesen*. I staden svarte eg på spørsmål med nye spørsmål. Spørsmål: Kva skal vi gjera no? Svar: Kva har du lyst å gjera? Spørsmål: Korleis gjer eg dette? Svar: Kva tenkjer du er den beste måten å gjera det på? Ved å svara med spørsmål forsøkte eg å unngå å påverka prosessen og uttrykket deira, og samstundes kanskje styrka posisjonen deira i samarbeidet, samt forhåpentlegvis eigarskapet deira til prosjektet.

Som regel veks kunstnariske samarbeid eg deltar i, fram organisk ut frå møte og felles mål og interesser. Men i denne situasjonen, og sånn er det ofte med born, samarbeider eg med heilt tilfeldige menneske. Likevel reflekterte eg ein del i forkant over korleis eg sjølv er i andre samarbeidssituasjonar. Til dømes, korleis er samarbeidet mellom meg og deg, Merete, eller samarbeidet med ein annan vaksen person? Det er bygd på gjensidig respekt, og på dialog. Kanskje viktigast er det å forstå kvarandre sine styrkar slik at vi kan utfylla kvarandre på best mogleg måte, og å italesetja dette før og undervegs i samarbeidet. Dette var òg noko av grunnen til at vi starta og avslutta dagane i prosjektet med ein forsøksvis open dialog. For å sørge for at alle blei høyrde, sette og følte dei var verdsette. Dette var i det minste intensjonen.

Merete: Korleis gjekk desse forsøka på å fremja likeverd gjennom å la vera, vil du seia?

Hansi: Gjennom å la vera fekk eg auge på måtar borna sjølv jobba på. Borna hadde ein annleis måte å prioritera og organisera seg sjølv på enn meg, opplevde eg. Samanlikna med mitt behov for å diskutera og snakka om det som skjedde, hadde dei fokus på å berre gjera, utan å planleggja og tenkja veldig over kva dei skulle gjera, verka det som. Korleis ting skulle henga saman til slutt, verka ikkje viktig for dei. I alle fall ikkje

før heilt mot slutten av prosjektet. Og medan mine forventingar til at dialogen i byrjinga og på slutten av dagen skulle vera verktøy for å koordinera og samkøyra oss som gruppe og samarbeidspartnarar, hadde gått *ad undas*, noko vi kan koma tilbake til seinare, vart borna ganske kjapt djupt fikserte på sitt eige arbeid. Ofte stod eg fortvilt, og utan håp og plan for korleis vi skulle samla saman dialogen og prosessen til ein felles plan. For det kjende eg lenge at vi måtte ha. I staden for ei rekkje separate soloprosjekt. Kanskje var dette ei oppvakning for meg. I alle fall var det i dette augeblikket eg såg meg sjølv verkeleg som deltakar for første gong. Det var ei erkjenning av at min måte å jobba på var mindre viktig i denne samanhengen, og at om eg ville vera med på prosjektet, så måtte eg gjera som dei. Å gå i gong med mitt eige. Så då ropte eg ut: «Då lagar eg ein himmel og noko kunsten kan stå på!» Det kom ingen reaksjonar frå borna då eg erklærte dette, dei var opptekne med å jobba på sitt. Men sjølv følte eg meg betre etter å ha skapt min eigen plass i samarbeidet, som ein blant mange.

Det er ei anna hending som òg illustrerer våre ulike måtar å jobba på. I forkant av den tredje dagen tok vi vaksne ut alt som hadde blitt produsert så langt, og plasserte det rundt på borda i rommet på ein organisert måte. Du hjalp meg med dette. Eg hadde tenkt nøye gjennom kva plassering eg ville ha, på førehand, og vi plasserte ting som var av leire, på ein plass, måleri på eit anna område, ting som likna kvarandre, vart lagde saman, og alle objekta låg på ein fin, kvit og rein papirduk. I mitt hovud hadde eg sett for meg at borna ville koma inn i rommet, sjå alt vi hadde utretta og laga saman, og at ein spontan samtale ville oppstå om det vi hadde gjort, om kor flinke vi hadde vore, og forhåpentlegvis om kor vi skulle gå vidare frå dette stadiet. Eg forventa altså at borna ville reagera positivt og løysingsorientert med tanke på den vidare vegen. Det som derimot skjedde, var at borna flaug inn i rommet, ei kort forvirring over at alt hadde blitt omorganisert, melde seg, men deretter kom raskt deklarasjonar om korleis dei individuelt skulle jobba vidare: «Eg vil laga eit museum», «Eg skal laga ein park», «Eg vil laga ein hamburger». Nokon fortsette der dei slapp, andre starta på nye prosjekt.

Eg hugsar at vi ikkje trudde våre eigne auge då vi såg korleis borna reagerte på situasjonen, fordi den braut såpass med våre forventingar. I min eigen praksis organiserer eg støtt og stadig det eg produserer, for å få ei oversikt og moglegheit til å kunne samanlikna eller sjå etter tendensar og overraskingar i min eigen prosess. Det er ein måte å etterlikna ein utstillingssituasjon på. Som kunstinteresserte vaksne er vi to vane med å betrakta kunstverk og reflektera over dei i ein slik kontekst, og vi forventa vel gjerne at borna ville ønska å gjera det same.

Det eg trur skjedde, var at gjennom strategien «å la vera» så kjende borna på moglegheitene og fridomen som fanst i prosjektet. I staden for å lata som om dei var gode samarbeidspartnarar og tilfredsstillte forventingar – som det verka som nokre av dei gjorde i starten – så vart dei stadig meir seg sjølve og gjorde kva dei ville. Dei visste kanskje – sjølv gjennom kort erfaring – at ingen kom til å stoppa dei, og kjende på at det ikkje var veldig mange spesifikke forventingar dei skulle tilfredsstillast. Dei kunne difor setja sin eigen agenda. Personleg likar eg å tenkja at dette var eit positivt teikn på at vi fekk til flatare struktur og aktiv medbestemming. Du følgde oss, observerte prosessen, samarbeidet og produksjonen. Frå din ståstad, korleis opplevde du forsøka på å la vera?

«Hansi var ikkje sjefete.»

«Hansi var alltid blid. Han var litt her og litt der. Og sa: Dette er bra. Han var alltid blid, ikkje sånn som lærarane.»

Skulle Hansi vore litt strengare?: «Nei, for då hadde ikkje me fått vera oss sjølv.»

Merete: Å svara på dette krev ulike inngangar. Frå borna har vi fått tilbakemelding om at deltaking i kunstprosjektet var ei fin og spanande oppleving. Dei nytta ord som «kjekt», «spanande» og «heldig at vi vart vald ut». Nokre av borna gav tilbakemelding om at det at du, Hansi, ikkje var sjefete, men gjekk rundt og smilte, hadde vore med på å gi dei ei god oppleving. Vi kan berre spekulera i om dette har å gjera med at vaksenrolla var mindre autoritær enn dei var vane til, og at deira spelerom dermed vart større. Det var fleire av borna som sa at dei følte seg litt utplukka sidan det var langt fleire enn dei ni som vart med, som ønskte å delta i kunstprosjektet. Eit av borna løfta fram at ho kunne vera fullt og heilt seg sjølv i det rommet vi skapte saman, og at ho kunne bruka fleire av sine talent samstundes. Sistnemnde tenkjer eg meir enn hintar til at det flatare samarbeidet om skaping av kunst opna for meir fridom og ønskt sjølvstyring frå denne jenta.

«Eg hadde mykje å tenkja på i 3. klasse, men når vi gjorde kunstprosjektet, tenkte eg ikkje på noko av det.»

Sett frå min ståstad var det tydeleg at borna agerte ulikt på dette frirommet. Eg såg ein stor miks av djup konsentrasjon, latter og tull, vyrdlaus omgang med materialar, idétørke, kopiering og perfektjonering av teknikk. Som erfaring for oss vaksne var det heile tidvis kaotisk, vil eg seia, då tenkjer eg spesielt på det praktiske, altså det at vi var i dette rommet, at du og borna forma objekt, diskuterte, organiserte, produserte, forhandla og flaut med. Det gjekk aldri verkeleg over styr, men det nærma seg, og du og eg såg på kvarandre ei rekkje gonger med uttrykk som signaliserte både «Kva no?», «Fantastisk!», «Er det verkeleg dette som skjer?», «Hjelp!» og «Hæ?». Eg opplevde at borna var mykje betre til å flyta med enn oss. Det seier seg sjølv at vi var bundne av ansvaret og forventingane, og av handlingsmønsterane vi har lært passar seg i vaksenrolla generelt. Det kaotiske ved samarbeidssituasjonane fekk oss til å tenkja over hindringane vi kjende på som vaksne, som at vi hadde lånt eit rom som skulle stå der òg etter vi hadde brukt det, og at prosjektet skulle skje innan ei tidsramme. Dette opptok ikkje borna mykje.

Eg tenkjer det er rett å seia at dette gjorde oss ufrie, og vi byrja relativt tidleg å spekulera på korleis prosjektet hadde spelt seg ut om vi hadde langt meir tid til disposisjon, og, ikkje minst, om vi hadde eit anna rom tilgjengeleg, til dømes eit tomt fabrikklokale.

Det leier over i eit meir fagleg svar på spørsmålet om korleis forsøka på flat struktur spelte seg ut, som eg òg skriv om i den vitskaplege artikkelen som følgjer til slutt i boka. Eg trur det å få til ei form for horisontalitet i samarbeid om kunstproduksjon kan vera givande både sosialt og estetisk, og det var det vi ville utforska. Men det som gjennomgåande hefter ved dette og liknande forsøk, er at det uansett er vi vaksne som set rammene, anten desse rammene er forsøksvis likeverdige eller autoritære. I kraft av våre roller som vaksne og som initiativtakarar kunne du og eg avslutta eller endra spelereglane i rommet til kvar tid. Det i seg sjølv tyder ikkje at kraftfulle kunstnariske prosessar og verkproduksjonar er umoglege å få til, men i vårt prosjekt som utforska desse forholda, blei det fort klart at berre éin part hadde makt til å iscenesetja forsøka på flat struktur. Du strekker deg langt i å ikkje manipulera, styra og påverka, men makta til å tildela makt var unekteleg gjennomgåande di. Dette hadde vi òg diskutert med Ane Hjort Guttu, som med referanse til kunstsamarbeidet med sonen skriv at ho gjekk med «en konstant følelse av at arbeidet som tilrettelegger og inspirator kun handlet om å utøve makt på en mer snedig måte – usynlig manipulasjon framfor normal overkjøring».²⁴

Så forsøka på flatare struktur i kunstproduksjon vart godt tatt imot av borna, men var utfordrande å organisera, og synleggjorde at den underliggande maktrelasjonen eller asymmetrien berre tok ei anna og meir usynleg form.

Det var ein situasjon der forsøk på ikkje-styring vart umogleg? Kan du fortelja om den?

Hansi: Stort sett gjekk det bra, sjølv om situasjonen tidvis var svært kaotisk, og sjølv om det var fleire ting som utfordra meg i organiseringa av samarbeidet. Men det var ikkje før borna byrja å kasta leira rundt seg, slik at den hang på vegger og skap, at eg spontant tredde ut av rolla som forsøksvis likeverdig samarbeidspartnar og inn i rolla som ein autoritet. Eg må innrømme at eg allereie var stressa sidan dette skjedde samstundes som eg relativt desperat prøvde å forhandla fram ei ferdigstilling av prosjektet utan å ta leiinga. På dette tidspunktet spruta det ut haugar med måling – noko eg opplevde som materialsløseri. Der og då kjende eg det som at det var total krise i prosjektet – som om eit monster hadde blitt vekt til live.

Men forstå meg rett, dette kaotiske augeblikket var blant noko av det viktigaste som skjedde. Det har eg i alle høve tenkt i ettertid, og vi har diskutert dette augeblikket mykje. Kvifor oppstod denne panikken hos meg, og ikkje hos borna? Litt av forklaringa er nok det du var inne på tidlegare, at du og eg hadde ansvar for å innfri fleire sett av forventingar enn borna. Til Kulturrådet som støtta oss økonomisk, hadde vi lova eit kunstverk. Til skulen hadde vi lova at borna skulle vera trygge. Til vaktmeisteren og reinhaldspersonalet at vi etterlét romma på ein ok måte. Borna var fritekne og beskytta frå dette ansvaret. Eg kjende òg på at det ville vera fint å laga noko som ville bli likt og respektert av lærarar og tilsette ved skulen. Og eg ønskte at verket skulle ferdigstillast på ein måte som borna sjølv ville lika, folk generelt ville lika, lika det nok til å ville la det stå.

24 Guttu 2018, s. 84.

Merete: Vi har diskutert i ettertid at frå eit kunstnarisk perspektiv så var det moglegvis nettopp i desse situasjonane, som gjekk noko over styr og som var friast, det mest kunstnarisk interessante låg. Kva tenkjer du som kunstnar om dette, ligg det gull i desse kaosituasjonane?

Hansi: Ja, desse augeblikka er interessante. Tenk om det var ei gruppe 35-åringar i staden for born som kasta leira rundt omkring seg, til dømes i eit galleri. Korleis hadde det vore? Eg trur eg hadde likt det. Eg hadde òg elska å vera den kunstnaren som gjorde det. Eller vi kan sjå det på ein annan måte: Kva om vi hadde gått inn og oppfordra borna til å bruka dette som eit kunstnarisk uttrykk i seg sjølv? Fortalt dei at det finst ein eigen kunstnarisk verdi i denne eksplosive krafta dei hadde. Eller kanskje berre latt situasjonen spela seg ut sjølv, utan noka form for intervensjon?

Når det kjem til den kunstnariske verdien av denne handlinga, så trur eg at det var mest eit augeblikk med potensial som vart avbrote. Dersom kunst handlar om å fortelja om det å vera menneske i verda på ein eller annan måte, så representerer jo leirekastinga noko. Kanskje for borna leik og for vaksne ei utfordrande, barnsleg handling? Samstundes må vi spørja oss kor bevisste borna var på kva dei gjorde. Tenkte dei på leirekastinga som kunst i seg sjølv? Det har dei sagt i ettertid at dei ikkje gjorde. Og om dei ikkje hadde ein kunstnarisk intensjon rundt det dei gjorde, kan vi vaksne då koma inn og seia at det er kunst? Det er framleis noko uforløyst ved dette augeblikket, som eg saknar svar på.

Merete: Eg er einig i det. Samstundes er det interessant at frå borna si side er det ikkje noko uforløyst ved dette augeblikket. Det var heller ikkje «noko å forstå» for dei, fekk vi inntrykk av då vi møtte dei eit år etter. Ein av gutane som var del av situasjonen med leirekastinga, fortalde at dei byrja å banka på leira for å få den flat, fordi dei skulle ha flat pizzabotn. Situasjonen utarta til at nokre fleire byrja å kasta leira på diverse skap og på golvet, fortalde guten. Så avslutta han med å seia:

«Det var litt løye å kasta leira òg, men det var for å få den flat.»

Det er interessant å spørja kva som er forskjellen mellom borna sin frie leik med kunstnariske materialar og det ein kan kalla ein kunstpraksis. Kva er forskjellane, sett vekk ifrå at ein må vera vaksen og ha status som kunstnar for å namngi denne omgangen med kunstnariske materialar som ein kunstpraksis? Gjer du, Hansi, og borna bortimot det same, men har ulik status og rolle? Er prosjektet vårt kunst eine og åleine på grunn av din status som profesjonell kunstnar? Kva tenkjer du om desse store spørsmåla? Er det kunst de har laga?

Hansi: Eg har lyst å berre svara «ja, det har vi», men som du får fram i spørsmåla dine, så er det mange faktorar som spelar inn. I dette prosjektet har vi unekteleg uttrykt oss saman. Vi har skapt verk som etterliknar og representerer ting som er rundt oss i verda. Kan vi kalla det kunst? Og i så fall på kva grunnlag kan vi kalla dette kunst?

Du spør om min status som kunstnar er det som gir prosjektet kunstnarisk status. Om nokon andre, til dømes ein lærar utan kunstbakgrunn, hadde forsøkt det same,

kva status hadde prosjektet då hatt? Eg meiner at kunst handlar om intensjon. Å skapa noko som er motivert av skapingsprosessen, ikkje funksjonen resultatet vil få. Så om den hypotetiske læraren valde å gjera eksperimentet saman med ei gruppe elevar, og såg på det som eit kunstprosjekt, så ville det vore det. Kunstnar er ikkje ein beskytta tittel; ein kan faktisk stå opp ein morgon, finna fram ein hammar og meisel, hogga ut ein skulptur frå granitt og kalla seg ein kunstnar. Korleis eit slikt verk og ein slik kunstnarpraksis blir tatt imot av verda, er ei anna sak. Kunstprosjekt som involverer «ikkje-kunstnarar», er det mange av rundt om i verda. Nabolag som samhandlar for å skapa kunst i sine eigne nærområde, som bruker ressursar dei har tilgjengeleg rundt seg for å skapa noko saman. Kvifor slike prosjekt ofte ikkje blir løfta fram og vurderte av institusjonar, kritikarar eller andre, kan ein retta spørsmål til. Skal ein ekskludera slike handlingar frå det ein definerer som kunst? Må ein etablert profesjonell kunstnar vera til stades for å gi ei handling kunststatus?

