

Å feile er menneskelig

En kunstteoretisk undersøkelse av mislykkethet.

SOPHUS TEODOR STENSLAND

VEILEDER

Frida Forsgren

Universitetet i Agder, 2024

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Visuelle og Sceniske Fag

Master

Forord

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg hatt god hjelp. Først og fremst vil jeg takke min veileder Frida Forsgren, som har vært utrolig kunnskapsrik; for ikke å nevne tilgjengelig, ansvarlig og en genuint engasjerende samtalepartner.

Jeg vil også takke mine foreldre, som spesielt har bidratt med de nødvendige selvtillits-løft under prosessen. Mine medstudenter fortjener også honnør, spesielt de som har delt sine perspektiver på mislykkethet. Jeg takker også mine venner for deres galgenhumor. Som jeg har blitt gjort oppmerksom på flere dusin ganger, ville det vært ironisk og artig om en oppgave om mislykkethet skulle vise seg å mislykkes – en betraktning som er like morsom i dag som første gang jeg hørte den for snart ett år siden.

Til sist vil jeg takke alle som har skapt mislykket kunst; som har potensial til å være både interessant og berikende.

Sammendrag

Dette masterprosjektet er en undersøkelse av begrepet *mislykkethet* og hvordan det kan forstås i en kunstteoretisk kontekst, med utgangspunkt i kryssfeltene mellom den historiske avant-garden og kontemporær samtidskunst. Stort sett har utøvende kunstnere hatt «monopol» på diskursen om kunstnerisk mislykkethet (Martins, 2015, s. 2). Denne studien er derfor et bidrag til et mer distansert, teoridrevet blikk. Studiens metodologi har sin grobunn i den fortolkende vitenskapstradisjonen, med Hans-Georg Gadamer's syn på hermeneutikk (2004) som ledesnor. Gjennom nærlesing og tolkning av historisk og nyere litteratur søker studien å øke bevisstheten og forståelsen rundt mislykkethet i kunstfeltet. Tre analyser vil bli foretatt. To vil være komparative analyser av Allan Kaprows *18 Happenings in 6 parts* (1959) og *Fluids* (1968) – verk som stammer fra 60-tallets Happenings; anvendt som representanter for avant-gardens paradigme, og dens relasjon til tematikken. Avslutningsvis analyseres det kontemporære verket *He Will Not Divide Us* (Labeouf, Rönkko & Turner, 2017-2021), som representant for spenningspunktene og kryssfeltene mellom da-og-nåtiden, og mislykkethetens meningspotensial.

Nøkkelord

Kunstnerisk mislykkethet, avant-garde, Happenings, relasjonell kunst, kunstkritikk, anti-kunst, det kontemporære.

Abstract

This master's thesis is an exploration of the concept of *failure* and how it can be understood within an art theoretical context, focusing on the intersections between the historical avant-garde and current contemporary art. Traditionally, practicing artists have held a "monopoly" on the discourse of artistic failure (Martins, 2015, p. 2). Consequently, this study contributes to a more distanced, theory-driven perspective. The methodology of the study is rooted in the tradition of interpretation, guided by Hans-Georg Gadamer's hermeneutics (2004). Through close reading and interpretation of historical and recent literature, the study seeks to increase awareness and understanding of failure in the field of art. Three analyses will be conducted.

Two will be comparative analyses of Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 parts* (1959) and *Fluids* (1968) – works stemming from the 1960s Happenings; applied as representatives of the avant-garde paradigm and its relation to the theme. Finally, the contemporary work *He Will Not Divide Us* (LaBeouf, Rönkkö & Turner, 2017-2021) will be analyzed as a representative of the tensions and intersections between past and present, and the potential for meaning through failure.

Key words

Artistic failure, avant-garde, Happenings, relational art, art criticism, anti-art, contemporary art.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag/Abstract	3
Nøkkelord/Key words.....	3
1.0 Innledning	7
1.1 Oppgavens bakgrunn og relevans	8
1.2 Begrepsavklaring og avgrensning	10
1.3 Problemstilling	11
1.4 Teori.	12
1.5 Metode og metodologi	12
2.0 Aspekter ved mislykkethet.....	15
2.1 Et filosofisk blikk på mislykkethet, kunst og intensjoner	15
2.2 Forfatterens død – fra skaper til tilskuer	22
3.0 Et historisk blikk – mislykkethet i et anti-kunst-paradigme.....	29
3.1 Avant-garde – en redegjørelse.....	29
3.2 Kaprow og Happenings.....	32
3.2.1 Komparativ analyse – <i>18 Happenings in 6 parts</i>	37
3.2.2 Komparativ analyse – <i>Fluids</i>	50
4.0 Nyere aspekter ved mislykkethet.....	61
4.1 Tingenes tilstand – mislykkethet i et utøvende perspektiv	61
4.1.1 Et pedagogisk syn på mislykkethet	64

4.1.2 Serendipitet.....	66
4.1.3 Mislykkethet – et eget mål?	68
4.2 Antagonisme	71
5.0 He Will Not Divide Us.....	77
5.1 Etisk drøfting.....	77
5.2 Handlingsreferat – to versjoner av virkeligheten	79
5.3 Mislykket?.....	83
5.4 Analyse og verdi.....	87
6.0 Konklusjon.....	96
Litteraturliste	99

1.0 Innledning

Denne studiens mål er å undersøke begrepet *mislykkethet*, og hvordan det kan anvendes og forstås i kunstfaglig kontekst. I allmenn betydning assosierer vi gjerne mislykkethet som noe negativt – fiaskoer av varierende alvorlighetsgrad, som reflekterer negativt på blunderens forelder. Innen kunstnerisk praksis, derimot, finner vi i visse sirkler en mer nyansert forståelse av begrepet, som jeg skal komme mer konkret inn på i det påfølgende. Det kan dog i starten være nyttig med en kort forklaring, parafasert fra Susana S. Martins (Martins, 2015 s. 2).

Den praktiserende kunstnerens kamp med og mot mislykkethet er velkjent, og kan til og med oppleves som en klisje – kunstnere som ikke anerkjennes i sin samtid, den stadige (men fåfengte) søken etter perfektjon, dårlig selvfølelse og kreative kriser er alle markører på kunstnerlivet. Med det sagt finner vi positive, eller i alle fall produktive aspekter ved mislykkethet, som særlig utøvende kunstnere i nyere tid har trykket til sitt bryst. Det er en forståelse av mislykkethet som en kilde til læring og selvforbedring, og, i mange tilfeller, som metode i kreativt arbeid. Det er med andre ord ikke noe nytt å vri på begrepet mislykkethet, det å prøve å finne verdien i noe som ved første øyeblikk kan oppleves som utelukkende negativt.

Med det sagt, finner vi på den andre siden en mindre omfattende forståelse av mislykkethet i akademiske kretser, hvor begrepet for det meste har vært fraværende (Martins, 2015, s. 2). Konseptet behandles i varierende grad gjennom diverse teoretiske innfallsvinkler, men det synes ikke å eksistere fullstendige, definitive verk som konstituerer en komplett forståelse av mislykkethet i kunstfeltet, historisk eller kontemporært – det er i skrivende stund ingen omfattende «theory of failure.»

Det er dog visse kilder som behandler begrepet konkret. Som nevnt ovenfor, finner vi de mest omfattende i litteratur som er særlig relevant for kunst-praktikere – hvor mislykkethet og feilslag brukes aktivt som metode, både med og uten hensikt. Her gjør blant annet Lisa Le Feuvres antologi *Failure* seg særlig relevant; som inngang til hvordan mislykkethet varierende har blitt forstått og anvendt av kunstnere (Le Feuvre, 2010).

Det skal heller ikke hevdes at kunstfaglig academia er totalt blottet for referanser til begrepet – dette gjelder da hovedsakelig spredde artikler i diverse tidsskrift, som den tidligere henviste.

Til sist finner vi behandlinger av mislykkethet fra filosofisk teori. I en slik tilnærming er det søkelys på hva mislykkethet faktisk *er*, rent konkret – fremfor å ta for gitt at den allmenne forståelsen nødvendigvis skal eller burde være den mest gjeldende. Det søkes også å legge frem visse definisjoner på akkurat hva som kan og ikke kan kalles mislykket, hvilket blir relevant for denne studiens formål.

1.1 Oppgavens bakgrunn og relevans

Oppgavens bakgrunn er i det store og hele forankret i personlige kunstfaglige studier og interesser, som vil komme til uttrykk på forskjellige måter. Først og fremst har vi bakgrunnen for valget av temaet mislykkethet, som i første instans var motivert av et personlig ønske om å være kontrær. Jeg vil postulere at den typiske intensjon bak en masteroppgave som omhandler andres kunst, er å opphøye den og omtale den med reverens. Dette er selvfølgelig satt på spissen og ikke alltid tilfelle, men dersom «alle» søker studieobjekter i lys av deres suksess, ville jeg søke dem i lys av deres mislykkethet.

Denne motivasjonen om å svømme mot strømmen kan sågar hensiktsmessig forenes med en historisk interesse for de like kontrære kunstretningene en finner i 1900-tallets avant-garde-kunster. Det var i disse retningene et ønske om noe nytt i kunsten, noe som kanskje ikke kunne kalles kunst i det hele tatt (Aiken, 1968, s. 106; Oren, 1975, s. 1-2). Denne intensjonen boblet opp som respons til det som ble sett på som fortidens rigide normer og regler, hvilket angivelig stagnerte kunstnerisk utvikling. Som nevnt i Dada-manifestet: «married to logic, art would live in incest, swallowing, engulfing its own tail, still part of its own body, fornicating with itself, and passion would become a nightmare...»(Tzara, 2011, s. 143). Det kan altså tolkes en ide om at kunst med formelle og logiske retningslinjer skaper en ond sirkel – en syklus hvor skapere kopierer hverandre i stadig økende grad, til det ikke blir noe igjen av originalitet. I et slikt syn ble det nødt til å komme med noe nytt, som avant-gardene søkte å by på. Vel å merke beskriver jeg her avant-gardene som monolittiske, til tross for de diverse retningenes estetiske, og i mange tilfeller ideologiske forskjeller. Retningene er dog forent

under visse prinsipper som var like for dem alle, blant annet det jeg forstår som en motivasjon om å være kontrær, å «gå mot røkla.» Avant-gardenes overordnede prinsipper skal også nærleses og problematiseres i det påfølgende.

Jeg har funnet avant-gardene som det mest hensiktsmessige kunsthistoriske momentet å ta for meg, gjennom grep avant-gardene avendte som det også finnes tydelige spor av i det kontemporære. For det første, anvendelsen av mislykkethet som virkemiddel og metode, som nevnt ovenfor – en intensjonal mislykkethet, med fokus på å utfordre normative standarder. For det andre, skapelsen av dynamiske situasjoner og hendelser fremfor stillestående kunstobjekter. En slik tilnærming vil jeg argumentere at skaper unike muligheter for mislykkethet som *tilstand*, at verket beveger seg vekk fra sin grunnleggende intensjon. Med dette finner vi mislykkethet i to spenningspunkter, som vil bli særs relevant i det forestående. For det første, hvordan begrepet kan forstås forskjellig i de to historiske øyeblikkene avant-garde og det kontemporære, og kryssfeltene mellom dem. For det andre, spenningspunktet mellom mislykkethet som aktivt brukt metode, og mislykkethet som tilstand, hvor kunstverket ikke bare bruker mislykkethet, men kan sies å *være* mislykket. Disse perspektivene tatt i betraktning, ligger altså studiens bakgrunn både i historisk forstand, og i nyere litteraturs problemstillinger og diskusjoner som kan knyttes til mislykkethet.

Hva angår relevans, søker studien å legge til rette for en større bevissthet om kunstnerisk mislykkethet, og hvordan det kan forstås i dag. Som nevnt, finner vi at begrepet i mindre grad er brukt i forskningsbaserte områder og akademia – studiens funn vil derfor sikte på å gjøre seg spesielt betydningsfull i et slikt lys, hvor filosofi og kunstkritikk særlig bidrar. Slik forskning kan bidra til å utvide kunstfeltets selvforståelse, og forståelsen av kryssfeltene mellom suksess og mislykkethet, og mellom avant-gardene og det kontemporære. Mislykkethet er et såpass allment fenomen at oppgaven har en grad av relevans for alle i kunstfeltet, men retter seg altså spesielt mot teoretikere, kritikere og historikere.

En sekundær relevans finnes i valget av å gjennomføre denne oppgaven på norsk. For mens det er relativt lite litteratur som behandler mislykkethet konkret på engelsk, synes det ikke å finnes noen slike ressurser på norsk. Det er motivert av dette at jeg har valgt å bruke ordet mislykkethet, selv om det kan argumenteres at det engelske ordet «failure» egentlig er mer anvendelig. Det synes å ha en hard, definitiv egenskap som er noe mangelfull i den norske ekvivalenten. Særlig nyttig er det at failure både refererer til det jeg tidligere identifiserte som

metode og tilstand: «I used failure,» og «I am a failure.» Til tross for dette, vil jeg (bortsett fra direkte sitater) fortsette å bruke de norske oversettelsene mislykket og mislykkethet, til tross for deres flere stavelser og kanskje mer litterære kvalitet.

1.2 Begrepsavklaring og avgrensning

Jeg avklarer her sentrale begreper som anvendes i oppgaven, samt redegjør for dens avgrensninger:

Det kontemporære er ikke bare et synonym til ordet samtidig, men kan forstås som et eget kunsthistorisk begrep (Danbolt, 2014, s. 10). Danbolt peker på tendenser ved samtidskunsten, fellestrekk som strekker seg internasjonalt. Disse tendensene skal utdypes etter hvert som de blir relevante, men kan nevnes kort her, hentet fra innholdsfortegnelsen i Danbolts bok. Det er flere tendenser, men de mest nærliggende for oss er den relasjonelle kunsten, det performative, institusjonskritikken og den stedsspesifikke kunsten (Danbolt, 2014, s- 6-9). Ellers har det kontemporære vært preget av kryssfelt og sjangerblandinger, forskjellige kunst kategorier som flyter inn i hverandre (Jonvik et al., 2016, s. 15). Kunsten etter modernismen representerer sågar en bortgang fra den mediespesifikke kunsten, samt en problematisering av tanken om enhetlige kunstverk (Finke & Solli, 2021, s. 20).

Akademia og det utøvende viser til to motsetninger innen mislykkethets-diskursen. Det utøvende refererer til de syn som forvalter kunstnere og skapere, gjerne med fokus på hvordan mislykkethet kan anvendes i den kreative prosessen. Som nevnt, er det stort sett innen denne kategorien at begrepet har blitt drøftet. Det akademiske viser her til et mer distansert og kritisk blikk, hvor skaperes autoritet ses bort fra og mening anses å være gjenstand for kontinuerlig tolkning, også fra mennesker som er utenfor den konkrete kunst-situasjonen. Vel å merke kan begge disse perspektivene være akademiske; i denne sammenheng anser jeg også akademiske tekster som forvalter et kunstner-perspektiv som underlagt det utøvende.

Verk/objekt brukes i sin bredeste forstand. Kunstprodukter, om det er billedkunst, performance, relasjonsbyggende prosjekter osv. anses som kunstverk.

Det performative er den kategorien kunst oppgavens hovedobjekter tilhører. Det er et vidt begrep, med et mangfold av potensielle virkemidler. Performativ kunst, eller performance, er vanskelig å definere presist utover at det er live-kunst, skapt av kunstnere. En strengere definisjon har blitt argumentert å kunne være innskrenkende; ettersom performativ kunst kan anvende virkemidler fra litteratur, teater, musikk, arkitektur, poesi, film, osv. (Goldberg, 1979, s. 6). Denne bredden vises gjennom oppgavens analyseobjekter, hvor fokuset ligger på ganske vide «kunst-situasjoner,» fremfor statiske verk eller tradisjonelle teatrale oppvisninger. Dette er igjen knyttet til virkemidlene popularisert av de mest relevante delene av avant-garden, og kryssfeltene mellom den gang da og her og nå. Andre kunstuttrykk vil bli nevnt og anvendt som eksempler, mens de lengre analysene har til felles at de tilhører det performative.

Kvalitetsbegrepet er stort sett unngått, og nevnes her for å understreke forskjellen mellom dikotomiene «mislykket-vellykket» og «bra-dårlig.» Studien vil demonstrere at disse er separate, og at et argument for kunsts mislykkethet ikke nødvendigvis er en kvalitetsvurdering, selv om ordet ordinært sett bærer en negativ konnotasjon.

Perioden jeg har som interessefelt strekker seg som nevnt fra avant-garde-kunstene til det samtidige. Avant-garden er særlig representert av 60-tallets uttrykksformer, nærmere bestemt Nord-Amerikas Happenings; mens samtiden er representert gjennom analyse av en av denne periodens stilmessige arvtakere.

1.3 Problemstilling

Studien intenderer å granske følgende problemformulering:

Hvordan kan begrepet «mislykkethet» forstås i en kunstteoretisk kontekst?

Videre stilles supplerende forskningsspørsmål:

Hvordan kan de utøvende perspektivene på mislykkethet utfordres?

Hvordan kan mislykkethet forstås i lys av Happenings og et avantgardistisk anti-kunst-paradigme?

Hvordan kan mislykkethet forstås i lys av kryssfeltene mellom Happenings og kontemporær relasjonell kunst?

1.4 Teori

Studien anvender et mangfold av litteratur som teorigrunnlag. Denne litteraturen er knyttet til tematikken og objektene – altså kilder som omhandler mislykkethet konkret, avant-garden og anti-kunst, Happenings; samt de kontemporære arvtakerne relasjonell kunst og deltakelse. Jeg skal her nevne de mest sentrale kildene, uten å gå gjennom supplerende sådanne her og nå.

Direkte relatert til studiens forståelse av mislykkethet er kunstfilosofisk litteratur.

Christopher Mag Uidhirs *Failed art and failed art theory*, (2010) brukes som grunnleggende basis for studiens definisjon av mislykkethet, og relasjonene til kunst-skapelse. Her gjør også Michel-Antoine Xhignesses *Failures of Intention and Failed-art* (2020) og Susana S. Martins' *Failure as Art and Art History as Failure* (2015) seg gjeldende. Argumenter for studiens teoridrevne og distanserte perspektiv, gjøres i lys av Roland Barthes *Death of the Author* (1977). Fra det utøvende perspektivet som har dominert, anvendes som nevnt Lisa Le Feuvres *Failure* (2010) samt annen gjeldende teori.

Under diskusjonen av anti-kunst og Happenings, er kunstneren og akademikeren Allan Kaprow sentral. Hans manifest (Kaprow, 2004) og Happening-oppskrift (Kaprow, 1966) blir anvendt. Ellers vil analysene, avant-garde så vel som kontemporært, relateres til fenomenet relasjonell eller deltakende kunst. Her er Pablo Helgueras *Education for socially engaged art* (2011) relevant. Spesielt skal kritikken Claire Bishop retter mot det relasjonelle anvendes, som hun legger ut i *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) og *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012).

1.5 Metode og metodologi

Studien er en monografi, som baserer seg på et distansert og kritisk akademisk blikk som ellers er forfektet i oppgaven. Dens empiri og funnene utledet derfra, vil med andre ord ikke basere seg på praktisk feltarbeid. Selv om mislykkethet konkret har blitt lite behandlet fra

dette perspektivet, finnes et mangfold av litteratur begrepet kan relateres til. Studiens metodologi baserer seg på hermeneutikk, med grobunn i den fortolkende vitenskapstradisjonen. I den forstand er Hans-Georg Gadamer syn på hermeneutikk som legges frem i *Truth and Method* (2004) særlig aktuelt. Sentralt for Gadamer og den hermeneutiske metode er begrepene uttrykk, mening og forforståelse. Vi søker gjerne de meninger som uttrykkes gjennom noe, i denne sammenheng kunstobjekter. Hva ønsker verkene å formidle til sitt publikum? Dette kompliseres i møte med vår forforståelse, summen av våre fordommer; hvilket nødvendigvis har en effekt på hvordan objektene oppleves og forstås i første instans. Gadamer skiller seg fra tidligere hermeneutikere gjennom at fordom og forforståelse ikke anses som noe en kan eller burde totalt løsrive seg fra (Føllesdal og Walløe, 2019, 103-104). Selvet og forforståelsen består, men settes kontinuerlig opp mot objektet gjennom tolkninger. Forforståelse og særlig fordommer er heller ikke «fyord,» som i den gjengse oppfatning. De er ikke nødvendigvis ubegrunnede, selv om de må prøves mot analyseobjektet. Slik går den hermeneutiske sirkelgangen, hvor man identifiserer detaljer i objektet, ser effekten på helheten, (Jordheim et al., 2019, s. 226-227) og kontrasterer med forforståelsen.

Bevissthet om min egen forforståelse er viktig i denne sammenheng. Uten en slik bevissthet, kan en ende opp med å kun søke å bekrefte de hypoteser som allerede er iboende; uten å skape det nødvendige rommet for endringer. Dette ser særskilt relevant når det gjelder et begrep som mislykkethet. Analyseobjektene ble i første instans utvalgt ettersom det var «noe» ved dem som kunne relateres til tematikken, men den faktiske forståelsen oppnås først gjennom påfølgende drøfting og analyse. Særlig viktig blir det å ta objektene og deres intensjoner på alvor, med blick for argumenter om hvordan objekter jeg identifiserer som mislykkede, potensielt unngår en slik merkelapp.

Opgavens metodiske grep er altså todelt. Først, mer generell litteraturanalyse med blick for begrepsforståelse og redegjørelse av relevant teori. Disse delene av oppgaven vil opprettholde et kritisk blick, hvor forskjellige teoretiske innfallsvinkler settes opp mot hverandre og vurderes – men kan, relativt sett, kalles mer beskrivende. Den andre metoden går ut på analyse av de konkrete objektene som er valgt, bygget på teori som er etablert tidligere, samt teori som blir gjeldende etter hvert i analysene. Tre lengre analyser vil bli foretatt. To av dem er komparative analyser av 60-tallets *Happenings* – Allan Kaprows *18 Happenings in 6 parts*

(1959) og *Fluids* (1967) – som representant for de mest relevante delene av avant-gardens etos, og mislykkethet i relasjon. Avslutningsvis utføres en analyse av det kontemporære verket *He Will Not Divide Us* (Labeouf, Rönkko & Turner, 2017-2021), som representant for kryssfeltene mellom da-og-nåtiden, og mislykkethetens meningspotensial. Intensjon er et nøkkelord for analysene – jeg søker å identifisere intensjonen(e), altså hva verket «vil fortelle oss,» og kontrasterer intensjon med meningsvirkning.

2.0 Aspekter ved mislykkethet

Dette kapittelet tar for seg selve ordet mislykkethet, og hvordan det kan defineres og forstås som grunnlag for følgende analyse. Det blir sentralt for oppgaven å ha et tydeligere utgangspunkt enn ordets gjengse og allmenne betydning. Jeg vil postulere at opplevelsen av mislykkethet ikke er noe den alminnelige person søker å definere, når en bruker ordet i dagligtalen. Hvorvidt en anser egne eller andres arbeid som mislykkede, er nok basert på u håndgripelige fenomener og enkeltindividenes magefølelser. Oppfatning av mislykkethet er således informert av den subjektive opplevelsen. Basert på flyktige tanker og en luftig forståelse av begrepet, kan noe som anses mislykket for meg være en total suksess for noen andre, men da finner vi spørsmålet: kan mislykkethet behandles som noe konkret? Dette kapittelet søker dermed å nærlese mislykkethet som begrep, samt undersøke hvilke rammer en kan sette for hva som er og ikke er mislykket. Kapittelet skal også problematisere kunstnerisk autoritet; og undersøke spørsmålet om hvem – om noen – som sitter med definisjonsmakten angående kunstverk og deres meningsproduksjon.

2.1 Et filosofisk blikk på mislykkethet, kunst og intensjoner

Å definere kunstnerisk mislykkethet kan anses som en mer komplisert oppgave en man kanskje skulle anta. Ikke bare på grunn av begrepets diverse aspekter og hvordan det kan forstås i seg selv, men også fordi det nødvendigvis må knyttes til enda mer kompliserte spørsmål – først og fremst den evinnelige drøftingen om hva kunst egentlig er. Å besvare et slikt spørsmål konkret kan ved første øyekast oppfattes som enormt omfattende, om ikke umulig, og det er ikke denne studiens formål å legge frem en autoritær normativ definisjon av kunst. Men – om det skal defineres hva det vil si å mislykkes innen kunst, må en ha enkelte rammer en kan sette på kunst i seg selv. Christopher Mag Uidhir presenterer et utgangspunkt som er likt denne studiens, i introduksjonen til sitt filosofiske verk *Art & Art Attempts*. Det beskrives hvordan han er i gang med å skrive en bok innen sjangeren kunstfilosofi, uten å egentlig vite hva kunst er eller skal være – men det er likevel ikke en komplett mangel på kunnskap om kunst, og det lille man vet kan være informativt og et solid utgangspunkt. Han skriver:

Despite not knowing what makes something an artwork, I do know at least one thing: *art must be in some sense intention-dependent*. That is, the one thing of which I am sure is that for something to be an artwork, intentions must in some sense figure for the way in which that thing satisfies the conditions for being art, *whatever those may be* (Mag Uidhir, 2013, s. 1).

Ifølge dette synet finner vi dermed at det settes et aktivt krav på kunst – det skapes ikke av seg selv, men må nødvendigvis være et produkt av et valg, hvor en (formodentlig) menneskelig intelligens og forstand må ligge bak. Vi finner både at det må være noe kognitivt til stede, og at skapelse følger det en kan kalle en subjekt-objekt-dynamikk, hvor handlingskraft (av et eller annet slag) går fra aktør til objekt. Kort sagt – kunst kan kalles et resultat av intensjon.

Dette kravet på kunst åpner for visse spørsmål. Først og fremst, hvordan begrepet *intensjon* skal behandles, samt hvordan en skal forstå kunst som er mindre tydelig intensjonal, men likevel vil allment oppfattes som kunst. I denne konteksten kan det være nærliggende å bruke visse kulturartefakter som eksempel – objekter som ikke nødvendigvis er skapt *som* kunst, men samtidig innehar en estetisk og kunstnerisk verdi. Steinalderens hulemalerier og ornamenterte religiøse gjenstander har, ved sin skapelse, blitt sett på som hovedsakelig funksjonelle, men vil med nåtidens briller oppleves som kunst. I alle fall oppleves de som noe som innehar kunstnerisk verdi; skjønt dette demper deres oppfatning som nyttegjenstander (Young, 2014, s. 181). Objektets verdi lå altså tidligere i deres ikoniske betydning, så vel som moralske, sosiale osv. (Stolnitz, 1961, s. 131).

En finner altså at kunstnerisk intensjon kan problematiseres. Kulturelle artefakter ble skapt med intensjon, men det samme gjelder de fleste objekter som ikke oppfattes som kunst – en pose nøtter, en nål, en murstein. Dette kompliseres videre av at slike dagligdagse objekter faktisk har befestet seg i kunstnerisk kontekst, med Duchamps famøse pissoar som et nærliggende eksempel. Men – slike objekter er likevel resultat av intensjon. Det er simpelthen snakk om en intensjon som fungerer annerledes enn rent skapende – det er likevel en menneskelig, kunstnerisk vilje som har *appropriert* objektene og artefaktene, selv om nevnte vilje ikke skapte dem originalt: «being art entails being the product of certain intentional actions such as achieving, appropriating, creating, designing, making, conferring, endowing, or bestowing» (Mag Uidhir, 2010, s. 385).

Om en godtar at intensjoner fungerer som selve grunnmuren for kunst, kan det sågar være hensiktsmessig å kombinere intensjonsbegrepet med kunstnerisk mislykkethet, og dermed også kunstnerisk suksess. Kunst er grunnleggende intensjonsbasert, intensjoner kan potensielt ikke oppnås – basert på dette fremstår potensialet for mislykkethet som en generell egenskap ved kunst. Et visst gap mellom intensjon og realisering har blitt beskrevet som uunngåelig i en helhetlig forstand, en tanke om at all kunst dermed har en relasjon til begrepet (Le Feuvre, 2010, s. 12). Vi kan dermed bevege oss videre basert på følgende forståelse: *et kunstverk er mislykket når resultatet ikke oppfyller sin grunnleggende intensjon(er)*.

Øyeblikkelig kan en finne en mulig kritikk av dette, gjennom valget av ordet «kunstverk.» Det har blitt hevdet at det er mer hensiktsmessig å omtale kunst – i hvert fall fra et ontologisk perspektiv – basert på kunstobjektene underliggende *forsøk*, fremfor endelige resultat (Xhignesse, 2020, s. 906). Det er en opplysende tanke når det gjelder mislykkethet. Om en konfronteres med et mislykket verk, er det nærliggende å spørre hvor og når ting gikk galt, og begrepet *forsøk* gir en utvidet ramme for å finne svar. Det er heller ingen grunn til å sette en tidsbegrensning på det vi velger å se på som et forsøk. Et kunstprosjekt kan unnfanges og ferdigstilles på bare noen få sekunder, eller ta flere livslengder. Feilslaget kan ha skjedd i verkets endelige utføring eller presentasjon, men noe kan også ha gått galt mye før - et frø hvis frukt bare er tydelig i etterpåklokskapens lys. Man undersøker altså ikke bare verket i seg selv, men også prosessen, forsøket, som genererte det, hvor utvidet et slikt forsøk enn måtte være.

I likhet med forsøk, må også intensjonsbegrepet utvides. En kan tenke at intensjoner er rigide, enten oppfylles de eller ikke – men en mer nyansert forståelse vil vise at våre ideer er flytende, skiftende og ikke minst hierarkiske. Ifølge Michael Bratman:

We form future-directed intentions as part of larger plans, plans which play characteristic roles in coordination and ongoing practical reasoning; plans which allow us to extend the influence of present deliberation to the future. Intentions are, [...] the building blocks of such plans, and plans are intentions writ large (Bratman, 1987, s. 8).

Bratman har her en grunnleggende og dagligdags tilnærming, som lett kan kalles aktuell for kunstfeltet. Det kan sågar vise til det evinnelige kunstprosjektets hierarkiske struktur – en

overordnet intensjon om å skape kunst, av ett eller annet slag, vil også inneholde intensjoner og hensikter som er underordnede. En slik tanke kan i grunnen overføres til alle slags prosjekter. For eksempel – i skrivende stund jobber jeg med en masteroppgave, og det er min intensjon at den skal omhandle begrepet mislykkethet, i en kunstfaglig kontekst. Det er så visse teorier og perspektiver jeg akkurat nå ser for meg at vil være til stede i det fullførte prosjektet; med andre ord har jeg underordnede intensjoner om hvordan jeg vil behandle hovedintensjonen. I et slikt prosjekt er det også underforstått at flere av disse underintensjonene ikke vil bli møtt – det er uunngåelig å støte på blindveier, at fristende avenyer for videreutvikling viser seg å brenne ut i ingenting. Disse mini-mislykkethetene trenger ikke nødvendigvis å nevneverdig påvirke den helhetlige intensjonen. Om en har et mål om å komme seg til et visst sted til riktig tid, er det ofte ubetydelig akkurat hvilken buss en tar; såfremt en faktisk kommer seg til destinasjonen til riktig tid (Xhignesse, 2020, s. 911-912). Det samme gjelder kunstprosjekter. En har et overordnet mål, og mange flytende mini-mål som en formulerer, forkaster og håndterer etter hvert som de blir relevante. Michael Baxandall formulerer også dette kort: «Indeed some parts of the problem will emerge only as the game proceeds» (Baxandall, 1985, s. 63).