Eg er klar over at min status som kunstnar er med og påverkar *Samarbeid mellom små og store vesen* og den kunstnariske verdien til prosjektet. Eg har heller ikkje berre stått opp og bestemt meg for å jobba med flat struktur i kunstproduksjon med born. Eg har utforska samarbeid og relasjonell estetikk tidlegare, og eg har erfaring med kunstprosjekt med born, både som kunstnar og formidlar. Eg forstår at dette legg til ein ekstra verdi og gir prosjektet ein annan status enn om nokon utan kunstbakgrunn hadde gjort dette. Men prosjektet handlar om mykje anna enn meg og min kunstnariske bakgrunn. Det handlar om borna og deira forhold til kunst. Og det handlar om oss som ei samarbeidande gruppe. Som du spør, er born i stand til å laga kunst eller ha ein kunstpraksis, eller er det «berre» leik dei driv med? Når det kjem til leik og kunst, trur eg dei fleste born har evna til å skilja mellom dei to, sjølv om dei ofte kan sjå like ut i form. Samstundes tenkjer eg at vaksne lett kan romantisera det born gjer, som kunst, utan at borna sjølv vurderer dette som kunst. Kanskje snarare noko som berre blei til medan dei leikte og hadde det kjekt. *The Brutalist Playground*, eit spanande prosjekt der ein berømt leikeplass vart attskapt i galleriet til Oslo Kunsthall, løftar fram fleire interessante spørsmål knytte til born og korleis dei interagerer med omverda. På bilete frå dette prosjektet ser ein born som spring, hoppar og interagerer med dei store strukturane i rommet. Forstod borna sjølve at det var kunst dei interagerte med då dei var i utstillingsrommet? Kan ein definera leiken som borna heldt på med, som kunst? Det er freistande å gjera det. Det skjedde i ein kunstnarisk kontekst. Dette eksempelet handlar om born som eit aktivt kunstpublikum meir enn som skapande deltakarar, men det har likevel ein parallell til vårt prosjekt. Vi sette jo òg opp ein slags leikeplass med materialar der det ikkje var vaksne som laga ei rekkje reglar og sette store forventingar, men der borna kunne styra si eiga deltaking. Var det då berre vanleg leik som tok plass? For meg så fell eg tilbake til intensjon. Alle som vart med på prosjektet, var klar over at dette var eit kunstprosjekt. Arbeidsfokuset og det borna utretta, speglar òg at å laga kunst var ein sentral del av aktiviteten. Det var eit par augeblikk der ting sklei ut, men det er ikkje sjeldan i kunstproduksjonar. Om det borna gjorde saman med oss ikkje var kunst, men leik, så undrar eg i kva kontekst ein kan seia at born driv med kunst.

Material, tid, rom og verk

Det er mange faktorar og forhold som gjer at eit kunstverk vert eit kunstverk. I dei fire påfølgjande delane av boka skal vi omtala nokre av desse forholda. Forholda er blant kunstproduksjonen sine minste bestanddelar og er relevante i all kunstproduksjon. Men bestanddelane legg ulike rammer og spelar seg ut på ulike måtar i forskjellige prosjekt. Vi skal diskutera korleis materialar, tid og rom påverka produksjonsprosessen og samarbeidet i *Samarbeid mellom små og store vesen*. Kva materialar vi hadde tilgjengeleg, tidsramma som var sett for kunstproduksjonen, og ikkje minst rommet, eller romma, kunstproduksjonen gjekk føre seg i, var med og styrte både prosess og resultat. Desse bestanddelane kan slik sett tolkast som medskaparar av det endelege verket.²⁵ Dei er bestanddelar og komponentar som påverkar både prosess og resultat.

Dei fire neste delane i boka diskuterer korleis desse forholda la føringar på – gjennom å vera både hindringar og moglegheiter – vårt konkrete prosjekt *Samarbeid mellom små og store vesen*. Kvar av dei fire delane byrjar med korte introduksjonar til kvar enkelt bestanddel, og held fram med dialog mellom Hans Edvard og Merete. Spreidd innimellom kjem sitat frå borna.

↘ *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.



25 Sjå til dømes *Kunst som deling, delingens kunst* (2020) og *Kunstarbeid* (2017) for skildring og diskusjonar av forhold som er med og set farge på tilblinga av kunstverk og utstillingar.

Om material(val)

Kunstboka *Samtaler mellom kropp* skildrar nokre av dei tusen materiala som er å finna rundt eit lite raudt hus som heiter Hildelund, som ligg mellom ei mark og ein skog i Västra Ämtervik i Sverige. Boka er materielt sett veldig skjør, nesten umogleg å halda i hendene.²⁶ Og den må bu i ein boks for ikkje å falla frå kvarandre. Det som gjer boka spesiell, er at den ikkje berre fortel om ulike materialar og forholdet skaparane av boka, Sara Rönback og Daniel Slåttnes, har til dei. Boka er laga av nøyaktig dei same materiala som den fortel om. Dei fleste av sidene er skapt av delikate papirark som kjem frå ei papirmølle like i nærleiken av det raude huset. Eit ark er vove saman av tynne skinnflak som bjørka mister når vinteren kjem, eit anna er heimelaga papir av vepsebol, tre, sopp og bork. Eit stort stykke never har fått elektriske komponentar på seg og blitt til ein slags høgtalar. Dette arket speler på ein måte lyden av seg sjølv. Eit anna viser dei milde elektriske signala som tuntreet til kunstnarane stille gir frå seg, som ein berre kan fanga om ein har det rette utstyret. Det kanskje mest spesielle arket er laga av kaninskinnsom kunstnarane tok vare på etter at dei hadde slakta og ete kaninen. Forutan eit par elektroniske komponentar er alle materiala i boka henta ein gåavstand frå det raude huset der kunstnarane bur. Det er ofte slik Sara og Daniel jobbar, med dei materiala som ligg tilgjengeleg i nærleiken av der dei oppheld seg. Til dels kan ein tenkja seg at det handlar om å vera praktisk og opportunistisk. Kva kan ein laga med det ein har? Men om ein kiker tilbake på tittelen til boka, så indikerer den at det handlar meir om kva materialar sjølv kan fortelja og kva forteljingar dei lager når dei blir sette saman.

Merete: Kan du fortelja om materialtilgang og avgjerder knytt til det å velja ut materialar i *Samarbeid mellom små og store vesen*?

Hansi: Eg tok med leire, måling, tekstil, lim og diverse verktøy og utstyr til skulen den første dagen i prosjektet. Arbeidsrommet i prosjektet vårt var kunst- og handverksrommet som hadde ein halvt integrert sløydsal knytt til seg. I desse romma fanst ein del andre materialar som trebitar, bomull, glitter, sytråd, plastikkauge som ein kan klistra på ting for å gi dei ansikt, og mykje meir. Dette fekk vi nytta oss av. Blyantar og pennar blei bevisst ikkje lagt fram med det same. Born har mykje erfaring med teikning, og frå tidlegare prosjekt hadde eg erfart at born ofte vert styrte mot dei teknikkane dei kan best. Eg forsøkte å opna for ei noko breiare vifte av teknikk og materialbruk. Dette gjaldt òg då eg valde å inkludera leira, eit materiale eg sjølv har brukt lite. Det var òg lagt til rette for at borna sjølv kunne ønska seg nye materialar undervegs, noko som vart handla inn mellom øktene. Materialutvalet blei sett stor pris på, og leira, målinga og limet vart spesielt godt utnytta.

Deltakarane brukte materiala som var tilgjengelege, veldig individuelt. Nokre av borna avgrensa seg til å nytta få materialar, medan andre leita gjennom lukka skap og skuffer etter ting å integrera i kunstverka sine. Ull vart til buskar og skyer med målingsklattar på seg, glitter vart til vatn, fyrstikker blei piggar på eit piggsvin, ei fjør ein hale, knappenåler vart til greiner, ei uthult leireform fylt med perler og julepynt vart ei skål med godteri. Eit av borna føretrekte å jobba berre innanfor si kunstform. Han dedikerte seg til leira og brukte den på liknande måtar som han brukar papir og blyant. Resultatet blei til eit relieff som portretterer YouTube-stjerna *Jacksepticeye*.

26 https://slaattnes.com/Conversation_Between_Bodies-LOCUS-Pub.pdf

Nye kunstverk oppstod stadig, ting blei limt på andre ting og våt leira dekt i akrylmåling. Tekstilar vart klipte opp og dyppa i måling og brukt som lerret. Treklossar blei skrudd saman og malt. Kunstverk etter kunstverk vart produsert. Tilsynelatande verka det som om ideen om å ha eit ope bibliotek av materialar fungerte. Då borna vart spurde om kva dei ville kjøpa av nye materialar, så ønskte dei berre påfyll av det som allereie var. Kva ville ha skjedd om borna sjølv måtte avgjera kva materialar og prosessar dei ville jobba med?

Merete: Vi opererte først med ein idé om at borna skulle få bestemma kva materialar dei sjølv ville jobba med. Vi vart likevel ganske raskt innhenta av krav til planlegging, spesielt sidan vi hadde fått «låna» borna til visse tider, og i tillegg lånt spesifikke rom til å arbeida i på skulen. Desse rammene gav oss ikkje moglegheiter til å starta i eit tomt rom til dømes, på fritt grunnlag å diskutera kva materialar som finst i verda, eksponera borna for eit vell av moglegheiter dei kunne velja i, og deretter skaffa materialar. Det kan òg antakast at dersom vi hadde byrja i eit tomt rom og ikkje lagt føringar på type materialar som kunne vera tilgjengelege, og kva som eventuelt krevst i handtering av dei ulike materiala, at borna ville valt noko dei allereie kjenner til.

Kva tenkjer du om materialutvalsprosessen?

Hansi: Dette er klart ein av dei tinga kor det ikkje var samsvar mellom mine gode intensjonar og røynda. For å kunna ta gode val om prosess og materialar så treng ein forkunnskap og erfaring. Om ein aldri har sett eller rørt leire, så skal det mykje til for å spørja om det. Om ein ikkje har tilgang til verktøy og erfaring med å leita opp nye moglege prosessar og materialar i bøker, på internett eller hos nokre som har erfaring, så vert dette kanskje ekstra vanskeleg. Når eg valde ut materialar på førehand, var eg ikkje klar over kor mykje det ville styra prosessen og resultatet. Eg er framleis usikker på om det i dette prosjektet ville vore best å starta utan materialar og objekt, eller om det ville vore mest hensiktsmessig å ha ein stor variasjon i tilgjengelege materialar og teknikkar. Noko anna som var førande for vårt prosjekt, var at eg valde å ta utgangspunkt i tradisjonelle kunstmateriale. Det kan ha vore med å avgrensa eller hindra at vi som gruppe tok tak i meir kvardagslege gjenstandar eller «funne objekt» (*objet trouvé*).

Kunstnarar er ofte bevisste på si deltaking i ein slags samtale som gradvis tek form gjennom bruk av material og handlingar. Ei ny handling bygger vidare på ei anna handling som har blitt gjort tidlegare av nokon andre. Slik jobbar kunsten seg djupare inn i ein tematikk og spissar uttrykka sine. Eg har ei utdanning bak meg som har gitt erfaring med å kunne sjå og ta tak i desse samtalanene, men korleis er det for eit åtte år gammalt vesen? Korleis påverkar deira eigne referansegrunnlag materiala dei vel og måten dei jobbar med dei på?

Eg trur at born ikkje er så bevisste om ting som skjer utanfor der dei jobbar, og ting dei nyleg har opplevd. Dei er opptekne av å sjå og reagera på kva andre gjer rundt dei. Det merka vi mellom anna når ein person byrja å laga eit hus i leire. Då skulle fleire andre gjera og få til det same. Og dei forsøkte på bortimot identisk vis å balansera fire leireveggar på ei kvadratisk leireform liggjande på bordet, som var tenkt å bli golvet i huset. Når nokon byrja å laga ein pizza, så forsøkte fleire andre seg på det same. Det som var fint å sjå var at dei inspirerte, utfordra og lærte frå kvarandre gjennom kollektiv utveksling. Kanskje det var i desse prosessane eg i størst grad kjende på den flate strukturen vi prøvde å skapa.

«Det er viktig å bruka fantasien i kunst. Om du har lyst å laga ein fontene med rosa vatn, så gjer du det. Det er ingenting som er feil.»

«Eg ønsker meg leira til jul.»

Eit år etter: «Kva hugsar du?»

«... at det var ei gruppa som lagde pizza. Og at vi måtte ha noko på pizzaen. Då tok vi kvit leire, lagde små bitar, malte dei, og så blei det kjøttdeig.»

«Eg hugsar at vi laga ein park. Men at det ikkje blei vellykka.»



↗ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

Om rom (som potensial og avgrensing)

For kunstnarar og kunsten så er rommet alltid ein viktig komponent. Nokre gonger så viktig at det blir sentralt i presentasjons- og skapingsprosessen. Rommet kan til og med vera kunst i seg sjølv. Når ein seier rom i kunstsamanheng, kan det vera mange forskjellige ting. Den kvite kube, byrommet, naturen, heimen, atelieret, skulen, institusjonen eller andre. Alle desse er rom som vekker kulturelle assosiasjonar, i tillegg til at vi som individ har eigne personlege erfaringar med dei. Assosiasjonane og erfaringane blir til gjengjeld verktøy som ein kan jobba med, og som ein blir tvungen til å retta seg etter. Dei fleste kunstnarar er bevisste på den transformerande krafta rommet har på kunst. Dei ser det når kunsten blir frakta ut frå det ofte overfylte atelieret og inn i til dømes den kvite kube, der den får rom til å pusta. Eller når den endar opp i eit kontorbygg der den konkurrerer eller harmonerer med omgjevnadane. Romma som stod til rådigheit i *Samarbeid mellom små og store vesen*, var òg proppfulle av ei eiga kraft som var med å styra resultatet. Arbeidsrommet var eit stort, ope, lyst kunst- og handverksrom, med ein sløydsal integrert. Rommet var delt opp av skap fulle av alle slags materialar og krimskrams. I den eine enden var ein sofakrok, og i den andre enden nokre store arbeidsbord arrangert i ein hesteko. Langs den eine veggen stod mange bord med symaskiner. Ein glasvegg delte rommet opp mot sløydsalen. Rommet vi spurde om å få setja opp det ferdige kunstverket i, var ein gang som sjuandeklassingar, vaskepersonell og førskulelærarar brukte dagleg. Gangen hadde allereie nokre gamle glasskap fylt med endå eldre naturfaglege instrument, utstoppa dyr og modellar av menneskekroppen og indre organ som kan puslast frå kvarandre og setjast saman.

Merete: Vi hadde ikkje ein klar tanke om storleik på eller plassering av det endelege verket då vi tok til. Du, Hansi, hadde nok tenkt litt, men vi forsøkte å la det vera opp til fellesskapet og det som skulle utvikla seg av meiningar om saka. Det einaste vi hadde snakka ein del om, var dette med at verket gjerne kunne bli semi-permanent og semi-offentleg, i den forstand at det ikkje skulle gøymast vekk og forsvinna med ein gong. Likevel melde det seg raskt eit behov for ein stad å jobba ut frå og fram mot. Eg veit at du har reflektert mykje over dette i ettertid; kva vil du seia om det rommet verket vart plassert i, og kva kunne skjedd om det ikkje vart dette rommet?

Hansi: For ein kunstnar er arbeidsrommet viktig og definerande for korleis ein kunstnarisk prosess kan utfolda seg. Om kunstnaren må arbeida heime og bur saman med nokon andre, må ho bruka mykje tid på å setja fram og tilbake utstyr, rydda ting fram og tilbake. I tillegg er det hindringar for kva type prosessar som kan gjennomførast. Det er til dømes vanskeleg å jobba med kjemikaliar som er giftige eller illeluktande, i ein heimesetting. Det vil vera problematisk å spikra eller skru inn i veggjar, tak eller golv. Lista av slike typar utfordringar blir fort lang. Kunstnarar som jobbar heimanfrå, arbeider difor ofte med prosessar som er lette å lagra og rydda vekk, til dømes digitale prosessar, tekstil, teikning eller måling. Storleiken på arbeidsrommet spelar òg ei rolle. Har du eit lite atelier, så set det grenser for kva skala du kan arbeida i, og gjerne for tenkinga du gjer. Vindauge som slepp inn luft og lys, samt god tilgang for å ta inn og ut materialar, er òg viktig.

Basert på desse faktorane, om vi no vender tilbake til klasserommet vårt, så ser ein at det var lett å støyta på avgrensingar. Det var eit kunst- og handverksrom som høyrde til skulen, og vi måtte passa på at rommet var nokolunde ryddig når vi gjekk frå det kvar dag. Det var ikkje mykje plass til å forandra på rommet, henga opp ting og la dei vera opphengde i lengre periodar. Ein annan skjult premis, som òg gjerne spelte ei rolle, var det at klasserommet er bygd for at ein lærar skal kunne følgja med på kva elevane gjer og halda styring på læringsprosessar. Læraren er ofte plassert sentralt og har tilgang til alt av materialar og utstyr. Sjølv om eg prøvde å bryta med denne strukturen, så ligg på sett og vis den hierarkiske relasjonen innebygd i rommet, og den var slik til stades gjennom heile prosessen. Rommet var ikkje designa for flat struktur.

Det som på den andre sida gjorde rommet bra, var at elevane var på heimebane. Dei skulle jobba med menneske dei ikkje kjende, men dei var i eit kjent miljø. Dei kunne ta pausar saman med dei andre i klassen, eta når det var eting, eller rett og slett berre gå om dei ikkje treivst i prosjektet. Med andre ord, dei hadde valmoglegheiter og ein fridom som dei ikkje ville hatt om vi var på ein framand stad utanfor skulen sitt område.