I et slikt lys kan det oppstå prosjekter hvor det å mislykkes kan bli mindre og mindre sannsynlig, så lenge intensjonen er bred nok. Intensjonen «jeg skal lage et kunstverk» vil for eksempel være en oppgave de fleste mennesker klarer å utføre, på et eller annet vis. Intensjonen kan lett oppfylles, ettersom den ikke inneholder krav til kvalitet, stil, tid, eller kategori – og mislykkethet blir derfor enkelt å unngå. Vel å merke er det fortsatt ikke fullstendig umulig å oppnå mislykkethet. Om kunstforsøket blir kontinuerlig avbrutt og aldri gyter noe som helst, kan selv en såpass bred intensjon unngå å imøtekommes, det Xhignesse kaller å mislykkes i en triviell forstand (Xhignesse, 2020, s. 907). En slik mislykkethet kan kalles «triviell» fordi den ofte ikke er spesielt informativ. Det er begrenset hvor interessant det er at noen «hadde tenkt til» å begi seg ut på et kunst-forsøk, eller at man «nesten» forsøkte (vel å merke finnes det unntak – et halvferdig kunstverk, som en vet aldri vil fullføres, kan kanskje være akkurat nok i grenseland til å åpne for interessante spørsmål om akkurat *når* noe er relevant som objekt).

Altså finnes det forskjellige typer mislykkethet, som innehar forskjellige grader av relevans. Mag Uidhir anvender et nyttig eksempel om å ta advokat-eksamen (Mag Uidhir, 2010, s.

382). De fleste ting har til felles at de ikke er advokater. Så har man mennesker, som har potensial til å bli advokater, skjønt de fleste ender ikke opp med å bli advokater. Dermed har man – kanskje den mest informative kategorien – mennesker som har tatt eksamen, men strøket. Denne typen menneske er, ifølge Mag Uidhir, en fundamentalt annen type ikke-advokat enn de fleste.

Advokat-eksempelet er også hendig for å demonstrere en viktig distinksjon når det gjelder Mag Uidhirs utgangspunkt, sett både i motsetning til denne studiens, og andre gjeldende teoretikere som behandler kunstnerisk mislykkethet (Le Feuvre, 2010; O’Gorman & Werry, 2012; Xhignesse, 2020).

Mag Uidhirs observasjoner om mislykkethet er, for det første, fundamentale og anvendelige – men det hele ender opp i et fokus som er mindre anvendelig, nemlig det han velger å kalle *failed art*. Failed art høres i første instans ut som det samme vi har diskutert hittil, men kan segregeres fra andre gjeldende perspektiver. For når Mag Uidhir skriver om failed art, skriver han ikke om mislykket kunst – altså kunst som er mislykket, kunst som har relevante mislykkethets-aspekter ved seg – men heller om forsøk som, ifølge ham, ikke gyter kunst i det hele tatt. I likhet med personen som strøk på prøven og ikke ble advokat, har man kunstnere som «stryker» i å lage kunst. Han beskriver et kunstforsøk, et mål om å portrettere et menneske, hvor forsøket ender opp med å bare være en estetisk tilfredsstillende fargeklatt:

While the work has striking aesthetic properties and its having those properties resulted from my art-attempt, the work did not acquire those properties in the intended manner; the work has those properties as the result of the way in which my attempt at portraiture failed and not as the result of any successful art-attempt. Though my work may appear to be an artwork, my work is a case of complex failed-art, and therefore non-art (Mag Uidhir, 2010, s. 394).

Mag Uidhirs imaginære kunstverk er korrekt identifisert som mislykket, da den estetisk tilfredsstillende fargeklatten åpenbart ikke oppnådde sin grunnleggende intensjon. Men – trenger det nødvendigvis å bety at verket overhodet ikke er kunst? Det er flere grunner til at dette perspektivet kan kritiseres. Denne studien skal beskjeftige seg i større grad med kunsthistorie i senere kapitler, men her og nå kan det nevnes at Mag Uidhirs argument synes å være uforenlig med vårt post-postmoderne, kontemporære kunstparadigme. Kort sagt har det kontemporære vært preget av sjangerblanding og kryssfelt, hvor uttrykk flyter inn i hverandre og samtidstendenser utfordrer tanker om kunstens autonomi (Jonvik, et al., 2016, s.

15). Det kan forstås som en etos hvor «alt er lov,» og i dette lyset virker Mag Uidhirs krav på hva som «telles» som kunst å være for rigid. Vel å merke er det umulig å vite hvordan ettertiden vil kategorisere det kontemporære – kanskje er vi bare i nok en «-isme» vi selv ikke lett kan identifisere – men i skrivende stund fremstår det som datert å snakke om «sann» kunst, kunst-forsøk som nødvendigvis må oppfylle visse krav for å oppnå kunst-status.

For det andre, finner vi en uoverensstemmelse mellom Mag Uidhir og det vi har drøftet ovenfor om intensjonenes flytende natur. «The manner intended» trenger ikke alltid å være statisk, men kan være flytende og skiftende. Spørsmålet om hvorvidt en intensjon har blitt oppnådd, er ikke nødvendigvis så lett som å svare ja eller nei.

Hensikten med denne problematiseringen rundt Mag Uidhirs utsagn, er å klargjøre denne studiens ståsted med tanke på kunstens ontologi, et standpunkt som da er på linje med det kontemporæres generelle etos. Forklart enkelt, forstår jeg mislykkethet som et aspekt og en egenskap kunst kan inneha – altså fungerer ikke mislykkethet som noe som diskvalifiserer fra det å være kunst.

Mag Uidhirs eksempel om portrettet som ble en fargeklatt er likevel informativt. Det illustrerer den andre siden ved hvordan en kunstner strukturerer sine intensjoner. Vi så ovenfor at et bredt mål lett kan bli en suksess, men her har vi motsetningen – et kunstverk som har som intensjon å portrettere et menneske er vel kun å regne for en suksess hvis, og bare hvis, det faktisk portretterer et menneske? Det samme må i så fall gjelde alle slags intensjoner. Om den grunnleggende intensjonen bak en film er å lage en skrekkfilm, må den nødvendigvis inneholde visse skremmende eller groteske elementer for å være en vellykket oppfyllelse av den intensjonen; om intensjonen bak et dikt er å lage en «korrekt» haiku, må den nødvendigvis ha så og så mange stavelser på riktig plass for å oppfylle målet. Her ser vi intensjonenes hierarki tydelig, og hvordan det bidrar til forskjellige rammer for mislykkethet, basert på hvordan man vektlegger sine diverse intensjoner – hvor da mer og mer spesifikke intensjoner kan bli lettere og lettere mislykket. Det kan illustreres følgende: jeg har som mål om å lage et kunstverk – jeg har som mål å male et bilde – jeg har som mål å male et bilde av en sau – jeg har som mål å male et fotorealistisk bilde av en sau – jeg har som mål å male et fotorealistisk bilde av en sau på et stort lerret – jeg har som mål å male et fotorealistisk bilde av en sau på et stort lerret i løpet av tretti minutter – jeg har som mål å ..., ut i det uendelige. Vi ser at «hvem som helst» kan oppnå intensjon nummer en, men at det så blir stadig

vanskeligere, og at det dermed åpnes flere muligheter for mislykkethet. I dette lyset kommer det an på kunstneren – om man er i stand til å male en fotorealistisk sau, men ikke på tretti minutter, kan det lønne seg å revurdere hvor mye man skal vektlegge intensjonen om tid. Om man er i stand til å male en sau, men ikke fotorealistisk; må akkurat den intensjonen revurderes, osv.

La oss nå gå ut fra at alle de nevnte eksemplene slo feil. Portrettet ble en fargeklatt, skrekkfilmen endte utrolig nok opp som en bryllupskomedie, osv. Mislykkethet har preget alle prosjektene, men hvordan skal en definere *hvor* mislykkede de er? En annen formulering – er prosjektene totalt mislykket?

Svaret på det finnes atter en gang i relasjon til intensjonenes flytende natur, og – fra et utøvende perspektiv – hvordan kunstneren velger å forholde seg til det. Vi så ovenfor at intensjoner og prioriteringer vil endre seg organisk gjennom et prosjekt (blant annet gjennom at man mislykkes i visse gjøremål) uten at det nødvendigvis betyr at prosjektet helhetlig burde kalles mislykkes. Det blir derimot en annen sak dersom selve hovedintensjonen unnlates å møtes. Om hovedintensjonen endrer seg nok, er det kanskje i et visst syn mest hensiktsmessig å snakke om to (eller flere) forskjellige prosjekter, et vellykket og et mislykket. Skrekkfilmen ble aldri laget, og var fullstendig mislykket. Men så, et nytt, vellykket forsøk, som produserte bryllupskomedien. Selv om deler fra første forsøk approprieres til det neste, har man likevel delt forsøkene i to, man har separert dem. Dette er muligens en god løsning i visse situasjoner – men det kommer i så fall an på akkurat hvor man trekker grensen på hva som kan og ikke kan kalles et reelt «nytt» kunstforsøk. Man må også spørre om hva kunstneren skal gjøre dersom prosjektet ikke lett kan deles inn i flere forsøk, om arbeidet med prosjektet oppleves holistisk, til tross for et mislykket utfall.

I følge Xhignesse og Michael Baxandall, kan det finnes det en siste «utvei,» gjennom å undersøke nok et mulig aspekt ved intensjoner – at bestemmelsen om hvorvidt et verk oppfyller en intensjon, er noe som kan skje retroaktivt (Xhignesse, 2020, s. 912, s. 915). Etersom intensjoner er flytende og endrer seg gjennom en prosess, vil det ikke nødvendigvis være galt å la et produkt av mislykkethet stå som det er, og heller modifisere intensjonen slik at mislykketheten kan tilrettelegges for. Når et verk presenteres for omverdenen, står det nødvendigvis som en erklæring av intensjoner – selv om det endelige verket ikke samstemmer med den helt opprinnelige intensjonen. Vi kan igjen peke på Mag Uidhirs

fargeklatt. Dersom kunstneren presenterer fargeklatten, står den som en oppfyllelse av en slags intensjon; selv om det intenderte portrettet aldri materialiserte seg.

Xhignesse nevner det ikke når han legger frem sitt argument, men det synes dog å være en viktig distinksjon i akkurat hvordan en behandler slike retroaktive intensjoner. Selv om det kan være legitimt å la et verk stå for en intensjon retroaktivt, blir det noe helt annet om en, enten gjennom implikasjon eller ren løgn, prøver å presentere verket som en faktisk oppfyllelse av den opprinnelige intensjonen. Vel å merke er det situasjoner hvor kunstnerens arbeidsprosesser og interne intensjoner kan være fullstendig irrelevante, som vi straks skal videre inn på – men vi skal senere også se at hvordan kunstnere behandler sin egen mislykkethet kan være høyst relevant. Her og nå kan det dog nevnes at det er en ting å appropriere eller «eie» sine egne feilgrep, men noe ganske annet å hevde at feilgrepet var meningen hele tiden. Fra kunstnerens perspektiv, ender man så opp med flere muligheter fremover når man konfronteres med at man har produsert noe på en annen måte enn den tiltenkte – man kan gi opp, prøve på nytt, eller la produktet stå som en retroaktiv intensjons-erklæring (Xhignesse, 2020, s. 915).

2.2 Forfatterens død – fra skaper til tilskuer

Hittil har vi gått i dialog med perspektiver som gir inngang til opplysende innsikter om intensjoner, og mislykkethetens forhold til dem. De nevnte perspektivene har dog en ting til felles – de er alle situert i skaperens synsvinkel. Intensjoner, flytende som de er, blir presentert som noe kunstneren har autoritet over. Vi blir dermed presentert for en «innenfra og ut-»dynamikk, hvor et verks kreatør implisitt er den som avgjør om vedkommende har mislykkes eller ikke.

I et visst lys kan dette fokuset på kunstnernes myndighet kalles naturlig. Som vi var inne på i starten, har diskusjonen om kunstnerisk mislykkethet, kanskje forståelig nok, vært dominert av kunstnere. Med dette i betraktning, kommer det ikke som en overraskelse at mer akademiske synspunkter stemmer overens med dette fokuset – man følger den rådende diskursen, og jobber innen den. Susana S. Martins beskriver den rådende diskusjonsretningen: «If art has, then, the right to be bad [...] if it is an *artist* who states the existence of such a right, then so much the better» (Martins, 2015, s. 3).

For akademikeren blir dog dette synet noe mangelfullt. Om mislykkethet, som etablert ovenfor, er relativt utforsket hva angår forskning på kunst, kan det hevdes at et skifte fra skaperens autoritet til tilskuerens tolkninger blir vitalt. Å skulle være avhengig av kunstnerens intensjoner, deres faktiske, interne intensjoner, kan lede forskeren på ville veier. For eksempel – for å avgjøre om Mag Uidhirs fargeklatt var mislykket, må man nødvendigvis vite hva kunstneren hadde tenkt til å gjøre, man er avhengig av kunnskapen om at det opprinnelig var intendert som portrett. Xighnesse bruker også eksempler hvor tilgang på aktørens tanker er nødvendig for å slå fast mislykkethet (Xighnesse, 2020, s. 910). Dette er problematisk av to grunner, som begge skal utbroderes i det påfølgende. Først og fremst legger man grunnlaget for analyse av kunstnerisk mislykkethet på noe som er flyktig og upålitelig – andre menneskers tanker. Kunstnerens indre liv kan være vanskelig å få tak, og vil i mange tilfeller simpelthen være utilgjengelig. Hvordan skal man da gå videre, dersom man er avhengig av det?

Svaret på det ligger i problem nummer to, som er tanken om at skaperen, kunstneren og forfatterens tilsynelatende autoritære lesninger av egne verk er mer eller mindre irrelevante. Eller, for å si det mer presist – deres tolkninger er ikke automatisk mer autoritære enn andres. Den gjengse kritiker, forsker og tilskuer kan med andre ord by på like gyldig analyse som skaperen selv.

Et slikt skifte fra skaper til tilskuer er også noe som har preget andre halvdel av 1900-tallet og i nyere tid vårt kontemporære kunstparadigme (Danbolt, 2014, s. 17; Jonvik et al., 2016, s. 15), men denne endringen ser helhetlig ikke ut til å ha videre påvirket diskusjonen om kunstnerisk mislykkethet. Det bringer oss dermed til et nyttig begrep som kan befeste dette skiftet, nemlig *Forfatterens død*. Dette delkapitlet er hovedsakelig knyttet til dette perspektivet, men vil også redegjøre for andre relevante syn på kunst-tolkning.

Forfatterens død har sitt opphav i et essay med samme navn – *Death of the author* på engelsk – av filosof og litteraturkritiker Roland Barthes. Ifølge Barthes har myndigheten en tidligere har situert hos et verks skaper, vært et resultat av en historisk dyrking av enkeltindividet – et fenomen han knytter til kapitalismens utspring (Barthes, 1977, s. 143). Denne myndigheten er dog, i dette synet, ikke holdbar. Barthes skriver:

Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing. No doubt it has always been that way. As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins (Barthes, 1977, s. 142).

Barthes setter her ord på noe som kan virke åpenbart, men likevel er vel å merke – at det er en distinkt forskjell mellom det å si noe, og det å bruke en kunstform til å behandle noe. Om en simpelthen ønsker å si noe rett ut, så hadde en kanskje gjort nettopp det; mens man på den andre siden åpner opp for analyse ved å kommunisere gjennom et narrativ eller et håndverk. Ironisk nok mister kunstnerens stemme sin autoritet så snart hun bruker kunst til å formidle det hun vil si. I dette lyset finner man at det ikke bare er én rett måte å tolke eller å analysere kunst på, da viten om objektets grunnleggende intensjon ikke kommer fra en enestående autoritær røst, slik man hadde ansett det i den tidligere vestlige kanon. Det har blitt hevdet at en tanke om autonom og selvstendig kunst, måtte ha vært totalt uforståelig under mesteparten av kunsthistorien; hvor kunstens verdi var ikonisk, eller lå i sine moralske eller sosiale teser (Stolnitz, 1961, s. 13) Det blir imidlertid annerledes om kunsten er selvstendig, hvor en gitt analyse kan få sin autoritet gjennom å være velbegrunnet – at det finnes bevis for det som hevdes i selve analyseobjektet.

Det bør nevnes at Barthes forholder seg konkret til litteraturens verden, og at det da blir nærliggende å undersøke i hvilken grad hans syn kan være aktuelt for det bredere kunstfeltet.¹ Først og fremst kan det nevnes at kunstnere er «til stede» med sine verk i svært varierende grad. For eksempel – en forfatter kan komme med et utsagn om teksten sin, som en analytiker er uenig i. Forfatterens egen tolkning synes kanskje å basere seg på faktorer som i realiteten ikke er til stede i teksten. Da blir det ukomplisert å vise til Barthes, å si at teksten er autonom – forfatterens utsagn har ingen påvirkning på objektet. Teksten er allerede ute i verden, klar til å tolkes på egne meritter. Annen kunst fungerer kanskje til sist på samme måte, men det er

¹ Forskjellene mellom narrative kunstarter som konvensjonelle fiksjonsbøker og filmer, og mer «fine arts» eller galleri-orientert kunst er naturligvis en egen debatt, som stort sett ligger utenfor denne studiens rammer. Jeg vil likevel legge fram det formodentlig ukontroversielle argumentet om at det ligger en forskjell i det å lese en «vanlig» fiksjonsbok, og det å oppsøke en kunstopplevelse, det være seg i et galleri eller et annet sted. Den gjengse forventning vil nok være annerledes, og derfor lønner det seg å undersøke hvor aktuelt det er å overføre fagbegrepene fra et felt til et annet. Jeg gjentar likevel for ordens skyld at det ikke er denne studiens hensikt å så tvil om visse objekters kunst-status.

forskjeller å ta tak i. I motsetning til en bok som sannsynligvis leses hjemme, vil for eksempel en performance ofte ha kunstneren direkte i selve objektet. Selv om de kanskje kan separeres, blir de uansett presentert sammenkoblet. Det samme kan sies om den evinnelige *artist's statement* – hvor kunstnerens tanker om eget verk blir gitt en form for hedersplass i selve presentasjonen av verket. I et slikt tilfelle blir det desto mer vanskelig å «drepe» skaperen, ettersom uttalelsen – til syvende og sist et forsøk på å overbevise tilskueren om verkets verdi (Garret-Petts & Nash, 2008, avsnitt 28) – er integrert i verket selv.

Kanskje er det fortsatt tilskuerens rolle å se bort fra skaperens tilstedeværelse, selv om skapere ofte synes å plassere seg i egne verk i større og større grad. Men – dersom forfatteren, kunstneren og skaperen skal drepes, hvor etterlater det oss med tanke på mislykkethet? Som vi var inne på tidligere, er kunst nødvendigvis et produkt av intensjoner, og mislykkethet oppstår når intensjoner ikke møtes. Om vi i det hele tatt skal snakke om mislykkethet, må vi tenke at det er noe kognitivt bak. En må dermed se hva som skjer når denne tanken møter Forfatterens død – vi har hittil identifisert et krav om noe kognitivt, en slags «forfatter,» mens Barthes, satt veldig på spissen, nesten synes å argumentere at kunst skapes i et vakuum.

De tilsynelatende forskjellige tankene om at vi er avhengige av en skapers intensjoner, og at skaperen har mistet sin autoritet, kan forenes gjennom et begrep knyttet til et av Barthes' egne fagfelt, i dette tilfellet narrativ teori. Audun Engelstad identifiserer en nyttig «rolle» i forbindelsen mellom skaper og tilskuere, nemlig den *implisitte forfatter*, også kalt den *forestilte forfatter*. Implisitt i dette begrepet ligger da distinksjonen mellom den implisitte forfatter og den eksplisitte forfatter – altså definert som verkets skaper, i den virkelige verden. Den implisitte forfatter, derimot, blir en delvis imaginær figur, en skikkelse som vi kan bruke til å tyde et objekts verdisystem, og meningene vi kan utlede fra det (Engelstad, s. 214-215). Dette verdisystemet har også blitt kalt *verkets norm* (Gaasland, 2017, s. 122-124). Det blir en forenkling å hevde at verkets norm er synonymt med et budskap eller en moral, men det er altså denne normen en søker å avdekke gjennom å spørre hva verket egentlig vil si. Hva er det verket, et produkt av intensjoner, søker å kommunisere – og det er da den implisitte forfatter fremfor den eksplisitte som står for denne kommunikasjonen, og de to eksisterer uavhengig av hverandre. For å forene begrepet med Barthes, kan vi si at det er den eksplisitte forfatter som er død, mens den implisitte er høyst levende. Dette skillet kan lede

flere steder, som for eksempel, som nevnt ovenfor, at den eksplisitte skapers tolkning ikke samstemmer med andres. Et eksempel kan være et abstrakt maleri, bestående av vibrante farger og kaotiske fasonger. Dette var da med intensjonen om å skildre en indre emosjonell kamp, men så viser det seg at den gjengse tolkning er at det er en samfunnsmessig splittelse som skildres. Hverken av disse tolkingene er mer autoritær enn den andre, det kommer an på hvor holdbare de er i seg selv.

Et annet, kanskje mer nyansert tilfelle, kan være dersom de eksplisitte og implisitte intensjonene stort sett samstemmer, men hvor en likevel bør ta tak i visse distinksjoner. En kan for eksempel ta verdisystemet i en stereotyp actionfilm – en kan se for seg en glinsende og mandig muskelbunt som tar loven i egne hender, skyter slemminger med mitraljøse, og blir belønnet med en barmfager kvinne på slutten. Her vil det typisk kunne tolkes en norm som fronter individualisme, det å ta loven i egne hender, samt en forfektelse av heteronormative kjønnsroller. En kan så se for seg filmens regissør og forfatter; som det viser seg at egentlig ikke ønsker å fremheve disse verdiene på en viktig måte. For regissøren handlet det kun om å dyrke en estetikk og anvende velprøvde sjangerkonvensjoner, for underholdningsformål. Dessverre for denne regissøren, slipper han ikke unna at den implisitte forfatter fronter en norm om borgervernsjustis og normative kjønnsroller, og at det sannsynligvis vil tas med i en seriøs analyse av hans verk. Regissøren vår kan kritisere dette, men uheldigvis er han «død,» og ikke lenger autoritær.

Gjennom denne problematiseringen rundt autoritet og forfatterskap, ser vi at det kan oppstå en synergieffekt i møtet mellom våre to premisser, til tross for at de ved første øyeblikk kunne se ut til å utelukke hverandre. Den implisitte forfatteren lar oss ha to tanker samtidig – det at kunstneren ikke selv avgjør hvordan et verk skal tolkes, men også en anerkjennelse av at verket faktisk er noe som er skapt med en underliggende vilje.

Intensjonen bak dette delkapitlet har stort sett vært å argumentere for kunstens autonomi, og at en slik autonomi oppstår nå en skifter fokus fra skaper til tilskuer. Dette skiftet har, som nevnt ovenfor, preget det kontemporære. Jeg vil dog også redegjøre for et tredje syn, hvor fokuset er situert hos tilskueren i enda større grad. Ironisk nok resulterer dette i at kunsten atter blir ikke-autonom. Charlotte Myrvold og Gerd Mørland skriver om dette – vel å merke om hvordan dette kunst-synet er konkret relatert til en formidlingsprosess, men det er likevel opplysende for våre formål. De skriver:

[fortiden] vektla objektets intensjon, erfares kunstverkene i dag heller som et møte mellom en sansende betrakter og et bestemt sted[...] Siden kunst er en erfaring, der også den som erfarer tenkes inn, må kunstformidlingen endres. Kunstobjektet, som tidligere var satt i sentrum, hviler nå ikke i seg selv. Situasjonen som det erfares i kraft av, er en del av meningsproduksjonen. Formidlerens rolle og mandat er avhengig av hvorvidt vi tenker at meningen allerede finnes innbakt i et *autonomt* kunstverk, eller anser verket for å være uferdig eller i en slags Tornerose-søvn til betrakteren aktualiserer meningspotensialet som ligger der (Myrvold & Mørland, 2019, s. 15).

Det beskrives hvordan kunstsynet i visse sammenhenger har blitt mer situasjons-drevet enn basert på objektene i seg selv. Alt i alt har vi identifisert tre syn på kunstens autonomi, som kan legges frem som følger: Kunstens mening kommer fra skaperen, tilskueren og analytikerens må avdekke hva skaperen mente, altså er *ikke* kunsten autonom – kunstens mening ligger i verket selv, tilskueren avdekker verkets iboende mening, altså *er* kunsten autonom – mening skapes i et møte mellom verk og tilskuer, altså er *ikke* kunsten autonom.

Tanken om at det er det individuelle og personlige møtet mellom tilskueren og kunstsituasjonen som skal vektlegges, kan hevdes å bli et naturlig endepunkt i overføringen av meningsproduksjon fra skaper til tilskuer (såfremt ikke strikken kan dras enda lenger i fremtiden, i skrivende stund kan man kun spekulere). Det synes å vektlegge subjektivitet og sanselighet, og fronter at slike opplevelser bør tilrettelegges for i diskursen. Det kan være en besnærende tanke. I dette lyset vil et individs personlige møte med kunsten være både unikt og gyldig – og dersom det er dette møtet som aktualiserer meningen, blir den individuelle tilskuer nesten å regne som medskaper, et desto viktigere medlem i kommunikasjonslenken. For våre formål, møter vi dog samme problem vi hadde i starten av delkapitlet, da meningspotensialet lå hos den eksplisitte kunstneren. Dersom kunstens mening ligger utenfor verket selv – det være seg kun fra skaper eller hovedsakelig fra tilskuer – hvordan skal en da ta høyde for potensialet for mislykkethet? Det måtte i så fall ha basert seg på menneskers interne følelser og hvordan de skal tolkes, hvilket analytikerens ikke nødvendigvis har pålitelig tilgang til. Selv om en skulle hatt slik tilgang, hvordan skulle da forholdet mellom suksess og mislykkethet ha sett ut? Om meningen aktualiseres mellom verk og tilskuer, blir mislykkethet nesten en umulighet, med mindre en prøver å argumentere at individuelle tilskuere på en eller annen måte føler feil ting – en metode som formodentlig ikke vil lede til holdbare argumenter. Noe synes også å gå tapt i selve kunsten, om suksess og mislykkethet som konsept totalt unngås. Vi har ikke hittil gått dypt inn på selve verdien av mislykkethet

(mer om det senere), men dersom kunst ikke kan mislykkes, kan det hevdes at noe av «brodden» går i oppløsning. Mislykkethet har et betydelig potensial i meningsaktualisering – hvor misnøye og feilslag kan utfordre de tingene vi tror vi vet, og relaterer kunstskaapelsens kompleksiteter til omverdenen (Le Feuvre, 2010, s. 12).

Vi kan utlede fra dette at denne studien er best tjent med et blick inspirert av Forfatterens død, hvor kunsten anses for å være autonom. Som vi postulerte i starten, har mislykkethet som konsept ofte basert seg på sanselighet og subjektivitet – en følelse av at noe har gått galt, eller er av lav kvalitet. Det har blitt formulert følgende: « Failure hurts. Failure haunts. It comes laced with shame, anger, despair, guilt, frustration – affects we usually wish away or hide» (O' Gorman, 2012, s. 4). En nyere forståelse vil da innebære å bevege seg vekk fra dette synet, hvilket jeg forstår som et behov for en mer akademisk og distansert tilnærming. Denne tilnærmingen blir da mest kompatibel med tanken om at mening ligger i verkene selv, og gjøres tilgjengelig gjennom argumentasjon og analyse. Vel å merke er det ikke analytikerens rolle å benekte menneskers egne, sanselige opplevelser – spesielt om det tolkes dithen at et verk mislykkes i å danne den formen for sanselighet som var intendert. Myrvolds observasjon om kunstoppvelser som utvidet situasjon er også anvendelig, så et visst møtepunkt mellom perspektivene kan forhandles frem; selv om Forfatterens død er sterkest vektlagt i vår sammenheng. I forrige kapittel hadde vi nytte av å utvide skapelsesbegrepet, en anerkjennelse av at kunst skapes i en utvidet og skiftende prosess; derav tanken om kunstforsøk fremfor verk. Vi kan finne en lignende nytte i å gå videre med Myrvolds tanke – hvor kunst kanskje ikke er noe som er opplevd og så er man ferdig, men en utvidet affære hvor kanskje til og med skillelinjene mellom kunstoppvelser og livet generelt utydeliggjøres, en iakttagelse som vil bli gjeldende i neste kapittel. Her og nå sitter vi imidlertid igjen med et stadig tydeligere kriterium for kunstnerisk mislykkethet – det handler om å identifisere den implisitte kunstnerens intensjon, og gjennom analyse av verkets iboende trekk og virkemidler, fastslå om den er imøtekommet på hensiktsmessig vis.

3.0 Et historisk blikk – mislykkethet i et anti-kunst-paradigme.

Som nevnt i innledningen, har også denne studien en historisk interesse. Vel å merke ligger ikke denne interessen i å danne en fullstendig tidslinje over mislykkethetens historie i kunsten – til tross for at en slik tidslinje utvilsomt ville vært en ressurs, og at en utarbeiding av dette ville vært et naturlig steg videre i forståelsen av mislykkethet. Jeg vil dog hevde at dersom en skal forstå begrepet mislykkethet i relasjon til deler av dagens kunstfelt, er det nyttig å undersøke begrepets relasjon til visse nøkkelområder i historien; foregangsretninger som samtidskunstene i varierende grad er arvtakere til. Jeg har da funnet det mest hensiktsmessig å ta for meg utvalgte deler av avant-garde-kunstene, da det synes å være kryssfelt mellom dem og kontemporære kunstarter, hvilket jeg skal argumentere i det påfølgende. Disse kryssfeltene leder dermed til både drastiske og nyanserte forskjeller i hvordan mislykkethet kan forstås i kunsten, og illustrerer hvordan et rådende kunstsyn preger betingelsene for suksess. Jeg gjentar at et mer omfattende historisk blikk kan være gunstig – det er forståelig å argumentere at mer klassiske retninger også bør få plass i diskusjonen. Tross alt sameksisterer fortsatt de tradisjonelle kunststartene med den mer radikale avant-garde-arven. Det kan likevel hevdes at kriterier pålagt tradisjonell kunst hvilte i større grad på estetiske sådanne og deres relasjon til såkalt «skjønnhet» (Finke & Solli, 2021, s. 13), som er knyttet til kvalitetsbegrepet – et perspektiv jeg fant det nødvendig å avgrense hva denne studien angår.

3.1 Avant-garde – en redegjørelse

«Avant-garde» er naturlig å anse som et bredt begrep. Det viser både til en noenlunde utvidet historisk periode, og diverse retninger med et bredt spekter av uttrykksformer. Det må dog eksistere relevante trekk retningene deler, hvis ikke hadde de neppe delt navn – samt avant-garde-retninger som er særskilt relevante i at de representerer disse fellestrekkene i stor grad, relativt til de andre. Denne seksjonen vil innledningsvis introdusere avant-gardene, og koke ned hvilke konkrete egenskaper ved dem resten av studien vil beskjeftige seg med, for så å relatere til kunstnerisk mislykkethet.

Historisk har avant-gardene blitt hevdet å starte omkring 1910 (Williams, 1989, s. 67), med Futuristene og Dadaistene som de mest gjeldende gruppene. Tristan Tzara legger frem tanker

i Dadaist-manifestet som i ettertid synes å være definerende. Han beskriver fortidens rigide regler og tilsynelatende logikk-baserte standarder som incestuøst – med andre ord, inkompatibelt med nytenking (Tzara, 2011, s. 143). En slik basis for kunst ville kun føre til reproduksjon, hvilket legges frem som en sørgelig fremtid for kunsten. Grunnleggende for avant-gardene er da et ønske om å være kontrær – et behov for å motsette seg fortiden, hvor dette da blir en dyd i seg selv. Graden av denne motsetningen til normer bør ikke underdrives. Raymond Williams beskriver flere tendenser på slutten av 1800-tallet, tendenser som skulle resultere i forskjellige kunstuttrykk. Disse tendensene kulminerte i to distinkte ønsker – et hvor kunst-grupperinger søkte å danne sine egne produksjonsfasiliteter, hvor distribusjon og promotering også ble utført av grupperingen selv. Dette hypotiseres å ha utviklet seg til eksperimenteringen og innovasjonen modernismen skulle stå for. Avant-gardene hadde en lignende opprinnelse, men distinksjonen ligger i graden – hvor ur-modernistene søkte en form for autonomi, var avant-garde-røttene langt mer aggressive, hvor man higit etter å angripe sine fiender ikke bare i kunstverdenen, men i hele den sosiale ordenen (Williams, 1989, 51), Dermed finner vi at avant-gardene var totalt opposisjonelle, ikke bare eksperimentelle. De har blitt beskrevet som «et angrep på det bestående; som institusjonskritisk og destabiliserende» (Paasche, 2021, s. 79).

Dersom slik opposisjon er en fellesnevner, kan det tolkes at akkurat hva og hvem de diverse avant-garde retningene motsatte seg, var sentralt for deres uttrykk. Hvem anså de for å være makthaverne – hva var den ledende opinionen? Svarene varierer fra retning til retning, og i den politiske sfæren resulterte dette i et bredt spekter. Claire Bishop poengterer dette når hun nevner tre forskjellige retninger. Alle tre har fellestrekk når det gjelder sine kunstneriske virkemidler, men deres politiske og ideologiske grunnlag er forskjellige. Altså finner vi at en lignende grunn-filosofi kan lede oss til såpass distinkte områder som futuristenes fascisme, den boblende bolsjevismen i Russland, og Frankrikes etterkrigs-avvisning av nasjonalisme (Bishop, 2012, s. 41).

Med dette i ryggen, kan vi konkludere noe. Dersom vårt mål er å identifisere avant-gardenes fellesnevner, synes den eksplisitt politiske sfæren å være en blindvei, da retningene var såpass adskilte i sine ideologiske posisjoner. Det bør nevnes at jeg gjennom dette ikke prøver å benekte den politiske relevansen som er til stede i all kunst, og sannelig i alt som behandler vår virkelighet – det være seg direkte eller indirekte. «Alt» er politisk, men det virker i denne

konteksten mindre hensiktsmessig å drøfte hvordan konkrete politiske retninger relaterer til hverandre, men heller sette fokuset på avant-gardenes metoder og syn på kunsten selv – et syn som var like opposisjonelt som grunnlagene for deres øvrige politikk.

Avant-gardenes blikk på kunsten er altså noe som nødvendigvis motsetter seg fortidens kanon. Jerome Stolnitz (også med et særskilt fokus på Dada – som sammen med sine arvtakere synes å være den mest relevante «typen» avant-garde, i det minste i holdning, om ikke uttrykk) beskriver hvordan dette påkalles på forskjellige måter, og at man kan utlede diverse potensielle holdninger fra det. Det kan vitne om irreverens, om fortvilelse eller et ønske om innovasjon – men det er i alle fall kontrært. «The past is treated, not as a resource, but so that the artist and, presumably, the audience will dissociate themselves from it. History is evoked so that it may be renounced» (Stolnitz, 1979, s. 403).

Et av avant-gardenes mest nærliggende eksempler for å illustrere dette, er Marcel Duchamps famøse *Fontene* (1917). En lengre analyse av verket vil nok være å slå inn en åpen dør, da det er et særdeles kjent objekt – men det kan være hendig å redegjøre kort. Et pissoar, i all sin simpelhet, erstatter det som tidligere ville vært et objekt med intensjon om å inneha slående estetiske kvaliteter, samt være et produkt av en ferdighet; et eksempel på dyktighet innen sin gitte form for håndverk.

Disse kvalitetene forkastes av *Fontene*, som ikke ble skapt fra bunnen av kunstneren – i tråd med avant-gardenes etos, hvor man ikke bare satt seg mot kunstens klassiske utseende, men også behovet for formelle ferdigheter i skapelsen (Stolnitz, 1979, s. 402). Ironisk nok vil jeg postulere at en formalanalyse av pissoarets estetiske kvaliteter sannsynligvis vil gyte gode innsikter, men *Fontene* synes likevel umiddelbart å invitere til det evige ontologiske spørsmålet om kunst.

Vi har altså et pissoar som står på plassen normalt forbeholdt «ekte» kunst. Dette gir oss øyeblikkelig to forskjellige tolkningsrom, som begge mer eller mindre utelukker hverandre. Den første, og muligens mer optimistiske, vil være å lese pissoaret som en ode til alminneligheten – ved å plassere et tilsynelatende banalt objekt på høykulturens plass, opphøyer vi det; og dermed opphøyes også allmuen, såkalt «vanlige mennesker.» I denne tolkingen stilles spørsmålet «hvorfør kan ikke dette objektet være kunst?» hvilket nødvendigvis bygger på en oppfattelse av både pissoaret og den øvrige kunsten som verdifull.

Den andre tolkningen bygger på samme prinsipp, men fra den motsatte vinkelen; hvor, i stedet for at det alminnelige objektet opphøyes av assosiasjon til kunst, nedgraderes heller kunsten. Pissoaret brukes så som våpen mot den gjengse oppfatningen av kunst som opphøyd og verdifullt. Denne tolkningen åpner igjen opp for to konklusjoner – en hvor verket ser ut til å peke på seg selv som verdiløst, men da verdiløst på lik linje med den øvrige kunsten; og en hvor pissoaret utpeker seg selv som verdifullt, men da i motsetning til den øvrige kunsten. I dette synet finner vi at uansett hvor mye de lærde breker om estetikk-drevet kunst, innehar et pissoar mer verdi. Den mer positive ordlyden i tolkning nummer en har utvilsomt sin plass, men om vi setter tolkningene opp mot det vi har ansett som avant-gardenes grunnleggende intensjon – altså en aggressiv form for opposisjon mot den rådende normen – synes tolkning to å være mer nærliggende. Spørsmålet blir igjen om retningen forkaster fremfor forfekter, hvilket ser ut til å være tilfellet for Dada, som ellers ikke hadde streng koherens i sine uttrykk (Chilvers & Graves-Smith, 2009, s. 482).

Denne korte analysen har ikke vært konkret bygget på andre teoretikers analyse av akkurat dette verket, skjønt konklusjonene utvilsomt har blitt trukket tidligere. Uansett hvilken versjon vi velger å forholde oss til, finner vi til fellestrekk. Verket ser ut til å ha som primærhensikt å være «noe annet» enn kunsten som kom før, kanskje noe annet enn kunst i det hele tatt. Verkets intensjon er altså ikke å være kunst, men å være en form for anti-kunst – en intensjon som, hvilket vi skal utforske i det påfølgende, ironisk nok inneholder stor kunstnerisk verdi, samtidig med (og til dels på grunn av) begrepets innbakte relasjon til mislykkethet.

3.2 Kaprow og Happenings

Vi har hittil etablert avant-gardene som kontrære, motivert av et ønske om å motsette seg fortidens tilsynelatende etablerte sannheter – dette både i den politiske sfære, og enda viktigere for våre hensikter, i relasjon til kunsten selv. Dada har tjent som den mest relevante representant for den tidligere avant-garde, men nå er det hensiktsmessig å hoppe frem i tid til en kunstnerisk retning bygget på samme grunnleggende prinsipper, men stadig mer relevant

for våre hensikter. Jeg sikter her til Happenings, en avant-garde-retning² som i hovedsak var i gang gjennom 1960-tallet.

Det er flere grunner til dette, som skal utredes og argumenteres for gjennom kapitlet. For det første var Happenings, til tross for sin relevans og ikke minst sin påvirkningskraft, en relativt «liten» gruppe kunstnere – det ser ikke ut til å ha vært et anselig høyt antall mennesker som identifiserte seg selv som Happenings-skapere, selv i retningens glansdager. Dette størrelsesforholdet bidrar til å gi denne studien den nødvendige spesifisiteten i sitt historiske blikk. Avant-garde er jo som nevnt et bredt begrep, og Dada likeså – for ikke å nevne de diverse grupperingenes internasjonale karakter, som videre kan bidra til at hovedpoenger forsvinner i selve mengden av det en potensielt kunne ha sagt om dem. Å spesifikt sette søkelys på en mindre retning snevrer også inn mengden potensiell empiri, samtidig som den nevnte empirien blir stadig mer aktuell – naturligvis såfremt den valgte retningen er relevant, hvilket jeg skal argumentere for. For det andre, finner vi økt relevans i det kunstneriske uttrykket, hvor man søkte en stadig mindre tydelig skillelinje mellom liv og kunst. Dette vil jeg hevde fungerer som en videreføring av anti-kunst-prinsippet, som også styrkes gjennom retningens mer performative virkemidler, sammenlignet med forgjengerne. Vi finner også et argument om retningens historiske timing – det kan selvsagt være informativt og nærliggende å se på et kunstparadigmes begynnelse, som vi allerede har vært inne på, men det kan hevdes å være stadig mer aktuelt å se på slutten av samme paradigme. Happenings fant sted nærmere slutten på den historiske avant-garde, hvor virkemidler og filosofi har blitt finpusset og krystallisert til et mer spesifikt uttrykk; hvor det også blir tydeligere hvilke skillelinjer og kryssfelt som ligger mellom den gang da, og her og nå.

Selv om jeg beskrev Happenings som en mindre og mer spesifikk retning enn mange øvrige avant-garder, er det ikke ensbetydende med at retningen er selvforklarende. Selv en mindre retning kan påkalle diverse assosiasjoner, avhengig av hva man er kjent med fra før og ens forventninger. Happenings som retning var heller ikke totalt uniform – Ifølge Susan Sontag var det en gradvis utvikling som preget retningen. Hun skriver:

² Jeg velger å bruke ordet «retning» i relasjon til Happenings for anvendelighetens skyld; som vi skal se er det en relevant gren av avant-garden med egne versjoner av dens verdisystem. Det kan imidlertid argumenteres at det strengt tatt simpelthen er en uttrykksform eller sjanger en uformell gruppe kunstnere anvendte, fremfor en «sann» gruppedannelse på lik linje med Dada eller Fluxus.

In the five years since the Happenings have been presented in public, the group has enlarged from an original circle of close friends, and the members have diverged in their conceptions; no statement about what Happenings are as a genre will be acceptable to all the people now doing them (Sontag, 1962, s. 2).

Med andre ord finner vi at dersom vi skal identifisere retningens underbyggende intensjoner, blir det atter nødvendig å spesifisere. Ettersom de diverse kunstnerne hadde forskjellige syn på Happenings' normativitet, kan vi finne denne presiseringen ved å kun fokusere på den mest nærliggende Happening-skaperen for våre formål – retningens «oppfinner,» Allan Kaprow.

Vel å merke er det ikke nødvendigvis tilfelle at den som først skaper en viss type kunst, er den mest autoritære røsten når det gjelder retningens fremdrift. Såkalt nye retninger skapes heller ikke i et vakuum – uten Kaprows inspirasjonskilder og forgjengere, blant annet Fluxus og Jackson Pollocks action-malerier, ville nok ikke Happenings ha uttrykt seg slik de gjorde. John Cage og Black Mountain college blir også nevnt som viktige forløpere til uttrykksformen (Erickson, 1992, 37-38), hvor Cages fokus på tilfeldighetsdrevne prosesser er den mest relevante tråden å trekke til Happenings i vår kontekst.

Det er dog gode grunner til å forstå Kaprow som den mest interessante figuren for våre formål. I likhet med Sontag, viser RoseLee Goldberg til mangelen på samlende manifeste og grupperinger innad i retningen (Goldberg, 1979, s. 85), hvor Kaprows opprinnelige begrep og definisjoner er det som består. Sontag beskriver også Kaprow som kunstneren som i hovedsak utarbeidet retningens uttrykk (Sontag, 1962, s. 1) – ordet «utarbeide» viser til en større grad av involvering enn «bare» oppfinnelse; med andre ord oppfant han ikke Happenings for så å forsvinne, men forble en relevant røst innad bevegelsen. Det har også blitt argumentert at andre kjente skapere av Happenings, som Claes Oldenburg, Jim Dine og flere ikke egentlig skapte Happenings, men heller en annen form for «artist's theatre» (Erickson, 1992, s. 39).

Mitt fokus på Kaprow som ikke bare relevant, men også til en viss grad autoritær, kan forståelig nok resultere i hevede øyenbryn. For var det ikke nettopp en slik lesning av kunstnere, en forståelse av dem som autoritære, som ble argumentert mot i death of the author-kapitlet? Det er her hensiktsmessig å påminne at kunstnerens stemme ikke nødvendigvis skal forsvinne helt, men heller sidestilles med resten av de øvrige tolkninger. I

Kaprows tilfelle, finner vi at hans tanker og meninger om Happenings forblir relevante selv etter denne utjevningen har funnet sted. Ifølge Arnold Berleant var for eksempel en av Kaprows tekster om Happenings – *Assemblage, Environments and Happenings* – den første, og i en stund eneste, som faktisk gikk deskriptivt og normativt til verks med å kartlegge hva Happenings hadde vært og kom til å være, samt kommunisere opplevelsen av en Happening, og «codify their moving spirit» (Berleant, 1969, s. 91). Det kan illustreres som følger – om vi ser for oss at en annen kunstner hadde laget Kaprows Happenings, mens Kaprows tekster og utsagn om retningen hadde bestått, ville Kaprow fortsatt vært relevant. Han var også den eneste akademikeren som laget Happenings (Sontag, 1962, s. 1), og hans kvalifikasjoner innen kunst-akademia blir tydelige når man tar for seg hans tekster. Kaprow er dessuten interessant å lese i lys av Forfatterens død. Alt til sin tid, men et av dette kapitlets viktigere momenter vil være å drøfte hvor Kaprow faktisk kan argumenteres at tar feil om sin egen retning, hvor den ikke samsvarer med intensjonene – hvor den, ifølge studiens forståelse, mislykkes.

Vi har nå plantet en del frø hva angår Happenings' relevans, men før vi går videre må vi gå til verks med å forstå retningens konkrete uttrykk. Hvordan så en typisk Happening³ ut? Hva var intendert å skulle kommuniseres?

Konvensjonelt ville man svart på spørsmål nummer en først. Det er oftere lettere å være deskriptiv, å beskrive, enn det er å tolke. Men, som vi også skal se når vi tar for oss noen konkrete Happenings, er det ikke nødvendigvis tilfelle for akkurat denne kunstbevegelsen. Selv når vi presiserer fra avant-garde til Happenings, selv når vi presiserer fra Happenings til Kaprow-happenings, finner vi et såpass bredt spekter av uttrykk at det er komplisert oppgave å definere den platoniske ideal-Happening – dessuten er det, som vi skal se, uenighet om hvordan denne ville sett ut. Det som derimot er enklere, eller i hvert fall tilsynelatende ukomplisert, er å koke ned Happenings' grunnleggende prinsipp; en naturlig videreføring av hva man fant i den tidligere avant-garde.

Jeg snakker her om anti-kunst, et konsept Kaprow ønsket å trekke lenger enn forgjengerne. Det synes å være øverst blant hans prioriteringer, da de første setningene i hans manifest

³ For total klarhets skyld, gjentar jeg at Happenings hadde flere uttrykk og skapere. Jeg velger dog å fortsette å bruke det anvendelige begrepet Happenings, selv om det i denne konteksten også kunne vært erstattet med presiseringen «Kaprow-Happenings.»

lyder: «Once, the task of the artist was to make good art; now it is to avoid making art of any kind. Once, the public and critics had to be shown; now the latter are full of authority and the artists full of doubts» (Kaprow, 2004, s. 22). Han argumenterer dette videre gjennom det korte manifestet – både liv og datidens moderne kunst var blitt mangefasetterte og kaotiske. Medieinntrykk og muzak omgir oss konstant, og dersom man skrur av disse inntrykkene, blir vi etterlatt med en tomhet. Multimedia-preget kunsten innehadde, fungerte på samme måte; kunst og liv er på den måten paralleller til hverandre. (Kaprow, 2004, s. 22-24). Det kan kategoriseres som en pessimistisk observasjon, men også en som er enda mer relevant enn den gang – om vi tenker at liv, i sin pureste form, er når vi eksisterer uten distraksjoner og støy, er det desto mer dunkelt at dette sanne livet best kan kjennes igjen som følelsen av at det er en utelatelse vi sitter igjen med. Hvor melankolsk og dystopisk er ikke en slik tanke? Liv, selve livet, er best forstått som et fravær. For et 2020-talls-menneske med smarttelefon, smartklokke og i noen tilfeller smart-hjem, kan tanken være identifiserende.

Basert på Kaprows tanke om liv og kunst som mer like enn noen gang, er det nærliggende å spørre hvor skillet skal trekkes. Hva er forskjellen på liv og kunst? Kaprow prøver også å gi oss svar på dette – kunst er det som presenteres på et kunstnerisk sted. Gallerier, museer, teatre, og så videre – de tingene som settes i sentrum der er kunst, det som finnes utenfor er liv (Kaprow, 2004, s. 23). Det er noe bejaende ved en slik definisjon. Den er enkel, og kan hevdes å være elegant, på sin egen måte. Hva er kunst? Kunst er det som finnes på kunststeder. Med andre ord – kunst er det vi velger å kalle kunst. Om en aksepterte slike definisjoner som allmenngyldige, ville en aldri trengt å diskutere rundt kategorisering igjen. Hva er (hva som helst)? Jo, det er den tingen vi kaller (hva som helst). I dette lyset kan vi lese Kaprow som en kritiker av en form for essensialisme. Kanskje det eneste som gjør kunst til kunst er at noen har bestemt at det skal være det, at det er et skilt på døra hvor det står «galleri.» Dette ser dog ikke ut til å meningsfullt endre innholdets karakter - hvis den eneste forskjellen er dette skiltet, er også det skillet fullstendig vilkårlig. Et skilt på døra er i prinsippet ikke mektig nok til å fundamentalt gi verk en kunstnerisk essens, ergo er det ingen forskjell mellom de nymotens, livaktige verkene og livet selv.

Dersom det ikke eksisterer en forskjell mellom liv og kunst, er med andre ord det som blir laget i Happenings egentlig ikke kunst i det hele tatt, spesielt dersom verkene holdes unna galleriene og teatrene. Dersom det ikke er kunst, må det være noe annet, og det det synes å

ønske å være er anti-kunst. Vi finner dog en viss forskjell mellom Happenings' syn på anti-kunst, og fortidens Dada, hvilket ligger i graden av aggressivitet. Dadas opposisjon til kunsten er mindre til stede i Kaprows (anti)kunstnerskap – hvor vi leste Duchamps pissoar nærmest som et angrep på kunsten (altså er kunst noe som eksisterer), søker Happenings å *unngå* kunsten. Det finner vi både i Kaprows manifest, og hans oppskrift på hvordan en skal lage en Happening:

forget all the standard art forms[...] The point is to make something new, something that doesn't even remotely remind you of culture. You've got to be pretty ruthless about this, wiping out of your plans every echo[...] that I can promise you will come up subconsciously (Kaprow, 1966).

Opposisjonell som den var, var et viktig poeng i *Fontene* hvilke assosiasjoner vi fikk til høykulturen gjennom verket. Selv om disse assosiasjonene innebar en negativ kritikk av tradisjonell kunst, forblir stadig høykulturen en viktig karakter, til og med selve antagonistene i narrativet vi blir presentert for gjennom pissoaret. Som Stolnitz påpekte tidligere, blir kunsthistorien påkalt, for så å forkastes. I Happenings, derimot, innehar ikke den øvrige kunsten en slik rolle. Intensjonen ser derimot ut til å være at den ikke skal spille en rolle i det hele tatt, forbli ikke-påkalt. Jeg vil argumentere at dette demonstrerer en intensjon om å trekke anti-kunst-prinsippet enda lenger enn det forgjengerne hadde. Et angrep på kunsten fungerer som en anerkjennelse av den, at den er verdt å bry seg om, selv fra et opposisjonelt perspektiv. Men er det ikke, på sin egen måte, et mer effektivt «angrep» å ignorere den? En Happenings-skaper skal ifølge Kaprow ikke lage kunst, men heller ikke egentlig lage noe som helst. En Happening er, som navnet tilsier, «something that simply happens» (Kaprow, 2003, s. 85). Klassisk anti-kunst hadde anerkjent kunsten, men nå var tiden inne for å eliminere begrepet totalt. Med andre ord – anti-kunsten skulle omsider realisere sitt potensial, omsider bli et faktum.

3.2.1 Komparativ analyse – 18 Happenings in 6 parts

Da Happenings' generelle anti-kunst-etos nå er etablert, er det på tide å gå noe mer deskriptivt til verks, og returnere til spørsmålet: hvordan så en Happening typisk ut? Eller, mer analytisk formulert: hvordan blir Happenings' tematikk kommunisert til publikum? I å

finne svaret på disse, blir det utilstrekkelig å kun ta for seg én Happening. Som nevnt tidligere var Happenings, selv spissformulert til Kaprow-Happenings, heterogene og mangefasetterte. Det kan da anses som nærliggende å bruke samme metode vi anvendte i vår historiske kartlegging – hvor vi starter med et tidlig, definerende objekt, og et senere, muligens mer raffinert verk. På den måten får man sammenlignet tidlige pioner-forsøk undersøke hvilke virkemidler som utvikles og forkastes innen retningens slutt,⁴ og hva dette vil si for den.

I Happenings' tilfelle, finner man umiddelbart en nærliggende representant for retningens begynnelse: den første Happening av dem alle (i det minste som ble presentert for offentligheten) (Sontag, 1962, s. 2), Kaprows *18 Happenings in 6 parts*.⁵ Det blir et naturlig startpunkt – offentlighetens første møte med begrepet vil sannsynligvis ha en betydelig effekt på hvordan sjangeren oppfattes. Kaprows tekster om retningen – som vi har etablert var definerende og enestående – kom minst noen år etter *18 Happenings*, så tilskuerne, selv de spesielt interesserte, ville ikke hatt en normativ mening om retningen. *18 Happenings* har også senere blitt brukt som eksempel på gangen i en konvensjonell Happening (Erickson, 1992, s. 38-39).

Men før vi tar for oss selve verket, kommer det et forbehold. Jeg har ikke, til tross for hvor mye jeg enn skulle ønske det, evnen til å se *18 Happenings*, da den ble presentert før både jeg eller mine foreldre ble født. Jeg anser det dog som for defensivt å ikke skulle kunne ta for seg et tilsynelatende definitivt verk innen en retning som er relevant for forskningsinteressen. Derfor blir det nødvendig å anvende det som finnes av dokumentasjon, men det må likevel nevnes at visse ting vil gå tapt. Spesielt det sanselige aspektet – visse lukter og lyder, hvor sterkt lyset er, små mellommenneskelige øyeblikk – disse tingene blir jeg nødt til å se for meg hvor har potensial til å oppstå, eller finne tilfeller i dokumentasjonen hvor de tydelig fant sted. Dette har vært, og er stadig, mildt kontroversielt når det gjelder performative kunstarter, som også Happenings er en del av.⁶ Ifølge Toni Saint har både kunstnere og teoretikere innen

⁴ Man kan naturligvis argumentere for at retninger aldri egentlig «slutter» i og for seg. Som vi også skal se senere, utføres stadig prosjekter i dag som en kunne ha kalt «happenings,» selv om få kunstnere selv bruker betegnelsen. Andre kunstarter som tydelig bærer med seg en retnings virkemidler, vil også nødvendigvis føre arven videre. Når vi taler om historie, er dog gullalderen tydelig knyttet til 60-tallet og Kaprow.

⁵ Heretter kalt *18 Happenings*.

⁶ Dersom en ikke er bekvem med å anse Happenings som rendyrket performance-kunst i og for seg, er det i alle fall unektelig at retningen anvender performative virkemidler og at disse i flere tilfeller er sentrale –

det performative ofte motsatt seg dokumentasjon – i beste fall ansett det som et nødvendig onde eller en ettertanke, kun eksisterende for å bevise at en performance faktisk fant sted. Dette baserer seg på en holdning om at performance kun eksisterer i nuet, at dokumentasjonen må anses som totalt separert fra den faktiske hendelsen. Til tross for dette har dokumentasjon betydelig verdi, og kan og burde ikke separeres fullstendig. Dokumentasjon kan gi kunstnerne selv nye perspektiver på eget arbeid, og tilskuerne kan nå spesifikke minner de ellers kunne ha glemt. Viktigst for våre formål, er at en kan gi ny tilgang til mennesker som aldri fikk oppleve verket den gang da. Gjennom dette kan nye perspektiver og forståelse oppnå (Saint, 2017, s. 4-6). Enhver analyse av kunst basert på dokumentasjon eller andres vitnesbyrd vil nødvendigvis forsterke dette poenget. Hvis, for eksempel, denne studien skulle inneholde selv så lite som et fnugg av fersk innsikt om verkene den intenderer å analysere, vil den og alle som den tjene som levende bevis for dokumentasjon som verdifullt og noe sammenkoblet med kunsten den portretterer; og dermed også vise til nytten av å dokumentere egen eller andres kunst.

Med andre ord er forgjengelighet et aspekt ved mange kunstverk, kanskje særlig steds spesifikke sådanne, og vi burde ikke la det være en hindring i analyse. Det har også blitt påpekt at dokumentasjon er «ærlig» når det gjelder sine begrensinger (Kaye, 2000, s. 215-219). Tekst og fotografier prøver ikke nødvendigvis å narre tilskueren til å tro at det er noen perfekt representasjon av virkeligheten, det forblir simpelthen heller en alternativ måte å konsumere verket på. Fotografiet kan ses som en oversetter, et mellommenneske, da mellom verket og fotografiets besker. Det oppstår en konvergens mellom de visuelle uttrykkene i hendelsen selv, og fotoet (Newall, et al., 2017, s. 107). I et tidligere kapittel diskuterte vi kunst-kommunikasjonen mellom kunstner, kunstverk og tilskuer, og de forskjellige måtene vi kan tilegne de forskjellige delene ulike autoritetsnivåer. Disse perspektivene består, men nå finner vi et nytt ledd i kommunikasjonen, nemlig dokumentasjonen – som nødvendigvis må tilegnes samme autoritet vi ellers hadde gitt verket. Det er jo tross alt dokumentasjonen (som fortsatt er sammenkoblet med verket) vi har tilgang til, ikke verket selv. I den ånden må en nødvendigvis ta hva en har, og anse produktet av dokumentasjonen like kritisk eller reverent som en ville verket selv, uavhengig av deres potensielle forskjeller. Slikt sett kan man hevde

ergo kan fortsatt argumentene om performance-dokumentasjon anvendes hensiktsmessig på retningen. Happenings har også blitt kalt en av performance-kunstens forløpere (Battcock & Nickas, 1984, s. 8-9).

at analyse gjennom dokumentasjon faktisk innehar visse fordeler, i at analytikerens muligens finner kritisk distanse lettere å oppnå.

Det har også blitt hevdet at gamle, analoge foto og amatørfilming bærer med seg sin egen taktile følelse, gjennom den kornete estetikken (Marks, 2000, s. 175). I dette lyset vil dokumentasjon bære med seg en unik form for affekt fremkalling, en varme og nostalgi. Det er med andre ord noe sanselig som går tapt, og noe som vinnes tilbake. Marks nevner i hovedsak foto, men jeg vil hevde mye av det samme kan gjelde tekst – selv når tekstene er anskaffet digitalt, vil flere av de eldre eksemplene bære preg av sin alder (naturligvis avhengig av formatet, som relativt ofte kan ta form av scannede utgaver av originalene). Selv gjennom skjermen kan man ofte se en utvisking av langt tjuvklare trykksverte enn man hadde brukt i dag, for ikke å nevne selve språkets sanselige egenskaper. Alt dette bidrar til en nostalgisk og nesten mytisk opplevelse av fortiden. Effektene av denne romantiseringen blir dog en egen debatt – per nå består simpelthen forbeholdet om analyse via dokumentasjon, på godt og vondt.

La oss nå vende tilbake til Happenings, nærmere bestemt å ta for oss *18 Happenings* – og hva som faktisk skjer under disse kunst-prosessene. *18 Happenings in 6 parts* ble satt opp ved Reuben Gallery i New York i 1959, og anses som nevnt som den første Happening. Handlingsgangen i *18 Happenings* er komplisert, og består av for mange elementer til å deskriptivt ta for seg alle en etter en.⁷ Den kan likevel beskrives forenklet. Publikum ble delt inn i grupper, og plassert i forskjellige sett med stoler, i forskjellige deler av området. De fikk så bevitne diverse hendelser og opptredener, fremført samtidig og i forskjellige steder i rommet, slik at de overlappet hverandre. Disse hendelsene inkluderte forskjellige elementer. Jon Erickson oppsummerer:

Obsessive actions were performed: burning matches, shaking a pole, playing with tin cans. An artist in a transparent cubicle painted the walls out from the inside, «entombing» himself. Lights flashed different colors, high frequency sounds were amplified, a nude «girl» posed, slides and abstract films were projected on walls and bodies, three lectures were read at once, nonsense words were painted on the walls, ending with oranges cut and juice made. At points everything stopped and the audience members moved to another spot (Erickson, 1992, s. 39).