Så på sett og vis var det ein bra plass å arbeida. Rommet hadde fleire område vi kunne vera i, det vil seia at vi kunne spreia oss utover. Det hadde tilgang til vatn, som er essensielt. Integreert i rommet låg til og med denne sløydsalen som gav ein ny dimensjon av moglegheiter. På mange måtar ville det vore vanskeleg å finna betre eigna arbeidslokalar for ei gruppe som vår. Utfordringa var at vi var i eit klasserom.

Gangen vi sette kunsten i, var fin. Det var eit hjørne som verka noko gløymd. Det var motiverande å tenkja at vi fekk moglegheita til å pusta liv og energi inn i dette hjørnet. Så plassen var ikkje problematisk i seg sjølv. Då skulen gav oss tilgang til arbeidslokala, låg dette hjørnet i gangen like ved der vi skulle arbeida, og eg fann det naturleg og praktisk å bruka dette. På det tidspunktet visste eg ikkje korleis prosessen ville utvikla seg, men eg såg føre meg at ein god flyt kunne skapast mellom arbeidslokalet og staden der det ferdige verket skulle stå. Då eg tok valet om rommet, tenkte eg at det ville vera fint å ha ei fast ramme å vera kreativ i – ein eigen stad som var vigd det ferdige kunstverket. I ettertid skjønnte eg at eg her la ei føring på eit kritisk tidspunkt i prosessen. Eg hadde nok ikkje tenkt godt nok gjennom korleis eg skulle vera for å opna rommet, eller romma, og moglegheitene for borna. Kanskje var eg for fokusert på at borna kunne koma i gong med å utvikla kunstverket, utan å tenkja gjennom korleis kunstverket skulle henga saman med plassen det stod på. Eg sit att med eit viktig spørsmål: Kva hadde skjedd om eg hadde latt vera å styra mot dei vala? Eg kunne til dømes ha spurt borna kor dei meinte skulen burde ha eit kunstverk. Dei kjenner skulen sin og ville kanskje foreslått ein stad dei sjølv syntest trong utsmykking. Eg tenkjer no at å vera med på avgjersla om plasseringa av kunsten kanskje ville gitt ei anna form for motivasjon og eigarskap til prosjektet. Kan hende ville dei valt ein plass ute i skulegarden. Dette kunne gjort det meir utfordrande med tanke på verket si overleving i all slags vêr og vind. Skulegarden er òg ein plass born assosierer med leik, så kanskje dei heller ville ha leikt eller spelt fotball framfor å jobba med kunst om vi hadde lagt kunstproduksjonen utandørs. Dette kan vi ikkje vita, berre spekulera i.

Så kva er oppskrifta på eit godt arbeidsrom for born som skal arbeida fritt med kunst? Eg meiner det avhenger av kva ein ønskjer å oppnå. Skulen sitt kunst- og handverksrom er designa til å læra nye teknikkar med rettleiing frå ein lærar. Det fungerer gjerne veldig bra til akkurat dette, men er ikkje ideelt for friare former for arbeid. Om målet er fri eksperimentering og prosessorientert arbeid, bør rommet støtta opp om dette, og vera designa for å tola at eigne grenser og rommet sine grenser vert utfordra.

Det er òg difor vi stadig fabulerte om korleis den kunstnariske og sosiale prosessen hadde blitt om vi hadde vore i eit «tomt, stort rom».

«Det er vanskeleg å få det til å bli sånn som du tenker inni hovudet. Du ser noko, så tenkjer du: Dette klarer eg. Men så er det alltid vanskelegare enn du trur.»

«Eg ville gjort huset annleis.»



↗ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

Om tid(spress)

Den performative målarer Max Gimblett står framfor eit lerret i eit gallerirom. I handa held han ein stor, våt målararkost. Han kiker djupt ned mot lerretet som ligg på golvet, han gjer så ei rørsle med målararkosten, og ein lyd bryt ut frå stemma hans før han løftar den store, drypande penselen vekk. Ei svart, kontinuerleg rørsle i blekk sit att på det store, runde lerretet. Eit kunstverk fullført på mindre enn eitt minutt. Eller? Dei som var til stades, venta på handlinga. Dei visste at Gimblett skulle gjera noko, antakeleg visste dei lenge før dei kom inn i rommet, nesten nøyaktig kva som skulle skje. Kva med Gimblett sjølv? Han vart neppe overraska over at lerretet var rundt og ikkje firkanta. Han visste òg kva for ein pensel han skulle bruka, korleis blekket skulle førebust, og korleis han skulle halda kroppen sin. Antakeleg visste han at han skulle utføra denne handlinga månader før det skjedde. Kanskje er det lettare å seia når kunstverket var fullført og ferdig, enn når det byrja? Ein stad mellom Gimblett si siste handling og tørt blekk? Men når starta det eigentleg?

I *Samarbeid mellom små og store vesen* støtte deltakarane på ei liknande problemstilling. Det skulle gjerast forsøk på likeverdig samarbeid og flat struktur i kunstproduksjon mellom born og vaksne, men når skulle strukturen flatast ut? Når byrja arbeidet med det? Og korleis påverka tidsramma for prosjektet produksjonsprosessen?

For å søkja svar på desse spørsmåla og samstundes bryta ned dei relative forholda knytte til tid må ein ned i det konkrete. Kunstprosjektet måtte skje innanfor skuletid. Borna skulle delta i totalt fire dagar. Det er 20 skuletimar. 20 timar der borna og kunstnaren skulle bli kjende med og trygge på kvarandre, og i tillegg gå gjennom ein kunstnarisk prosess frå a til å. Er dette god eller dårleg tid? Kjenn etter sjølv!

Hansi: Når eit kunstprosjekt byrjar, er eigentleg eit veldig sentralt spørsmål når ein snakkar om samarbeid. I nokre prosjekt, ikkje berre avgrensa til kunstprosjekt, så startar det med ein idé som ein sleng ut og rundt omkring og leikar med. Før ein veit ordet av det, så set ideen i gong ei lita handling, som blir til fleire handlingar, som snøballar som rullar. Plutselig er det blitt eit konsept som har ei eiga fysisk form, eit eige format eller ein eigen kropp. Ofte når eg samarbeider med venner eller kunstnarkollegaer, så sleng vi rundt på desse ideane i fellesskap. Det er gjerne fleire som er saman om ideane, frå byrjing til slutt. Men idear kan òg openbert oppstå utanfor samarbeid. Ein person får ein idé åleine og inviterer eventuelt deltakarar med til å gjennomføra prosjektet. Som regel når eg jobbar med born, er det slik at dei kjem inn og får jobba med meg på mine premissar og med mine materialar. I slike prosjekt byrjar samarbeidet ei stund etter at planleggingsprosessen er sett i gong. Det kan vera utveksling av idear og avgjersler i slike prosjekt òg, men som prinsipp for samarbeidet ligg alt anna enn flat struktur.

I *Samarbeid mellom små og store vesen* er det uklart når kunstprosjektet byrja, fordi det er mange lag i prosjektet som kan definerast som kunst. Som eg nemnde tidlegare, gjorde eg fleire val når det gjaldt rom og materialar i byrjinga av prosjektet, som antakeleg i stor grad styrte den vidare kursen for prosjektet. Grunnen til at eg gjorde desse vala, var ikkje for å ha kontroll eller styring over prosessen, men

for å spara tid til den delen av prosessen der vi skulle jobba med materialar. Eg hadde tenkt over at eg ikkje ville gå inn i samarbeidet med ei rekkje kunstnariske planar bestemte på førehand. Samstundes var det viktig å koma raskt i gong med produksjonen og eksperimenteringa, og det var altså difor eg gjekk til innkjøp av diverse materialar i forkant. Eg ville ha noko vi kunne setja fingrane i frå starten av. For borna si medbestemming og det at eg ikkje skulle leggja tunge føringar på den kreative prosessen og kunstproduksjonen, så var dette ei bjørneteneste, har eg tenkt i ettertid. Så om målet er å gjennomføra ein la-vera-strategi, eller sagt med andre ord, å leggja opp til likeverdig samarbeid, er det naudsynt å tenkja over at produksjonsprosessen startar lenge før ein set seg til med materialane.

Merete: Vart dette praktiske val som hadde større kunstnariske konsekvensar enn du såg føre deg?

Hansi: Ja. At eg tok initiativ til å velja nokre materialar og utstillingsrom før borna vart med, vart styrande for prosessen. Samstundes var det ikkje moglegheiter som vart ekskluderte som følgje av dette; vi kunne tatt prosjektet i ei anna retning undervegs om vi hadde ønskt det. Og så valde borna dei materiala dei var mest interesserte i å jobba med blant dei vi hadde, og dei tok seg tid til å utforska dei. Dei fekk fire heile dagar til å gjera dette.

For å forstå kor god tid fire dagar kan vera, så kan eg samanlikna med andre prosjekt eg har gjort med born. I Den kulturelle skolesekken får ein til samanlikning ein heil skuledag om ein er heldig, ofte berre eit par timar med kvar heile klasse. Ein annan faktor er kor lang samanhengande tid ein har på kvar økt. Vi hadde om lag 20 skule-timar. Kva hadde skjedd om vi braut opp prosjektet i økter på ein time over 20 dagar? Sjølv om det er lettare å tilpassa tida i korte økter, kan ein mista mykje når det gjeld konsentrasjon og kreativ flyt. I korte økter mister ein tid på å rydda fram og vekk arbeid og materialar, og ikkje minst på vasking. Sånn sett er lange økter meir gunstig. Det tyder enkelt og greitt meir tid til produksjon, utforsking, prøving og feiling.

«Ein kan bruka veldig mykje tid på kunst.»

Merete: Trur du verket eller prosjektet hadde blitt annleis med mykje meir tid? Korleis påverka tidsramma verket?

Hansi: Raust med tid ville gitt så mange fleire moglegheiter. Hadde vi til dømes hatt fleire månader med regelmessige treff, kunne vi omfamna prosessen heilt annleis. Eg hadde nok ikkje då følt behovet for å bestilla inn materialar på førehand, det kunne vi gjort saman og etterbestilt ved behov. Eg likar å tru at vi òg ville gått ut som ei gruppe for å søkja inspirasjon i omverda, for deretter å ta med oss inspirasjonen inn i arbeidsrommet. Dette ville mest sannsynleg spelt ei stor rolle for kva det ferdige resultatet ville ha blitt.

I arbeidsprosessen i *Samarbeid mellom små og store vesen* splitta gruppa seg litt, og vi fekk ulike «fraksjonar» som jobba med eigne prosessar. Eg skulle likt å sjå korleis den dynamikken ville ha utvikla seg over lengre tid. Hadde desse



↘ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

gruppene blitt klikkar som berre jobba saman gjennom heile prosessen, eller ville dei stadig ha delt seg opp i nye konstallasjonar? Begge desse scenarioa kunne hatt positive utslag på resultatet. I eit prosjekt med mykje tid har ein òg tid til å bli lei kvarandre sine personlegdomar og arbeidsmåtar, noko som kan vera øydeleggjande for samarbeidet. Sånn sett var vi kanskje heldige med tidsramma vår. Den var romsleg nok til å utretta mykje, men kort nok til å halda på spenninga og energien utan at vi byrja å trø på kvarandre sine tær. Personleg trur eg at meir tid ikkje ville ført noko negativt med seg, heller fleire måtar å utveksla på.

Eg håpar at med mykje meir tid så ville borna sjølv tatt styringa i den kunstnariske prosessen. Ein av deltakarane ville kanskje ha gjort noko som dei andre likte og som dei så ville kopiera. Nye måtar å gjera ting på ville ha oppstått, slik som med husbygginga og hurtigmat-skulpturane. Eg trur òg borna ville blitt meir utforskande i sin materialbruk, kanskje utfordra eigne grenser etter kvart som dei fekk meir kontroll og utvikla dei kunstnariske eigenskapane sine. Kanskje eg som vaksen ville blitt meir ein fasilitator sidan eg har kunnskap og erfaring med å bruka verktøy dei ikkje kan bruka. Dette byrja allereie å skje då vi jobba med tre og dei fekk behov for å bruka drill og skrumaskin. Men å vera meir fasilitator er ikkje naudsynleg positivt for eit likeverdig samarbeid og for det som skulle bli mine bidrag i prosjektet. Det at vaksne utfoldar seg etter beste evne blant borna, bidrar sannsynlegvis til å skapa eit trygt kreativt rom.

Ein ting som tok tid vekk frå arbeidet med kunstverka, var at vi starta med samlingsstund kvar morgon. Oss vaksne sin idé med denne samlingsstunda var at den skulle skapa eit samtalerom. Eit rom der vi kunne diskutera arbeidet, framgangen og samlast rundt eit mål for det vidare arbeidet. Slik at alle vart høyrde, og slik at prosjektet kunne gjennomførast innanfor tida som var tilgjengeleg. Det var òg ein plass du, Merete, kunne ha moglegheit til å spørja spørsmål i di rolle som forskar. Korleis oppfatta du desse møta?

Merete: Desse møta var både hyggelege og frustrerande. Hyggelege fordi vi vart betre kjend, vi snakka om kunst og materialar, og vi lo ein heil del. Vi vaksne fekk innblikk i kva borna hugsar frå dagen i førevegen og korleis dei såg for seg den vidare produksjonen sin. Det frustrerande ved morgonmøta trur eg handla om forskjellige ting for borna og for oss vaksne. Vi vaksne var dels frustrerte fordi det var vanskeleg å halda ro i gruppa. Borna var frustrerte fordi dei ville setja fingrane i materialane, dei hadde gjerne forventar mindre prat og ville over i skapinga så raskt som mogleg. Dei ville koma i gong med arbeidet. Fleire av dei kommenterte dette titt og ofte.

Men som du seier, var det vi vaksne som tenkte det var ein god idé å samlast i sofaen om morgonen. Du for å samtala om korleis de skulle gå fram i løpet av dagen, og eg for å få inntrykk av korleis borna forstod og omtala samarbeidet og produksjonen. Samlingsstundene er slik òg døme på at forskingsdimensjonen ved prosjektet var med og forma samarbeidet mellom deg og borna. For borna trur eg forskingsdimensjonen synta seg som dei vaksne sitt behov for å prata, òg gjennom mitt nærvær og mine spørsmål. Samstundes såg dei nok på oss som like òg, i kraft av at vi var «dei to vaksne», og begge dei vaksne hadde sagt at dei gjerne ville byrja dagen med ein liten samtale. Kva var di oppleving av møta, Hansi?

Hansi: Eg er einig med deg, møta var utfordrande, og borna var ikkje særleg interesserte. Dei såg ikkje poenget med å snakka når det låg haugar og lass av materialar og venta på dei: leire, måling, ull og etter kvart påbegynte ting klare til vidare omarbeiding. Entusiasmen var herleg, men i bakhovudet mitt låg heile tida tanken om ei viss framdrift sidan vi hadde eit mål vi skulle nå, og at vi på ein eller annan måte måtte samla oss om denne framdrifta. Vi insisterte på at vi måtte ha desse samtaleromma kvar dag sjølv om det var som å halda borna på ein pinebenk. Det var òg viktig for meg personleg å setja forventingar til kvarandre slik at vi kunne forstå kvarandre betre. Men sjølv om samtalestundene var utfordrande, førte dei òg nokre gode ting med seg: Vi fekk samla oss i fellesskap rundt nokre tema (by, hus, folk, park, museum, regnboge), og vi laga morosame og fine dikt saman.

Trur du møta var naudsynte?

Merete: Både òg, tenkjer eg. Eg trur dei hadde ein verdi i at gruppa vi utgjorde, som var tilfeldig sett saman, vart noko meir samansveisa, hadde det morosamt med å laga dikt som du seier, vi lo ein del – vi opplevde små drypp av samhald. Borna har til dømes sagt i ettertid at det var kjekt å bli kjend på tvers av klassar. Så opplever eg at du og eg fekk meir ut av desse samlingane enn borna fordi vi fekk innblikk i kven dei var, kva dei var opptekne av, kva dei tenkte om ulike materialar, og korleis dei greip til idear – og ikkje minst korleis dei gjorde dette på forskjellige måtar. Og vi fekk ei tydeleg stadfesting av at dei ville til materiala og over i handling. Men eg trur òg at morgonsamlingane var med å gi borna kjensla av at rommet dei skapte i, var relativt fritt og ope, blant anna fordi desse seansane ikkje innehaldt setningar som «I den

første timen gjer vi slik og slik, og innan dagen er omme, skal alle ...», og liknande. Men det var jo vi som tenkte at vi trong desse møta, og heldt fast ved at vi skulle ha dei, så her braut vi med prinsippet om felles avgjerdsmyndigheit og flat struktur. Det viser tydeleg, tenkjer eg, at vi heile tida hadde makta til å avgjera kva som skulle skje og korleis, òg makta til å bestemma at vi skulle gjera forsøk på likeverd i samarbeid og korleis dette skulle skje. Det illustrerer tydeleg dei reelle maktforholda. Heile prosessen får difor eit skjær av iscenesetjing, som kan vera problematisk.

Eg trur likevel at dikta manifesterer ei form for likeverd. Her gjorde vi slike selskapsleikøvingar der alle gir eit bidrag før stafettspinnen går vidare. Vi sa eit, av og til fleire, ord kvar, tull eller alvorleg, ingen avgrensingar. Og vi enda opp med fleire fragmentariske, morosame dikt, som spesielt borna lo mykje av. I diktet nedanfor gjekk nettopp ordet på omgang, både borna og du bidrog med ord, eg med teiknsetjing og linjeskifte.