⁷ Et komplett manuskript kan leses i antologien *Happenings: An Illustrated Anthology* (Kirby, 1965, s. 53-66), skjønt med forbehold om at ikke alle elementene beskrevet der nødvendigvis endte opp i *18 Happenings*, da Kirby også nevner at noen av dem ble utvisket i løpet av den kreative prosessen.

Basert på denne beskrivelsen, finner vi flere interessepunkter. Først og fremst, den faktiske og flerfoldige mengden av uttrykk. Det ligger tilsynelatende en konflikt i denne mengden. For når en får uttrykkene listet opp og beskrevet hver for seg, er det umiddelbart fristende å ta for seg betydningen av dem individuelt sett. Argumenter kan formuleres. For eksempel er det slående at den mest åpenbart «klassisk» kunstneriske handlingen – mannen som maler – er en skildring av et menneske som låser seg inne, hans klassiske og formodentlig snevre kunstmetode fungerer isolerende, fremmedgjørende og at han til sist blir usynlig. Som vi var inne på tidligere, har kunstneren nådd en blindvei ved å lage verk på tradisjonelt vis. Han er redusert, hans identitet uviktig for oss. Og hvorfor skulle han være viktig? Alt han har greid å produsere er bare nok et stykke maling, det har vi jo sett hundre ganger før.

Vi har også de tre foreleserne. De babler i munnen på hverandre, sannsynligvis vanskelige å høre blant all den andre kakofonien som finner sted. Foreleserne, akademikerne, når ikke frem – enten fordi folket er ute av stand til å ta imot kommunikasjonen, eller fordi de er for opptatte av å snakke i munnen på hverandre, i bunn og grunn å konkurrere, til at budskapet kommer frem. Om man setter dem i en kunstnerisk kontekst, kan de leses som kunst-vitere; mer opptatt av akademisk kred enn å faktisk uttrykke noe av substans. Det er den tradisjonelle kunstens evige runddans. Kunst, kreert på konvensjonelt vis, lages, konsumeres, drøvtygges av de lærde, og forsvinner fra vår kollektive erindring. Som spådd av Dada årevis før, ser vi at det parasitt-aktige og incestuøse forholdet kunst har til annen kunst blir et faktum.

Disse ikonografiske tolkningene er, etter min mening, holdbare. De forteller oss noe om hva denne kunst-prosessen og dens implisitte skaper ønsker å kommunisere, og passer godt inn i avant-gardenes og Happenings' helhetlige etos. Men – er det den typen analyse objektet er best tjent med? Det blir atter et produkt av dokumentasjonen, hvor distansen fra opplevelsen inviterer til å plukke fra hverandre elementene og se hva hver bit betyr for helheten. At vi får muligheten til dette er et berikende aspekt ved dokumentasjon, men kan hevdes å ikke være representativt for hvordan opplevelsen ville ha vært. Som vi så, ble de diverse elementene utført «obsessively» - de ble beskrevet som sidestilt med hverandre på en påståelig, og kanskje aggressiv måte. Susan Sontag har også beskrevet aggresjon mot publikum (og, som vi har etablert, det rådende kunstsyn) som et definerende aspekt ved retningen (Sontag, 1962, s. 6-7).

Med andre ord finner vi en formodentlig aggressiv sidestilling av lyder og påtrengende visuelle elementer. Hvordan skal man, som publikum, forholde seg til dette? En kunne kanskje ha prøvd å separere dem – forsøke, for eksempel, å følge med på kun én av de tre forelesningene, og blokkere andre inntrykk. Det virker dog som om det er mer i verkets «ånd» å gi etter for dem; å la seg bombardere, la seg overvelde. I et slikt lys blir de diverse elementenes separate ikonografiske betydning mindre relevant. Det viktige blir derimot det faktum at de er påståelige, at de er overlappende – og hvilke betydninger en kan utlede fra dem gjennom den linsen.

Hvor tolkning av elementene isolert sett så ut til å være animert av aggresjon mot kunstfeltet, ser den mer helhetlige overlappingen til å være mer kompatibel med det vi var inne på tidligere – en representasjon av det samtidige hverdagslivet, særlig et modernisert, by-basert sådan. De diverse elementene ser stort sett ut til å dele en hverdagslighet – mangfoldige mennesker, juice og forelesninger er ting et ordinært menneske kan støte på. At disse tingene er forsterket, er en parallell til bombarderingen av inntrykk en kan bli utsatt for i livet generelt. Desto mer passende blir derfor konvergensen av forskjellige uttrykk, og at disse inkluderer høy-frekvens, støy-lyd og film – elementer som har en sterkere media-konnotasjon enn de andre, mer teatrale. Som nevnt tidligere, farger disse teknologiske nyvinningene livet den gang og nå i stor grad, de blir livets muzak; bakgrunnsstøyen som bedøver. At alt så stopper før publikum flyttes rundt, blir en brå kontrast som forsterker dette poenget. Hvordan de prosjekterte filmene også berører kroppene, kan ses som en parallell til deres påvirkningskraft - viktigheten av Happenings' bruk av nye medieutviklinger har blitt påpekt, spesielt hvordan det kan relateres til ideen om interaktivitet i kunsten (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003, s. 83).

Interaktivitet er også et relevant element i *18 Happenings*, og retningen for øvrig. Kaprow snakket om å eliminere publikumsrollen, da hvert individ skulle ta del i prosessen (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003, s. 83). Publikum i *18 Happenings* var definitivt klar over denne intensjonen, da den ble presentert for dem i forkant. Publikum fikk et brev:

«Eighteen happenings will take place...» it began, and, after listing the dates and time, invited the reader «...to collaborate with the artist, Mr. Allan Kaprow, in making these events take place... as one of seventy-five persons present, you will become part of the happenings, you will simultaneously experience them [...] the

artist takes off from life. Think of a buying spree at Macy's; how to grow geraniums in New York (Kirby, 1965 s. 67).

Brevet advarer dernest publikum mot å forvente å få servert malerier, skulpturer, musikk – de tradisjonelle kunstformene avant-gardene hadde aversjoner mot. Det presenteres altså et skille mellom publikumsdeltakelse og de klassiske kunstartene, hvor høyere grad av deltagelse for det meste hadde vært fraværende. Vi kan dermed ta for oss deltagelsen i *18 Happenings*, og hvordan det påvirker verket og prosessen.

Om ikke publikumsrollen var eliminert fullstendig, var den i hvert fall endret fra den gjengse oppfatning. En stor grad av deltakernes jobb var fortsatt å betrakte, å oppleve – men igjen finner vi at graden av aggresjon utgjør en forskjell. *18 Happenings* kan beskrives mer som noe en blir utsatt for, enn noe man betrakter; hvilket forsterker viktigheten av å ha et publikum å utsette for akkurat denne prosessen. Jeg ønsker på ingen måte å underdrive viktigheten av publikum i de tradisjonelle performative kunstarter, men det synes at publikum i *18 Happenings* er mer «i» verket enn det tradisjonelle publikum; de betrakter ikke forestillingen – den *skjer* med dem. Denne metoden for å behandle publikum har blitt kalt «perhaps the most striking feature of the Happening» (Sontag, 1962, s. 2). Det er også en viss grad av aktivisering av publikum, gjennom at de flyttes rundt mellom «stasjonene» i periodene hvor det roet seg. Dette ga formodentlig pusterom til å betrakte elementene litt nøyere – med tanke på at Happeningen fant sted på galleri, kan man postulere at det blir en slags sjangerblanding mellom installasjon og performance.

Alle disse elementene tatt i betraktning, hva kan vi konkludere om *18 Happenings*? I sum kan det se ut som skaper har oppnådd sin visjon om å oppnå «det nye» - gjennom utradisjonelle, men hverdagslige elementer ser det ut som vi finner en hendelse og prosess som speiler livet, som beveger seg vekk fra kunstrollen, forsterket av den tilsynelatende eliminasjonen av publikums klassiske posisjon og forhold til det som blir presentert. Har, med andre ord, *18 Happenings* «klart det?» Har vi et verk som ikke er kunst, men liv; et verk som ikke skapes av en sentral, kunstnerisk autoritet; men gjennom samarbeidet blant likeverdige?

I et ord: nei. Elementene i *18 Happenings* er tydelige, de legger klart frem verkets intensjon for oss – men oppfylles disse intensjonene? Det er en grunn til at Happenings er inkludert i denne studien av mislykkethet, og intensjonene motsies ved flere tilfeller. Først og tydeligst har vi Happeningens grad av deltagelse, hvis effektivitet vi nettopp forfektet. Og det er sant at

18 Happenings hadde en økt grad av deltakelse, relativt til tradisjonell kunst. Men – bidrar egentlig denne økningen til en betydelig endring i det hierarkiske forholdet mellom kunstner og publikum? Er det, som beskrevet i brevet, en «collaboration?»

Kunstner og akademiker Pablo Helguera formulerte en anvendelig tabell for å beskrive deltakelsesnivåer i kunst (Helguera, 2011, s. 14-15). De kan gjengis og utdypes⁸ som følger: på nivå en, finner vi den klassiske, betraktende publikumsrollen. Vel å merke er dette fortsatt en form for deltakelse – det er jo en grunn til at de er der, kunstkommunikasjonen er avhengig av sine mottakere. Dette gjelder i større grad når vi relaterer det til kunstsynet vi var inne på tidligere, hvor meningspotensialet først realiseres i møtet mellom kunstner, verk, og mottaker. I det lyset blir ordinær observasjon og betraktning en høyst relevant form for deltakelse. Dersom meningen først våkner på grunn av publikum, blir nødvendigvis kunsten tilnærmet verdiløs uten dem. På nivå to finner vi *18 Happenings*' grad av deltakelse – enkle oppgaver, utført etter kunstnerens spesifikasjoner. Ja, deltakelsen hadde økt – man var noe aktivisert, man flyttet på seg, og man ble mer «behandlet» av utøverne enn man pleier. Dette er likevel strengt situert innenfor skaperen og verkets definerte rammer, og publikums deltakelse er ikke bygget på deres egen kreativitet. I den grad det kan hevdes at de bidrar, er det med arbeid som ville ha sett likt ut uansett hvem publikummeren i sannhet er; det synes ikke å være relevant for opplevelsen om det er «Jonas» eller «Janne» som blir behandlet i kunstsituasjonen, det viktige er simpelthen at «noen» bli behandlet. Med andre ord er ikke publikums bidrag meningsfylt individuelle nok til at det kan rettfærdiggjøres å kalle det et genuint samarbeid. Å flytte seg rundt og bombarderes av uttrykk kan ha sin verdi og misjon, men synes å kreve lite av deltakelse som konsept. Barrierene er ikke i sannhet brutt, til tross for hvor fersk og ny denne milde deltakelsen kan ha blitt opplevd for deltakerne. Deres bidrag

⁸ Utdypes, ettersom det er en nyanse av deltakelse Helgueras nivåer ikke dekker. For eksempel, den tidligere nevnte «behandlingen» av publikum vi finner i *18 Happenings* – Helguera går rett fra passiv betraktning til aktiv utførelse av oppgaver, uten å gjøre rede for mellomtingen vi blant annet finner i *Happenings*. Det synes, for eksempel, å være en forskjell mellom en mann som betrakter et teaterstykke på «vanlig» vis, og en mann som for det meste betrakter et teaterstykke på vanlig vis, men får en bøtte vann kastet på seg av en av aktørene i løpet av forestillingen. Det kan ikke sidestilles med passiv betraktning, da den som får vannet på seg har en særskilt rolle i forhold til sitt med-publikum. På den andre siden er mannen fortsatt ikke like aktivisert som en som utfører en oppgave – for eksempel en som får bøtten, instrueres til å helle den over seg selv eller andre, og gjør det. Nivåene er likevel anvendelige for våre formål (Helguera beskriver dem også selv som tentative, de trenger ikke nødvendigvis å være absolutte). Jeg finner det her hensiktsmessig å sammenslå behandlingen av publikum og utførelsen av enkle oppgaver, fremfor å selv tillegge et nytt nivå til modellen.

har betydning for verket, men det er likevel ikke ensbetydende med at verket er kollaborativt – en slik intensjon må kalles mislykket.

Jeg fortsetter å gjøre rede for de resterende nivåene – for ordens skyld, for å sette *18 Happenings* i kontrast, og fordi det blir relevant igjen senere. På nivå tre befinner vi oss fortsatt innenfor kunstnerens ramme, men bidraget fra deltakerne er mer kreativt og definert av dem selv. For eksempel – hvis kunstneren dikterer at deltakerne skal bringe med seg et objekt som betyr noe for dem, eller skrive en tekst om et gitt emne, kommer det an på deltakerne hvordan disse forhåndsbestemte elementene faktisk vil utarte seg i det ferdige verket. Deres individualitet og kreativitet vil være en del, og det finnes en implisitt forståelse av at dersom en gitt deltaker ble erstattet med en annen, ville selve verket sett annerledes ut. I *18 Happenings*' tilfelle kunne dette nivået vært nådd om deltakerne selv fikk definerende noen av elementene, eller utføre dem selv, med i hvert fall noenlunde frie tøyler når det gjelder hvordan. Dette er selvfølgelig fortsatt innen kunstnerens gitte ramme – hierarkiet er stadig høyst reelt. Til sist finner vi på nivå fire et tilløp til hierarki-utvisking. I et slikt prosjekt er kunstneren og deltakerne i kontinuerlig dialog for å utarbeide selve strukturen og innholdet av det gitte verk – publikum har altså en viss autoritet «backstage.» Dette er ikke, vil jeg hevde, ensbetydende med manglende hierarki. Det er stadig praktiske hensyn, som spørsmålet om hvorvidt kunstneren skal ha endelig veto, hvem som skal ha ansvar for det ene og det andre innen den utarbeidede strukturen, men det synes i hvert fall å ligge et potensial for demokratisering og sann kollorasjon. Det må naturligvis nevnes at disse fire nivåene ikke er en markør for kvalitet. Det er ikke slik at jo «høyere» et verk stiger på listen, jo bedre er det; men det er nærliggende å poengtere når et verk som intenderer å være kollaborativt kun strekker seg til nivå to.

Et annet interessant moment ved *18 Happenings* er graden av kontroll skaperen utøvde, hvor regissert det hele var (Erickson, 1992, s. 43). Dette representerer tilsynelatende en motsetning. Som vi har etablert, var et ledende prinsipp for retningen en form for frihet fra fortiden og kunstens rigide regler og normer, en frihet som speiles av *Happenings*' mildt sagt løsslupne uttrykk. Man har inntrykk av at *Happenings* er noe som «simply happens,» men dette viser seg å være en illusjon, hvor de visuelle elementene – både de stillestående og performative – er skreddersydd etter skaperens spesifikasjoner. Holdningen kan kanskje best illustreres gjennom en setning fra *18 Happenings*' manus: «(Chairs colored silver and yellow

also at random freely leaving wood showing forgetting a chair here and there)» (Kaprow, 1965, s. 54). De glemte stolene blir en del av *18 Happenings*' hverdagslighet og rotete estetikk, et bidrag til det manglende skillet mellom liv og kunst. Men – blir det ikke mindre hverdagslig, mindre tilfeldig og livaktig, når det er regissert?

Først og fremst må det nevnes at denne regien ikke representerer en form for uærlighet. Det er høyst ordinært at ting er planlagt og kontrollert. I det lyset kan man argumentere at all kunst er manipulativ, i at den leder oss med vilje og intensjon til visse slutninger og følelsesmessige responser – uten at manipulasjon blir et «fyord» i denne konteksten. Man kan ut fra dette i tillegg undre på om det egentlig har noen betydning. Spesielt dersom et verks mening kommer fra verket selv, vil opplevelsen være det viktigste. Med andre ord – dersom publikum tror og føler at de har opplevd en tilfeldig og uregissert opplevelse, representerer nødvendigvis verket en tilfeldig og uregissert opplevelse. Det å senere få vite at det hele var en illusjon, kan ikke ta fra oss den originale opplevelsen. Selv om en eventuelt skulle føle seg lurt, blir dette en retroaktiv vurdering. Potensielt en som kan skape skepsis hva angår fremtidige kunstopplevelser, men den delen av livet hvor en trodde en var utsatt hvor noe spontant og uregissert består som et faktum.

På den andre siden, er regien mer suspekt som kunstnerisk grep og representant for verkets intensjon – igjen, et ønske om å presentere liv fremfor kunst. Regien kan for all del være et solid virkemiddel, men det er der vi finner paradokset. Desto større grad noe fungerer som kunstnerisk grep i *18 Happenings*, desto lenger beveger verket seg fra sitt mål om å ikke være kunst. Det kan forklares ved hjelp av et sitat fra Susana Martins – i respons til uttalelsen «art must have the right to be bad!» skriver hun:

It is important to underline how a work of art, which genuinely wants to be bad, often ends up being positively considered [...] On the contrary, bad art would only fail if it wished to be good – since failing somehow implies the non-accomplishment of a goal (Martins, 2015, s. 1).

Det er ikke nøyaktig samme sak, men en kan se hvordan prinsippet er anvendelig – verk som ikke intenderer å være kunst, blir mer mislykket av nettopp det å være kunst. Sitatet gir også inngang til hvordan kvalitetsspørsmålet, spennet mellom «godt» og «dårlig» må separeres fra dikotomien mellom mislykket og vellykket. For eksempel, dersom noen hevdet at *18 Happenings* er et stykke kvalitetskunst, ville jeg vært enig – men stadig et mislykket stykke

kvalitetskunst, ettersom det jeg forstår som selve målet, den underliggende intensjonen, forblir uoppnådd. Den sterke regien er et kunstnerisk grep, og derfor på kant med et mål om å være noe annet. En så stor grad av kunstnerisk kontroll synes å være i motsetning til den type tilfeldigheter og dynamiske situasjoner vi finner i våre liv, et syn Kaprow selv etter hvert ser ut å dele: ««for when something goes «wrong» something far more «right», more revelatory, has many times emerged. This sort of sudden near-miracle presently seems to be made more likely by chance procedures» (Kaprow, 2003, s. 86). Altså kan vi tolke at potensialet for disse miraklene, denne dynamikken, trenger en grad av tilfeldighet vi ikke finner i *18 Happenings*' strenge regi.

Når vi ser nærmere på *18 Happenings*' intensjon om å unngå kunst, er det slående hvor kunst-aktig det faktisk var. Særlig tydelig er det at denne happeningen fant sted i et galleri, altså den type sted hvor kunst finnes. Om det skulle være liv, hadde ikke en mer passende lokasjon vært noe mer hverdagslig? Andre Happenings brukte etter hvert andre steder enn gallerier og teatre, men lokasjonsspørsmålet fortsatte å prege retningen generelt – Kaprow beskriver gaten som den beste lokasjon for en Happening (Kaprow, 2003, s. 85), til tross for at svært få Happenings skulle ende opp med å finne sted der (Bishop, 2012, s. 94).

Virkemidlene og hvordan de brukes i *18 Happenings* er en sterk illustrasjon av verkets syn på datidens moderne liv – men det forblir en illustrasjon. Om intensjonen hadde vært å *omhandle* den generelle urbane tilværelsen kunne den vært nådd, mens en intensjon om å *være* nevnte tilværelse forblir uoppfylt, et resultat av verkets kunstneriske preg. En kan spørre seg om det i det hele tatt er mulig å oppnå en slik intensjon – om verket er liv, motsettes ikke dette av det faktum at det er et kreert verk? Dersom det simpelthen er liv fremfor kunst, hvorfor lage i det hele tatt?

På den andre siden kan det hevnes at avant-gardene og Kaprows syn på kunst, kan oppmuntre til empati. Om hele ens nære fortid har blitt preget av en ontologi hvor kunst hevdes å være en svært spesifikk sak – altså objekter som hengir seg til visse estetiske kriterier – er det en forståelig tanke at å gå vekk fra disse kriteriene også representerer en avgang fra kunsten selv. Like forståelig er fiendtligheten mot disse kriteriene. Et estetisk objekt har blitt hevdet å bære lite mening i og for seg (Finke & Solli, 2021, s. 15). Dersom et objekt *kun* er sin estetikk, utelukkes videre meningspotensial utover ens estetiske vurdering – hvilket en kan hevde blir snevert når en snakker om kunst, et begrep vi i dagens felt anser å inneholde et

tilnærmet uendelig mangfold av uttrykk, med forskjellig vektlegging hva angår den rent estetiske opplevelsen. Fra et kontemporært ståsted er altså ikke det å bevege seg bort fra det tradisjonelt estetiske ensbetydende med å bevege seg bort fra kunst i seg selv, en distinksjon mellom det nåværende og Happenings' og andres prinsipp om anti-kunst. Den kunstneriske meningsproduksjonen er, i henhold til analysen ovenfor, unektelig til stede også i *18 Happenings*, og en omfavnelse av dette kunne potensielt ledet til et mer mål-oppnående prosjekt med større grad av koherens. Det er anti-kunstens paradoks, hvor intensjonen om å produsere noe annet enn kunst leder til produksjonen av nettopp kunst – kritisk sådan, men til stadighet kunst.

18 Happenings var, som nevnt ovenfor, et tidlig eksempel på en Happening. Den tidligste av dem alle, om en anser selvidentifisering som relevant – offentlighetens første møte med noe som kalte seg selv en Happening. I det lyset er det til å forvente at ikke alt samsvarer med intensjonene, da en retning formodentlig vil bli mer raffinert over tid. Slikt sett finner vi et nærliggende spørsmål om kategorisering. *18 Happenings* har, til tross for tittelen, såpass lite til felles med en ideal-Happening, «something that simply happens,» at en kan spørre seg om den egentlig bør kategoriseres som en – dersom aktivisering av publikum og mangel på konnotasjoner til kunstfeltet er blant retningens grunnpilarer, er da et verk med lav aktivisering og tydelige kunst-konnotasjoner fortsatt tilhørende den retningen? Av disse to aspektene er det særlig kunst-konnotasjonen som er merkbar. Kaprow beskrev selv i *How to make a Happening* (som tittelen tilsier, en slags oppskrift på Happenings) et idealisert eksempel som lød følgende:

Art has always been different from the world's affairs, now you've got to work hard to keep it all blurry. Two cars collide on a highway. Violet liquid pours out of the broken radiator of one of them, and in the back seat of the other there is a huge load of dead chickens that is spilling out all over the ground. The cops check it out, plausible answers are given, tow trucks carry off the wrecks, costs are paid and the drivers go home to dinner (Kaprow, 1966, s. 1).

Forskjellene mellom *18 Happenings* og dette eksempelet er såpass betydelige at et argument om hvorvidt de tilhører forskjellige sjangere må vurderes. Muligens greier selv ikke dette eksempelet å unngå sin egen kunst-status, men det er i hvert fall nærmere å nå en slik intensjon enn *18 Happenings*. Først og fremst gis det ingen indikasjon på at publikum, hvem enn som utsettes for å bevitne denne bilulykken, har fått hverken forkunnskap eller gitt

samtykke til å være med på denne Happeningen – en videreutvikling av tendensen til å behandle publikum på visse måter, som diskutert ovenfor. I det lyset kan Kaprows eksempel minne mer om en slags skøyerstrek, en «practical joke,» hvor offeret nødvendigvis ikke er på samme bølgelengde som hjernene bak.

Dersom vi ser for oss at svaret på spørsmålet ovenfor er nei, at *18 Happenings* i sannhet ikke kan kalles en Happening, må vi nødvendigvis revurdere verkets mislykkethet. Et eksempel om kategorisering og mislykkethet – i 2016 vant filmen *The Martian* (Scott, 2015) en Golden Globe-pris for beste komedie eller musikal, en kontroversiell avgjørelse som ledet til en endring i prisutgivers reglement hva angår sjangerkategorisering (Child, 2016). Kontroversielt, da filmen etter alt å dømme er et drama med en helt ordinær og uutpreget mengde humor. Altså, dersom man anser filmen først og fremst som en prisvinnende komedie, er den en mislykket sådan; enhver intensjon om å være en komedie er uopnådd. Men på den andre siden – en som ikke følger med på prisutdelinger, en som tar objektet på dets egne premisser, vil ikke være i stand til å identifisere noen slik mislykkethet. Intensjonen om å være en komedie ligger ikke i selve verket, og burde derfor heller ikke anses som mislykket på det punktet. Mislykketheten ligger i dette tilfellet hos andre – hvem enn vi anser som ansvarlige for å kalle filmen en komedie. Slikt sett fungerer også *The Martian* som nok et argument for Forfatterens død og kunstverkenes autonomi. En form for autoritet har erklært filmen for å være komedie, og dersom autoritetene får bestemme, måtte vi nødvendigvis også ansett den slik; og da ville den vært mislykket. Men, siden vi kan argumentere for og identifisere verket inderliggende intensjoner med hjelp av verket selv, slipper vi å anse den som mislykket komedie – vi kan anse den som et formodentlig vellykket drama.

Alt i alt anser jeg ikke *The Martian* og *18 Happenings* for å være en prinsipielt lik historie, sett helhetlig. Hvor førstnevntes iboende intensjoner er totalt adskilt fra hvordan den ble kategorisert, er *18 Happenings* et mer tvetydig tilfelle – ikke minst ettersom både tittelen og brevet deltakerne ble gitt demonstrerer et ønske om å være nettopp en Happening; igjen, noe som skulle være noe annet enn kunst. Det er likevel relevant, da mesteparten av teori og utbyggelsen av retningen kom i etterkant av *18 Happenings*, hvilket videre kompliserer kategoriseringen. Hva skal en vektlegge: virkemidlene *18 Happenings* etablerte, eller intensjonene resten av retningen forfektet? I det lyset fungerer *The Martian* som en

moraliserende fabel – dersom vi, som teoretikere og kritikere blir for normative; for insisterende på hva en gitt retning, sjanger eller kategori *skal* være, kan mislykketheten ende opp med å ligge hos oss – spesielt når en ser til kilder utenfor verket selv.

Som nevnt tidligere i kapittelet, skal vi også beskjeftige oss med en senere Happening, da det å kun analysere den første – hvor enn definerende den anses – gir et ufullstendig bilde av retningens uttrykk, samt etablerer en «urettferdig» standard hva angår dens relasjon til kunstnerisk mislykkethet. Det lønner seg dermed å gå komparativt til verks.

3.2.2 Komparativ analyse – *Fluids*

Fluids var en Kaprow-Happening satt opp i 1967, åtte år etter *18 Happenings*. Muligens ikke så lang tid i et større perspektiv, men om en har i mente at Happenings som retning primært er assosiert med 60-tallet (Chilvers & Glaves-Smith, 2009, s. 303), kan vi trygt etablere *Fluids* som et senere eksempel på en «offisiell» Happening – altså en som finner sted innenfor den såkalte gullalderen, hvor verkene selv identifiserte seg som Happenings. *Fluids* fungerte som følger: Kaprow og frivillige deltakere bygget tjue rektangulære is-strukturer på diverse områder i Los Angeles-området, over en periode på tre dager (Conwell, 2012, s. 201-202). Hver struktur besto av 650 rektangulære isblokker, transportert av lastebiler (Schechner & Kaprow, 1968, s. 154). Disse ble bygget, for så å smelte, bevart kun av minner og dokumentasjon.

Umiddelbart kan vi identifisere en nøkkelforskjell mellom *18 Happenings* og *Fluids* – sistnevnte var langt enklere å beskrive, da elementene var færre og handlingsgangen ukomplisert og lineær. Lineær, ettersom sidestillingen av forskjellige «forstyrrende» elementer vi fant i *18 Happenings* ikke er til stede her – strukturene ble reist fra bunn til topp, i tur og orden. Denne systematiske estetikken ble forsterket av isblokkene strukturene besto av. Rektangulære, som strukturen selv, og like store; som mursteiner av is ble de plassert en etter en, i noe som virker som en klar og strukturert progresjon. Med andre ord – den karakteristiske behandlingen av publikum er i mindre grad til stede, det kaotiske preget er dempet. Desto større blir dermed kontrasten til den kommende smeltingen, som har potensial til være kaotisk, og sannsynligvis vil føre til strukturens kollaps langt før den i sannhet er

fullstendig smeltet – denne kontrasten består, uavhengig om den faktisk bevitnes eller ei,⁹ skjønt det er nok mennesker i Los Angeles og omegn til at en kan anta at spontane publikumsgrupper godt kan ha dannet seg selv under smelte-prosessen.

Fellestrekk mellom verkene kan dog finnes i forholdet til den tradisjonelle kunsten – som forventet av en Happening, og i tråd med anti-kunst-perspektivet. Begge er forgjengelige og ikke-permanente, skjønt det finnes visse forskjeller i akkurat på hvilken måte. I *18 Happenings* tar dette hovedsakelig form av en performativ natur, som ikke gyter noe ferdig, stillestående objekt. *Fluids*, derimot, gyter flere objekter – men selve objektene er forgjengelige, da de til slutt smelter og fordamper. En kan dermed argumentere for at mangelen på permanens er tydeligere i *Fluids*. Et fysisk objekt som forsvinner gjør forgjengeligheten så tydelig som den kan være, dette aspektet blir flyttet fra bakgrunn til forgrunn. For å se videre hvor *Fluids* passer inn i *Happenings*' etos, finner vi det evinnelige spørsmålet om hvordan verket illustrerer forholdet mellom kunst og livet generelt. I *18 Happenings* tok dette form av å forsøke å være en del av livets kaos, å bombardere med aggressive inntrykk som delte en følelse av hverdagslighet – en effekt som ble undergravd av galleri-lokasjonen. Dette utgjør den mest åpenbare forskjellen; da *Fluids* faktisk fant sted i friluft, i «verden,» med alt av betydning vi tidligere etablerte at et slikt valg ville ha. Oppsummert kort kan man gjenta at det er intuitivt og hensiktsmessig at noe som er intendert å være liv, finner sted på steder hvor mennesker lever og har sine dagligdagse gjøremål.

Fluids fant sted «sammen med livet,» men hvordan er livet her presentert? Igjen, vi finner et snev av aggresjon og kaos i strukturenes kollaps, men helhetlig ser *18 Happenings* ut til å ha en mer fiendtlig innstilling til livet, slik som verket og retningen har forstått konseptet – preget av inntrengende og påståelig støy.

Det kan argumenteres at en finner en lignende pessimisme i *Fluids*, selv om den åpenbare aggresjonen er dempet. Deltakerne lager tross alt noe uten «poeng,» strukturer som verken varer eller krever betydelig kunstnerisk kreativitet å reise opp – igjen, forarbeidet var allerede

⁹ Jeg har dessverre ikke vært i stand til å finne dokumentasjon som gir svar på i hvor stor grad deltakerne i *Fluids* faktisk fikk se sine strukturer smelte, eller om de fortsatte videre før den tid. I en 2008-gjenoppsetning beskuet dog kunstnerne selv smeltingen (Conwell, 2012, s. 204). Det faktum at det finnes gjenoppsetninger, satt opp av gallerier og institusjoner, kan på sin side argumenteres å være et stykke «tragisk» ironi. *Happenings* – og i grunnen resten av den historiske avant-garde, inkludert Duchamp, har blitt øst med ros for sin inspirasjon og påvirkningskraft; og dermed også endt opp med å bli absorbert av institusjonene og høykulturen, til tross for sin opprinnelige annerledeshet.

gjort av Kaprow, og strukturene var rektangulære, en relativt «enkel» form. I det lyset er arbeidet med konstruksjonen tydeligst preget av nettopp arbeid, altså «godt, gammeldags» sådan; i formodet kontrast til kunstnerens mer intellektuelle eller kreative tilværelse. *Fluids* var preget av arbeid; og hva, i et moderne industrialisert samfunn, er mer hverdagslig? Med andre ord har vi arbeid, bestilt av en som befinner seg høyere i et hierarki, som ikke krever stor kreativ input fra de som faktisk utfører det, og produserer noe som til sist hverken er håndfast eller brukbart for dem. Til tross for at prosjektet inneholdt færre elementer enn *18 Happenings*, har *Fluids* tilsynelatende lyktes i å skape en parallell til moderne liv, og det med større grad av deltakelse.

Vi kan dog finne et potensielt motargument. Potensielt, da det ikke kan «bevises» som sådan, og nærmer seg det rent spekulative – et resultat av manglende dokumentasjon på akkurat det relevante punktet. Men likevel – dersom vi tolker at verket er intendert å kommunisere nytteløsheten i et moderne arbeiderliv, finner vi en mulig inkongruens ved å se på deltakernes rolle. Igjen, vi kan ikke vite helheten av hva Kaprow kommuniserte til de frivillige;¹⁰ men jeg kan ikke se for meg at utførelsen av *Fluids* alt i alt var preget av noe annet enn optimisme og samarbeidsånd blant deltakerne. De meldte seg frivillig, de skapte noe sammen – om de eventuelt følte seg fremmedgjorte og ubetydelige i sine jobber eller daglige tilværelse, oppfatter jeg det som usannsynlig at denne følelsen ble overført til skapelsen av *Fluids*. Kollaborasjon og dialog mellom deltakere i kunstfeltet har blitt beskrevet som aktiviteter oftest motivert av enighet mellom partene, sammen med en følelse av hygge (Helguera, 2012, s. 59), selv om antagonisme og aggresjon fortsatt fins – *Happenings* for øvrig er levende bevis på det.

Fluids' eventuelle aggresjon er dog mer tvetydig, grunnet kollaborasjonens natur. Det kan også nevnes at en 2008-gjenoppsetning ser ut til å ha vært i stor grad preget av en humoristisk stemning (Conwell, 2012, s. 206). Med det sagt, kan relevansen dette har for originalen tas med en klype salt – den iboende kritikken av gallerier og institusjonaliseringen av kunst består, samt det faktum at en gjenoppsetning ikke nødvendigvis produserer samme stemning. Det er nødvendigvis et aspekt ved deltakende kunst; en gjenoppsetning vil ha andre deltakere, med alt det innebærer av forskjellige personligheter og holdninger til arbeidet. Alt i alt ender

¹⁰ Pablo Helguera hevder også at tonen i et deltakelses-verk med mål om å skape noe sammen, ofte settes av kunstneren (Helguera, 2012, s. 51). Med andre ord det fortsatt mulig at Kaprow som prosjektets konseptuelle regissør plantet følelser av pessimisme i deltakerne; mine spekulasjoner til tross.

vi opp med et tvetydig og mangefasettert forhold til kollaborasjon og aggresjon i *Fluids*, hvor enhver konklusjon må ha i mente at vi til syvende og sist ikke kan vite nøyaktig hvordan deltakerne følte seg – et eksempel på hvor vanskelig og flyktig et konsept som «stemning» kan være å fange opp i kunst-analyse; særlig en basert på dokumentasjon.

En sak vi kan være mer sikre på, er *Fluids*' status som nettopp et kollaborativt prosjekt. Her har vi, i kontrast til *18 Happenings*, tilsynelatende et publikum som ikke bare blir behandlet – men i sannhet er med på å skape objektene. Man løftet isblokker, sendte dem til sine «kolleger» og fikk dem plassert. Dette er utvilsomt en større grad av deltakelse enn *18 Happenings*. Prosessen involverer nødvendigvis de små, mellommenneskelige øyeblikkene som definerer kollaborasjonen mellom mennesker. Igjen, dersom intensjonen er en vitalitet, en livaktighet, kan det argumenteres at vi befinner oss nærmere enn før, skjønt dette poenget har sine ankepunkter. Fordi - vi finner en formodet økt grad av deltakelse relativt til *18 Happenings*, men hva vil det egentlig si? Vi kan igjen se til Helgueras deltakelsesnivåer. Vi fant at *18 Happenings* befant seg på nivå to av fire, altså en regissert form for deltakelse hvor kunstnerens ordre følges, uten særskilt kreativ input fra deltakerne. I dette lyset er det interessant at *Fluids* – til tross for at publikum er mer aktiviserte, at de bidrar i større grad – også befinner seg på nivå to. Nivå tre involverte individuelle bidrag fra deltakerne, hvor det å erstatte en deltaker med en annen nødvendigvis ville ha endret kunstens uttrykk. Dette er ikke tilfelle for *Fluids*. Is-strukturene skulle være den størrelsen de var forutbestemt å være, i det antallet de var forutbestemt å være, laget av isblokkene kunstneren og hans velgjørere hadde anskaffet. Deltakerne skulle i bunn og grunn kun bistå med fysisk arbeidskraft, dirigert av forhåndsbestemte ordre. Med andre ord deler deltakelsesnivået i *18 Happenings* og *Fluids* en prinsipiell og grunnleggende likhet i hvordan det var strukturert, til tross for sine andre forskjeller.

Dette er dog ikke for å hevde at de øvrige forskjellene er meningsløse. Den regisserte aktiviteten *Fluids* besto av representere fortsatt et kollaborativt stykke arbeid, i motsetning til *18 Happenings*' mer beskjedne deltakelse; som da besto av å flytte rundt på publikum og behandle dem på visse måter. Den nevnte livaktigheten vi finner i slikt samarbeid består, selv om vi må ha i mente at det fortsatt blir en regissert og planlagt sådan, uten utpreget rom for kreativ spontanitet fra deltakerne. Den økte aktiviseringen kan også argumenteres å potensielt komme nærmere prosessen vi siterte Kaprow på ovenfor – hvor en under «chance

procedures,» kan oppnå hell i uhell, hvor feilslag kan føre til positive resultater (Kaprow, 2003, s. 86). En kan se for seg følgende: en av deltakerne, oppå den halvferdige strukturen, har et dårlig grep om en isblokk; hun er i ferd med å miste den. Men så – noen kommer nedenifra og gir isblokken sårt trengt støtte. Hun oppå får da et lite pusterom, og kan få et bedre grep, og mer hjelp, om det skulle trenge. En slik hendelse vil inneholde flere mellommenneskelige momenter – blick, kroppsspråk, verbal kommunikasjon og lettelse. Til tross for at prosjektet de var en del av helhetlig var regissert, kan man argumentere at den relativt frie strukturen var gunstig tilrettelagt for slike øyeblikk.

Alt i alt kan vi se at *Fluids* er nærmere oppfyllelsen av Happenings' underliggende intensjoner, og derfor også nærmere å unngå mislykkethet. Men – det å komme nærmere er ikke ensbetydende med oppnåelse, så dermed har vi spørsmålet: var *Fluids* mislykket?

Svaret kan oppfattes tvetydig, i hvert fall relativt til *18 Happenings*. I *18 Happenings*' tilfelle, vil jeg hevde at vi identifiserte bestemt inkongruens mellom intensjon og aktualisering. Det intendert kollaborative prosjektet var i sannhet ikke kollaborativt, det intendert anti-kunstneriske og livaktige prosjektet var i sannhet svært kunstnerisk – til syvende og sist et verk som representerte en rimelig teatral og regissert opplevelse. Det er derfor *Fluids* er et såpass interessant eksempel på en senere Happening, da den, til tross for å tilsynelatende være mindre kjent, ser ut til å svare punkt for punkt på kritikkene en kan ha av *18 Happenings*, da i forholdet til livaktighet, kollaborasjon og regi.¹¹ Disse aspektene har blitt økt og dempet der det er passende, men har dette skjedd i høy nok grad?

Det er i alle fall tydelige kryssninger mellom *Fluids* og kunstbølger fra nyere tid – jeg vil for eksempel hevde at *Fluids* godt kunne passet inn i det Nicholas Bourriaud identifiserte på 90-tallet som *relasjonell estetikk*. Det er ikke denne studiens hensikt å ta for seg Bourriaud i stor grad, da det heller er hans kritikere som er relevante for våre formål, men det kan være hendig å nevne kort. I sum handlet det om å identifisere en trend hvor kunstnerisk praksis tillegges relasjonelle dimensjoner, at publikum/deltakere er «med» i større grad enn de ville vært i for eksempel tradisjonelt teater (Bourriaud, 2002, s. 8). Dette er et åpenbart fellestrekk til Happenings' intensjoner, selv om Bourriaud selv hevder at det finnes nøkkelforskjeller mellom nyere deltakende kunst og 60-tallet, og at den nyere relasjonelle bølgen ikke bør leses

¹¹ Naturligvis i overført betydning, da det ikke er noen grunn til å tro at de to Happeningene har en utpreget relasjon til hverandre i forhold til andre Happenings.

i lys av den gang (Bourriaud, 2002, s. 79). I følge Bourriaud, ligger skillet i at hvor 60-tallskunstnerne hignet etter å finne «det nye» - en tendens vi definitivt kan se i Happenings og formaningene om å unngå alt som kunne minne om kunst – ligger i dag intensjonen i å skape mindre relasjoner i hverdagsarenaen (Bourriaud, 2002, s. 30-31). Claire Bishop, derimot, ser på den relasjonelle tendensen som en utvikling av innflytelsene fra 60-tallet, som da inkluderer Happenings. Hun beskriver den relasjonelle trenden som et forsøk på å returnere til historiske forsøk på å diskutere kunst på en kollektiv måte (Bishop, 2012, s. 3).

Jeg nevner her hovedsakelig Bourriaud og relasjonell estetikk som en inngang til Bishops kritikk av dem – kritikk som kan anses å være relevant for *Fluids* også, og Happenings for øvrig. Bourriaud ønsket å separere tendensene han identifiserte fra 60-tallet og den historiske avant-garde, mens Bishop på sin side hevder:

This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new – think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys' declaration that «everyone is an artist.» Each was accompanied by a rhetoric of democracy and emancipation that is very similar to Bourrauds defense of relational aesthetics (Bishop, 2004, s. 61-62).

Som nevnt skal vi ikke gå tett inn på Bourriaud konkret, men vi kan definitivt kjenne igjen en intendert demokratiserende og frigjørende retorikk fra Kaprow, og de Happeningene vi har vært inne på. Bishop går enda lenger tilbake i tid når det gjelder den teoretiske grunnmuren for ønsket om å aktivere kunst-publikum, hvor hun blant annet nevner Barthes og Forfatterens død som en historisk linje (Bishop, 2004, s. 62) – stadig relevant for denne studiens formål. Med Bishop i ryggen, kan vi anvende deler av hennes kritikk av Bourriaud. Først har vi et poeng som minner om mitt tidligere postulat: at deltakerne i *Fluids* «sannsynligvis» opplevde forekomster av såkalt god stemning. Bishop beskriver deltakerne i et relasjonelt prosjekt, hvordan de hygget seg og småpratet under deltakelsen. Dette hevdes å være et naturlig resultat. Deltakerne kjenner kanskje ikke hverandre fra før, men de har noe fundamentalt til felles, nemlig det at de deltar i et kunstprosjekt; ergo en følelse av felleskap. Det er ikke noe galt med det i for seg, og det er nødvendigvis en relasjonell opplevelse, men da en som mangler friksjon og genuin debatt – viktige aspekter i en demokratisk og kollaborativ prosess (Bishop, 2004, s. 67).

Vi har hittil drøftet betydningen av kunstneres til tider strenge regi, kontroll og autoritet innad kollaborative prosjekter, men Bishop trekker tanken om autoritet et steg lengre; ved å vise til betydningen av kunstnere og kuratorers økte anseelse som resultat av dem (Bishop, 2004, s. 53). Hun spør retorisk – hvorfor, og for hvem, kollaborerer deltakerne? (Bishop, 2004, s. 65). Altså finner vi en annen form for autoritet enn den vi har diskutert hittil, en autoritet utad selve prosjektet. Dette aspektet blir nødvendigvis en problemstilling for prosjekter med demokratiske aspirasjoner, inkludert *Fluids*. Spørsmålet kan stilles her også. Hvem er tjent med denne kollaborasjonen? Eller, for å omformulere; hvem husker vi? Det er ingen tvil om at svaret er Allan Kaprow, og kun Allan Kaprow. Vel å merke var nok *Fluids* stimulerende å delta i, og berikende for det øvrige kunstfeltet. Men – jeg har ikke vært i stand til å finne navnet på en eneste av de frivillige deltakerne som skapte strukturene, som prosjektet selvfølgelig var fullstendig avhengig av skulle melde seg til tjeneste. Holdningen til og narrativet rundt disse frivillige, kan tydeligst illustreres med et sitat fra Staatliche Museen zu Berlin; i anledning en gjenoppsetning satt opp av nasjonalgalleriet. «With the assistance of volunteers, Kaprow built several structures measuring around 9 m long, 3 m wide and 2.4 m high, using ice blocks as his material» (Staatliche Museen zu Berlin, u.å.).

En tilsynelatende uskyldig setning, men vi kan observere hvordan deltakerne – som, i tråd med Happening-etos, skulle ha rollen som sanne kollaboratører – er totalt underkastet Kaprow. Det synes nesten å være en motvillighet til å nevne dem i det hele tatt. Museet har en beskrivelse av *Fluids* og gjenoppsetningen på omkring en side, og av dette er det kun de fem ordene sitert her som anerkjenner at det skal være et kollaborativt prosjekt – resten er viet til kunstnernavn og entallspronomen. De frivillige er blitt fremstilt som et slags ikke-vesen; nok et verktøy mesterkunstneren tar i bruk, på lik linje med isblokker og lastebiler. Det må dog nevnes at Staatliche Museen zu Berlin er et «skrekkeksempel.» Andre institusjoner (Tate, 2016; Getty Research Institute, 2008) som omtaler originalen og gjenoppsetninger tillater de frivillige deltakerne en viss grad av agens, i at det anerkjennes at selve konstruksjonen ble utført av nettopp disse frivillige. De er likevel fortsatt totalt anonymisert, og Kaprow er den hvis navn vi kjenner; den som er materielt tjent med prosjektet i form av institusjonell og kunstnerisk kreditt.

Sett gjennom denne linsen, er ikke lenger *Fluids* så kollaborativ som man skulle tro – skillet mellom kunstner og deltaker fremstår skarpere enn noen gang. På det rent fysiske plan finner

vi deltakere som er mer aktivisert enn *18 Happenings*, men i en mer filosofisk forstand blir publikum stadig brukt, anvendt og behandlet av en autoritet. Jeg anser primært dette som et argument mot *Fluids'* oppfyllelse av sin intensjon om kollaborasjon og livaktighet, men det må nevnes at det også kan tolkes i en annen retning. Gjennom sitt autoritetsforhold er *Fluids* i et visst lys en refleksjon av en betydelig del av livet i et modernisert industrisamfunn – man gir av sin arbeidskraft, i bytte mot en relativt beskjeden betaling. I *Fluids'* tilfelle det kunstneriske utbyttet av å delta; i «livet» en formodentlig alminnelig arbeiderklasse-lønn. Frukten av arbeidet høstes av en autoritet, som kan anvende det til å imponere de som må imponeres for at nevnte autoritet kan avansere i sin stilling. Den faktiske utførelsen av arbeidet, utført av nettopp arbeidere, anerkjennes lite eller ikke i det hele tatt. Men fortsatt – en *Happening*, «something that simply happens,» tatt i sammenheng med aspirasjonene vi har vært inne på om å danne et slags demokrati hvor hierarkiene utviskes; impliserer en større og mer anerkjent rolle for deltakerne enn den vi finner her.

Som nevnt tidligere, er *Fluids* et mer tvetydig tilfelle å relatere til mislykkethet enn *18 Happenings*. Om vi ser bort fra mislykkethets-spørsmålet, slik som vi har definert det, står *Fluids* som et eksempel på hvordan en retning raffinerer seg over tid. Dette ser vi gjennom den økte bruken av hensiktsmessige virkemidler, når det gjelder å kommunisere retningens budskap og tematikk til publikum og deltakerne. Men – vi finner stadig betydelige ankepunkter mot prosjektets realisering av sine intensjoner, som kan anses å ikke være oppfylt; utviklede virkemidler til tross. Vi finner til sist en gestikulering i retning hierarkisk utvisking og kollaborasjon, fremfor en faktisk sådan; et mål det blir nærliggende å spørre seg om i det hele tatt er oppnåelig.

Om begge *Happeningene* vi har tatt for oss skal anses som mislykket, er de i så fall mislykket på informativt forskjellige måter. I *18 Happenings*, ligger feilslagene i konkrete valg som tas i utførelsen – valg en lett kan se for seg kunne vært gjort annerledes, med formodentlig radikalt forskjellige resultater. Det er der vi finner kjernen av hensikten med å sammenligne *18 Happenings* og *Fluids*. Hadde vi kun tatt for oss førstnevnte, hadde vi blitt etterlatt med en konklusjon som i grunnen koker ned til «Kaprow og andre ansvarlige burde foretatt visse andre valg. Da kunne intensjonene potensielt blitt oppfylt.» *Fluids* understreker imidlertid hvorfor det ikke nødvendigvis er så enkelt – valgene der er så hensiktsmessige som de kan være, uten at dette resulterer i disse oppfylte intensjonene. Her er årsakene mer

strukturelle; i mindre grad et resultat av de konkrete valgene i gjennomførelsen, i større grad et resultat av det tilsynelatende uunngåelige forholdet mellom en skaper og sine deltakere.

Jeg har nevnt det tidligere, og det er verdt å gjenta – til tross for denne studiens kritiske tone og hvor ladet ordet «mislykket» er, er det ikke her intendert å presentere en helhetlig negativ vurdering av spesifikke verk og retninger. Kvalitetsspørsmålet er separat, og frigjort fra spørsmålet om mislykkethet; hvilket vi har definert er forankret i intensjoner. Det har også blitt hevdet at kvalitet er en særskilt vanskelig problemstilling i Happenings, ettersom en såpass stor del av opplevelsen ligger i tanken om at «something simply happens.» Med andre ord – aksept for det som skjer er innbakt i selve opplevelsen. Vi var inne på dette i analysen av *18 Happenings* – aggressiv sidestilling av forskjellige elementer som en skal ta over seg, er ikke nødvendigvis tjent med en kritisk analyse av en «bit for bit»-natur, hvor elementene separeres og dekodes. Det åpner for spørsmålet: dersom en Happening involverer aksept av hva enn som skjer, hvordan kan det da eksistere en «dårlig» Happening? (Erickson, 1992, s. 42).

Om det så skulle være «dårlige» Happenings, er i alle fall deres historiske relevans og inspirasjon for det kontemporære kunstfelt unektelig, som også Bishop var sitert på tidligere. Det angår i hovedsak det interaktive og relasjonelle aspektet, samt bruken av nye medieutviklinger i kunsten. Noah Wardrip-Fruin og Nick Montfort presenterer et utsagn som er anvendelig her:

The «Happenings» are a touchstone for nearly every discussion of new media as it relates to interactivity in art. [...] organized by Allan Kaprow and others during the 1950s and 1960s, including a number of theatrical productions that were traditionally scripted and invited only limited audience interaction [...] Yet however interactive the various events actually were, the *idea of interaction* associated with them was profoundly inspiring and has remained so for decades [...] Once we have put aside the question of whether the original Happenings were actually interactive, we may turn to the consideration... (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003, s. 83).

Dette perspektivet har nøyaktig halvparten til felles med denne studien. Først og fremst medfører det riktighet at retningens fremtids-inspirasjon er høyst relevant, og at denne inspirasjonen kan kalles autonom – ingen kritikk eller analyse av Happenings kan fjerne dens eksistens. På den andre siden er det samtidig like relevant at retningen hadde manglende interaktivitet, at dens intensjoner ikke møttes. Denne studien er altså ikke den første til å

identifisere mangler i Happenings, men disse burde ikke behandles som en fotnote. Vi kan se en tendens her. Fortiden er inspirerende, men derfor også mystisk – så potent at dens mislykketheter fremstilles som irrelevante. Det å identifisere retningen som mislykket, kan på sin side være en inngang til en annen tenkemåte, hvor dens inspirasjon blir desto mer interessant.

Når en retning er mislykket, dens intensjoner uopnådd, kan vi nemlig anse de intensjonene som høyst levende og aktuelle i dag – vi trenger ikke etterlate dem til «historiens askebeger.» Det er en del av anvendeligheten ved mislykkethet, hvor man ikke kun kritiserer; men også ser verk i lys av intensjoner og oppnåelse. For eksempel – Michael Kirby hevdet i 1965 at Antonin Artauds teorier ikke hadde realisert seg i produksjonene, og at visse Happenings til syvende og sist endte opp som de beste versjonene av hans *Theater of Cruelty*¹² (Kirby, 1965, s. 34-35). Det er ikke en tanke Kirby utvikler i stor grad, det er heller en bisetning i en bredere oppramsing av Happenings' forgjengere og inspirasjonskilder, men kan begrunnes kort. Artaud skrev om teaterets behov for frigjøring sin tradisjonelle form, at en endring i skaperrollen og at publikum skulle plasseres midt i det som ble fremvist. Vi kan se hvordan det lille narrative Kirby legger frem er spesielt relevant her. Han bruker ikke ordet mislykkethet, men han synes å identifisere Artauds intensjon som urealisert i hans samtid. Med andre ord tjener, ifølge Kirbys syn, Happenings som en oppfyllelse av en gammel intensjon; en oppfyllelse vi kun kan identifisere ettersom vi anser forgjengeren for mislykket. Happenings er her ikke bare inspirert av Artaud, men er legemliggjørelsen av hans prosjekt, omsider realisert.

Kirby har lagt frem denne tanken senere også, i relasjon til Happenings. Det at ordet ikke lenger blir brukt betyr ikke at retningen er «død,» da det stadig lages verk som under ett hvert formelt kriterium skulle kunne kalles en Happening (Kirby, 1984, s. 64). Det blir dermed stadig mer ironisk at Happenings ikke oppfylte sine egne intensjoner, men vi kan nå se at vi ikke trenger å anse retningen som «ferdig» i og for seg. Gjennom identifiseringen av mislykkethet, har Happenings fortsatt et levende potensial – muligens som en oppnåelig eller uopnåelig drøm for fremtiden, men også noe vi kan ha et blikk på i annen kunst vi kommer over. Om en ser en umiddelbar likhet mellom et kontemporært kunstverk og Happenings, kan

¹² Spørsmålet om hvorvidt dette faktisk stemmer, er utenfor denne studiens omfang.

en spørre seg om verket omsider er det som realiserer de gamle intensjonene – et tankesett vi får inngang til gjennom begrepet mislykkethet.

4.0 Nyere aspekter ved mislykkethet

Dette kapittelet tar for seg resterende relevante aspekter ved mislykkethet, som er mer aktuelle for mislykkethetens nåværende samtid. Først en klargjøring og problematisering av den rådende diskursen. Som nevnt er den per i dag dominert av utøvende perspektiver, men hvordan kommer disse perspektivene til uttrykk? Avslutningsvis tar kapittelet for seg antagonisme, og dens relasjon til kunstnerisk mislykkethet; hvilket blir spesielt relevant for studiens avsluttende analyse.

4.1 Tingenes tilstand – mislykkethet i et utøvende perspektiv

Vi har i tidligere i denne studien henvist til mislykkethets-diskursens tilstand i kunstfeltet. Det er en tematikk som de utøvende kunstnerne stort sett har hatt «monopol» på, sett i forhold til i akademia, hvor begrepet for det meste har vært fraværende (Martins, 2015, s. 2). Dette anerkjennes også av Sarah Cole, skjønt hun tolker tingenes tilstand som et argument i seg selv for å opprettholde status quo:

Our fear of failure stunts creativity in our numerous roles, from professional to student. This fear of failure can also be seen in scholarly research into creativity, where failure is left unmentioned. It is only the artists – who live in the creative process on a daily basis – that embrace failing and see it for what it is. Failure is a vital driving mechanism to the creative process, and indeed the creative person must make a lifelong commitment to failing (Cole, 2014, s. 184).

Cole illustrerer friksjonen mellom perspektivene – sitatet kunne nok også vært anvendelig i en hypotetisk studie av antagonisme mellom praktikere og teoretikere. Konklusjonene kan på sin side kritiseres. Først en enkel kritikk – det er en overdrivelse å hevde at det akademiske perspektivet er totalt fraværende. Den teoridrevne drøftingen kan kalles smal eller mangelfull, men den er ikke ikke-eksisterende; spredde akademiske behandlinger av emnet finnes om man leter, også før 2014. Formodentlig kan denne studiens kildebruk tjene som eksempel. Det er imidlertid viktigere at Cole ser ut til å hevde at det er en slags iboende egenskap hos kunstnere som gjør den akademiske mangelen på mislykkethets-drøfting naturlig. Jeg vil dog hevde, mer i tråd med tonen Martins etablerer, at et annet syn er like nærliggende. En kan kanskje anta at tingenes tilstand er en slags naturlig nødvendighet, men

det motsatte kan like gjerne antas – at det er nettopp fordi kunstnerne har hatt monopol på diskusjonen, at en flerfoldighet av akademiske perspektiver har latt vente på seg. Dette blir da i større grad på grunn av etablerte normer om hvilket felt som tar for seg hvilken tematikk, fremfor iboende essens-baserte egenskaper. Dette kan formodes å være en like naturlig slutning, særskilt dersom vi skulle godta Coles ærlig talt overlegne retorikk som representativ for det utøvende perspektivet. Med andre ord – dersom det er en mangel på akademisk-baserte perspektiver, er det desto større grunn til å bidra til å utforme dem.

Jeg har derfor ansett et bidrag til den mer teoridrevne og distanserte siden av diskusjonen som nødvendig, hvilket var en betydelig inspirasjon i utformingen av studien. Men – måten det utøvende kunstfeltet har integrert mislykkethet på krever i seg selv videre gransking, samt spørsmålet om hvordan det skal relateres til et mer distansert, akademisk perspektiv.

Utelukker de hverandre? Kan og bør de sameksistere uten stor friksjon? Martins bruker illustreringseksempler (Martins, 2015, s. 3) hvor akademikerne blir fremstilt i sin streben etter å unngå heroiske eller subversive narrativ under behandlingen av mislykkethet – å ta for seg konseptet anses å ha egenverdi, uten at mislykket kunst trenger å «reddes» fra en slik status.

Om en ser denne akademiske innfallsvinkelen fra et utøvende perspektiv, er i grunnen ikke mislykkethet så langt fjernet fra sin alminnelige betydning; som da er særdeles negativ. At verkene har verdi som mislykkede objekter, gjør det ikke nødvendigvis det å mislykkes til en mer betydelig mer appellerende tanke. Mislykkethet kan potensielt ødelegge karrierer, legge menneskers sosiale eller profesjonelle status i ruiner (Andrzejewski & Bertinotto, 2012, s. 2), samt være en generell kilde til angst. Denne betydningen vil jeg hevde er såpass allmenn og internalisert hos «alle,» at jeg ikke skal vie stor plass til drøfting av den. Det at mislykkethet, frykten for å gjøre feil og stadig uopnådde mål er noe som preger alle liv i varierende grad, anser jeg ikke som noe en hypotetisk studie eller vitenskapelige funn skulle kunne motbevise. Det er dog et poeng om «mannen i gata» og hans følelse av mislykkethet som er vel å merke, nemlig dens historiske kontekst; hvilket kan nevnes kort. Vi kan muligens anta at alle av historiens samfunn har vært berørt av mislykkethet. Men – det har blitt hevdet at de relativt nye konseptene som preger moderniteten, spiller en særskilt rolle. Ifølge Scott A. Sandage, kan vi spore mye av den moderne opplevelsen av mislykkethet til de like moderne vitenskapene statistikk og sosiologi, henholdsvis «oppfunnet» tidlig og sent på 1800-tallet.

Naturligvis har disse medført nyttig kunnskap for menneskeheten, men var også starten på systemer som effektivt rangerer mennesker. Statistikk leder til fødselen av den moderne forretningsforståelsen, som igjen informerer vårt språk og selvfølelse. Begreper som «annenrangs» og det å ikke være «godt for noe,» stammer fra en verden av lån og finans, hvor en vurderes ut fra kvaliteten på ens kreditt – opprinnelig et spesifikt begrep, som nå er langt mer personlig, og brukes for å nedvurdere menneskers karakter (Sandage, 2010, s. 86-87). Jeg vil fortsatt postulere at det formodentlig er et fundamentalt og allment psykologisk grunnlag for mislykkethets relasjon til menneskers liv, og at denne kan være mer eller mindre uavhengig av samfunnsmessig kontekst, men vi finner altså her at kapitalismens utspring også spesifikt informerer vår relasjon til konseptet.

Vi kan gå tilbake til den akademiske (begrenset som den har vært) diskusjonen av mislykkethet. Ettersom kunsthistorien helhetlig kan hevdes å ha vært dominert av suksessnarrativ, kan det i seg selv være verdifullt å identifisere mislykkethet i den. I vårt tilfelle ble dette demonstrert av Happenings-analysen, hvor et alternativt og mislykkethetsinformert blikk kan skape nye innsikter og kunsthistoriske narrativ. De utøvende perspektivene skal vi se nærmere på i det påfølgende, men kort fortalt er utgangspunktet tilsynelatende motsatt av akademikerne. Det er en interesse i å forstå begrepet på en måte som er produktiv for en utøver – hvilket innebærer å snu på dets gjengse mening, å se mislykkethet som noe annet enn en kilde til skam, men heller et konsept med stor iboende verdi (Martins, 2015, s. 3).

En relatert, men likevel distinkt nøkkelforskjell ser ut til å ligge i innfallsvinkelen. På den ene siden, har vi det jeg har valgt å kalle mislykkethet som *tilstand*. Det er dette perspektivet som har vært gjeldende i denne studiens analyser. Det er en metode som fungerer «utenfra-og-inn,» hvor verk og kunstforsøk argumenteres at er i en tilstand av å være mislykket, på betydelige vis. På den andre siden finner vi et syn som kanskje kan sies å være mer produktiv for kunst-praktikere. Lisa Le Feuvre beskriver dette:

[...] considers how in the field of art these polarities operate as productive entanglements. If failure is endemic in the context of creative acts, this opens the question not whether something *is* a failure, but rather *how* that failure is harnessed (Le Feuvre, 2010, s. 15).