Malingen er forelska.
Kardemommeby jogger treigt.
Det er sånn.
Pensel. Mobil. Game.
Gateskating
som flyr ut.
Døden i ein-to torden.
Awesome.
Klasserommet som er ein dust.
Nube.
Brillemann.
Sushi.

Merete: Vil du spekulera i korleis samarbeidet og kunstproduksjonen ville utvikla seg utan desse møta, og om kunstverket ville blitt annleis?

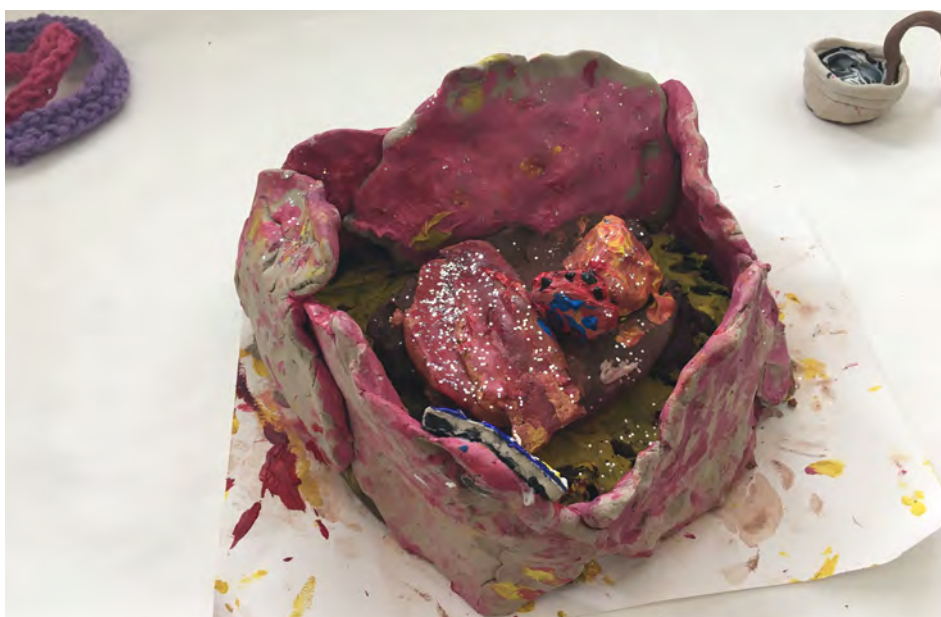
Hansi: Om eg spør meg sjølv kva vi hadde tent på å ikkje ha desse møta, så er svaret at vi hadde fått meir tid til produksjon. Men utan møta hadde vi mista samtalen om kva vi skulle laga. Vi hadde òg mista dikta. Vi ville ikkje fått husa eller fontena eller pizzarestauranten, fordi dei oppstod indirekte frå møta gjennom «tematikken» vi saman bestemte oss for. Så vi hadde kanskje enda opp med ein masse kunstverk om ting borna likar og interesserer seg for, som fotball, karakterar frå dataspel, dyr og liknande. Kanskje nokre ville ha produsert etterlikningar av kunstverk dei kjenner til.

«Eg tenkte ikkje, eg berre rota rundt. Så blei det bra.»

Og det er det jo ingenting i vegen med. Det hadde kanskje danna seg eit slags rom for samtale utan møta òg, og kanskje hadde det ført til ein meir spontan prosess.

Om vi skulle ha gjort det på nytt, ville eg nok ha heldt på morgonmøta, men samstundes senka forventingane mine til det å laga ein felles plan for produksjonen av kunstverket. Eg hadde halde fast ved møta fordi det å vera trygg på folk rundt seg er utruleg viktig i samarbeid. Å føla seg trygg er òg godt for kreativiteten. Eg landar på at eg trur møta var verd å bruka litt tid på.

▸ *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.



Om (kunst)verket

Som skodespelarar står leireskulpturar på ein raud og kvit scene. Scena, som eigentleg er eit podium med cirka 30 cm høgd, står i eit hjørne av eit rom. Bakanfor leireskulpturane, på vegg, heng måla tekstilstykke som formar seg som ei stjerne. Likeins ligg det tekstilstykke under leireobjekta – som om dei smeltar nedover podiet. Men scena står der ikkje åleine. Rundt den finst andre kunstverk. Eit abstrakt måleri, eit relieff, ulldottar forma som fargerike skyer og eit lerret med blomar og dansande figurar heng på vegg. Store lyspærer svevar i lufta. Ei av lyspærene skifter roleg farge mellom raudt, gult, grønt og blått. Til høgre for podiet står ein pizzarestaurant som ikkje serverer mat, men kunst. Ein finn fleire hus, nokre i leire, nokre malt på klossar av tre. Eit av husa er både eit menneskehjarte og eit hus samstundes. Ei blå fontene. Ein mann som slappar av i ein park. Litt bortanfor han ligg ei stor ugle og kviler. Eit par prinsesser er her, ein busk med auge dekt i glitter, ein skjult Ninja og ein snømann er òg blant karakterane på scena. Til og med hovudet til ein zombie frå dataspølet Minecraft er del av komposisjonen av objekt.

Alt er restar frå fire travle dagar med kunstproduksjon.

Merete: Kva syns du så om kunstverket slik det enda opp?

Hansi: Det er vanskeleg for meg å snakka om dette verket. Fordi at når eg ser på restane av det vi har gjort, så er det som om det ikkje fortel eller skildrar prosessen vi gjekk gjennom.

Når eg vurderer eit kunstverk av ein profesjonell kunstnar, gjer eg det først og fremst gjennom å vera bevisst på kva slags kjensler som flyt til topps i kroppen min. Så utforskar eg denne kjensla eller desse kjenslene. Deretter forsøker eg forstå kunstverket som ein idé. Eg søker detaljane i verket. Har kunstnaren lagt igjen nokre spor som indikerer kva ho tenkte då ho laga det? Kva med tittelen eller utstillingsteksten, set dei i gong noko? Etter dette set eg saman det eg har forstått, med det eg har kjent på av kjensler. Står dei i kontrast til kvarandre, eller passar dei saman? Korleis relaterer eg meg som menneske til verket? Det kan òg vera eg samanliknar det spesifikke verket med tendensar i samtida eller historia. Kjenner eg andre kunstnarar som opererer på same vis? Som brukar liknande formspråk eller opererer med liknande idear. Kva kjensler sit eg att med i kroppen min etter å ha undersøkt dette nærare? Ut ifrå ein slik prosess bestemmer eg meg for kva eg synest om kunst eg er i kontakt med.

Men denne vurderingsforma kjennest ikkje nyttig når eg skal omtala verket som kom ut av *Samarbeid mellom små og store vesen*. Eg er glad i dei enkelte kunstverka som står og heng der. Eg er glad i dei fordi eg blei glad i menneska som laga dei. Men å vera glad i eit kunstverk fordi ein er glad i personane bak, er ikkje ei kvalitetsvurdering. Så når eg skal snakka om korleis kunstverket eg laga saman med borna faktisk enda opp, så må eg dels setja desse kjenslene til side. Eg kan heller ikkje enkelt dra parallellar til resten av kunstverda og til andre verk for å vurdere dei. Det hadde vore urettferdig sidan dei fleste born rett og slett ikkje har hatt tid og kanskje ikkje kapasitet til å orientera seg i kunstverda. Kva sit eg då att med når eg skal vurdere?

Merete: Vi har diskutert mykje korleis vi skal omtala og vurdera verdien av dette prosjektet, og ikkje minst det konkrete verket som kom ut av det. Dette er òg spørsmål eg reflekterer over i den vitskaplege artikkelen som følgjer bakarst i boka.

Nokre av vanskane eg sjølv har med å vurdera verket, handlar om at produksjonen er eit samarbeid, med ei spesifikk gruppe born som har sine opplevingar og vurderingar, og at verket slik kallar på både estetiske og sosiale vurderingar. Ikkje naudsynleg fordi dei er born, men fordi prosjektet er ein deltakarbasert kunstproduksjon, og fordi ein ved å ta dette valet om at produksjonen skal vera eit samarbeid med deltakarar som ikkje er kunstnarar, legg til nokre dimensjonar, og gjerne legg til nokre fleire intensjonar enn om ein ikkje hadde involvert fleire i produksjonen. Desse dimensjonane ein legg til, er sosiale, og dei er med å gjera til, tenkjer eg, at det ikkje kjennest «nok» å vurdera kunstproduksjonen berre med omsyn til estetiske dimensjonar eller vurderingar. Desse sosiale dimensjonane aktualiserer spørsmål som: Kva sit deltakarane att med etter å ha deltatt i prosjektet? Kva får tilskodarar ut av å sjå på og ta til seg det som fysisk manifesterte seg frå



↗ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

samarbeidet? Er det mogleg å sjå samarbeid i verket? Har det kome til uttrykk at samarbeidet består av kunstnarar og ikkje-kunstnarar? Kanskje handlar det at du ikkje enkelt kan dra parallellar til andre verk – utover at ein her har med born å gjera – om at prosjektet gjennomgåande er sosialt orientert. For meg er det i alle fall vanskeleg å vita *kva* vi vurderer når vi vurderer verket, fordi prosess og resultat ikkje lett lar seg skilja. Tar vi med prosessen og samarbeidet fram mot verket i vurderinga? Klarar vi å sjå «reint estetisk» på verket? I eit deltakarorientert kunstprosjekt, kven skal vurdera denne verdien? Kunstnaren? Deltakarane? Fellesskapet? Publikum?

Vanskane med å vurdera verdien av verket eller prosjektet relaterer til generelle problemstillingar som opptar kunstfeltet, problemstillingar som angår estetisk og sosial verdi. Skal desse vurderast kvar for seg eller integrert? I deltakarbaserte kunstprosjekt retta mot born, kor mykje av verdien ligg i at borna får utfalda seg friare i eit kunstrom, og er dette synleg i verket? Og i kva grad skal ein vurdera verket isolert, uavhengig av sosiale faktorar som måtte påverka det?

Eit perspektiv som moglegvis kan vera med å avhjelpa desse definisjonsproblema – og som leier oss mot tanken om at utfordringa med å avgjera kva som skal vurderast som del av kunstverk eller kunstproduksjon, ikkje berre gjeld for sosialt orienterte kunstproduksjonar, men for alle – er Bruno Latour sine perspektiv på deling, tilbliing og «assembly».²⁷ Han skriv at alle artefakter er ei «assembling», eller «gathering», ei form for «'thinging' entities together», altså ei samling, forsamling eller ei rekkje einingar som er kopla saman.²⁸ Perspektivet hans stammar frå Science and Technology Studies (STS), og vert brukt innan ei brei vifte av fagfelt. Brukt på kunst og kunstproduksjon kan det bidra til å anerkjenna «ein vid definisjon» av kva som er relevante komponentar og aktørar i ein kunstnarisk skapingsprosess og i eit kunstverk. Sentralt hos Latour står den såkalla flate ontologien som går ut på at alle komponentar og aktørar kan ha medverkande status og påverknadskraft. Objekt sett som «'thinging' entities together» (som ei «gathering» eller «assembling») i ein kunstproduksjonssamanheng gjer at kontekst, forhandlingar, teknologiar, hjelpemiddel, påverknadskjelder, handverksferdigheiter, litteratur, rom, tid, livssyn, etc. vert *medskaparar* eller deltakarar i kunstproduksjonen og dermed i verket. Forstått i eit slikt perspektiv er det ikkje berre materialar og kunstnaren eller kunstnarane sine idear og gjennomføringskraft som er sentrale for tilbliing av kunst, men ei lang rekkje mogleg relevante aktørar og komponentar. Det vert stilt eit større spørsmål om kva og kven som utgjer kunstproduksjonen og kunstverket, eller objektet, som er ordet Latour nyttar i denne samanheng.²⁹

Brukt både på *Samarbeid mellom små og store vesen* og andre kunstprosjekt eller kunstverk vil det slik ikkje berre vera materialar og deltakarane sine påverknadar og transformasjonar (idear, tilarbeidingar, forslag, kunnskap) som gjer at «verket blir som det blir», men det vert naudsynt å anerkjenna at rom, tid, kontekst, ting, forhandlingar, teknologiar, deltakarane sine bakgrunnar med meir, alle er del av skapingsprosessen. I praksis vert dette ei anerkjening av verk sine bakanforliggjande og omliggjande faktorar. Forstått på denne måten kan teknikkinspirasjon mellom borna, humor, kompromiss i samarbeid, det faktiske skulebygget og livet til dette hjørnet i ein gang på ein skule samt materialoverflod og mykje anna koma til syne i verket og gis verdi. Det kan òg avgrensingar og hindringar, slik som rommet sine avgrensingar, tankar om at verket skulle bli likt av elevar og lærarar, tidselementet, dei involverte sine kunnskapsnivå og idéspor.

Perspektivet gjer det ikkje naudsynleg enklare å koma ut med ei vurdering av kunstverk, men det løftar fokus over på prosessen fram mot det som blir eit verk, og anerkjenner at prosessen er del av resultatet, samstundes som det anerkjenner at ei brei vifte menneskelege og ikkje menneskelege aktørar – eller *aktantar* – er sentrale for utkoma av den kunstnariske produksjonen.

Med eit slik ope perspektiv på kva verket er i *Samarbeid mellom små og store vesen*, vil eg seia at eg sjølv fann størst kunstnarisk verdi i det sosiale samspelet i korleis borna tok dei fysiske komponentane i verket i bruk under opninga. Og i samtalane vi hadde med borna om verket eit år etter.

27 Latour 2007.

28 Latour 2007, s. 140.

29 Latour 2007, s. 142.

Hansi: Heilt einig. Eg synest òg at dei relasjonelle aspekta i dette prosjektet er dei mest interessante. Borna var òg bevisste på at prosjektet ikkje berre handla om å laga ting, men òg om å gjera ting saman. Det var kanskje difor kunstverket som stod igjen i gangen, vart litt dødt for meg då eg stod åleine med dei ferdige objekta til slutt. Dei representerte ikkje den krafta og samhaldet som var til stades når vi var saman. Objekta var liksom berre skuggar av ei handling som hadde tatt plass.

Eg har likevel lyst til å vurdere objekta i verket fordi det er noko interessant med dei. Nokre av dei gir innblikk i korleis dei som har laga dei, ser og speglar verda rundt seg. For det er jo nettopp det mange kunstnarar gjer. Gjennom kunsten vi skapar, blir vi på ein måte ein spegel som viser vår måte å sjå verda på. Kunstnaren Maiken Stene lagar kunst som viser fjell og landskap i form av måleri og installasjonar. For å finna inspirasjon og kraft til å skapa denne kunsten må Stene fysisk ut i landskapet for å vandra og sjå. Men ho set seg ikkje ned med lerretet eller teikneblokka og målar det mest praktfulle fjellet ho finn. Ho samlar inntrykk av til dømes korleis lys treffer flater i landskapet, av måten naturen rører seg rundt ho når ho utforskar omgjevnadane, og av detaljer som stikk seg ut. Medan desse inntrykka er i ho, vandrar ho tilbake til atelieret og tømmer dei ut på lerretet. Kunstverka hennar vert slik til ein refleksjon av måten ho opplever landskapet på. Eg tenkjer at det er det borna òg har gjort i *Samarbeid mellom små og store vesen* – dei nyttar inntrykka dei har samla frå verda rundt seg. Eg tenkjer kanskje dette er den beste og mest rettferdige måten å vurdere dei statiske objekta i kunstverket på.

Så kan det vera viktig å påpeika at det er forskjellar mellom Stene og borna i deira relasjon til kunst. Stene er vaksen, ho har ei kunstutdanning. Ho har òg repetert den kunstnariske skapingsprosessen mange gongar. Ho har øvd seg i å røra ein pensel over eit lerret, i å blanda fargar. Ho har eit bevisst forhold til det å samla inntrykk rundt seg. Ho har studert korleis andre menneske ser verda rundt seg. Ho veit at det finst ei rekkje folk før ho sjølv som har laga kunst av fjell og landskap. Ho trekker kunnskap frå deira historier, vidarefører den, integrerer den i eige kunstnariske uttrykk og gjer den relevant i eiga samtid. Born har ikkje denne erfaringsbakgrunnen.

Det vi enda opp med å laga, var ein slags liten by med hus, folk, dyr og planter. Det er ikkje ideen om ein by som er det mest spennande, synest eg. Om ein kikkar nærare, syner det seg nokre interessante detaljar. Ein av dei er at alle husa berre har eitt rom. I det rommet er det ei seng og ein TV. Eitt av husa skil seg ekstra ut, det er eit hjarte som er eit hus samstundes. «Home is where the heart is» eller «hjarterom» poppar opp i hovudet mitt når eg ser på dette huset. I hjartehuset er det òg ei seng og ein TV.

Det bur òg folk i denne byen som eg nemnde, eit par prinsesser, eit par ninjaer, ein snømann som står og ser på ein lyktestolpe. Ein mann som ligg. Ingen av desse er inne, alle er ute, blant trær og busker, vekke frå hus og veg. Blant kunstverka er det òg referansar til popkultur, mellom anna eit portrett av ein youtubar og ein figur frå eit dataspel. Eg likar desse detaljane fordi dei fortel meg noko om kunstnarane, om korleis dei ser verda og kva som er viktig for dei.





«Eg kunne vera meir meg. Kunne laga kunst som er mine følelsar.»

«Alle talenta mine fører til kunst. Eg elsker å rota, rydda, dansa og teikna.»