Med andre ord finner vi her et syn som motsetter seg tanken om mislykkethet som tilstand, men heller et håp om å anvende mislykkethet og dets produkter som *metode*. Motivasjonen bak dette, ligger ifølge Le Feuvre i mislykkethetens uunngåelighet som en sentral komponent i kunst-skapelse (Le Feuvre, 2010, s. 12). Denne uunngåeligheten kan kalles allmenn, og er i grunnen ikke noe en trenger å vise til en studie for å bevise – det er et udiskutabelt faktum at mennesker ikke alltid får til alt vi forsøker med en gang. Det å se annerledes på mislykkethet i møte med dette er som nevnt et opposisjonelt syn, og tilsynelatende et optimistisk sådan. Dette perspektivet, og dets popularitet, har også blitt fremstilt enda mer bombastisk:

[...] a flurry of scholarship from queer studies, art criticism and especially performance studies has also focused on failure's intimate relationship with creativity. These authors recuperate failure, even champion it as a site of resistance. For them, failure's promise lies in its capacity to unravel the certainties of knowledge [...] Failure, they argue, is the inevitable and critical counterpoint to modernity's empty promises of progress and betterment (O' Gorman & Werry, 2012, s. 1).

Le Feuvre tar i større grad for seg det personlige aspektet ved mislykkethet, men her ser vi at det trekkes enda lenger. Mislykkethet er ikke bare uunngåelig i våre liv, ønsker og intensjoner, men også i verden selv, som hevdes å være mindre enn perfekt. I dette lyset kan det utøvende perspektivet på mislykkethet leses som ikke bare ønskelig, men direkte nødvendig. Dersom vi godtar at så store deler av vår eksistens er gjennomsyret av mislykkethet, er det kreative «spillet» potensielt tapt før en i det hele tatt har begynt. Slikt sett har en kanskje ikke noe valg. Om mislykkethet er allestedsnærværende, hva annet kan en gjøre enn å se til dets positive potensial?

4.1.1 Et pedagogisk syn på mislykkethet

Denne positiviteten tar dog flere former, som innehar sine egne nyanser. Først har vi det vi kan kalle et pedagogisk potensial. Samuel Beckett har illustrerende sitater¹³ som stadig ser ut til å gå igjen i mislykkethets-diskursen: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» (Cole, 2014, s. 183; Le Feuvre, 2010, s. 17; Smith & Henriksen, 2016, s. 6). Med andre ord, mislykkethet som en kilde til læring og forbedring – muligens stadig

¹³ Se også «to be an artist is to fail as no other dare fail» (Le Feuvre, 2010, s. 12).

uunngåelig, men med en akkompagnerende tanke om at ting kan gå bedre neste gang, nettopp fordi man tidligere endte opp med mislykkethet. I dette lyset kan det sies å ikke være mislykkethet selv som skader våre kreative mål, men heller den evinnelige frykten for mislykkethet. Vi kan anse mislykkethet som en slags «lærer,» i hvilket tilfelle det gir mening at det er uproduktivt å unngå den (Cole, 2014, s 184; s. 186). Kort sagt må en prøve og feile for å forbedre seg – en metode som blir mer og mer effektiv, basert på i hvor stor grad en legger opp til den.

Denne tanken om mislykkethetens personlige pedagogiske potensial er formodentlig ukontroversiell; igjen noe som er basert på naturlige og allmenne opplevelser. Det er ikke min intensjon å kritisere tanken om mislykkethet som kilde til selvforbedring – mine konklusjoner om Happenings kan tross alt leses på en lignende måte, hvor tidligere uoppnådde intensjoner gir anledning til å se etter deres oppfyllelse fra annet hold (skjønt analysen selvfølgelig var mindre basert på tanker om personlig forbedring). Det er dog et aspekt ved den pedagogiske innfallsvinkelen å ta tak i; nemlig hvordan synet på mislykkethet kategoriseres. Som nevnt har det utøvende kunstfeltet et pågående ønske om å karakterisere mislykkethet som noe positivt og verdifullt, hvilket tilsynelatende også er tilfelle for det pedagogiske perspektivet. Det er i alle fall en positivt ladet tone. Vi tenker at mislykkethet er negativt, men må nødvendigvis omfavnes om en skal forbedre seg – vi bør altså kvitte oss med frykten etter beste evne, og se de positive mulighetene. Til tross for denne positive tonen, kan det hevdes at mislykketheten i seg selv fortsatt er implisitt karakterisert som negativ. Kanskje er mislykketheten et nødvendig onde vi kan finne en slags glede i å omfavne, men dette forhindrer ikke det at det stadig forblir et onde. Dette er uavhengig av hvor positivt vi velger å lade denne omfavnelsen. I dette lyset er egentlig ikke mislykkethet verdifullt i seg selv, dens verdi har sitt utspring i hypotetiske fremtidige vellykketheter. Vi må akseptere mislykkethet, men da stadig med mål om å kvitte oss med den. Dette synet relatert til pedagogikk oppsummeres av O' Gorman og Werry:

Progressive hopes [...] cluster around pedagogy and the recuperative drive associated with failure is powerfully concentrated here. (Failure is OK only if we learn from it, only if it leads to ultimate success). Higher education is animated by its idealization of success... (O' Gorman & Werry, 2012, s. 2).

Det må gjentas at det ikke er noe galt med dette i og for seg, og at det for all del er et produktivt tankesett.¹⁴ Det er imidlertid en tanke som ser ut til å kobles til det øvrige prosjektet om å snu på mislykkethetens gjengse mening gjennom å gi begrepet en ny, mer positiv ladning – og da er det relevant at positiviteten er mer begrenset enn ved første øyenkast. Dette er dog ikke ensbetydende med at vi ikke burde se til eller analysere positive utfall som resultat av mislykkethet. Dette kan muligens bedre ses gjennom det å aktivt bruke mislykkethet som metode. Vi kan minnes Kaprows sitat fra tidligere, om at når noe går «galt,» kan i sannhet mer avslørende eller riktige resultater oppstå, hvilket kunstneren har mulighet til å legge opp til (Kaprow, 2003, s. 86).

4.1.2 Serendipitet

Tanken om mislykkethet som en aktiv metode, kan knyttes til begrepet *serendipitet*. Kort oppsummert kan serendipitet beskrives som uventede eller overraskende tilfeller som oppstår i en prosess. Det har også blitt kalt «kunsten å finne det man ikke leter etter» (Van Andel, 1994, s. 631). Dette knyttes ofte til nye oppdagelser – et tilfeldig eple skal ha fått Newton på tanken om tyngdekraft, Europas kjennskap til Amerika stammer fra at Columbus gikk seg vill på veien til India (Germen, 2011, s. 26-28). Vel å merke er ikke serendipitet alltid ensbetydende med mislykkethet. De to eksemplene viser hvordan mislykkethet til tider kan flettes inn med serendipitet, men ikke alltid. I Newtons tilfelle, ser ikke mislykkethet ut til å være det viktigste. Eplet representerer så vidt vi vet ikke et annet uoppfylt prosjekt, det ser ut til å i større grad handle om å gripe inspirasjonsmomenter når de kommer. I Columbus' tilfelle er imidlertid mislykkethet sentralt – den uoppfylte intensjonen om å nå India la grunnlaget for hans ankomst i Amerika. Pek Van Andel indentifiserer en lignende distinksjon mellom såkalt «positiv» og «negativ» serendipitet, skjønt det knyttes ikke direkte til mislykkethet (Van Andel, 1994, s. 639).

¹⁴ I det minste produktivt innenfor det moderne samfunnets konkurranseorienterte og kapital-drevne rammeverk. Hvorvidt vi burde støtte opp om et slikt rammeverk forblir en evig debatt, men om en skal lykkes innenfor en verden som verdsetter innovasjon og risiko (O' Gorman & Werry, 2012), bør en formentlig venne seg til å lære av sine mislykketheter.

Lignende oppdagelser har også funnet sted i kunstverdenen. Et nærliggende eksempel kan være Rolf Neschs funn innen trykkekunsten, som kan kategoriseres som et hell i uhell-tilfelle; med andre ord serendipitet av den mislykkethetspregede varianten. Nesch glemte en trykkplate i et syrebadd, som det så gikk hull på. Han prøvde senere å anvende den formodentlig ødelagte platen, hvilket førte til at det som skulle bli mørkt, ble hvitt; og at papiret som kom gjennom hullene i platen fikk en egen visuell effekt. Teknikken vi i dag kjenner som etsning, har med andre ord sitt utspring i et mislykket forsøk på å forberede en trykkplate (Hjelle, 2006).

Slike store og relativt bombastiske oppdagelser representerer muligens den mest ekstreme kanten av serendipitets-spekteret. Det er noe bejaende ved dem, ikke minst på grunn av hvor godt slike tilfeller fungerer som «fun facts» og gode historier – for eksempel har både Van Andel og Germen en (forståelig) tendens til å la seg distrahere av å simpelthen ramse opp diverse historiske tilfeller, uten at disse alltid fører med seg en egen verdi til diskusjonen. Serendipitet handler imidlertid ikke bare om den type oppdagelser som hittil er nevnt. En kunstnerisk prosess kan, på godt og vondt, også karakteriseres av mindre tilfeller av serendipitet som kunstneren må navigere; også i kunst som ikke ender opp med å «endre verden.» Dette kan vi knytte til denne studiens tidligere utforsking av intensjonenes rolle i en kreativ prosess. På sett og vis inneholder all kunst og kreativ tenking serendipitet – det er en konstant forhandling mellom bevisst kontroll over prosessen, men også uplanlagte, intuitive og spontane momenter (Finke, 1996, s. 391). Hvor tilrettelagt prosessen er for de sistnevnte, kommer an på kunstneren. Vi kan huske intensjons-hierarkiet vi presenterte tidligere. En åpen og mindre regissert struktur, lik den Dadaistene (Germen, 2011, s. 31) og Happenings forfektet i sin tid, vil ha en form for serendipitet innbakt i prosessen; ettersom en del av selve poenget er å «se hva som skjer.»¹⁵ Det betyr ikke nødvendigvis at mer konkrete, detaljerte mål ikke kan inkorporere serendipitet; men det vil formodentlig da medføre den mer mislykkethets-pregede varianten. Om en har planlagt hver minste detalj, vil uventede oppdagelser representere et brudd med kunstnerens opprinnelige intensjoner, som medfører alt vi tidligere etablerte om intensjons-restruktureringer. En aksept av dette blir en betydelig

¹⁵ Vel å merke oppnås ikke alltid dette idealet, åpen struktur til tross. Dette så vi i Happenings' struktur, hvor det var en viss grad av åpenhet, som likevel var relativt strengt regissert. Dette skal vi i tillegg videre inn på i denne studiens avsluttende analyse, men her og nå kan det nevnes at en også kan være tjent med et kritisk blikk på serendipitets-søken. Om kunst tilsynelatende søker tilfeldighet og det en ikke leter etter, bør man også spørre: hvor åpent er det egentlig? Hvilke utfall, om noen, ville kunstnerne funnet uakseptable?

del av å anvende mislykkethet som metode, hvor feilslag og radikalt endrede intensjoner kan føre til nye resultater og kunstneriske oppdagelser; det være seg personlig eller for et større felleskap.

4.1.3 Mislykkethet – et eget mål?

Som vi siterte O' Gorman og Werry på tidligere, finner vi nok et utøvende perspektiv på mislykkethet, et hvor mislykketheten potensielt ser ut til å bli et verdig mål i seg selv. Vi nevnte hvordan det pedagogiske blikket på mislykkethet i sannhet ikke anså konseptet like positivt som en skulle tro, da mislykketheten fortsatt implisitt var ønskelig å unngå – i dette lyset ville nok ikke en «perfekt verden» inneholdt mislykkethet. Serendipitet har et mer positivt forhold. Her gjelder det ikke å lære av mislykkethet på veien til suksess, men heller å inkorporere feilslag i det man holder på med, ha et blikk for når det er bedre at ens intensjoner ikke har blitt nådd. Mislykkethet ville ha eksistert i serendipitets-forfekteres perfekte verden – mislykkethet er jo det som kanskje leder til de beste resultatene. Som nevnt mer positivt, men forsøket på å i sannhet beånde mislykkethet med positivitet har enda ikke blitt nådd. Dette finner vi dog hos O' Gorman og Werry (O' Gorman & Werry, 2012, s. 3-5). Argumentet er som følger – i offentlige kunstprosjekter¹⁶ ender mislykkethet opp med å internaliseres, skambelegges og til sist avfeies i håp om å få sitt neste stipend. Det hevdes at slik kunst mislykkes mer eller mindre hele tiden. Det demokratiseres ikke (igjen, se til Happenings), bevissthet om relevante saker økes i grunnen ikke, kunst som på et eller annet vis ønsker å hjelpe visse grupper får verken deres støtte eller forståelse.

Dette hevdes å være et naturlig utfall, ettersom slike mål kan kalles grandiose. Skaperen vet på et visst nivå at deres kunst sannsynligvis vil mislykkes i å nå slike – men kanskje det er

¹⁶ I likhet med denne studien, er det et særskilt fokus på performative kunstarter med i hvert fall en viss grad av samfunnsengasjement. Det performative ser ut til å være i søkelys ellers i diskursen (se også Andrzejewski & Bertinetto, 2021). Xhignesse, for eksempel, gjør et poeng ut av å skille mellom *konformativ* mislykkethet, altså definisjonen vi har beskjeftiget oss med her, hvor intensjon og utfall ikke samstemmer; og *performativ* mislykkethet, hvor noe går galt i selve utførelsen av et prosjekt (Xhignesse, 2020, s. 907). Dette har naturligvis større sannsynlighet for å skje i kunst som utføres «live,» hvor intensjoner ikke lett kan modifiseres under prosessen. En nyttig nyansering, men i mindre grad som distinksjon eller dikotomi – at noe «går galt» under en prosess fungerer også som et tilfelle av at intensjoner ikke møtes. For at noe skal kunne kategoriseres som å ha gått galt, må det nødvendigvis ikke være intendert; ergo blir det for likt til at jeg ellers anvender distinksjonen her.

nettopp på grunn av deres mislykkethet, ikke på tross av den, at slike prosjekter kan hevdes å ha verdi.

Denne verdien, hevdes det, tar i hovedsak to former. Først finner vi mislykkethetens evne til å utfordre de dominante suksess-narrativ som preger vår verden, et prosjekt som ser ut til ha fellestrekk med hvordan Martins kategoriserer det lille som finnes av akademiske innfallsvinkler til tematikken (Martins, 2015, s. 3). En kan atter bruke min egen Happenings-analyse som eksempel – en betydelig motivasjon lå i å utfordre det jeg forsto som et noe overfladisk syn på retningen. Happenings, tilsynelatende på grunn av sin status som relevant forgjenger for samtiden, har en tendens til å antas å være et vellykket forsøk på å forene liv og kunst. Det blir dermed relevant å påpeke retningens mislykketheter, og hvordan dette bidrar til, fremfor å forhindre, dens kvalitet som analyseobjekt. Med andre ord – fortiden mister ikke nødvendigvis sin relevans og verdi ved at en har et mindre suksess-preget blikk.

På den andre siden har vi mislykkethet som et slags menneskegjørende virkemiddel. Det kan gjentas at dette er et syn som sterkt motsetter seg tanken om mislykkethet som et trappetrinn til suksess. Her argumenteres det derimot at å mislykkes i en kunstnerisk situasjon har en unik mulighet til å relatere den fundamentalt smertefulle prosessen det er å lære og forandre, til omverdenen. Den kunstneriske og på mange måter fåfengte «kampen» blir tydeligere – og desto mer potent – når en har en forståelse for at det er en kamp som ikke kan vinnes. Le Feuvre påpeker det samme – ettersom mislykkethet er såpass sentralt i en kunstneriltilværelse, vil mislykket kunst være den som best bringer forståelse av nevnte tilværelse til publikum (Le Feuvre, 2010, s. 12). Andrzejewski og Bertinetto beskriver et slikt tilfelle, en danser som ikke treffer rytmen, tydelig sliter og ender med et mislykket resultat:

[...] we are able to prize her determination as well as the beauty of gestures that are almost ideal and almost on time. Indeed, her failure can be appreciated aesthetically and artistically, not because of a sort of *Schadenfreude*, but because, for example, it highlights the dynamics of performing creative process, thereby contributing to the whole artistic value of the performance. Nevertheless, it remains a failure (Andrzejewski & Bertinetto, 2021, s. 15).

Vi kan her identifisere et forsøk på en forening og synergi mellom det akademiske og de utøvende perspektivene. I motsetning til det pedagogiske og serendipitets-baserte synet, er det ikke kun et fokus på skaperen eller utøveren; men også en viss forekomst av interesse for objektene i seg selv, og hvordan disse får en egenverdi gjennom mislykkethet. Denne

egenverdien er dog for det meste fortsatt situert hos utøveren. Det som vektlegges er stadig kunstskapelsens kompleksiteter – å relatere dette til betrakterne presenteres som et udiskutabelt gode. Det kan kalles en form for menneskeliggjøring av kunstnerne, en påminnelse om at de ikke er objekt-skapende maskiner; men komplekse og ikke minst feilbarlige vesener. Det er en potent følelse, potensielt mer enn en som ellers hadde oppstått. La oss se for oss samme dans, utført teknisk feilfritt. Kanskje hadde dette blitt opplevd som en kunstoplevelse av enorm vellykkethet og kvalitet. Men, på den andre siden – kanskje ikke. Kanskje hadde den blitt opplevd som kompetent, teknisk velgjennomført, og ikke minst kjedelig. I så tilfelle kan sympatien som oppstår når det hele går galt, være den sterkeste følelsen som oppstår. En medmenneskelig publikummer vil kunne sette seg i kunstnerens sko, bli flau på hennes vegne – et empatisk øyeblikk, med sin egen verdi.

Vi kan nå vende tilbake til spørsmålene fra tidligere i kapittelet – hvilken, om noen, friksjon finner vi mellom de utøvende og akademiske perspektivene? Kan de sameksistere? I sum finner vi noen innfallsvinkler. Først og fremst synes det å være viktig å separere det pedagogiske perspektivet fra de resterende. Tanken om mislykkethet som kilde til forbedring i sitt felt er relevant og fristende – men, av grunnene nevnt ovenfor, inkompatibelt med prosjektet om å identifisere eller anvende mislykkethet som noe verdifullt. Dette søkelyset på egenverdi er derimot delt mellom det utøvende og akademiske, og er hvor vi finner kryssfeltene mellom dem. Forskjellen ligger dog i graden. Det akademiske, ifølge Martins (Martins, 2015, s. 3), søker verdien som ligger i mislykkede tilfeller og analyse av dem – hvilket kan kategoriseres som en positiv «vri» på begrepet, men en som er betydelig mindre omfattende enn det utøvende. Her er mislykkethet forstått som en anvendelig metode og som et slags mål i seg selv, et bindeledd mellom kunstner og tilskuer. Dette er ikke en grunnleggende kritikkverdig innfallsvinkel, men en kan spørre seg hva som skjer om den dras til sin mest ekstreme konklusjon. Vellykkede, oppfylte intensjoner er nødvendigvis motsetningen til mislykkethet; men dersom resultatet i bunn og grunn skal anses som positivt¹⁷ uansett, kan en spørre seg om distinksjonen mister sin mening. Såpass positiv mislykkethet blir et paradoks i denne sammenheng – igjen, den kan ikke være ønskelig i den opprinnelige intensjonen, for da vil dens forekomst være en oppfyllelse av den intensjonen,

¹⁷ Jeg gjentar at jeg her viser til det utøvende perspektivets fundamentale, eksistensielt positive syn på mislykkethet fremfor det akademiske, selv om det også har et fokus på konseptets verdi som kan kalles positiv.

altså vellykket. Vi kan minnes sitatet Martins responderer på: «art must have the right to be bad!» (Martins, 2015, s. 1), og hvordan intendert dårlig kunst kun mislykkes dersom den ender opp med å være av høy kvalitet. O' Gorman og Werry kommer med en lik uttalelse når de refererer til «the right to fail» (O' Gorman & Werry, 2012, s. 3).

Det er vanskeligere å komme med definitive uttalelser om det akademiske perspektivet, ettersom det er så lite av det. Av det vi har vært gjennom, synes det dog å være et mindre fokus på å diskursivt endre mislykkethetens betydning. Den både har verdi og kan lede til positive utfall, men dette skjer fortsatt innenfor dikotomien mislykket/vellykket; hvor en ikke søker å forløse mislykkede tilfeller fra å være nettopp det. Det er i mislykkethetens grums og forekomster av positive så vel som negative karakteristikk at potensialet for analyse og nye innsikter ligger. Tidligere og forestående akademiske innfallsvinkler finner sin nytte gjennom å i større grad ta mislykketheten på sine egne premisser, på godt og vondt, fremfor å endre dens betydning.

4.2 Antagonisme

Da jeg tidligere analyserte Kaprows *Fluids*, påpekte jeg at de frivillige bidragsyterne «sannsynligvis» opplevde deltakelsen i prosjektet som positiv. Det var en antakelse, men en holdbar sådan; Bishop viste til lignende verks deltakere, samt det faktum at deltakelse og kollaborasjon gjerne handler om å skape enighet mellom parter (Helguera, 2012, s. 59). Med andre ord kunne det kalles typisk en omgjengelig aktivitet. Det blir derfor desto mer interessant ant denne antatte omgjengeligheten fant sted i et ellers konfronterende verk, som i tråd med anti-kunsten stilte seg kritisk til institusjonene og deres autoritet.

Dette lar oss umiddelbart identifisere to typer kunstnerisk antagonisme. Først, i den forstanden verket faktisk var antagonistisk. Det er en form for tematisk antagonisme – verkets norm er kritisk til noe, stiller seg med andre ord som motpol til de som forfekter det verket kritiserer (eller omvendt). Vel å merke gjelder dette all kunst med intensjon om å videreføre en dialog, da uenighet og kritikk av kritikken nødvendigvis følger med. Derfor kan det argumenteres at antagonistisk eller konfronterende kunst er et for bredt begrep til å utgjøre en egen sjanger – det er heller en kvalitet ved kunst som er mer eller mindre tydelig avhengig av verket (Helguera, 2012, s. 59-60). Særlig tydelig blir denne kvaliteten i verk som kurtiserer

kontrovers med vilje. Duchamps pissoar var kritisk og antagonistisk til institusjonene og kriteriene for såkalt god smak, gjennom å knytte et forkastelig toalett med det høytsvevende kunstbegrepet. Det finnes lignende eksempler i nyere tid også - Andres Serranos *Immersion (Piss Christ)* (Serrano, 1987) er et nærliggende eksempel. Den utypiske blandingen av noe så opphøyd som religiøs ikonografi og nedrig urin, ser ut til å ha en innbakt konfronterende og antagonistisk natur.

Denne typen antagonisme kan knyttes til filosof Jaques Rancieres begrep *dissens*. Det er en bestemt form for antagonisme som ikke nødvendigvis handler om uenighet mellom mennesker, men heller en utfordring av visse etablerte sannheter. Han skriver «The essence of politics is dissensus. Dissensus is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration (manifestation) of a gap in the sensible itself» (Rancière, 2010, s. 38). Han viser her til politikk, men knytter også begrepet til kunstverdenen: «Art and politics each define a form of dissensus, a dissensual re-configuration of the common experience of the sensible» (Rancière, 2010, s. 140). Rekonfigureringen han nevner kan knyttes til argumentene vi gikk gjennom i forrige kapittel. Vi så hvordan mislykkethet fra flere hold har blitt frontet som en form for motstandskraft, et verktøy for å utfordre visse normative syn. I det utøvende, en utfordring av selve dikotomien vellykket/mislykket, og i academia en utfordring av de dominante suksess-drevne narrativ som har preget kunsthistorien helt opp til vår tid. Dette blir en form for dissens – en motsetning til en pålagt og homogen konsens om hva noe *skal* være.

På den andre siden har vi antagonisme i selve kunst-kommunikasjonen; den typen antagonisme *Fluids* ser ut til å ha unngått. Det er likevel lett å se for seg hvordan dette kunne ha sett ut – kanskje sterke uenigheter om hvordan isblokkene skulle håndteres, deltakere som kjefter på hverandre eller opplever at andre «gjør det feil.» Kunstneren, som vi har etablert er en tilnærmet uunngåelig autoritær skikkelse;¹⁸ kan også styre tonen både i retning omgjengelighet, eller antagonisme. Igjen, Happenings hadde en voldsom måte å behandle publikum på. I det ligger det allerede en viss grad av antagonisme, men en kan se for seg at det potensielt kunne ha utviklet seg i de mer deltakende tilfellene – kunstneren kunne inntatt en streng, krevende og kritisk rolle overfor deltakerne, selv om dette stort sett ikke ser ut til å ha vært tilfelle.

¹⁸ Som leder for en interaktiv situasjon, ikke en som bestemmer hvordan verket skal tolkes.

Hvordan er så antagonisme knyttet til mislykkethet? Det ser ut til å være en intuitiv, om noe uklar kobling mellom dem. Mislykkethet, for de som utsettes for den, er nødvendigvis en uønsket opplevelse, som ofte vil oppleves negativt. Antagonisme er også primært negativt ladet i sin ordinære bruk, skjønt ikke nødvendigvis uønsket. Som vi nettopp argumenterte kan objekter fronte sin konfronterende natur med vilje, innbakt i verkets norm. Antagonisme som begrep vil nok likevel oppleves negativt i allmenn forstand, som en motsetning til de tilsynelatende mer positive begrepene kollaborasjon, konsens og enighet. Men – om en tenker tilbake til Happenings' intensjoner, ville muligens antagonisme brakt dem nærmere oppfyllelse. Det var en tanke om demokratisering av kunsten, en kollektiv opplevelse. Et velfungerende demokrati hevdes å være et hvor konflikter holdes i live på produktivt vis, fremfor en kunstig og autoritær oppholdelse av konsens (Bishop, 2005, s. 34). Med andre ord finner vi at antagonisme og konflikt godt kan være hensiktsmessig i å oppfylle et objekts intensjoner; og at det ikke har et uunngåelig forhold til det å mislykkes.

Antagonisme kan altså anvendes som hensiktsmessig virkemiddel, men kan likevel ha et nært forhold til mislykkethet på flere måter. Den mest tydelige vil være når den kommer helt uønsket. Om et verk som intenderer konsens og enighet plutselig befinner seg i sentrum for konfrontasjoner og sterke meninger, kan dette representere en betydelig mislykkethet – vi skal gå nært inn på dette fenomenet i neste kapittels analyse, så jeg tar ikke opp noe lengre eksempel her og nå. Det kan dog være hensiktsmessig å atter kort nevne *Immersion (Piss Christ)*. Kunstneren ble overrasket over verkets kontroversielle natur, et antagonistisk eller provoserende syn var langt fra det han mente (Nunes, 2017). Vel å merke vil jeg hevde at verket er langt fra mislykket av den grunn - slikt sett fungerer det som et eksempel på verdien vi fant i Forfatterens død. Det er mulig å finne andre betydninger i verket, men den mest nærliggende tolkningen synes å ligge i blandingen av tradisjonelt groteske kroppsvæsker og tradisjonelt opphøyd religiøs ikonografi, en blanding som åpenbart vil provosere de kritikere som misliker blasfemi. Denne intensjonen er bakt inn i fotografiet, det er en hensiktsmessig kobling mellom den implisitte skaperen og verkets intenderte norm. Den tolkningen kan ingen ta fra oss, selv det konkrete, ekte mennesket som faktisk lagde kunsten.

Et mer komplisert tilfelle kan finnes i antagonismens flytende, «organiske» natur. Kunst som ønsker å si noe om et tema, særlig et betent sådan, vil provosere respons og kritikk. Men – nøyaktig hvordan denne diskursen vil utarte seg er umulig å vite på forhånd. Kritikken kan

være skarpere enn antatt, eller diskusjonen kan gå i en helt uintendert retning; selv om det er snakk om et verk som faktisk inviterte antagonisme.

Et nærliggende eksempel er Richard Serras *Tilted Arc* (1981). En stor, rusten metallplate i skråplansform ble installert midt i New Yorks Foley Federal Plaza. Det var en stedsspesifikk skulptur, som kan hevdes at skulle utfordre forholdet mellom kunst, menneske og lokasjon; i og med at den ble plassert i en tidligere åpen, særdeles travel plass. Begrepet «desire path» kan være anvendelig her. Den korteste veien til et mål, som gjerne oppstår organisk gjennom bruk over tid, fremfor å være en bestemt, konstruert sti (Merriam Webster). Begrepet synes å være mest brukt i sammenheng med naturstier og landskapsarkitektur hvor nye stier fysisk tar form gjennom bruk. Det kan likevel anvendes i bysammenheng – den ønskelige, velbrukte og korte veien til målet. Serras skulptur kuttet en betydelig del av plassen i to, den mest åpenbare «desire path» var nå forstyrret. De som anvendte plassen daglig ble uunngåelig konfrontert med denne rustne platen.

Dette er en tydeligere versjon av antagonismen som i varierende grad finnes i all offentlig kunst. Tydeligere, ettersom verket er så bestemt «i veien,» men ikke fundamentalt annerledes. Et offentlig verk, uavhengig av innhold, er antagonistisk i at det «tvinger seg på» omverdenen: «works of art attempt to occupy a bit of cultural space [...] A sculpture, for instance, imposes a certain material order that is fixed three-dimensionally» (Crommelin & Tans, 2021, s. 313). Det kan argumenteres at denne antagonismen skiller seg fra lignende i gallerier og kunstinstitusjoner. Det kan ligge en intuitiv «enighet» i det å oppsøke en kunstinstitusjon. En kan være kritisk, verkene kan medføre sterk antagonisme, men det er også en grad av underkastelse – en samtykker, som publikum og kritikere, til å være med i kommunikasjonen. Det forblir en svak respons på kritikk, men en kan på godt og vondt argumentere at ingen tvinges til å utsettes for kunsten: «om de ikke liker det, kan de bli hjemme.» Dette argumentet kan ikke anvendes på offentlig kunst, som plasserer seg sammen med selve livet; om vi husker Kaprows argument fra tidligere. Kunst fantes på kunst-steder, altså kunstinstitusjoner som gallerier og museer, og livet fantes utenfor (Kaprow, 2004, s. 23). Kunst i det offentlige rom trer inn i livets domene, den er ikke oppsøkt på egen hjemmebane.

Jeg viste her til implisitt og iboende antagonisme, men *Tilted Arc* var også gjenstand for mer konvensjonell fiendtlighet. Først og fremst gjengangeren som er velkjent for alle i kunstfeltet,

nemlig at skulpturen angivelig var stygg. Den levde ikke opp til visse estetiske kriterier. Arbeiderne som anvendte plassen klaget, og var misfornøyde med hvordan 175000 dollar hadde blitt brukt til å erigere et ufyselig stykke rust. Noe slikt måtte være ren galskap (Michalos, 2007, s. 180). Lignende kritikk, om noe mer akademisk formulert, kom også fra kunstviterne; et argument om at et verk som okkuperer offentlig plass uten å ha noen form for masseappell, må kunne kritiseres på det grunnlaget (Kammen, 2006, s. 241).

Hvorfor tar jeg så opp *Tilted Arc* i relasjon til mislykkethet? Basert på dens kritikk ser det ut som skulpturens konfronterende natur er intensjonell. Den passer godt sammen med dissens. Gjennom å tvinge seg på offentligheten kunne den rekonfigurere standarder for såkalt god smak, i det minste kunne debatten tjene som katalysator til refleksjoner rundt det. Folk måtte nødvendigvis bevege seg annerledes enn de hadde gjort før, og dermed revurdere sitt eget forhold til det fysiske rom de beveget seg i. Grunnen til at *Tilted Arc* er relatert til mislykkethet, er som nevnt ovenfor – en kan invitere til antagonisme, men umulig vite utfallet. Dette var tilfelle for Serras skulptur, som ble fjernet i 1989 etter årevis med søksmål og ondt blod (Zurier, 2007, s. 617-618). I tråd med steds spesifikk etos kan dette anses som synonymt med ødeleggelse. Verk og sted utvikles i symbiose med hverandre, en annen lokasjon vil medføre et helt annet verk. Som Serra selv formulerte: «to move the work is to destroy the work» (Kaye, 2000, s. 2). Kanskje et diskutabelt utsagn, men for våre formål stemmer det – uavhengig av om selve platen ligger på lager et sted, er den kunstneriske kommunikasjons situasjonen destruert.

En kan hevde at dette er ensbetydende med mislykket kunst.¹⁹ Et mulig motargument kan dog finnes i diskusjonen som ble antent, som på sett og vis har gjort verket mer kjent. Kildene jeg har brukt her er alle skrevet etter verket ble fjernet, tilsynelatende motivert av dets tragiske ende. Det er i alle fall grunnen til at jeg selv kjenner til verket, og i et slikt lys kan verkets tematikk relateres til flere nettopp gjennom dens ødeleggelse. Men – verket er fortsatt mislykket. Vi kan tenke på intensjons-hierarkiet fra tidligere. Kunst har betydning og tematikk den intenderer å formidle, men det finnes også en mer fundamental intensjon; nemlig intensjonen om å eksistere. *Tilted Arcs* intensjoner ligger ikke bare i sine budskap.

¹⁹ I hvert fall akkurat denne typen ødeleggelse. For eksempel – dersom *Tilted Arc* hadde stått i ti år til, men så blitt destruert av et jordskjelv; hadde det neppe vært grunn til å anse verket som mislykket. I den virkelige verden er dog verkets ødeleggelse direkte knyttet til dets karakter og intensjoner, og det oppnådde ikke sine mål som et stykke offentlig kunst.

Om en kunstner kun ønsker å formidle noe, er det bare å si det rett ut. Men det er ikke det som er intensjonen – intensjonen er å behandle den formidlingen gjennom kunst. Vi skulle ikke bare revurdere standarder for offentlig kunst og hvordan vi beveger oss i det offentlige rom, de tankeprosessene skulle startes ved å fysisk navigere oss rundt skulpturen og området. Derfor redder ikke det faktum at diskusjonen fortsatt er i live selve verket fra å være mislykket.

En nyanse kan finnes i at en hel del kunst er hensiktsmessig temporær.²⁰ Vi kan igjen nevne *Fluids* – det at strukturene skulle kollapse var både en eksplisitt uttalt intensjon, så vel som en som kom frem av selve verket. Is smelter selvfølgelig i Californias sommer, «ødeleggelsen» representerer i det tilfellet en oppnådd intensjon. På den andre siden hadde fortsatt strukturene sin intenderte levetid. Dersom selve oppbyggingsprosessen hadde blitt permanent avbrutt, hadde også *Fluids* vært mislykket i den forstand, selv om de kun skulle bygges opp for så å kollapse.

I sum finner vi at antagonisme er et uforutsigbart vesen – noe som både kan være subtilt og innvevd i et verks norm, men også en kraft som kan påvirke et verks materielle virkelighet. Slikt sett har denne uforutsigbarheten potensial til å skape Kaprows «mirakler;» de avslørende momentene som krever tilfeldighet og en grad av kaos. Samtidig finner vi at denne manglende kontrollen kan bli problematisk i møte med konkrete og fastlåste intensjoner, hvor mislykkethet i så tilfelle kan bli et naturlig utfall.

²⁰ I en filosofisk forstand er også all kunst temporær, ettersom alt og alle skal dø en dag. Relativt sett finnes det naturligvis en distinksjon – en dans eller performance har typisk en temporalitet bakt inn i seg, mens vi på den andre siden kan tenke på de fleste skulpturer og malerier som noe med en intendert grad av permanens.

5.0 He Will Not Divide Us

Avslutningsvis skal det nå utføres en analyse av et mislykket kontemporært verk, og det er vanskelig å skulle komme på et kunstprosjekt mer gjennomsyret av mislykkethet enn *He Will Not Divide Us*²¹ (Labeouf, Rönkkö & Turner, 2017-2021). Prosjektet var et deltakende og tiltenkt stedsspesifikk verk som skulle eksistere gjennom hele daværende president Donald Trumps presidentskap, som viste seg å være fire år. Utenfor et museum skulle deltakerne presentere frem mantraet «He will not divide us,» hvilket skulle fanges opp av et kamera og vises på en livestream. Mer tid skal vies til å presentere og drøfte handlingsgangen rundt verket, som vil vise seg å være relativt kompleks og mangefasettert. Men – før verket går nærmere inn på, må det komme en drøftelse av etikk.

5.1 Etisk drøfting

Kildene til HWNDUs mislykketheter er også mangefasetterte, men kan hovedsakelig spores tilbake til antagonisme. Denne antagonismen tar ikke bare form av kritikk eller uenigheter, men også sabotasje, hærverk, innbrudd og fysisk vold. Antagonismen hadde naturlig nok også en politisk dimensjon, men denne strakk seg ved flere tilfeller til de fjerneste ytterpunkter; hvilket involverte rasistisk motivert fiendtlighet og retorikk (Dell’Aria, 2019, s. 11.) Jeg skal analysere denne antagonismen fra flere vinkler. Denne analysen vil inkludere argumenter om at hendelsene, på sin egen måte, tilegner verket visse uventede verdier. I det lyset kan det argumenteres at jeg romantiserer den slags adferd. En slik tendens kan kritiseres – muligens best formulert av et radioprogram som fjernet avsnittet som drøftet verket:

[...] have decided to take down this episode. Some listeners called us out saying that by telling the capture the flag story in the way that we did, we essentially condoned some pretty despicable ideology and behaviour (Radiolab, 2017).

Dette formuleres også enda mer kritisk av Dell’Aria:

While the hosts did mention the deplorable nature of white supremacist speech, they both laughed and marveled at the lengths vandals went to in order to find the flag in what they framed as a quest for truth... (Dell’Aria, 2019, s. 16).

²¹ Også stilisert som HEWILLNOTDIVIDE.US (Turner, u.å.). Heretter forkortet til *HWNDU*.

Delen av verket det refereres til her var en som inneholdt sabotasje, men da sabotasje av ualminnelig intrikat natur. Jeg gjentar at det skal gås mer detaljert til verks, men det kan nevnes her og nå at denne sabotasjen var unektelig imponerende gjennomført; særlig dersom spørsmålet fjernes fra enhver moralsk drøfting. Denne sabotasjen har blitt glorifisert, med artikkeltitler som «How 4chan's Worst Trolls Pulled Off the Heist of the Century» (Lamoreux, 2017).²² Vel å merke er denne tendensen mest tydelig i nyhets-og-underholdnings-sfæren. Den tilsynelatende eneste som har behandlet verket akademisk, Annie Dell'Aria, søker dog å fordømme sabotasjen og legge mer vekt på det faktum at det faktisk er vandalisme (Dell'Aria, 2019). I hennes tilfelle er kritikken såpass i fokus at den er noe unyansert – hun hevder at et narrativ om sabotasjen som imponerende er feilaktig, tilsynelatende på et moralsk grunnlag. Hun foreslår heller at sabotasjen var uunngåelig på grunn av prosjektets struktur og plattform (Dell'Aria, 2019, s. 2). Det som ikke nevnes er at alle disse tingene kan være autonome. En handling kan være uetisk, uunngåelig (mer eller mindre) og imponerende på en og samme tid, hvilket jeg vil hevde er tilfelle for *HWNDU*.

Hvordan forholder så denne studien seg til argumentet om glorifisering av problematisk adferd? Først og fremst har vi det åpenbare poenget – det er ikke min hensikt å fronte noen form for repetisjon av hendelsene. Sabotasje og antagonisme kan inneha verdi som del av en kunstsituasjon, uten at dette medfører noen eksplisitt støtte av konkrete handlinger. Kort sagt: ikke prøv dette hjemme. Det er også en viss forskjell mellom kunst og «den virkelige verden,» selv om de informerer og overlapper hverandre i enorm grad. En kan se for seg følgende – nynazister arrangerer en protest, iført klassisk nazist-ikonografi. En mot-protestant slår så til en av disse nazistene. Denne hendelsen kan og burde drøftes, da fra et rent etisk ståsted. Om lignende skjer som del av en kunst-situasjon oppstår imidlertid et tilleggsspørsmål, nemlig effekten dette har på kunstverket og dets narrativ/univers.

Selv om jeg ikke eksplisitt oppmuntrer til konkrete handlinger, gjenstår likevel et argument om en mer implisitt støtte. Det er tross all lett å si at en ikke oppmuntrer til visse typer adferd, men selv med det sagt kan glorifisering kritiseres. Ikke bare kritiseres på grunn av potensielle utfall, men simpelthen fra et moralsk perspektiv – vi burde ikke se til verdien i kritikkverdige

²² Det kan argumenteres at «worst trolls» er en anerkjennelse av det moralske aspektet, og derfor i mindre grad glorifiserende. Jeg vil derimot hevde at motsatt effekt oppstår. Menneskegruppen tilegnes lav status, men når de sidestilles med en bragd som århundres kupp; oppstår heller et narrativ om triumf mot vanskelige odds. Tross alt er det noe bejaende over en god «underdog.»

handlinger. Det burde ikke og kan ikke fornektes at det er et aspekt ved dette kapitlet, og dermed studien generelt. Jeg kommer på godt og vondt til å analysere hendelsene og deres effekt på kunstobjektet, uten å kontinuerlig fordømme enhver kritikkverdig handling (som igjen vil vise seg å være mangfoldige). Til tross for denne problematikken, vil jeg hevde at å navigere et problematisk verk – selv fra et potensielt problematisk ståsted – er verdt å gjøre. Igjen, selv om etikk ikke er et emne som skal strekke seg stort utenfor denne seksjonen i eksplisitt forstand, vil diskusjonen i seg selv fungere som moralsk «hjernetrim» for leseren (Carroll, 2000, s. 367). Vår etiske dømmekraft kan holdes veltrent gjennom å interagere med moralsk vanskelige situasjoner. Dermed kan den påfølgende analysen tjene som en slipestein, hvor leseren oppfordres til å forme sin egen mening om den implisitte glorifiseringen av antagonisme, og hva det betyr for analysen.

5.2 Handlingsreferat – to versjoner av virkeligheten

Jeg skal nå vie større plass til beskrivelse av verkets handlingsgang enn jeg har i studiens tidligere analyser. *HWNDU* lar seg i mindre grad koke ned til korte oppsummeringer, og bredden av verkets diverse hendelser kan best formidles ved å simpelthen beskrive dem. En bør imidlertid ha i mente at flere har gått i «fellen,» hva angår kunstverket; hvor underholdende sensasjonalisme går på bekostning av faglig relevant analyse (Dell’Aria, 2019, s. 2-3). Når en leter frem kilder som beskriver verket, oppstår dog et interessant moment. Vi finner to forskjellige narrativ, som kan kontrasteres og sidestilles.

Det første er kortere, og bygger på én kilde: kunstnerne selv, gjennom verkets hjemmeside (Turner, u.å.). Først kommer samme informasjon vi har gått gjennom – verkets format, og dens politiske dimensjon. Donald Trump nevnes ikke med navn, kun som «den 45. presidenten.» Dernest kommer følgende sitat:

The participatory performance would be live-streamed continuously for four years, 24 hours a day, for the entire duration of the presidency. In this way, the artwork acted as a show of resistance and insistence, opposition and optimism, guided by the spirit of each individual participant and the community (Turner, u.å.).

Det må understrekes at dette ikke kun er en erklæring av intensjoner, men også en hevdelse av at nevnte intensjoner faktisk ble oppnådd. Det er ikke mer tekst som går inn på verkets

norm – dersom en anser kunstneren som den ultimate autoritet, er dette den versjonen av historien en må leve med. Det er ett til merkbart moment på nettsiden. Helt på bunnen beskrives det hvordan *HWNDU* byttet lokasjon ved seks forskjellige anledninger, i tillegg til å bytte format (mer om det senere). Flere av disse inkarnasjonene hadde bemerkelsesverdig kort levetid. De tre første versjonene fant nye lokasjoner etter tjuto, nitten og femten dager. Ingen utfyllende informasjon gis om begrunnelsene for dette, utover at det var museets beslutning i første tilfelle. Det er noe besynderlig over dette – det er kanskje å gå for langt å hevde at verket «bryter sine egne regler,» men det er samtidig en inkongruens. Selv om verket har en dynamisk og interaktiv karakter som deltakende verk, kan vi også identifisere et ønske om kontinuitet. Livestreamen skulle være kontinuerlig og uavbrutt, gjentakende flytting av verket kommer på kant med dette. Etersom det ikke tilbys supplerende informasjon, kan en som vil ha verket presentert av skaperne bare spekulere.

Denne nettsiden er det nærmeste en kommer kunstnerens «ubesudlede» presentasjon av sitt arbeid. Det er ikke et intervju, det er ikke en respons – det er skaperens intensjonelle fremstilling, som de har kontroll over. I det lyset blir vi introdusert for en suksesshistorie, skjønt en med ubesvarte spørsmål å ta tak i. Antagonisme er med i denne fremstillingen, gjennom museet som valgte å ikke lenger stille opp som plattform. Det er imidlertid en fotnote, verket ser helhetlig ut til å ha vært et samlende, enhets-skapende stykke kunst for både skapere og deltakere.

Mislykketheten kommer først til sin rett i narrativ to, som er den versjonen av hendelsene vi kan pusle sammen uten innspill fra skaperne – da hovedsakelig ved hjelp av diverse nyhetsartikler. Jeg skal her gå gjennom de antagonistiske øyeblikkene jeg mener samlet sett endrer verkets uttrykk og natur, men det er samtidig viktig å ha i mente at det nok også eksisterte mangfoldige øyeblikk som, isolert sett, «gikk som de skulle.» Antagonismene er veldokumenterte og nyhetsverdige, og derfor tilgjengelige; men vi må la tvilen noenlunde komme verket til gode. De fire årene med livestream-video ser ikke ut til å være tilgjengelige i sin helhet, men det kan antas at verket også inneholdt nok av øyeblikk hvor folk sa «he will not divide us,» uten videre trøbbel. Dell’Aria, som utfører flere nyttige kvantitative analyser av livestreamen i sin helhet, hevder at rundt 75 prosent av målbare mellommenneskelige

interaksjoner var av omgjengelig natur (Dell’Aria, 2019, s. 17).²³ Betydningen av spenningsforholdet mellom isolert vellykkede og mislykkede øyeblikk skal drøftes senere.

Verkets første form var den som samsvarer med kunstnerens uttalelse, et kamera og mantraet festet på veggen til New Yorks Museum of The Moving Image, med plassen rundt tenkt som det interaktive, kunstneriske området.

Installasjonen hevdes å ha startet konstruktivt, men ble raskt forringet (Goff, 2017). Flere av deltakerne brukte plassen til annet enn hva kunstnerne eksplisitt hadde oppfordret. Disse forekomstene kan deles inn i kategorier. Først finner vi provokasjon av noe «leken» natur – flere pizzaer ble kontinuerlig bestilt til området, låter av bandet P.E.P.E ble spilt fra høyttalere (Broderick, 2017). To menn brukte møblelement lagd av papp til å sette i gang et overdrevent konservativt talk-show, med brøling og kjefting (Dell’Aria, 2019, s. 8). Ellers hadde man mennesker som det er vanskelig å vurdere om bedrev tiltenkt sabotasje eller ikke, men likefullt ble oppfattet som forstyrrende elementer; politiet fikk klager om folk som hang rundt t til alle døgnets timer, nøt marijuana og urinerte (Goff, 2017).

En tredje, og muligens mer «respektabel» kategori finner vi gjennom ærlig politisk differens. Det er umulig å presist vite menneskers motivasjon, men det var deltakere som tilsynelatende uttrykte sin genuine støtte for Trump (Selk, 2017). Det var også noe annet enn det mandat deltakerne hadde fått, men kan anses som en mer forventet og passende antagonisme i et stykke protestkunst enn for eksempel overdreven pizzabestilling eller dansing iført nazistlue. Den siste kategorien finner vi i usminket sabotasje, hærverk og tidvis fysisk vold. Flere ble arrestert for å slåss, en person skal ha kastet egg på folkemengden. Museet fikk tilsendt bombetrusler og løfter om at politibetjentene i området skulle skytes (Goff, 2017). Nazistreferanser florerte, man brølte sin støtte for Hitler inn i kameraet (Selk, 2017). Spekteret mellom provoserende humor og direkte hatefulle ytringer var i fluks, deltakere byttet i den forstand stil og tone ofte (Dell’Aria, 2019, s. 11-12). Et eksempel på dette var trenden hvor skjorteløse menn drakk enorme mengder melk – tilsynelatende ren absurdisme, men har ifølge Dell’Aria sitt opphav som et «white supremacist meme» (Dell’Aria, 2019, s. 12). Hvor mange av disse som var motivert av støtte til ideologien eller simpelthen et ønske

²³ Vel å merke inkluderer også denne statistikken øyeblikk hvor antagonister og sabotører dominerte stedet og var omgjengelige seg imellom, som fortsatt representerer en form for antagonisme i relasjon til selve verket. En interessant problemstilling hva angår kategorisering – skal to mennesker som gratulerer hverandre over hærverk kalles en grunnleggende positiv interaksjon?

om å være provokativ er vanskelig å si; men er naturligvis akkompagnert av et argument om at det muligens ikke er en viktig distinksjon, ettersom man uansett uttrykker støtte for nazisme og hvit makt-retorikk.

Volden kom imidlertid ikke bare fra deltakerne. Shia Labeouf, den fysisk mest tilstedeværende av de tre kunstnerne, kom til håndgemeng med en deltaker og ble følgende arrestert; fullstendig synlig på kamera og livestream (Heil, 2017; Selk, 2017). Saken ble senere henlagt (Goff, 2017).

Som nevnt hadde denne og flere påfølgende utgaver av *HWNDU* kort levetid, og museet fikk nok etter tjeto dager:

«The installation had become a flashpoint for violence and was disrupted from its original intent,» museum officials said in a prepared statement. «Over the course of the installation, there have been dozens of threats of violence and numerous arrests, such that police felt compelled to be stationed outside the installation 24 hours a day, seven days a week,» the statement read (Goff, 2017).

Installasjonen byttet så lokasjon til Albuquerque i New Mexico, utenfor El Rey Theater (Turner, u.å.); men formatet besto. Lignende problemer oppsto raskt. Installasjonen ble vandalisert med spraymaling (Marantz, 2017), og kort tid etter ble pistolskudd hørt i området (Calvario, 2017). Dette ble den korteste utgaven av installasjonen, som på grunn av skuddene byttet plass igjen, Livestreamen ble mørklagt igjen, men fant snart et nytt sted; denne gangen med et nytt format.

Livestreamen viste nå et hvitt flagg med mantraet påskrevet i svarte bokstaver. Hvor flagget hang var ukjent. Kameraet var noe undervinklet, alt en kunne se var flagg og himmel. En skulle kanskje tro at nedprioriteringen av det relasjonelle aspektet ville forhindre sterk antagonisme, men sabotørene var blitt engasjerte. Det er her den mest intrikate sabotasjen av prosjektet fant sted. På nettstedet 4Chan, hvis fora satte i gang mye av sabotasjen for øvrig, prøvde man å lokalisere verket; kun gjennom det lille man hadde å jobbe med. Fly kunne ses i bakgrunnen, og kryssrefereres med offentlige flyruter. Om natten kunne stjernehimmelen tydes, og dermed snevre inn det generelle området enda mer. Labeouf, som formodentlig ville ha vært til stede ved flaggets oppheising; ble fotografert på en kafé og dukket opp i en lokalavis i Tennessee. Stadig nærmere. Til slutt kunne en engasjert deltaker sendes ut i bil til nabolaget, og kontinuerlig tute; lyden kunne så fanges opp på livestreamen. Jo høyere

lyden ble, desto nærmere var bilen; flagget ble så lokalisert. Etter å kun ha vært oppe i få dager, ble flagget heist ned, og Trump-caps og en skjorte med frosken Pepe (en 4Chan-maskot-figur) heist opp i dens sted. Dette skjedde fullstendig synlig på livestreamen (Dell’Aria, 2019, s. 1; Selk, 2017). En åker i nærheten skal ha blitt påtent (FACT, 2017), og verket måtte atter flyttes.

HWNDU, det tilsynelatende stedsspesifikke verket med sterk tilknytting til Amerika, fant så sin nye plass i Liverpool, England. Flaggstangen var nå på taket til kunstsenteret FACT. Kunstnerne hevdet at Amerika var blitt for utrygt, en uttalelse det definitivt finnes belegg for, de forrige hendelsene tatt i betraktning. Denne gangen var målet at lokasjonen skulle forbli permanent gjennom verkets intenderte levetid (Hooton, 2017). Etter få timer sirkulerte museets plantegninger på nett, akkompagnert av diskusjoner og instruksjoner av hvordan man kunne bryte seg inn og få tak i flagget. Etter mindre enn en dag ble flagget forsøkt stjålet, og politiet krevde at kunstverket skulle fjernes enda en gang – med «farlig, ulovlig innbrudd» som begrunnelse (Selk, 2017; Hooton, 2017).

Flagget ble flyttet til galleriet Le Lieu Unique, i Nantes i Frankrike. Et merkbart forsøk på sabotasje oppsto da en drone ble manøvrert bort til flagget, bærende på et brennende stykke stoff. Flagget var imidlertid brannsikkert, og motsto angrepet (The Sun, 2017). Dette ser ut til å ha vært det siste drastiske tilfellet av forsøkt sabotasje. Et interessant aspekt ved dette er at så snart sabotasjen roet seg, kan det samme se ut til å ha skjedd med den allmenne interesse – i mangel på andre kilder, må jeg atter se til kunstnerens fremstilling. Ifølge den ble verket flyttet en siste gang til Polen, denne gangen tilsynelatende som en hensiktsmessig del av en spesifikk utstilling. Da denne var over, vendte prosjektet tilbake til Frankrike, hvor den forble til slutten av Trumps presidentskap (Turner, u.å.).

5.3 Mislykket?

Når en tar verkets mangfoldige hendelser i betraktning, ser det ut til å oppstå et intuitivt svar på hvorvidt *HWNDU* var mislykket; et svar som da er «ja, det var det.» Dette gjelder spesielt når en kontrasterer med skapernes versjon. Verkets mislykkethets-status er, i vår kontekst, likevel viktig å ha helt klart for seg; og burde derfor problematiseres.

Den tydeligste kilden til mislykkethet er den brede og gjentakende antagonismen. Men – hvor går grensen? Om bare ett eller to av de nevnte tilfellene hadde skjedd, ville det også medført mislykkethet? Det kommer i så fall an på kunstens spesifikke kontekst, og i hvor stor grad antagonismen kommer på kant med verkets iboende intensjon. I den anledning er det nødvendig å finne ut hvordan intensjonen skal tolkes. Verkets tittel og mantraet som skulle uttales, blir en naturlig start. «Han,» altså Donald Trump og hva enn han representerer, «skal ikke splitte oss.» Dette «oss» kan mulig strekkes ut til hele menneskeheten, men det synes å være mer spesifikt snakk om Nord-Amerika. Dette kommer tydeligst frem av verkets offisielle tittel, *HEWILLNOTDIVIDE.US* (Turner). «US» er altså både «oss» og «USA.»

Mantraet er klar tale, og det er ingenting som tyder på en intensjon om ironi eller et ønske om å egentlig invitere til splittelse – verket mener det det sier. Det finnes likevel nyanser i hvordan dette skal tolkes, og det kommer an på hvordan en forstår «will not-»delen av verket. Det kan nemlig bety to ting. Først: «til tross for en tilsynelatende sterk polarisering i det amerikanske samfunn, er vi ikke så splittet som en skulle tro. Vi er alle mennesker, alle amerikanere, i sannhet forent. *Han kommer ikke til å splitte oss.*»

Her kan vi tolke inn et ønske om å illustrere en enhet, en intensjon som åpenbart mislykkes. Det er som nevnt vanskelig å definere nøyaktig hvor grensen går, men dersom *HWNDU* skal tjene som en plattform for samhold, er det stort sett ikke det som er utfallet. Kun en triviell mengde antagonisme kunne vært kompatibel med denne intensjonen, et mangfold bryter derimot fundamentalt med den. Dette skjer spesielt når verket flytter fra Amerika. Vel å merke er det ikke slik at Amerika-tematikk kun kan behandles i Amerika. Det ligger imidlertid en betydelig ironi i intensjonen om å gi en plattform til visning av Amerikas enhet; etterfulgt av at Amerika er for splittet og utrygg til å anvende den plattformen.

Antagonisme er dog mer kompatibelt med tolkning to, som kan lyde: «ja, Amerika er i sannhet splittet; Donald Trump representerer en potent polarisering i samfunnet. Dette motsetter vi oss og protesterer mot. *Han får ikke splitte oss.*»

I dette synet tilrettelegges det noe for antagonisme. Dersom kunstverket i større grad er anti-splittelse fremfor en illustrasjon av enhet, er det ikke nødvendigvis en mislykkethet at nevnte splittelse sniker seg inn i situasjonen. Intensjonen erkjenner tross alt at splittelsen eksisterer, den bare motsetter seg den. Denne tolkningen leder imidlertid også til mislykkethet. Dersom

vi leser verket som en kamp mellom splittelse (sabotørene/antagonistene) og enhet (skaperne/de øvrige deltakerne), er det en kamp splittelsen ser ut til å vinne. Gjennom verkets kontinuerlige bytte av format og lokasjon, oppstår et narrativ hvor sabotørene ser ut til å ha overtaket. Men – kanskje det ikke er en kamp som trenger å «vinnes» i og for seg? Enhet kan anses som et verdig mål, hvor poenget ikke nødvendigvis er å triumfere over motparten; men simpelthen fronte sitt ideal.

Dette poenget går dog tapt gjennom skapernes handlinger, og den paradoksale situasjonen verket befinner seg i. Sikkerhets-hensyn er selvsagt en sympatisk grunn til å foreta endringer, men verket ser helhetlig ellers ut til å mangle den avgjørende evnen til å «stå i det.» Dette er mindre på grunn av stedsendring, og mer på grunn av endringen fra dynamisk kunst-situasjon til stillestående objekt. Det er vanskelig å argumentere at byttet fra åpen plass til flaggstang representerer noe annet enn en nedgradering av verket. Opprinnelig besto *HWNDU* av tre komponenter – selve mantraet (opprinnelig skrevet på museumsveggen), deltakerne, og livestream. Ved å bytte til flaggstang, fjernes umiddelbart deltakerne, og dermed hele den relasjonelle dimensjonen. Livestreamen har også mindre for seg som resultat av dette. Det kan hevdes at det bejaende ved livestreamen i første instans var nettopp det relasjonelle – såfremt mennesker var til stede, ville man få se noe nytt og tilnærmet unikt. Om alt hadde gått etter planen, kunne man sett unike menneskers fremføring av mantraet. Ettersom alt ikke gikk etter planen, kunne man se alt fra pizzaer til nazister til dansende og syngende mennesker. At det er mennesker man ser, i sanntid, gjør også tilskueren hjemme til mer av en deltaker. Både de på plassen og de hjemme blir sammenvevd i selve verket. I det påfølgende formatet kunne man forvente å se et flagg.

Formatbyttet er kanskje fortsatt forståelig, når en tar i betraktning at en av kunstnerne selv ble arrestert for å utøve fysisk vold. Dette er også et aspekt som ser ut til å representere mislykkethet; og er et av de tydeligste eksemplene på at kontrollen over verket raskt gikk tapt. Selv om det var en respons på provokasjon, kan en heller ikke kategorisere angrepet som rent selvforsvar eller noe annet lett forsvarlig. Om det skulle forsvares, kunne en muligens anvendt Karl Poppers toleranseparadoks – tanken om at et tolerant samfunn må være intolerant overfor intoleranse, ettersom samfunnet ikke lenger vil være tolerant dersom intoleranse får florere fritt (Elsby, 2019, s. 209). Kanskje noe lignende kan være gjeldende her? *HWNDU* står for enhet. Dersom denne enheten skal blomstre kan vi ikke tolerere

splittelse, ergo slår vi hardt ned på alle splittelses-forekomster. Dette poenget svekkes imidlertid av konfrontasjonens reaksjonære natur. Labeoufs angrep var ikke en form for kontrollert håndtering av antagonisme, men heller et tilfelle hvor forskjellene ser ut til å vaskes bort. Slikt sett er de diverse aktørene forent gjennom aggressivitet og voldsbruk, selv om de blir hverandres antagonister. Vel å merke er det et etisk skille mellom det å provosere og det å respondere til provokasjon. Hvorvidt vold kan tjene som proporsjonal motreaksjon på det ene eller det andre i «den virkelige verden,» er en tankeutfordring jeg som nevnt etterlater til leseren. I denne sammenheng er det heller effekten det har på kunstverket som er i fokus, hvor et paradoksalt forhold tydeliggjøres.

Enhet kan kalles et nobelt mål å kjempe for, men det ligger samtidig noe selvmotsigende i denne «kjempingen,» i at det nødvendigvis er en splittelses-aktivitet. Satt på spissen, finner vi i dette tilfellet en kunstner som brøler «enhet!» og går løs på et annet menneske. Selvmotsigelsen blir et faktum. Samlet under veggen med ordene «he will not divide us,» finner man en rekke kranglende, polariserte mennesker.

Det finnes stadig et par argumenter for potensiell vellykkethet. Først det jeg hentydet til tidligere; hvor vi ikke må glemme at det nok eksisterte mangfoldige øyeblikk som isolert sett oppnådde intensjonen, at folk simpelthen uttrykte mantraet uten avbrytelser. Kan ikke disse vektlegges like mye som de antagonistiske? Jeg viser dog igjen til verkets endring av format. Vurderingen av om det er antagonisme eller konsens som har sterkest påvirkning for verket, er en verket gjør selv. Antagonismen viser seg å være den kraften med makt nok til å fundamentalt endre objektets karakter, så vel som fysiske form.