Så er det òg eit par abstrakte verk. På den eine veggen heng eit stykke tekstil med spraglete fargar i grønt, gult og svart. Det er òg ein leirekopp som ligg på podiet. Den er dekt av blå måling, og den er limt fast i eit stykke papir som har blitt klipt ut frå ein eller annan tidlegare heilskap. På himmelen heng det nokre ulldottar. Begge er måla og fulle av glitter. Den eine er tvinna inn i eit band. Det eg likar med desse objekta, er at dei handlar om ei utforsking av materialar. Det er tydeleg at borna har prøvd seg fram med ulike framgangsmåtar. Kanskje denne eksperimenteringa vidare informerte nokre av dei andre kunstverka. For eksempel ser vi trær og busker laga av ulldottar som har fått måling på seg, og på eit måleri heng ulldottane som grå skyer over dansande figurar. Det er spanande og sjå korleis borna har tatt tak i materiala og vidareført dei.

Skala er òg ei greie. Alle borna jobbar innan éin skala. Folka er nesten like store. Trea er litt større enn folka. Ting held seg meir eller mindre i ein viss storleik. Men plutselig dukkar ein pizzarestaurant opp. Den er altfor stor til å stå på podiet. Og pizzaene ein kan kjøpa i restauranten, er større enn hus. Når vi heldt på å skapa desse verka, må eg innrømme at eg reagerte på kor store pizzaene var samanlikna med resten av objekta som blei laga. Eg, den vaksne, ville at ting skulle passa saman på ein måte, noko som eigentleg er veldig konvensjonelt. Heldigvis var eit av borna tydeleg i sin visjon og forklarte meg på sin måte at skala ikkje var så viktig, og han fortalde korleis pizzaene høyrde heime i kunstverket. Han hadde heilt rett, og det førte seinare til eit av dei flottaste augeblikka i heile prosessen.

Eitt år etter snakka vi om skalaforskjellar på objekta i det endelege verket. «Ja, eg hugsar det», seier ein av gutane. «Det var når eg begynte på min andre pizza. Eg skulle laga stor, medium og liten.» Hansi: «Du tenkte ikkje at det var feil at pizzaen var større enn huset?» Guten: «Nei, eg kunne jo ikkje servera folk ein pitteliten pizza.» Merete: «Visste du då at du ville servera pizzaen?» Guten: «Ja.»

Det med å stola på at borna faktisk har ein intensjon og ein eigen prosess når dei jobbar, er ein av dei tinga som verkar så sjølvsagt når eg sit her og seier det i ettertid, men som i augeblikket då eg stod der saman med dei små kunstnarane, var vanskelegare å sjå klart. Det trur eg vi kan ta med oss når vi skal vurdera det ferdige kunstverket. Det ligg følelsar og tankar til grunn i alle elementa som er til stades i verket.

«Alt passer saman. Det blei ein koko by og ein park, det passa saman. Kafé. Og søppel. Det passer saman. Eg følte meg stolt av det vi hadde lagd.»

Merete: Vil du fortelja om opninga, Hansi, og korleis verket vakna til liv i denne situasjonen?

Hansi: På opningsdagen kom all energien som eg hadde sakna då eg stod åleine framfor kunstverket, tilbake. I forkant av opninga hadde vi bestemt oss for å gjera noko performativt. Vi ville aktivera kunsten på eit eller anna vis. Denne ideen oppstod frå borna sitt eige ønske om å bruka pizzarestauranten medan publikum var der. Dei som ikkje hadde vore med på å laga pizzarestauranten, ville òg vera med på noko, så vi tok tak i nokre tekstilmaterialar som ikkje hadde blitt inkluderte i den ferdige utstillinga. Opningsdagen vart så delt opp i tre akter. I første akt skulle nokre av dei abstrakte måleria som vi hadde laga og sydd om til klede, visast fram. I andre akt skulle pizzeriaen aktiverast. Til slutt, i tredje akt, fekk heile tredje trinn kvart sitt glas med sprudlande Mozell og fekk gå rundt og kikka på kunstverka.

Som del av planlegginga fekk vi avtalt kva vi skulle gjera og kven som skulle gjera kva. Pizzagjengen, som bestod av fira av deltakarane, hadde tatt initiativ til ein slags leik som dei ville gjera. Vi sydde snorer på tekstilmåleria slik at dei kunne knytast rundt kroppen der dei passa best. No som måleria var klede, vart det foreslått at dei skulle visast som eit moteshow. Ein kort diskusjon rundt musikk blei tatt slik at performance-kunstnarane skulle få ein rytme å røra kroppane til. Vi landa på den populære songen «Havanna» av Camila Cabello. Leirematen i pizzarestauranten skulle serverast til dei som ville ha, og etter at ein hadde bestilt pizza, pølse, burgar eller blåbær, så hadde ein sjansen til å vinna ein iskrem gjennom å trekka eit lodd frå ein blekkboks.

Før opninga hadde vi ein liten sesjon der vi gjekk gjennom korleis vi skulle leggja opp opninga. Borna var effektive når det gjaldt å organisera seg sjølv. Eg trur dette har å gjera med at dei øver seg masse på dette i leik med kvarandre. Dei rollespelar sikkert ofte med kvarandre, så her hadde dei godt utvikla ferdigheiter. Men det er viktig å differensiera mellom leik og kunst. Det er lett å klistra omgrepet kunst på leik når temaet er kunst og born. Det skjer heile tida i kunstverda, men eg trur det er viktig å passa seg for det. Leik og kunst er ikkje det same sjølv om dei har ein del fellestrekk. Når ein held på med kunst, er ein meir bevisst på at ein beveger seg mot å skapa *noko*, og at dette *noko* kan utførast, delast og visast fram om ein skulle ønska det. Leik skjer på andre premiss. Likevel så deler dei fridomen til heile tida å omorganisera seg, ta nye former og utvikla seg fritt. Og her er born ekspertar fordi dei øver seg på dette heile tida. Dei var òg gode til å løysa usemjer mellom kvarandre sjølv om nokre gjorde dette betre enn andre. Det var veldig spanande for meg som vaksen å vera med når dei argumenterte og viste med tydelegheit kva dei ville. Mellom førebuingane våre og sjølve opningsdagen hadde òg nokre av borna bygd noko vidare på planane vi hadde kome fram til. Dei hadde tydelegvis tenkt på korleis dei ville forbetra performansen i dagane mellom planlegging og opning. Eg synest dette er viktig å seia eksplisitt fordi det fortel meg at kunstprosjektet ikkje berre var noko dei flaut rundt i, men noko dei sjølv tok seriøst.

Merete: På sjølve opningsdagen, før alle born og lærarar på tredje trinn møtte opp, så trekte eit av borna seg frå å delta i performancen. Forklaringa var ei vond tå som gjorde det vanskeleg å delta. Det var tydeleg for oss at dette var ein måte å seia at ho ikkje ville vera med, utan å skuffa dei andre. Kvifor ho ikkje ville delta, er vanskeleg å seia. Sjølv om vi ikkje veit kvifor, er det lett å forstå at det å stå framfor ei folkemengd ikkje passar for alle. Det var full valfridom til å delta eller ikkje delta, og dette var noko borna visste. Eit av dei andre hadde gjort det tydeleg at han ikkje ville delta i det heile tatt. Han var klar over at han var teiknar, ikkje ein performance-kunstnar. Derimot verka det som han hadde stor glede av å stå rett ved sida av sitt eige kunstverk under heile opningsseansen, for å kunne visa dette fram. Så var det atter ein annan gut som viste noko misnøye med rolla han hadde fått, som ikkje var så sentral som han hadde tenkt seg, og han kjende seg kanskje litt utanfor. Det verka likevel som det ordna seg mellom borna utover i seansen.

Du tok rolla som kunstformidlar og heldt ein liten tale, Hansi. Måleridraktene vart viste fram til den utvalde songen med store kroppslege rørsler hos nokre. Pizzarestauranten vart aktivisert med stor iver. Seks eller sju born frå tredje trinn vart plukka ut og fekk bestilla mat og prøva seg på lotteri for å vinna iskremen. Stemninga i rommet var tjukk av spenning då desse skulle trekka lodd, og jubel eller vonbrot vart uttrykt frå dei frammøtte alt etter om leireiskremen vart vunnen eller ikkje. Sjølv las eg opp to av dikta, dei to som vi i fellesskap hadde einast om at var dei beste. Borna lo av både ordstilling og spesielle ord.

Når performancen var over, fekk publikum lov til å gå rundt i rommet. Då storma dei faktisk fram for å sjå nærare på kunstverka. Det var eit høgt entusiastisk publikum som ville sjå og delta. Pizzarestauranten heldt ope så lenge som mogleg slik at dei som ville, kunne få bestilla leiremat og prøva å vinna den store prisen.

Hansi: Eg er glad prosjektet slutta på denne måten. Gjennom det vi gjorde, fekk vi på vår måte vist kva kunstverket handla om. Objekta kjendest ikkje lenger berre som skuggar av tidlegare handlingar, men som objekt som rommar handlingas kraft. Kor lenge dei statiske kunstverka som stod att greidde å halda på den energien, er eg usikker på.

Merete: Opninga vart slik ein av mange komponentar som på sett og vis er verket. Eit tilbakevendande spørsmål i kunstsamanheng er kva kunst er og kva det ikkje er. Det er mange interessante diskusjonar som kjem ut av dette, sjølv om dei òg kan vera trøytande. I den seinare tida har det blitt lagt stadig meir vekt på kva kunst *gjer*, i staden for kva kunst *er*. Då vi møttest igjen eit år etter kunstproduksjonen, snakka vi nettopp om dette, om det var kunst vi hadde laga i prosjektet, og i kva grad definisjonen av dette er statisk eller aktiverbar. Eit av borna gav ei ukomplisert ytring om temaet, som kan få lov til å avslutta samtalen – ei tilforlateleg utsegn om noko vi vaksne grubla intenst over i store delar av prosjektet:

*«Vi lagde jo mat av leire. Og det er jo kunst.
 Dei stod jo i kø for å få kunst, ikkje for å få mat.»*

Avrunding

Det vart tidleg klart at eit samarbeid av den typen vi forsøkte, ikkje klarte å bryta ut av sin asymmetri. Det var ikkje mogleg for Hans Edward, den vaksne kunstnaren, å avlæra at han er vaksen, og ikkje å bli oppfatta som ein autoritet. Kanskje var det heller ikkje ønskjeleg. Men det friare rommet for kunstnarisk utfolding for borna, med større materialtilgang og færre føringar enn det tradisjonelle kunst- og handverktimar kan gi, hadde verdi ved seg. Det gav større medverknad for borna, og det gav eit anna verk, eit anna utfall. Borna er meir synlege i det materielle verket enn dei hadde vore om rommet ikkje hadde vore så ope. Gunsten i dette gav borna tilbakemeldingar om, med sine ord. Flat struktur passar ikkje i alle prosjekt, men erfaringane frå vårt forsøk viser at det kan vera eit verktyg for å gi deltakarar i kunstnariske samarbeid moglegheit til å utfolda seg friare, og å utforska arbeidsprosessar og skapingsprosessar i opne former. Det mogleggjer at uventa ting kan oppstå, i omgangen med materialar og i den friare omgangen med kven som bestemmer og kven som får skapingsprosessen framover, eller sidevegs, eller korleis ein skal namngi retninga for kunstproduksjonen. Kunstproduksjonsprosessen i *Samarbeid mellom små og store vesen* speglar òg meir den faktiske kvardagen som kunstnarar jobbar i, der ein konstant må setja eigne rammer, motivera seg sjølv og jobba ut frå eigne erfaringar, ikkje ut frå kva andre fortel at ein skal gjera. Slik fekk borna innblikk i ein kunstnarisk praksis, og dei vaksne i prosjektet fekk innblikk i born sin skaparprosess og kreativitet.

Prosjektet gav ei rekkje både kjekke og utfordrande erfaringar, som igjen opna for nye spørsmål og læring som alle deltakarar kan ta med seg vidare på sine vis. Erfaringar som mellom anna handlar om på kva måtar overordna rammer spelar inn i ein skapingsprosess, korleis ein kan leggja til rette for likestilt samarbeid, når arbeidet med flat struktur byrjar, og korleis ein kan bruka erfaringar knytte til desse forholda på ein bevisst og konstruktiv måte.

Merete og Hans Edward har gjennomgåande vore interessert i kritisk å diskutera korleis ein vurderer den kunstnariske verdien i deltakarbaserte kunstprosjekt, som *Samarbeid mellom små og store vesen* er ein variant av. Ut av prosjektet kom eit verk. Eit verk som består av ei samling objekt i leire, tekstil og tre. Eit verk som er mange verk, delt mellom vegghengte tekstilklede, ein pizzarestaurant og ei scene med ein ustruktureert miks av figurative og abstrakte leireobjekt. Snømenn, rundingar, hus, trær, skåler, ringar. Ut av prosjektet kom òg ei kjede av hendingar. Samtalar om kunst, leirekasting, forhandlingar, materialutforsking og ein vernissasje. Når Hans Edward seier at han opplevde verket utanfor opningsdagen som dødt, det vil seia verket forstått som dei materielle objekta utan folk i, er det fordi desse objekta ikkje fangar den sosiale energien og krafta i kunstproduksjonen og i samarbeidet, ei heller borna sin bruk av og deltaking i kunstverket på opningsdagen. Dette gjer det tydeleg korleis ein del av verdien i dette prosjektet ligg i det relasjonelle og sosiale. Som Hans Edward seier i samtalen i boka: Objekta i verket var som skuggar av handlingar som hadde tatt plass. Framfor skuggane finst handlingane som vi har omtalt i denne boka. For Hans Edward og Merete gir det difor meining å inkludera både den sosiale energien som eksisterte i verket på opningsdagen, samanlikningar mellom det fysiske

rommet verket stod i før og etter prosjektet, forhandlingar om skalaforskjellar, og andre prosessrelaterte faktorar som medskaparar i det som vert omtala som det endelege verket. Desse står ved sida av meir sjølvskrivne komponentar som dei små og store vesena sine fleirstemmige investeringar i prosessen, investeringar som tok form som materialtilarbeiding, avgjersler, utsegn og engasjement.

Slik sett er no òg denne boka ein del av verket.

Boka er ein dokumentasjon av prosjektet, eit vitnesbyrd om at prosjektet finst i verda, for dei små, for dei store, for skulen, og for andre. Merete og Hans Edward håper boka finn sin styrke i sitt detaljerte fokus på prosess. At boka vert eit matnyttig refleksjonsrom der problemstillingar knytte til kunstproduksjon vert løfta fram, generelt, og spesifikt retta mot samarbeid med born. At den kan bidra til at lesarar blir stimulerte til å tenkja kring kva moment som påverkar og spelar inn på kunstproduksjon, og til å bruka denne kjennskapen konstruktivt. At boka blir eit bidrag til tenking kring korleis ein kan inkludera born som kunstutøvarar i større grad – som utøvande deltakarar og ikkje berre som mottakarar av lærdom. At den gir innspel til korleis ein kan utforma friare rom for kunstproduksjon i kunstprosjekt med born. At den kan bidra til å auka refleksjon om eiga deltaking i kunstproduksjonsprosessar. Boka er relevant for kunstnarar, lærarar, pedagogar, kunstformidlarar, barne- og ungdomsarbeidarar, miljøarbeidarar og andre.

Vi ser ikkje flat struktur i kunstproduksjon mellom born og vaksne som noko som skal erstatta teknikkføre og tradisjonell kunst- og handverksundervisning med total fridom, men vi har tru på verdien av å gi born sine eigne kunstnariske uttrykk større plass, og på å gjera rommet for kunstnarisk eigenutvikling større.

↘ *Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Merete Jonvik.*

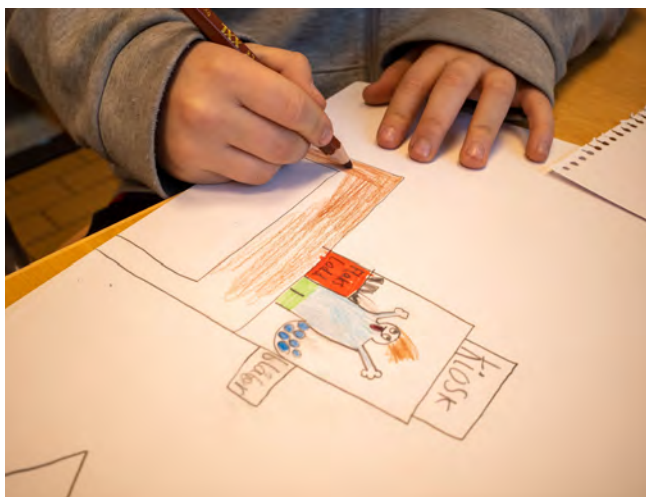


Litteraturlista

- Bishop, Claire. 2012. The social turn: collaboration and its discontents.
I: Claire Bishop (red.), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso Books.
- Goldenberg, David og Patricia Reed. 2008. What is a Participatory Practice? I: *Fillip* 8, <https://fillip.ca/content/what-is-a-participatory-practice> (lest 09.01.2019).
- Guttu, Ane Hjort. 2018. Natur/Utstilling, i: Guttu, Ane Hjort, *Tekster. Samtaler. Manus*. Oslo: Torpedo Press.
- Haugsevje, Åsne Dahl, Heidi Stavrum og Mari Torvik Heian. 2019. Barn om kunst. Metodeutfordringer i forskning om kunst og kultur for barn og unge. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, vol. 22, nr. 1, s. 90-109.
- Henmo, Ingvill og Ika Kaminka. 2017. *Kunstarbeid. Intervjuer*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hovik, Lise og Lisa Nagel. 2017. Deltagelse og interaktivitet i scenekunst for barn. I: Lise Hovik og Lisa Nagel (red.), *Deltagelse og interaktivitet i scenekunst for barn*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Huybrechts, Liesbeth, Selina Schepers og Katrien Dreessen. 2014. Participation and Risky Trade-offs. I: Liesbeth Huybrechts (red.), *Participation is Risky. Approaches to Joint Creative Processes*, Amsterdam: Valiz.
- Høyland, Elin. 2014. På søken etter medkjensle - refleksjonar om deltaking som premiss i kunst for born og unge. I: Sigrid Røyseng, Anette Therese Pettersen og Ida Habbestad (red.), *Begreper om barn og kunst*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Jonvik, Merete, Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien og Arnhild Sunnanå. 2020. *Kunst som deling, delingens kunst*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Jonvik, Merete. 2020. On participation. Essay, Contemporary Art Stavanger (CAS), <https://www.contemporaryartstavanger.no/on-participation/>
- Kester, Grant H. 2011. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham & London: Duke University Press.
- Latour, Bruno. 2007. Can We Get Our Materialism Back, Please? *Isis*, 98: 138-142. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-126-ISISpdf.pdf>
- Lütticken, Sven. 2019. The name of the rose, fragments from a conversation with Rose Hammer, <https://www.oslobiennalen.no/app/uploads/2019/11/Sven-L%C3%BCtticken-THE-NAME-OF-THE-ROSE-FRAGMENTS-FROM-A-CONVERSATION-WITH-ROSE-HAMMER.pdf>
- Medvirkning i planlegging. Hvordan legge til rette for økt deltagelse og innflytelse i kommunal og regional planlegging etter plan- og bygningsloven, Kommunal- og moderniseringsdepartementet (KMD), 2014.
- Moen, Nadia. 2020. *Medvirkning - til glede eller besvær? Et casestudie av ikke-deltagelse i områdesatsningen på Storhaug i Stavanger*. Mastergradsoppgåve, Universitetet i Agder.
- Schäfer, Mirko Tobias. 2011. *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam University Press.
- Sørensen, Anne Scott. 2016. "Participation" - The new cultural policy and communication agenda, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 01, vol. 19.

Lenker:

- Om Daniel Slåttnes og Sara Rönnbäck si bok:
https://slaattnes.com/Conversation_Between_Bodies-LOCUS-Pub.pdf
- Om Maria Nepomuceno og eit involveringsprosjekt ved Sunley Gallery:
<https://www.youtube.com/watch?v=nOg1Y3hOpWw&t=95s>
- Om Klikk-her-TV ved Kunsthall Stavanger:
<https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/klikk-her-tv>



⌘ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Merete Jonvik.



⌘ Samarbeid mellom små og store vesen, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.

Eit skilt som prøver å vera eit skilt

Merete Jonvik: Om kunstproduksjon i samarbeid mellom små og store vesen

Artikkel publisert
i *Nordic Journal of Arts and Research*³⁰

Samandrag:

Samarbeid mellom små og store vesen er eit kunst- og forskingsprosjekt der ein profesjonell kunstnar og ni born samarbeida om å skapa eit kunstverk. Intensjonen med prosjektet var å utforska om likeverd og horisontalitet i kunstproduksjon er mogleg, og i så fall på kva måtar, og å undersøka kva som kjem ut av eit samarbeid om kunstproduksjon beståande av asymmetriske relasjonar. Med bakgrunn i deltakande observasjon, intervju og fotodokumentasjon drøfter artikkelen kunstverket og prosessen. Utforskinga av om likeverd og horisontalitet er mogleg i samarbeid mellom store og små i kunstproduksjon, syner at forsøka enda nettopp som *forsøk på horisontalitet* snarare enn faktisk horisontalitet. Artikkelen diskuterer vidare korleis prosess og resultat kan vurderast i deltakarbasererte kunstprosjekt generelt, og i *Samarbeid mellom små og store vesen* spesielt. Erfaringar frå *Samarbeid mellom små og store vesen* indikerer ei gjensidig avhengigheit mellom estetiske og sosiale aspekt, og artikkelen problematiserer difor om det estetiske lèt seg skilja frå det sosiale i kvalitetsvurderingar, mellom anna med referanse til Claire Bishop, Grant Kester og David Bell.

Key words:
art production, participatory art,
asymmetry, horizontality,
children, hosting/un-hosting

Abstract:

The article departs from a participatory art project with a group of children and a professional artist, driven by the urge to explore invested attempts of horizontality in art production. The intention of the project was to explore whether equality and horizontality in art production is possible, and if so in what ways, and to investigate the outcomes of a collaborative art production consisting of asymmetric relations. With the use of participant observation, interviews and photo documentation, the article analyzes both the artwork and the process. The exploration of equality and horizontality shows that the attempts ended precisely as *attempts*, rather than actual horizontality. Departing from this, the article discusses quality assessments of both process and results in participatory art projects. Experiences from our specific project indicate a mutual dependence between aesthetic and social aspects in quality assessments, and the article thus questions the separation of aesthetic and social aspects, with reference to Claire Bishop, Grant Kester and David Bell.

30 I samband med korrekturlesing av boka er det gjort mindre korrekturendingar i originalpublikasjonen.

Samarbeid mellom små og store vesen er eit kunst- og forskingsprosjekt der ein profesjonell kunstnar og ni born samarbeida om å skapa eit kunstverk.³¹ Intensjonen med prosjektet var å utforska om likeverd og horisontalitet i kunstproduksjon er mogleg, og i så fall på kva måtar, og å undersøka kva som kjem ut av eit samarbeid om kunstproduksjon beståande av asymmetriske relasjonar. Kunstnaren gjorde forsøk på å leggja til rette for flat struktur og frie former for deltaking og samskaping. Produksjons- og samarbeidsprosessen vart dokumentert og analysert av underteikna, med spesiell merksemd mot deltakarstrategiar, samarbeidsformer, makt og ansvar, samt verkproduksjon. *Samarbeid mellom små og store vesen* er inspirert av eit kunstnarisk samarbeid frå 2009 mellom kunstnar og professor ved Kunsthøgskolen i Oslo Ane Hjort Guttu og sonen hennar, Einar, som på tidspunktet for samarbeidet var sju år. Både Guttu og dokumentasjonsmateriale som finst om samarbeidet og utstillinga det resulterte i – som etter kvart fekk namnet *Natur/ Utstilling* – fungerer gjennomgåande som analytisk sparringpartner i artikkelen (Guttu 2018). Korleis påverkar den i utgangspunktet asymmetriske relasjonen mellom kunstnar og born kunstproduksjonen? Kva former for samarbeid viser seg? Kva verk blir skapt, og korleis vurderer dette? Er sosialt og estetisk likeverd i deltakarbaserte kunstproduksjonar utopisk?

↘ Illustrasjon 1, *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.



31 Kunst- og forskingsprosjektet vart gjennomført i 2018 og 2019 og er eit samarbeid mellom kunstnar Hans Edward Hammonds, forskar Merete Jonvik og ei gruppe på ni born. Prosjektet er støtta av Norsk kulturråd.

Deltaking og horisontalitet

Mykje merksemd i kunstfeltet har dei siste åra vore retta mot aktiv involvering i staden for passiv mottaking, mot deltakarbasert kunstproduksjon, horisontalitet, deling og samarbeid på tvers (sjå til dømes Anderson 2010; Bishop 2004, 2012; Danbolt 2014; Jonvik et al. 2020). Mange kunstnarar arbeider med kunst som inviterer til høg grad av medverknad og deltaking frå publikum (Eeg-Tverbakk 2014, s. 46). Nye grupper vert inviterte inn i kunstproduksjonen. Makt, kontroll og autonomi vert med dette re-distribuert til andre enn kunstnaren sjølv, og deltaking frå andre enn kunstnarar set spor i kunsten. Både deltakarbasert kunst så vel som mykje kunst i det offentlege rom relaterer seg til større straumdrag i det kontemporære kunstfeltet som gjer forsøk på å opna opp kunstens relative autonomi, på å redistribuera kunstpraksisen, -språket og -ideologien tilbake til det såkalla kvardagslivet (Decter 2013, s. 262).

Ifølgje kunsthistorikar Claire Bishop kan populariteten til deltakarbasert kunst tilskrivast trua på at det å arbeida med folk flest svarar til, eller liknar meir, demokratiske, politiske prosessar (Bishop 2012). Trua botnar i det at deltakarbasert kunst tilbyr ei form for kollektiv sosial erfaring, og at det difor kan vera ein direkte samanheng mellom deltaking i kunstprosjekt og sosial inkludering. Motivasjonar bak deltakarorientering i kunstprosjekt kan ifølgje Huybrechts, Schepers & Dreessen grupperast i tre: (1) der ein trur deltakinga leiar til sosial framgang av noko slag (motivasjonen er sosial og politisk), (2) der ein er interessert i tekniske eller strukturelle fordelar (motivasjonen er «betre produkt»), og (3) der ein set spørjeteikn ved eller utfordrar dominante strukturar og maktforhold (der motivasjonen er å driva kulturkritikk) (Huybrechts, Schepers & Dreessen 2014, s. 11). Uansett kan deltakarbasert kunst opna for at kunstnaren kan læra frå, bli utfordra av og bygga på innsiktene, erfaringane og praksisen til «nokon andre» (ibid., s. 12).

Når det gjeld (kvalitets)vurderingar av deltakarbaserte kunstprosjekt, står deltakinga (kven er deltakarane, kva type relasjonar vert danna, kva kjem ut av desse) og dei sosiale dimensjonane i eit mildt sagt uavklart forhold til dei estetiske dimensjonane (for kritiske vurderingar av koplingar mellom deltakarbaserte prosjekt, sosiale utfall og estetisk verdi, sjå t.d. Bishop 2012, s. 18–26).

Deltakarbasert kunst og kunstproduksjon som involverer andre enn kunstnarar – det som òg vert omtala som sosialt engasjert kunst (sjå t.d. Kester 2011) – står i opposisjon til vektlegginga av det sterke kunstnarsubjektet i det moderne kunstomgrepet. Understrekingane av korleis kunst blir til i sosiale samspel og som del av sosiale samarbeid, er mange, og i aukande grad frå 1960-talet og utover (t.d. Becker 1982; Bourdieu 1993; Green 2001). Trass i utfordringar av kunstnarsubjektet og kunstobjektet lever modernistiske idear om både estetisk autonomi og den særskild evnerike åleinejobbande kunstnaren vidare. Grant Kester er ein av dei som omtalar korleis nyare og sosialt orienterte praksisar redefinerer konvensjonelle konsept som autonomi (2011). Han omtalar eit skifte frå kunstproduksjon som noko som vert skapt på førehand og plassert framfor ein tilskodar, til kunstproduksjon som prosessar kjenneteikna av ulike former for utveksling av kreativ arbeidskraft.

Eit sentralt grep for mange samtidskuratorar og kunstnarar etter 2010 i Noreg er forsøk på horisontalitet i både kunstproduksjon, -formidling og -samarbeid

(Jonvik et al. 2020). Horisontalitet som idé og strategi handlar om ikkje å tvinga autoritative praksisar, forståingar og røyndomsoppfatningar over i produksjonar og presentasjonar, men om å omrokera, stilla kritiske spørsmål til og setja saman forståingar, deltakarar og praksisar på nye måtar. Omgrepet «attempting horizontality», utvikla av kurator Rachel Anderson, står sentralt. Innbakt i dette ligg at ein skal forsøka å utvikla ein mest mogleg «rettferdig organisering av en presentasjon i tilblivelse» (Anderson 2010; sjå òg Jonvik et al. 2020). Anderson talar for å prøva potensialet i å jobba med ikkje-vertikale modellar: «to try not to impose our will, assumptions or agenda on another party and invite an open exchange that supports a fluid creative dialogue» (Anderson 2010). Ho har trua på kunstens transformative kraft og at ein gjennom å investera i tid og rom for utforsking av idear og utveksling av ferdigheiter kan adressera og kanskje løysa spesifikke sosiale problem.

Natur/Utstilling

Ein vaksen og eit born, ei mor og ein son – Ane og Einar – ville laga ei utstilling saman. Denne tok form i heimen deira, med vernissasje og utstillingstekst, og naboar og kjende vart inviterte. Heimlege bruksobjekt omplassert og sett i nye kontekstar så vel som nylaga objekt vart gitt plasseringar på bord og veggjar i heimen. Utstillinga fekk namnet *Natur/Utstilling*, som var eit kompromiss mellom Einar og Ane sine synspunkt og ønske. Seinare har Guttu reflektert over samarbeidet, prosessen og utstillinga i ein tekst med same namn (Guttu 2018).

Ein grunnpremiss Guttu la for arbeidet, influert av Paulo Freire og Jacques Rancière, var at den eine parten, altså ho, ikkje skulle vera rettleiar og lærar og så å seia kontinuerleg fortelja sonen kva han burde gjera eller korleis han burde tenkja. Ein annan grunnpremiss var at både sonen og Guttu sine idear om kva ei kunstutstilling er og kan vera, skulle takast alvorleg. Det skulle vera kunstnarisk interessant både for Einar, som den han var på det aktuelle tidspunktet og det han var interessert i, og for Guttu, med hennar profesjonelle karriere og kunstsyn på tidspunktet. Guttu erkjenner at ho kom inn i samarbeidet med dobbelt opp av kulturell og strukturell kapital. Asymmetrien mellom dei låg både i at ho er mor og dermed kontinuerleg utøver makt og autoritet over Einar, og gjennom at ho er profesjonell biletkunstnar.

I samarbeidet mellom dei vart det stadige forhandlingar. Ei sak dei ikkje klarte å samarbeida om, var utstillingstekst. Einar syntest ikkje dei trong nokon tekst. For Ane var dette viktig. Ho tenkte at ho i denne kunne få formidla metaperspektivet ho hadde på samarbeidet og på utstillinga. Eit metaperspektiv som for ho nettopp utgjorde noko av det interessante ved prosjektet som kunstprosjekt. Utan metanivået var ho ikkje sikker på om ho kunne gå god for si eiga interesse og investering i prosjektet i kunstnarisk forstand.

I ettertid summerer Guttu opp at ho og sonen hadde ulike forventingar til kva ei utstilling er og kan/må innehalda, ulike forståingar av deltakinga og ulikt referansegrunnlag.³² Tidvis såg Guttu si eiga rolle som ein «stramt regissert demonstrasjon i påtatt åpenhet» (Guttu 2018, s. 84), at forsøka på å oppnå likskap og likeverd mellom dei to var eit form

32 Intervjusamtale mellom Ane Hjort Guttu, Hans Edward Hammonds og Merete Jonvik 29.05.2018.

for spel som ho hadde makt til å styra i den retninga ho ville. Ho spør seg òg – som eit tankeeksperiment – om det er mogleg at asymmetrien kunne vore snudd på hovudet, og at sonen delegerte til mor å gjennomføra hans visjon og samstundes gav ho trua på at ho styrte prosjektet. I så måte, sett frå hans side, trong han berre bryta inn eit par gonger, som då han i det stille fjerna ein sopp dei var ueinige om, frå utstillingsbordet rett før opninga. Mor syntest soppen var ein interessant kontrast til andre objekt i utstillinga. Sonen syntest den var stygg.

I teksten om *Natur/Utstilling* relaterer Guttu til nokre av kjernespora for deltakarbasert kunst som dreier seg om makt. Ei drivkraft for slike prosjekt er gjerne «det demokratiske aspektet ved å gå inn i forpliktende samarbeid og overlate beslutningar til andre» (Guttu 2018, s. 83). Kritiske perspektiv løftar fram korleis slike praksisar dekkjer over konflikter, tek på seg oppgåver som burde vera andre sine (staten, fellesskapet), og underspelar estetikken. Sistnemnde kjem tydeleg fram i Bishop sin kritikk mot Nicolas Bourriaud si tilnærming til relasjonell kunst (Bishop 2004, 2012; Bourriaud 2007). «The quality of the relationships in 'relational aesthetics' are never examined or called into question. [...] all relations that permit 'dialogue' are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does 'democracy' really mean in this context?» (Bishop 2004, s. 65). Relatert til dette peikar Guttu på at «[r]elatativt lite av den kritiske analysen har sett på graden av medbestemmelse i deltakelsen: Hvilke premisser folk deltar på og hvorvidt deltakerne framstår som nok ett av kunstnerens materialer» (Guttu 2018, s. 83). Erfaringa frå kunstprosjektet med sonen gjer Guttu mistenksam overfor deltakande praksisar, og særleg dei som involverer lekfolk eller svake grupper. «Altfor ofte ser det ut til at deltakerne, som de gjerne kalles i kunstnerens dokumentasjon av prosjektene, er med kun i kraft av sin tilhørighet til en eller annen symbolsk kategori» (ibid.). Fara er stor, ifølgje Guttu, sjølv med medvit om det å unngå ei tradisjonell leiar-/lærarrolle, for at denne rolla vert erstatta av ei meir sofistisert form for maktutøving der kunstnaren endar med å ta æra for både prosjektet og den demokratiske haldninga. I så fall snakkar vi om «usynlig manipulasjon framfor normal overkjøring» (ibid.).

Store og små vesen: data og metode

Samarbeid mellom små og store vesen vart utført i samarbeid med ein barneskule i Stavanger-området. Til saman ni born frå tredje trinn vart rekrutterte gjennom skulen, alle åtte år på tidspunktet. Borna hadde sjølv meldt si interesse for å delta, og lærarane på trinnet gjorde utval av kven som fekk vera med blant dei interesserte. Samarbeidet om kunstproduksjonen – som skulle enda i eit kunstverk plassert på skulen – vart lagt opp i fem samlingar i løpet av ein trevekersperiode hausten 2018. Midtvegs vart det i fellesskap bestemt at det etter ferdigstilling skulle inviterast til vernissasje for elevar og lærarar på tredje trinn ved skulen.

Datamaterialet til artikkelen skriv seg frå nærstudiar av samarbeidet mellom den vaksne profesjonelle kunstnaren, Hans Edward Hammonds,³³ og dei ni borna.

33 Hans Edvard Hammonds er ein norsk/newzealandsk kunstnar som bur i Stavanger. Han har Master of Fine Arts frå University of Auckland, New Zealand. Han jobbar med film, foto, tekstil, papir, installasjonar og performance. Han underviser gjennom Den kulturelle skolesekken, og driv kunstformidling for born og vaksne.

Nærstudiane bestod av deltakande observasjon, intervju og samtalar samt fotodokumentasjon. Deltakande observasjon er gjort av alle seansane der borna og Hammonds samarbeidde. Merksemd vart retta mot kunstnaren og borna sine måtar å jobba på, foreslå ting på, mot dynamikken som oppstod mellom store og små, vegval og utfordringar i arbeidet, samt synspunkt på verket. Intervjumaterialet består av fire intervjusamtalar med Hammonds og éin med Ane Hjort Guttu, samt ei rekkje uformelle feltsamtalar med Hammonds før, under og etter samlingane. I tillegg dekkjer intervjumaterialet ei rekkje feltsamtalar med borna.³⁴ Desse dekkjer mellom anna samtalar om materialar, samarbeid, synspunkt på kunst med meir. Intervjua med Hammonds og Guttu er tatt opp på band og transkribert, medan det av personvernomsyn berre vart skrivne notat av samtalar med borna. Intervjuguidane til samtalanane med dei vaksne dekte tema som born og kunst, samarbeid, likeverd, skindeltaking og deltaking, makt med meir. Verket og fotodokumentasjon av verket kan sjåast som del av datamaterialet, og samansetnad av objekt, plasseringar, former og materialbruk stiller til skode val som er tekne undervegs, og hintar om deltakarane sine kunstsyn, humoristiske sans og grad av medbestemming.

Empirien frå prosjektet er i artikkelen skriven ut sentrert til to tematiske spor:

1) former for samarbeid og det 2) å la vera som metode.

Former for samarbeid

Når temaet er om likeverd er mogleg i konkrete situasjonar, er det sentralt kva strukturelle og pragmatiske rammer som ligg på situasjonen og kven som har definert desse. I *Samarbeid mellom små og store vesen* var ei rekkje rammer lagt på førehand, sjølv om intensjonen var å utforska ikkje-styring, samarbeid og horisontalitet. Trass noko tidsmessig slingringsmonn skulle kunstproduksjonen skje innanfor eit klart definert tidsrom og i avgrensa fysiske rom. Borna vart gitte klokkeslett innanfor skule- og SFO-tid der dei skulle møta i kunst- og handverksrommet på skulen sin. Materialval vart til ein viss grad gjort i fellesskap, men forslaga kom frå kunstnaren. Det enda med at vi brukte leire, måling, tre og tekstil, pluss at vi fekk tilgang til materiala som fantes i kunst- og handverksrommet. Borna presiserte at dei ville ha mykje av kvar. Mykje leire. Mykje måling. Mykje tekstil.

Borna tok forskjellige roller i samarbeidet.³⁵ Nokre understreka og tvinga fram samarbeid, andre unngjekk det. Nokre mista stadig konsentrasjonen og greip til lek, andre «forsvann» inn i eigne kreative rom og utforska materialar og teknikkar på eiga hand. Eit av borna dreiv vyrdlaus omgang med måling og spurde bortimot aldri om råd eller hjelp. Eit anna jobba stillferdig og konsentrert med eit tekstilstykke, og oppsøkte sjeldan andre. Andre søkte støtte, råd og ros fleire gonger i timen. Ei jente tok raskt eigarskap til ideen om samarbeid, og tredde så å seia fram i «fråværet» av ein leiar/lærar. Vedkomande kommenterte gjerne verbalt undervegs: «No

34 Når det gjeld etiske spørsmål, knyter det seg nokre spesielle forhold til det å forska på born, m.a. knytt til føresetnadar for å gi informert samtykke til deltaking i forskning. I det aktuelle prosjektet vart det ikkje samla inn personopplysningar om borna, ei heller gjort opptak. Informasjons- og samtykkeerklæring vart signert av foreldra til borna. Til borna vart det gitt tilpassa informasjon om dei same forholda. Alle foreldra har godkjend at bilete tatt av borna kan nyttast i formidling frå prosjektet.

35 Mest sannsynleg fordi dei kan, meistarar og trivst i ulike roller i utgangspunktet. Truleg liknar desse på roller dei tek i andre sosiale skulesamanhengar, men dei kan òg ha blitt påverka av den konkrete konteksten og dei konkrete andre som deltok i *Samarbeid mellom små og store vesen*.

samarbeider vi godt», eller «Sant du og eg samarbeider?» Eller ho inviterte andre til seg med orda: «Er det nokon som vil samarbeida?», eller observerte: «No samarbeider nesten alle!» På dei to første samlingane jobba ho tett saman med ein annan elev, og spurde då etter stadfestingar av typen: «Du samarbeider med meg sant?» Etter kvart byrja den andre å trekka seg vekk med ord som «Eg samarbeider med alle», og til sist, då ho tydeleg kjenner seg ufri: «Det er du som samarbeider!» Etter dette jobba dei kvar for seg, utan at det var mogleg å registrera dårleg stemning mellom dei. Eleven som tredde fram i fråværet av vaksne, «valde» ein strategi som provoserte fram understrekingar av når det skjedde samarbeid, truleg for å møta det ho forstod som oss vaksne sine forventningar.

Ein annan elev «valde» ein radikalt annan strategi (i den grad dette er noko ein vel aktivt og bevisst, eller snarare grip til ubevisst etter kva roller ein opplever er tilgjengelege, kva ein kjenner seg komfortabel med, og korleis ein forstår situasjonen). Vedkomande prøvde aktivt å manøvrera seg vekk frå samarbeid for å konsentrera seg om eige solo-prosjekt. Han investerte så lite som mogleg i samarbeidsdelen, men til gjengjeld mykje i den kreative skapingsprosessen. Guten hadde med seg ei teikning på første samling. Teikninga var av ein kjend person som guten namngir, og Hammonds vurderer det som at guten ligg årevis framfor sine jamgamle i disiplinen teikning. Når guten skal forma noko i leire, vil han gjera ei leire-replika av teikninga si. Dette blir hans prosjekt. Han er detaljorientert og har god konsentrasjonsevne. Han rettar ikkje merksemd mot det dei andre lagar, spør ikkje «Kva lagar du?», men held på med sitt. Han tek kontakt med Hammonds om det er ting han vil visa eller lurar på i forhold til sitt leireansikt. På fleire tidspunkt seier han at han aldri trur han har laga noko så bra i leire. På nest siste samling bryt han meir eller mindre plutselig saman, og byrjar å grina. Etter kvart klarar han å fortelja at han har feila i fargeval då han skulle måla leireansiktet, på tidspunktet då ansiktet hadde nådd ei utforming han var veldig nøgd med. Guten er urokkeleg i sitt estetiske standpunkt om at fargen er feil. Hammonds trøystar og er einig i at fargevalet var feil, mellom anna fordi det skjulte konturane i ansiktet som han hadde jobba fram med stor detaljpresisjon. Guten vil ikkje bli inkludert i andre prosjekt den resterande tida; det einaste reelle valet for han ser ut til å vera å gå i gong med ein ny, identisk versjon av leireansiktet, og så verkeleg skunda seg.

Desse to representerer ytterkantane av forsøk på (sjølv)styring i gruppa. Dei fleste jobba vekselvis på eigne underprosjekt og i flyktige samarbeid med andre, både medelevar og Hammonds. Utover i fjerde samling byrja ei gruppe på tre–fire born å jobba tettare saman. Dei forma ei slags undergruppe. Alle i undergruppa jobba med leireobjekt som var figurasjonar av (hurtig)mat: pizza, pølse i brød, burrito, pommefrites. Samarbeidet syntest å skrida fram ved at elevane i undergruppa hadde felles humor og fann glede i å forma nett dei objekta. Dei mora seg tydeleg, viste kvarandre kva dei var i ferd med å laga, og bad direkte og indirekte om stadfestingar. Ein av dei greip ei treramme som låg i rommet, og forma ein pizzakiosk. Dei laga òg eit skilt som kunne visa veg til kiosken (sjå illustrasjon nr. 2). Ein gut i undergruppa utvikla tydeleg større eigarskap til ideen enn dei andre, og han byrja på eit tidspunkt på nest siste samling å tenkja fram mot det endelege verket og å posisjonera seg for å kunna inkludera leireobjekta som var figurasjonar av mat på ein heilskapleg måte. Før dette tidspunktet hadde alle borna meir eller mindre arbeid i noet, utan tanke for sluttproduktet eller det endelege verket. Dette står i sterk kontrast til Hammonds sine arbeidsstrategiar som konstant hadde dette som referanseramme, om ikkje aktivt uttala, så som underliggjande premiss for han sjølv.

» Illustrasjon 2, *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Merete Jonvik.



«Å la vera» som metode

Ein styrande strategi for prosjektet var utforskinga av «å la vera» som metode, forsøk på ikkje-styring. Strategien tok form gjennom at Hammonds aktivt forsøkte å tre ned frå autoritetsposisjonen sin som vaksen, lærar og profesjonell kunstnar og la borna sleppa til på sine egne premiss – med egne ord, preferansar og meiningar, forslag og innfall, føretrekte arbeidsmåtar og former for kreativitet. Han forsøkte, som Guttu, i minst mogleg grad å ta rolla som lærar, og la produksjonen «skrida fram av seg sjølv», for i større grad å sleppa fram borna sine frie uttrykk. Han greip ikkje inn, fortalde ikkje kva som (ikkje) er mogleg, formidla ikkje om fargelære osv. Kunstnar Patricia Reed brukar omgrepsparet «hosting/un-hosting» om slike strategiar som dels overfører autoritet frå enkeltpersonar eller autoritetspersonar til andre deltakarar eller til gruppedynamikken i konkrete situasjonar: «Throughout the process of un-hosting a certain degree of control (not all) is dispersed and it is precisely that dispersion of 'control' that blurs conventional notions of authorship» (Goldenberg og Reed 2008).

Hammonds fortel at han gjennomgåande opplever det som vanskeleg å «un-hosta», fordi det inneber å avlæra at ein er vaksen, ikkje svara på spørsmål slik ein pleier, eller vera i verda slik ein pleier, med den høgda, dei erfaringane, refleksane og det vokabularet ein til vanleg nyttar. Det inneber å ta mindre ansvar. Å stilla seg meir passiv. Minska sin autoritet. Dette er òg utfordrande fordi han etter kvart kjenner på bekymring for progresjon, om dei i det heile tatt kjem i land med eit verk. Han kjenner på ansvaret av å ha lova eit verk, som skal bli ein del av hans kunstnariske produksjon.

Han kjenner på ansvar overfor borna at dei skal ha ok opplevingar av deltakinga, og at alle skal kjenna at dei har bidratt, og han kjenner på ansvar overfor dei tilsette på skulen (lærarar, vaskepersonell og vaktmeister) at rom og materialar vert godt skjøtta – former for ansvar som i seg sjølv gjer at likeverd synast utopisk. I tillegg: sjølv om borna tok seg meir til rette utover i samarbeidet, er det Hammonds dei oppsøker om dei vil ha tips, lurar på kor ting er, kva som er lov, vil ha ros, eller anna. Han slepp aldri unna rolla som vaksen autoritet. Til liks med erkjenninga til Guttu av at ho stilte i samarbeidet med sonen med dobbelt opp av kulturell og strukturell kapital, legg prosjektansvar og forventingar til vaksne i skulesettingar føringar på kor langt det er mogleg å koma i forsøka på å oppnå likeverd gjennom «å la vera» som metode i *Samarbeid mellom små og store vesen*.

Eit skilt som prøver å vera eit skilt

På tidspunktet då alle borna har laga fleire objekt, og undergruppa «pizzagjengen» byrjar å posisjonera sine objekt inn mot det endelege verket, fortel Hammonds at han slit med å omfamna skiltet og pizzakiosken estetisk. Han synest ikkje skiltet er fint (sjå illustrasjon nr. 2), mellom anna fordi det er lite forseggjort, og fordi borna ikkje har investert tid og tanke i det. I tillegg er det «berre det du ser». Det er eit skilt som prøver å vera eit skilt. Han syns òg skalaforholdet er problematisk, ein burrito er like stor som ein husvegg om ein samanliknar med andre leireobjekt i verket. På sett og vis vart skiltet til pizzakiosken som soppen i Guttu og sonen sitt samarbeid. Hammonds syntest skiltet var stygt og ville helst ikkje at det skulle bli del av verket. Hammonds og borna hadde med det ulike syn på kva som var verdig ein plass i utstillinga. I *Natur/Utstilling* ville Ane inkludera soppen fordi ho syntest den representerte eit fint brot mot prinsippet om at det skulle vera objekt dei hadde laga sjølv. Einar syntest soppen var ekkel og stygg og ikkje verdig til å vera med. Guttu insisterte på å inkludera soppen, Einar fjerna den i stillheit rett før utstillinga.

» Illustrasjon 3, *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.



I *Samarbeid mellom små og store vesen* enda det med at Hammonds var tru mot prosjektet si antiautoritære tilnærming. Han overprøvde ikkje borna sine ønske, og både skiltet og pizzakiosken vart med i det endelege verket (sjå illustrasjon nr. 3 og 4). Men han fortel at han sleit med å akseptera at dei skulle vera med. I ettertid seier Hammonds at han i stadig større grad klarte å omfamna kiosken, mellom anna fordi han forstod at det berre var han som hadde skala som markør og at han hadde låst seg fast i det dei hadde blitt einige om ved tidlegare høve. Han omtalar det som eit forløysande augeblikk då han skjønnte at kiosken var borna sitt estetiske uttrykk (dvs. nokre av borna sitt uttrykk), og at dette åleine var grunn nok til at kiosken burde inkluderast. Det var deira uttrykk som skulle få plass gjennom «å la vera», ikkje «dei uttrykka Hammonds aksepterte var deira uttrykk». Etter denne erkjenninga kompenserte Hammonds med å foreslå at han kunne laga ein disk til pizzakiosken. Vidare vart det i fellesskap bestemt at kiosken skulle bli del av ein performance under opninga. I performansen tok borna kiosken i bruk, dei inviterte til kjøp og servering, og dei hadde utlodding. Denne «leiken med verket» vart svært godt tatt imot blant publikum på opninga, sannsynlegvis fordi aktivisering ofte er kjærkomen, men kanskje mest fordi det var deira medelevar som inviterte til leik, bruk og ei form for rollespel. Mange ville delta – stå i kø, handla, vinna, smaka. Dei flokka seg rundt kiosken.

Når det gjeld vurdering av kvaliteten på det endelege verket (illustrasjon nr. 4), er forholda ovanfor sentrale i kunstnaren sine refleksjonar. Det er bruken av og interageringa i verket han trekker fram. Han ser det som at rommet der verket vart plassert på skulen, fekk eit stort løft, og 7. klasse-elevar ved skulen, som nyttar rommet der kunsten er plassert, gav fleire positivt vurderande tilbakemeldingar. Likevel er Hammonds sjølv kritisk til det ferdige verket. Bileta av verket utan borna er dødt, meiner han, på den måten at det ikkje viser energien som faktisk gjekk inn i arbeidet. Der prosjektet glimra til og fann sin estetiske verdi, ifølgje kunstnaren sjølv, var på sjølve opninga eller vernissasjen. Borna tok då i bruk verket, pizzakiosken vart brukt i aktivitet og leik, dei var i det, og dei hadde i tillegg ei moteframsyning der borna viste fram tekstilar dei hadde jobba med, som ei form for «wearable art». Der kiosken mangla kompleksitet og djupn, og var for bokstaveleg, som var Hammonds sine ankepunkt, fekk den sin verdi gjennom sosiale dimensjonar – gjennom bruk. Ifølgje Hammonds er det i bruken av og leiken med verket, i mylderet av uttrykk, og så å seia i fråværet av tydelege skilje mellom objekt og bruk, at han opplevde å vera nærast borna sine eigne (kunstnariske) uttrykksformer. Den estetiske omfamninga av kiosken opna seg for Hammonds gjennom dei sosiale forholda. Tyder det at han nyttar ein eigen vurderingsskala som ikkje rettar seg mot kunst skapt av vaksne profesjonelle? Eller indikerer det at sosiale dimensjonar og bruk er ein sentrale delar av vurderingsgrunnlaget for deltakarbasert kunst? Kanskje hadde borna heile tida sett skiltet føre seg i bruk? Og at det gjennom det representerte noko meir enn det Hammonds såg?

Estetiske og sosiale vurderingar

Dette leier over i korleis ein skal vurdere om deltakarbaserte kunstprosjekt er vellykka. Med referanse til den kunstnariske produksjonen, til graden av deltaking, eller til begge? Skal vi i *Samarbeid mellom små og store vesen* vurdere verdien etter kor likeverdige partane klarte å bli i ulike situasjonar? Kor mange former for samarbeid som vart

etablerte? Eller skal vi vurderer prosjektet etter kor harmonisk og friksjonsfri vegen fram mot eit felles verk var? Eller det motsette, i kva grad motsetnad og disharmoni oppstod? Eller skal prosjektet vurderast etter i kva grad kunstnaren klarte å «unhosta» og gi frå seg autoritet kombinert med graden av deltaking frå borna? At jo meir borna deltok, jo meir ansvar dei tok, jo betre? Alle er interessante spørsmål, men dei har svake koplingar til dei estetiske sidene ved samarbeidet om kunstproduksjon. Dei kunne vore stilte til eit kva som helst prosjekt. Vurdering av deltakarbaserte kunstprosjekt bør vel òg ta føre seg estetiske sider ved denne kunsten? Og korleis skal så estetiske presentasjonar i deltakarbaserte kunstprosjekt vurderast? Som eit kva som helst kunstverk? Det som treffer born kunstnarisk, treffer det òg vaksne?

↳ Illustrasjon 4, *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Hans Edward Hammonds.



Samarbeid mellom små og store vesen la til rette for nye møte, reell interaksjon og samarbeid om skaping av kunst. Samstundes kjem det fram – kva angår intensjonen med prosjektet: å utforska på kva måtar likeverd og horisontalitet i kunstproduksjon prega av asymmetriske relasjonar eventuelt er mogleg – at likeverd ikkje var i nærleiken av å verta oppnådd. Samarbeidet braut aldri laus frå sin asymmetri. Hammonds sine forsøk på «un-hosting» klarte ikkje å bryta ut av det faktum at han er vaksen, vart assosiert med lærarar, og at borna tenkte på han som profesjonell kunstnar. Som sannsynlegvis ikkje er på grunn av kunstnaren sine særtrekk eller manglande evner, men på grunn av dei bindingar og forventingar som konteksten og alle involverte sine tidlegare erfaringar legg på situasjonen (konteksten som var ein skule, forventingar ein har til vaksne folk i klasserom, autoriteten som ligg i vaksenrolla normalt sett, m.m.). Forsøka strekte seg eit stykke, men endå meir som *forsøk på* enn som *faktisk* horisontalitet. Moglegheita for sosialt likeverd heldt av desse grunnane fram med å vera utopisk.

Til liks konkluderte Guttu i *Natur/Utstilling* med at det var på det estetiske nivået, i objekta si stilling i utstillinga, og ikkje på det sosiale nivået, at tillaup til likeverd vart oppnådd. Ho skriv: «[M]øtene fant sted i et åpent, mangetydig rom uten forsøk på å forklare, forhandle eller forene. Det var altså som om forsøkene på samarbeid imploderte, mens de tause treffpunktene mellom objektene selv kunne uttrykke de likeverdige møtene som manglet i prosessen» (Guttu 2018, s. 85). Tillaupet til likeverd var langt større i den estetiske presentasjonen enn i det sosiale samarbeidet òg i *Samarbeid mellom små og store vesen*. Det endelege verket (sjå illustrasjon nr. 4) er sett saman av ei rekkje objekt som varierer med omsyn til storleik og skala, figurasjon og abstraksjon, tidsinvestering, teknikk og materialkombinasjonar, der ein ikkje naudsynleg ser kven som har laga kva, eller at nokre enkeltobjekt eller idear stikk seg meir ut enn andre. Det som likevel kjem tydelegast fram frå *Samarbeid mellom små og store vesen*, er ei problematisering av om det estetiske lèt seg skilja frå det sosiale. Hammonds summerer opp at det er i sosial omgang med verket, når verket vert tatt i bruk, at det kjem til sin rett, eller skimtar med estetisk verdi. Bileta av verket utan born er dødt og tomt, medan bileta med borna som agerer i og brukar verket, til ein viss grad reflekterer noko av energien i samarbeidet og i rommet under opninga, då verket vart tatt i bruk, og tatt ut i leik (sjå illustrasjon nr. 5). Kan då verket vurderast utan bruken? Utan kjennskap til prosessen? Utan vurdering av at det var akkurat desse personane, med deira relasjonar seg imellom, som arbeidde fram verket?

Ei vidare drøfting av verdien og kvaliteten av verket frå *Samarbeid mellom små og store vesen* og deltakarbaserte kunstprosjekt meir generelt kan trekka vekslar på ulike teoretiske og praksisbaserte perspektiv. To relevante ytterkantar i så måte kan vera Claire Bishop og Rachel Anderson sine perspektiv på deltakarbasert kunst. Bishop rettar som nemnt hard kritikk mot sosialt orientert kunst, og relasjonell kunst, primært fordi den ikkje er kompleks og kritisk nok (2004). Ho kritiserer det at deltakarbaserte kunstprosjekt og -praksisar meir eller mindre automatisk blir vurderte som demokratiske og gode fordi dei legg til rette for dialog og legg til rette for nye sosiale møte (Bishop 2004, s. 65). Som ein konsekvens av dette, hevdar Bishop, blir estetiske dimensjonar sett til side, i plassen for moralske, etiske og sosiale vurderingar. Ho etterspør større kritisk sensitivitet knytt til dei faktiske relasjonane i deltakarbaserte kunstprosjekt. Med Bishop si kritiske høg-teoretiske tilnærming fell truleg *Samarbeid mellom små og store vesen* i unåde fordi «reine» estetiske dimensjonar vert skyvd såpass langt til side, og ein står att med eit demokratisk velgjerande prosjekt. Sett i dette perspektivet vert det nærliggande å retta kritiske blick mot kva verdi dei flyktige møta mellom kunstnaren og dei ni borna eigentleg kan ha. Er det mogleg å tala om eit fellesskap i det heile, flyktigheita og asymmetrien tatt i betraktning? Isceneset vi eigentleg ei skinndeltaking? Eller, om det ikkje er tale om ei skinndeltaking, men reell deltaking, er ikkje premissane for korleis deltakarane kan delta, lagt på førehand, gitt avgrensingane i tid og rom? Den vaksne kunstnaren kunne heile vegen enkelt setja foten ned, og med det endra reglane i rommet, i kraft av si rolle. Det kunne ikkje borna. Ei nærliggande innvending i så måte blir om vi isceneset ei tilgjort re-fordeling av makt som berre skjer isolert i rommet det blir utforska i, og ikkje har nokon konsekvens utanfor det same rommet.

» Illustrasjon 5, *Samarbeid mellom små og store vesen*, 2018. Foto: Merete Jonvik.



I ei anna form for ytterkant kan vi sjå prosjektet vårt i eit meir praksisnært perspektiv, inspirert av kurator Rachel Anderson. I teksten «Attempting horizontality» talar ho for å prøva potensialet i å jobba med ikkje-vertikale modellar: å prøva å ikkje overføra eigen vilje og agenda på andre, men heller invitera til open utveksling (Anderson 2010). Med Anderson si praksisbaserte tilnærming vil truleg intensjonen i forsøka på å ikkje overføra eigen vilje og agenda på andre, og forsøka på – gjennom kunst – å invitera til open utveksling og kreativ dialog, bli tillagt verdi. I *Samarbeid mellom små og store vesen* vart det skapt eit verk som ikkje liknar nokon annan kunst eller andre objekt som finst ved skulen, som trekte til seg merksemd frå langt fleire enn dei som deltok, og som alle deltakarar – sjølv om dei ikkje var i nærleiken av likeverdige – tek med seg som variantar av sosialt samvær, tett samarbeid og utveksling på tvers av klassar på skulen. Ikkje minst vart det lagt til rette for kunstnarisk produksjon og lek i eit rom med langt større moglegheiter for fri utfolding og materialeksperimentering enn tradisjonelle kunst- og handverkstimar normalt legg til rette for. Alle involverte tok med seg både estetiske og sosiale erfaringar frå prosjektet, og alle fekk tilgang til noko som var større enn dei hadde sjølve, ei triviell, men i denne samanheng sann frase. Med referanse til sistnemnde kan det likevel tenkjast at det største læringspotensialet ligg hos kunstnaren. Hammonds fekk utfordra sin eigen måte å arbeida på gjennom å testa ut nye strategiar. For han ligg det læringsverdi i å vera tvungen til å akseptera syn, praksisar og avgjerder som er langt frå hans egne. For borna – som viste stor glede over å få delta («Tenk at vi får vera med på dette prosjektet!») og som summerte det opp som «kjekt» – likna nok prosjektet meir på frie og annleis kunst- og handverkstimar, med langt større tilgang på materialar og rom for utfolding. Truleg gjeld dette skeivforholdet generelt for samarbeid prega av asymmetri: at verdien i å inkludera nye perspektiv og tilnærmingar er størst for den som «har makta» og inviterer inn – og som dermed gjerne legg premissane – samanlikna med den som «ikkje har makta» og blir invitert inn, men som vert invitert inn

på den inviterande sine premisser, og som kan bidra med noko nytt og «sprenga grenser» berre om den som har mest makt (og som har gitt frå seg litt), tillèt det. Ein kritisk merknad i så måte er at berre «den store» i *Samarbeid mellom små og store vesen* tek erfaringane med seg i sitt profesjonelle virke, og kan utnytta og profittera på inkluderinga.

Forsøk på å minimera kunstnarsubjektet – som la-vera-strategiar og «un-hosting» handlar om – bringer òg fram spørsmål om grenser for opphavsrett og autonomi. Deltaking og deltakarbasert kunst har endra kunstmogrepet, verkogrepet og kvalitetsvurderinga. Det er etter kvart openbert at ein ikkje tent med at deltaking vert sett på som eit gode i og for seg sjølv, og liknande, om estetisk autonomi i og for seg sjølv er einaste vurderingskriterium. I *The One and the Many* skriv Kester om korleis nyare deltakarorienterte praksisar kompliserer konvensjonelle syn på estetisk autonomi (Kester 2011, s. 9–10), og han hevdar at desse har leia samtidskunsten (og kunstproduksjonen) gjennom eit paradigmeskifte. Ikkje ved at sosialt engasjert, deltakarbasert kunst overgår objektorienterte praksisar, heller ved at «[t]hey simply offer a different articulation of a capacity that take to be central to the constitution of modern art more generally: the ability of aesthetic experience to transform our perceptions of difference and to open space for forums of knowledge that challenge cognitive, social or political conventions» (2011, s. 11). Kester opnar for at desse kunstpraksisane og kunsten som kjem ut av dei, kan gi andre typar estetiske opplevingar som på andre måtar artikulere kunstens kapasitet til å endra og utfordra oppfatningar og konvensjonar. I *Conversation Pieces* lanserer Kester omgrepet «dialogisk estetikk», og talar *mot* at all diskusjon og re-definering av estetisk autonomi vert sett som ei avvising av estetikk per se, og *for* at ein gjennom dialogisk estetikk kan henta fram meir nyanserte forståingar av den gjensidige avhengigheita mellom det estetiske, det politiske og det etiske (Kester 2013 [2004], XVII–XVIII). Bishop på si side har uttalt at ho meiner at kunstnaren sitt ansvar ikkje ligg i det å minimera si makt vis-à-vis deltakarane, men heller å skapa «unease, discomfort ... frustration ... fear, contradiction, exhilaration and absurdity» (Bishop 2006, s. 26; Bell 2017, s. 74). Bishop ønskjer seg òg fokus på «the effects of collaborative art for those who encounter its results but do not engage in its immediately collaborative phase» (Bell 2017, s. 81). I forlenginga av dette understrekar David Bell, i si samlesing av Bishop og Kester, at det i diskusjonen mellom dei to vert skapt ein uheldig binær opposisjon mellom affirmasjon og negasjon (stadfesting og kritikk). I staden ønskjer han seg meir utforsking av korleis deltakarbasert kunst simultant kan kritisera og utfordra status quo («negate») og stadfesta og lansera («affirm») alternativ til det (ibid.). Erfaringar frå *Samarbeid mellom små og store vesen* tydeleggjer den gjensidige avhengigheita av det estetiske og det sosiale, samstundes som det kjem klart fram at forsøka på spreiking av kontroll, minimering av autoritet og utfordring av maktrelasjonar i kunstproduksjon gjorde grenser for opphav, verk, autonomi og kvalitet meir utydelege. Kanskje ligg det verdi òg i det?

Prosjektet er støtta av Norsk kulturråd.

Referanseliste

- Anderson, Rachel (2010) Attempting Horizontality, rachelanderson.info/uploads/2/1/0/0/21003736/quam_paper.pdf. (lest 14.10.2018).
- Becker, Howard S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Bell, David M. (2017) The Politics of Participatory Art, *Politics Studies Review*, Vol 15(1): 73–83. DOI: doi.org/10.1111/1478-9302.12089
- Bishop, Claire (2004) Antagonism and Relational Aesthetics, i: Krauss, Rosalind et al. October 110: 51–79, New York: MIT Press Journals. DOI: doi.org/10.1162/0162287042379810
- Bishop Claire (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London og New York: Verso.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*. Cambridge/Oxford: Polity Press.
- Bourriaud, Nicolas (2007 [1998]) *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Danbolt, Gunnar (2014) Kunst og barn i et historisk perspektiv, i: Røyseng, Sigrid; Pettersen, Anette Therese; Habbestad, Ida, *Begreper om barn og kunst*, Oslo: Norsk Kulturråd.
- Decter, Joshua (2013) *Art is a Problem. Selected Criticism, Essays, Interviews and Curatorial Projects (1986-2012)*, Document Series, JRP Ringier.
- Eeg-Tverbakk, Per Gunnar (2014) De raddeste av de radde bruker fontenen som gap, i: Røyseng, Sigrid; Pettersen, Anette Therese; Habbestad, Ida, *Begreper om barn og kunst*, Oslo: Norsk Kulturråd.
- Goldenberg, David og Patricia Reed (2008) What is a Participatory Practice?, i: *Fillip 8*, fillip.ca/content/what-is-a-participatory-practice (lest 09.01.2019).
- Green, Charles (2001) *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press.
- Guttu, Ane Hjort (2018) *Natur/Utstilling*, i: Guttu, Ane Hjort, *Tekster. Samtaler*. Manus. Oslo: Torpedo Press
- Huybrechts, L., Schepers, S., & Dreessen, K. (2014) Participation and Risky Trade-offs, i: Huybrechts, L. (ed.) *Participation is Risky. Approaches to Joint Creative Processes*, Amsterdam: Valiz.
- Jonvik, Merete; Røssaak, Eivind; Stien, Hanne Hammer; Sunnanå, Arnhild (2020) *Kunst som deling, delingens kunst*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kester, G.H. (2013 [2004]) *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kester, G.H. (2011) *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, London: Duke University Press.

Forfatterpresentasjon

Merete Jonvik

Merete Jonvik er sosialantropolog og sosiolog. Ho har ein ph.d. i sosiologi frå Universitetet i Stavanger (2015). Avhandlinga hennar, *Folk om forskjellar mellom folk*, er ei utforsking av korleis folk frå ulike samfunnslag oppfatar og kommuniserer sosiale og kulturelle forskjellar. Jonvik jobbar som førsteamanuensis i sosiologi ved Institutt for medie- og samfunnsfag ved Universitetet i Stavanger. Forskningsområda hennar er hovudsakeleg innanfor kunst- og kultursosiologi. Jonvik har saman med Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien og Arnhild Sunnanå gitt ut boka *Kunst som deling, delingens kunst* (Fagbokforlaget). Boka omhandlar nye tendensar og samarbeidsformer på samtidskunstfeltet i Noreg etter 2010.

Hans Edward Hammonds

Hans Edward Hammonds er biletkunstnar og kunstformidlar. Hammonds har ein mastergrad i Fine Arts frå Elam School of Fine Arts, The University of Auckland i New Zealand. I sin kunstnariske praksis jobbar han med performance og installasjon, i tillegg til relasjonelle og deltakarbaserte prosjekt der ulike formar for samarbeid vert utforska. Han har vist verk og prosjekt på mellom anna Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger, Haustutstillinga og Vestlandsutstillinga. Han har vore engasjert ved ei rekkje ulike kunstnardrivne visingsrom og -initiativ (Kulturlaboratoriet, Studio17, Arbeidsverk) og er for tida medkurator og produsent på det kunstnardrivne senteret Velferden Sokndal Scene for Samtidskunst.

Samarbeid mellom små og store vesen er eit kunst- og forskingsprosjekt som utforskar likeverd og flat struktur i kunstproduksjon der born og vaksne samarbeider. Motivasjonen er eit ønskje om å løfta fram born sine eigne kunstnariske uttrykk, samt ei nysgjerrigheit for kva verk og erkjenningar som kjem ut av eit forsøksvis likestilt samarbeid.

Kva form tek kunstnariske skapingsprosessar under stor grad av fridom? Kva kunstnariske uttrykk kjem fram hos born når dei skapar under svak grad av styring? Korleis vurderer den kunstnariske kvaliteten på verk som kjem ut av involverande prosessar?

I takt med auka fokus på born sin aktive medverknad i kunstoplevingar og kunstproduksjon, blir diskusjonane av korleis, kvifor og med kva verknad ein involverer, sett på dagsorden. *Samarbeid mellom små og store vesen* kan lesast som eit innspel til desse diskusjonane. Spesielt undersøker den korleis ein vurderer den kunstnariske verdien i deltakarbaserte kunstprosjekt, og korleis ein involverer born i kunstnariske praksisar, og kva verknadar ei slik involvering har.

Samarbeid mellom små og store vesen er skriva av forskaren Merete Jonvik frå Universitetet i Stavanger og biletkunstnaren Hans Edward Hammonds.

Utgitt i kommisjon hos
Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-201-1



Kulturrådet
Arts Council Norway