De siste argumentene kan lyde slik – verket lykkes i å eksistere gjennom sin tiltenkte levetid, i at det ble avsluttet samtidig som Trumps presidentskap; samt at antagonismen ser ut til å ha roet seg under andre halvdel av levetiden. Første poeng stemmer, men det at et mål ble oppnådd i en teknisk forstand endrer ikke hvordan verkets intensjoner unngikk imøtekommelse. I så fall kunne en brukt det at verket ikke var en hundre prosent kontinuerlig livestream som argument for mislykkethet, hvilket jeg heller ikke anser som holdbart. Poenget med den uavbrutte livestreamen er ikke nødvendigvis en bokstavelig talt uavbrutt sådan, men at den helhetlig er i gang under prosjektet. Det ville for eksempel vært for strengt å hevde at en dag med tekniske vansker i løpet av år tre er ensbetydende med generell mislykkethet, selv om målet teknisk sett var en uavbrutt opplevelse.

Andre poeng er vanskeligere å vurdere – vi må simpelthen anta at antagonismen roet seg i mangel på kilder som hevder noe annet. Selv om det skulle være tilfelle at antagonismen etter hvert forsvant, fungerer dette som et argument for mislykkethet, ikke imot. Igjen – det som består er et flagg, totalt nedstrippet fra den opprinnelige intensjonen. Det er merkbart at kilder som drøfter verket forsvinner samtidig som antagonismen – naturligvis en subjektiv vurdering, men antagonismen oppleves som det desidert mest interessante med verket. Det er også interessant at en metode for å måle den allmenne interessen opprinnelig var bygget inn i selve objektet. Hvor mye menneskemengden som hadde økt eller sunket, ville vært en indikator på hvor stor interessen var og hos hvem den lå. Ville «mannen i gata» fortsatt ha møtt opp mot slutten, eller ville det ha endret seg til dedikerte, gjentakende deltakere? Dette går selvfølgelig fullstendig tapt i flagget. Verkets enhetsbygging var totalt mislykket, så når antagonismen så forsvinner, gjenstår lite av meningsproduksjonen.

Vi kan gjenta nøkkelordene i kunstnernes versjon av hendelsene. Verket tjente som et symbol på opposisjon, optimisme, og felleskapets ånd. Av disse tre er det kun opposisjons-aspektet som ikke forsvinner totalt; dette er dog sterkt redusert av hvor defensivt verket agerer i respons på antagonisme. *HWNDU* kan fastslås som mislykket. Dersom verket ønsker å formidle at vi ikke er splittet, viser hendelsene at vi er splittet. Dersom verket ønsker å formidle at vi ikke skal la oss splitte, viser hendelsene at vi ikke bare lar oss splitte, men er i stand til å oppføre oss svært likt som «dem.» Jeg gjentar at en kan ha sympati for kunstnerne, da antagonismen var uønsket og vanskelig å navigere. Likefremt er det ikke kun antagonismens tilstedeværelse som gjør verket mislykket – det oppstår i større grad gjennom den provoserte, men stadig intensjonelle respons til den og hvordan verket dermed stadig mister sin identitet.

5.4 Analyse og verdi

Vi har etablert *HWNDU* som fundamentalt og gjennomgående mislykket. Samtalen stopper imidlertid ikke der – verket mislyktes i å oppnå samtlige av sine intensjoner, men dette ekskluderer det ikke fra å ha en effekt på virkeligheten og kunstfeltet. Disse kan til og med være verdifulle, som vi så i *Happenings'* tilfelle. Der oppnådde en ikke intensjonene, men virkemidlene hadde påvirkningskraft og var inspirerende for fremtiden; helt opp til vår tid, da

flere aspekter ved Happenings også har preget det nyere kontemporære. Blant grunnene til at *HWNDU* er interessant og relevant som analyseobjekt, er dens likheter og forskjeller til studiens tidligere objekter, i tillegg til simpelthen hvor kontinuerlig og omfattende dens mislykkethet er.

Det skal gå nærmere inn på i det påfølgende, men vi finner umiddelbare likheter mellom *HWNDU* og Happenings. Virkemidlene er like – det er et ønske om deltakelse og spontanitet, som oppnås gjennom konvergens av tradisjonelle kunst-situasjoner og nyere medieutviklinger. Vi skal dog først gå inn på forskjellen, som hovedsakelig ligger i hvordan verkets verdier oppstår. Happenings' verdi for kunstfeltet er opplest og vedtatt, og kan hevdes oppstår *til tross for* retningens mislykkethet. Det har vært kritikk her og der, men kunstfeltets behandling av Happenings har stort sett gått ut fra at retningen oppnådde sine mål, at den fjernet skillet mellom liv og kunst; diskursen har rettet seg deretter. Det blir derfor interessant og subversivt å (velbegrunnet) hevde at den ikke gjorde det, at selv en retning med nyskapende virkemidler mislyktes i sitt prosjekt. *HWNDU* er imidlertid annerledes. Det er ser ikke ut til å være andre enn kunstnerne som er interesserte i å antyde at verket var vellykket, så det er i den forstand mindre utfordring av dominante historiske narrativ. Det som likevel er interessant, er at verkets effekt og verdi ikke oppstår til tross for mislykketheten, men *på grunn av den*.

Dersom vi skal se hvordan verket får økt verdi gjennom sin mislykkethet, må vi etablere hva en vellykket versjon hadde oppnådd, med forbehold om at det blir spekulativt. Formodentlig ville verket ha beholdt sitt opprinnelige format hele tiden, da flyttingen var motivert av antagonisme. Deltakerne, da mennesker som allerede er enige med verkets budskap, ville samlet seg og uttalt mantraet. Dette resultatet ville vært relativt kompatibelt med det kunstnerne hevder skjedde, og passer mer inn i den relasjonelle tradisjonen. Formodentlig ville tonen blitt opplevd mer positiv og optimistisk, med kollaborasjon som det Helguera kaller en generell «activity of agreement» (Helguera, 2012, s. 59); som vi også drøftet i relasjon til *Fluids*. Det ville da vært forsvarlig å kalle *HWNDU* for et enhetsbyggende verk. Men – kritikken av det relasjonelle prosjektet består. Vi kan i den anledning stille lignende spørsmål av *HWNDU* som Bishop stiller i relasjon til andre verk. Dette «oss» som er sentralt i verket, synes å omhandle og appellere til en slags allmenn grasrot. «Folk flest,» med andre ord. Ville dog samarbeidsvillige deltakere representert denne massen som utgjør et

demokrati? Ville de uttalt mantraet som resultat av genuine emosjoner, eller fordi det er forventet i en kunst-situasjon? Disse kan naturligvis overlappe, men et erfarent publikum er kanskje mer trent til sistnevnte. Som mange relasjonelle prosjekter, er det en gestikulering i retning «mannen i gata,» som selvmotsigende er akkompagnert av en forventning av konsens og kunstinteresserte deltakere. Dette spenningsforholdet har ikke skapere nødvendigvis alltid klart for seg. Bishop har en kritikk av et annet relasjonelt verk som er anvendelig her: Kunstneren Rirkrit Tiravanja transformerte et galleriområde til en relasjonell plass, et asyl og en utopi hvor man spiste, sov, badet og var sosial. De institusjonelle rammer var brutt ned, «alle» kunne delta. Ifølge Bishop oppnås imidlertid ikke dette målet. Kritikken av Tiravanjas verk er såpass relevant for våre formål at den kan gjengis nesten i sin helhet:

«[...]concurred that the work offered «a kind of «asylum» for everyone.» But who is the «everyone» here? This may be a microtopia, but – like utopia – it is still predicated on the exclusion of those who hinder or prevent its realization. (It is tempting to consider what might have happened if Tiravanja’s space had been invaded by those seeking genuine «asylum.») His installations reflect Bourriaud’s understandig of the relations produced by relational artworks as fundamentally harmonious, because they are adressed to a community of viewing subjects with *something in common*. [...] Despite Tiravanja’s rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, the structure of his work circumscribes the outcome the outcome in advance [...] Tiravanja’s microtopia gives up on the idea of transformation in public culture and reduces its scope to the pleasures of a private group who identify with another... (Bishop, 2004, s. 68-69).

Vel å merke er ikke denne kritikken anvendelig på den mislykkede, «ekte» *HWNDU*, men den hadde vært fullstendig anvendelig på den hypotetiske, vellykkede versjonen. Med andre ord – verkets intenderte utfall blir potensielt mer kritikkverdig enn det faktiske, selv om det faktiske utfallet er mer mislykket i det å nå sine mål. I denne studiens kontekst kan dette poenget sterkt vektlegges. Jeg gjentar at den vellykkede versjonen er hypotetisk, men det virker sannsynlig – deltakere som allerede liker verket og er enige med budskapet møter opp, utfører versjoner av verkets eksplisitt oppmuntrede handlinger, og utnevnes av seg selv eller kunstnerne som representanter for folkeviljen. Det er en hypotese, men styrkes av skapernes faktiske reaksjon. Som vi har vært inne på, er det dette kunstnerne gjør på nettsiden; altså på tross av de mangfoldige hendelsene som direkte motsier denne tolkningen.

Mest relevant for *HWNDUs* faktiske hendelsesforløp, er Bishops poeng om invasjon fra mennesker en ikke hadde forventet. Et velbegrunnet spørsmål, men et som i Bishops tilfelle

blir spekulativt – formodentlig i mangel på relasjonelle verk hvor «uønskede» deltakere faktisk dukker opp. Vi finner imidlertid vårt eksempel i *HWNDU*, hvor dette definitivt var tilfelle. Dersom vi anser verket som representativt, finner vi presist det utfallet Bishop henter til. Skapernes intensjoner, verdier som «enhet» og «samhold» faller totalt i grus når mennesker som ikke allerede er enige blir med i den relasjonelle kommunikasjonen. Det viser til illusjonen som kan ligge bak en tilsynelatende åpen og fri struktur. En ser for seg at hva som helst kan skje under en slik struktur, men til slutt er det bare visse utfall som forstås som akseptable. Man finner et ideal om åpenhet og deltakelse, men underliggende er det normative syn på hvordan deltakelse skal foregå.

HWNDU intenderte i den forstand å være et typisk relasjonelt verk, som kan kritiseres med Bishop i ryggen. Men – intensjonene ble tross alt ikke nådd, hvilket har uventede resultater. Verket, slik som det var, unngår mye av den relasjonelle kritikken; uten at dette gjør verket mindre mislykket.

I den anledning er det hendig med en rask gjentakelse av Helgueras deltakelses-nivåer, som vi var gjennom i relasjon til *Happenings*. Nivå en: alminnelig, relativt passiv observasjon. Nivå to: utførelsen av enkle oppgaver. Nivå tre: kreativ deltakelse, underlagt prosjektets rammer. Nivå fire: å betydelig ta del i utformingen av prosjektet og dets rammer (Helguera, 2012, s. 14-15). I likhet med Kaprows *18 Happenings*, ønsker *HWNDU* tilsynelatende å befinne seg på nivå to.²⁴ Det er dette Helguera skriver om, hvordan verk inviterer til forskjellige deltakelsesnivåer gjennom sin struktur. Som regel vil det være samspill mellom den inviterte strukturen og den faktiske, men dette er ikke tilfelle i *HWNDU*. Gjennom antagonisme bryter deltakerne med strukturen, og «klatrer» opp nivåene.

I verkets første format, kom visse deltakere seg raskt opp på nivå tre. Dansingen, pizzabestilling, uttrykkning av støtte til Trump – disse tingene er fortsatt underlagt verkets struktur, men er en form for kreativt og individuelt uttrykk; skjønt fortsatt uønsket av kunstnerne. Antagonismen førte så til endringen fra åpen plass til flagg. Dette kan

²⁴ Det finnes et argument om at *HWNDU* oppnår nivå tre, ettersom det finnes noe kreativitet i akkurat hvordan mantraet uttales. Så lenge en uttaler mantraet, kan det i teorien skrikes, hviskes, gråtes osv. Dette medfører en viss grad av frihet, men unnslipper ikke nivå to, slik jeg forstår det. Det samme kunne sies om en mer åpenbart «enkel» oppgave: «ta av deg jakka.» Slik Helguera skriver, er dette tydelig nivå to – men en kan bruke én arm eller begge, være rask eller treg, rolig eller aggressiv. I *HWNDUs* tilfelle, kunne nivå tre potensielt tatt sin form gjennom at deltakerne fikk uttale sin egen form for motstand, eller uttale mantraer de hadde laget selv.

argumenteres at når en versjon av nivå fire, da deltakernes handlinger faktisk skaper verkets nye format og rammeverk. En annen versjon enn den Helguera beskriver, da han vektlegger kollaborasjonen mellom kunstner og deltakere i å forme verkets struktur. Vi kan lese dette på to måter. Først har vi en antagonistisk versjon av nivå fire; hvor drakampen mellom skapere og deltakere sammen utgjør verkets nye format. Mer bombastisk kan en hevde at nivå fire er forbigått, i at verket selv er puttet i en såpass defensiv posisjon – hierarkiet er snudd på hodet, det er antagonistene (som fortsatt er å regne som deltakere) som utøver makt. Igjen – verkets intensjon hadde ført til nivå to, en tilsynelatende kollaborativ situasjon hvor deltakerne er underlagt autoriteter; akkompagnert av spørsmålet om i hvor stor grad en da er en faktisk deltaker. Gjennom sabotasje og antagonisme, oppstår imidlertid en utjevning av det klassiske hierarkiet; noe deltakende kunst gjerne fortsatt innehar. Som påpekt tidligere, er det ikke demokratisk med en autoritær oppholdelse av konsens. Et velfungerende demokrati består heller av produktive uenigheter, diskusjon og dissens (Bishop, 2005, s. 43). Det må understrekes at dette ikke betyr at antagonistenes handlinger representerer dette velfungerende demokratiet. Hvor enn mye verdi de tillegger verket, kan ikke sabotasje av slik natur kalles et produktivt uttrykk for meningsdifferens. Det setter imidlertid søkelys på hvor kunstig den intenderte konsensen var, til tross for tanken om at den skulle representere folket.

Vi har også den mer «imponerende» sabotasjen, altså den som gikk ut på å få tak i flaggene. Å bruke et såpass positivt ladet ord i relasjon til sabotasje kan forståelig oppleves ukomfortabelt, men det synes å være en legitim tolkning. Tyding av stjernehimlen, flybevegelser, det å sende en «agent» for å få stjele flagget og bytte det ut med sin «motsetning» (Trump-capsen) – alt dette representerer en større, mer åpenbart genuint motivert form for (anti)kollaborasjon enn det å, på kommando, rope ut «he will not divide us.» Det å skape kunst som publikum genuint engasjerer seg i og interagerer med er en vanskelig oppgave, som her oppnås fullstendig uintendert. Et av kunstnerens nøkkelord var «felleskapets ånd.» Dette er også en mislykket del, da felleskapet de snakker om forsvinner i all antagonismen som preger verket. En annen type felleskap oppstår derimot, et felleskap som kollaborativt utfører detektivarbeid på internett i sabotasjens navn. Jeg nevnte tidligere hvordan endringen fra åpen plass til stillestående flagg totalt fjerner det deltakende aspektet, men det forblir kun fra selve kunstens perspektiv. Deltakelsen meldte seg, selv om den var uønsket.

Det synes å være et synergisk forhold mellom *HWNDU* og antagonisme. Det er derfor jeg behandler antagonismen som en faktisk del av verket, hvilket ikke nødvendigvis er nærliggende for all kunst. Vi kan for eksempel se tilbake til *Tilted arc* – antagonistene gikk lovens vei, men utøvde fortsatt makt over verket. Muligens den ultimate makt, ettersom verket ble så godt som ødelagt. Dette endrer imidlertid ikke verkets mening. Argumentene om å utfordre normativ smak og revurdere sitt forhold til offentlig plass består. Antagonismen er interessant og anvendelig, men behandles separat fra verkets faktiske meningsproduksjon. Hvorfor behandles da *HWNDU* annerledes? Det er to grunner til dette. For det første, verkenes levetid. Da antagonismen i *Tilted arc* nådde sitt klimaks, ble skulpturen fjernet; og «det var det.» Det er interessant og informativt hvordan offentligheten har makt til å «drepe» kunst, men antagonismen, i hvert fall til det konkrete verket, forsvinner sammen med det. *HWNDU* levde derimot side om side med sin antagonisme, om enn ufrivillig. Jeg har gjort et poeng ut av verkets defensive natur i møte med antagonismen, men vi har likevel et fullstendig og kontinuerlig prosjekt. Når antagonismen ikke hindrer verket fra det å eksistere, kan vi se hvilke andre effekter som oppnås.

For det andre, har vi verkets format. Dette endret seg på flere måter, men livestream-aspektet var en fellesnevner. Til slutt var dette den definerende grunnen til at jeg er bekvem med å kalle antagonismen en legitim del av verket, et objekt for analyse på lik linje med de intenderte utfallene. Livestreamen fungerer som en samlende «paraply» for alle av verkets uttrykk. Vi kan se til tyveriet av flagget. Dersom det ikke hadde vært noe kamera der, hadde sabotasjen vært totalt separat fra verkets innhold, et rendyrket kunst-tyveri. Men – livestreamen produserer også sitt eget innhold. Når en kan se i sanntid at flagget blir heist ned og Trump-caps heist opp, er ikke verket og meningsproduksjonen ferdig; kameraet holder det hele i live og innrammer hendelsene i selve verket. I motsetning til *Tilted Arc*, som ble fjernet og etterlot et tomrom, får vi alltid noe annet å analysere som erstatning for det som går tapt. Når mantraet blir stilnet, har vi et mangfold av atferd å ta tak i. Når flagget går ned, blir vi ikke etterlat med himmel og skyer, men en Trump-caps og Pepe-skjorte. Som prosjekt produserer *HWNDU* kontinuerlig meningsfylt materiale, selv når denne er i direkte motsetning til kunstens intensjoner og målsetninger.

I sum finner vi at *HWNDU* oppnår det helt motsatte av sin intensjon, på mer effektivt vis. Det faktiske resultatet endte opp som en langt mer potent illustrasjon av splittelse enn den

vellykkede hadde vært av enhet; da den vellykkede ville vært objekt for den samme kunstnerisk autoritære, sosialt påtvungne konsens som preger det relasjonelle prosjektet. Antagonismen kommer nødvendigvis fra genuint og kollektivt engasjement, på godt og vondt – i størst grad vondt, da hærverk og sabotasje er destruktive handlinger. Typisk engasjement i et relasjonelt prosjekt kan for all del også være genuint, men er nødvendigvis påvirket av prosjektets hierarki og kunstnerens autoritet. *HWNDUs*' antagonist-deltakere unngår dette, og bryter seg gjennom hierarkiet. Etersom deres deltakelse ikke er påtvungen av en autoritet, kan vi med en viss sikkerhet si at verket faktisk har aktivisert betydelige deler av sitt publikum.

Jeg skal nå relatere dette poenget til studiens tidligere analyseobjekter, nærmere bestemt Happenings. Vi kan umiddelbart identifisere likheter i formelle trekk – en åpen struktur, kollaborasjon og deltakelse i fokus; konvergens av typiske kunstobjekter, kunstsituasjon og teknologiske/medierelaterte elementer, og den karakteristiske aggressive behandlingen av deltakere, selv om dette var uintendert i *HWNDUs* tilfelle. En forskjell ligger imidlertid i effekten av disse virkemidlene, grunnet verkenes plass i historien. Virkemidlene fra anti-kunst-paradigmet er høyst levende, men som vi har nevnt tidligere har de for lengst blitt absorbert av høykulturen. På Happenings' tid lå det noe fundamentalt institusjonskritisk i å forstå kunst som noe kollektivt, som noe forbeholdt noe annet enn spesifikke estetiske krav. Den tiden er nå forbi, med det kontemporære etablert som en legitim blanding av forskjellige uttrykk og sjangre.

Om vi ser bort fra institusjonskritikken, ser vi dog at et betydelig Happening-mål finner sin oppnåelse i *HWNDU*. I Happenings identifiserte vi et ønske om spontanitet, kunst som oppstår organisk og livaktig; igjen med et fokus på autoritets-utvisking. Under Happenings var det en underliggende antakelse om at dette ville skje av seg selv, så snart publikum fikk en deltakende rolle. Dette ble ikke oppnådd, som vi fant gjennom å anvende Bishops kritikk på Happenings. Men, som vi nettopp har gått gjennom her, oppnås dette i *HWNDU*. *HWNDU* er full av ting som *skjer* – ukonstruerte, «sanne» hendelser som umulig kunne ha blitt forutsett. I det lyset lever *HWNDU* mer opp til navnet Happening – «something that simply happens» – enn retningen selv gjorde. Jeg siterer igjen Kaprow: «for when something goes «wrong» something far more «right», more revelatory, has many times emerged. This sort of sudden near-miracle presently seems to be made more likely by chance procedures»

(Kaprow, 2003, s. 86). Vi kan anse sitatet som korrekt, da det synes å være et særskilt forhold mellom en åpen, tilfeldighetsbasert struktur og verdifulle, uventede resultater. For våre formål, er det imidlertid ikke hele sannheten. Som vi har sett, er ikke tilfeldighetsprosessen nødvendigvis nok i seg selv, da disse øyeblikkene også spesielt oppstår gjennom mislykkethet. *HWNDU*s resultater er ikke bare verdifulle fordi de var uventede, men fordi de var direkte uønskede. Vel å merke er *HWNDU* fortsatt mislykket, da verkets interne intensjoner ikke ble oppnådd. Gjennom mislykkethet oppnås imidlertid andre intensjoner, som vi i dette tilfellet poetisk kan kalle oppfyllelsen av en gammel drøm – et verk hvor kunst i mindre grad er laget, og i større grad «skjer.»

I den forstand står også *HWNDU* som en representant for hvorfor vi trenger et akademisk blikk som er mer fjernet fra et utøvende, skaper-perspektiv. For det første er verket et eksempel på hvorfor Forfatterens død i hvert fall har et visst poeng – dersom kunstnerens tolkning av sitt eget verk var den autoritære, måtte vi ha godt ut fra at antagonismene ikke hadde noen effekt på verket, og at det hadde stått som et symbol for enhet. Denne tolkningen er så fundamentalt fjernet fra verkets forhold at en blir tvunget til å tolke hendelsesforløpet på egne meritter.

For det andre synes det å være lite å lære av *HWNDU*, fra den rent utøvende siden. Hvilke råd kunne en ha gitt kunstnerne? Først og fremst ville det vært mer redelig å anerkjenne mislykketheten, fremfor å tviholde på den opprinnelige visjonen. Men hva skal en så gjøre? Vi ser igjen mislykkethets-paradokset komme frem. Selv om mislykketheten i dette tilfellet førte til et mer interessant og analyseverdig resultat, kan mislykkethet definerbart ikke oppsøkes. Om en intenderer mislykkethet og oppnår den, er mislykketheten vellykket, altså ikke lenger mislykket. Dessuten – om det å distansert glorifisere *HWNDU*s form for mislykkethet er etisk problematisk, kunne det fra et utøvende perspektiv være direkte uetisk. Formodentlig ville en, i likhet med denne studien, argumentert at *HWNDU*s mislykkethet førte til en form for bedre kunst, men da med et blikk for hvordan dette kan og burde gjentas for å skape bedre kunst i fremtiden. En farlig proposisjon, når en tar i betraktning alt av vold og håndgemeng assosiert med verket.

I denne studiens kontekst er det imidlertid mindre viktig om mislykkethet fører til «bedre kunst» for fremtiden, hvordan en enn skulle definert noe slikt. Fra det distanserte, kritiske blikket vi har opprettholdt her, er det en søken om forståelse fremfor forbedring. *HWNDU* er

en representant for hvorfor mislykkethet generelt er forskningsverdig. Det er en relevant, akademisk undervurdert kraft som kan betydelig endre deler av kunsthistorien og kunstobjekters verdi, mening og handlingsgang.

6.0 Konklusjon

En samlet oppsummering og konklusjon for studien vil her bli gitt:

Studien har vært en undersøkelse av mislykkethet, og hvordan begrepet kan forstås og anvendes fra et nåtids-kunstteoretisk perspektiv, som lagt frem i problemstillingen:

hvordan kan begrepet «mislykkethet» forstås i en kunstteoretisk kontekst?

I tillegg ble supplerende forskningsspørsmål presentert:

Hvordan kan de utøvende perspektivene på mislykkethet utfordres?

Hvordan kan mislykkethet forstås i lys av Happenings og et avantgardistisk anti-kunst-paradigme?

Hvordan kan mislykkethet forstås i lys av kryssfeltene mellom Happenings og kontemporær relasjonell kunst?

Disse har blitt undersøkt fra flere vinkler med bruk av en mengde litteratur, hvor mislykkethetens diverse karakteristikk og meningsproduksjon kommer frem.

I et generelt lys identifiserte vi mislykkethet som noe sterkt knyttet til intensjoner. Kunst, og handlingsprodukter generelt, kommer fra intensjoner; det må dermed være noe kognitivt til stede for å skape kunst (Mag Uidhir, 2013, s. 1). Informert av Mag Uidhir (2010; 2013) og Xhignesse (2020) identifiserte vi så mislykket kunst som kunst som ikke oppnår sine intensjoner. Intensjonsbegrepet ble så problematisert, og ved hjelp av Forfatterens død identifisert som noe som er kontinuerlig objekt for tolkning; fremfor noe som kommer fra en skapende autoritet. Dette synet legger grunnlaget for resten av studien.

I hovedsak har studiens funn kommet gjennom komparative analyser av konkrete verk, som representanter for mislykkethetens skiftende betydning – både som noe som er betinget verkenes materielle forhold, og deres historiske kontekst. Gjennom representative analyser av de to utvalgte Kaprow-Happeningene *18 Happenings* og *Fluids*, fremkom et kritisk blikk på avant-gardens anti-kunst-prosjekt; en intensjon som blir argumentert å være paradoksal, og stort sett mislykket. I søken etter å unngå kunst til fordel for liv, ble mer og mer rendyrket

kunst produsert. Selv når en tilsynelatende unnsjapp institusjonenes rammer, er det et tilnærmet unngåelig kunstnerisk hierarki som ligger til grunnen. Kollaborasjon, demokrati og unngåelsen av kunst var alle mislykkede intensjoner. Dette er ikke det gjengse narrativ som kommer i diskusjon av Happenings. Kritikkk har eksistert, men retningen ser ut til å bli antatt å representere vellykkede måloppnåelser. Der mislykketheten anerkjennes, avskrives den som irrelevant (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003, s. 83), grunnet retningens historiske viktighet og påvirkningskraft.

I denne sammenheng er mislykketheten imidlertid svært relevant. Dominert som kunsthistorien har vært av suksess-narrativ (Martins, 2015, s. 3), finner vi her en inngang til et alternativt perspektiv; hvor kunst kan ha verdi og oppleves inspirerende, til tross for fundamental mislykkethet. Mislykkethet blir en egen måte å identifisere historiske kryssfelt på – om denne epoken mislykkes, hvor oppnås ellers dens intensjoner? Det blir også en pekepinn på at kunsthistorien muligens kan leses i større grad i lys av mislykkethet, som er det tydeligste neste steg i fremtidige undersøkelser. Jeg har ikke her hatt anledning til å kartlegge et potensielt holistisk mislykkethets-drevet syn på kunsthistorien, men Happenings tjener som en indikator på at et slikt grundig arbeid kan bære innsiktsfulle resultater.

Gjennom analysen av Labeouf, Rönkkö og Turners *He Will Not Divide Us*, ble mislykkethetens potensial for meningsproduksjon identifisert. Gjennom verkets mangfoldige mislykketheter, syntes dets verdi som analyseobjekt å øke. Ved å mislykkes, unngikk verket den ordinære kritikken liknende prosjekter hadde vært objekt for – kritikkk som hovedsakelig rettet seg mot spenningsforholdet mellom kunstneres iboende autoritet, utviskingen av hierarkier og dannelsen av genuine relasjoner. Hierarkiene ble utvisket *HWNDU*, kunstneres autoritet sterkt redusert, og genuine relasjoner dannet; selv om disse var antagonistiske. Mange av de underliggende målene i det relasjonelle prosjektet ble altså nådd, nettopp gjennom mislykketheten i verkets hovedintensjoner. *HWNDU* tjente dermed som en kontemporær eksemplifisering av funnene i Happenings-analysen, og utviklingen av datidens interesseområder. Verket ble identifisert som en oppnåelse av flere av datidens intensjoner; selv om verket ikke oppnådde sine egne. Gjennom *HWNDU* identifiseres mislykkethetens potensial for å endre verks mening og verdi – diskusjonen rundt hvilke effekter et verk oppnår, trenger ikke å ta slutt selv om verket mislykkes.

I tillegg argumenterer studien for et teoretisk fokusskifte. Det utøvende perspektivet har vært dominerende, men har sine ankepunkter. Mislykketheten har her blitt produktivt anvendt, men aspekter ved begrepet går tapt i ønsket om å anvende det i kunst-skapelse. Tidvis blir begrepet så positivt forstått og idealisert at det mister sine spenningspunkter. Dersom mislykkethet blir et positivt mål i seg selv, vil heller ikke oppnåelsen av nevnte mål faktisk være mislykket. *HWNDU* tjener også som eksempel på hvordan kunstnere selv kan være irrelevante, selv i relasjon til egen mislykkethet. Skaperne representerer ikke alle kunstnere, men deres manglende evne til å ta over seg sin egen mislykkethet, viser at begrepet kan være verdifullt selv uten at de konkrete skaperne får noe ut av det. Det mer akademiske, distanserte blikket forvaltet av denne studien er imidlertid et perspektiv som ikke er fullt utforsket. Studiens funn tatt i betraktning, slås det fast at kunstnerisk mislykkethet fortjener videre teoretisk utforskning innen fagfeltet.

LITTERATURLISTE

Aiken, H. D. (1968). Art and Anti-Art. *Journal of Aesthetic Education*, 2(3), 105–120.

<https://doi.org/10.2307/3331331>

Andrzejewski, Adam & Bertinetto, Alessandro (2021). What is wrong with failed art? *Studi di Estetica* 19.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Fontana Press.

Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press.

Berleant, A. (1969). Art as Happenings. ETC: A Review of general Semantics. 26(1), 89-93.

<https://www.jstor.org/stable/42576334>

Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51–79.

<http://www.jstor.org/stable/3397557>

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bratman, M. E. (1987). *Intention, Plans, and Practical Reason*. Harvard University Press.

Broderick, R. (2017, 25. januar). Trump Supporters And Neo-Nazis Are Using Secret Chatrooms To Harass Shia Laboef. *Buzzfeed News*.

<https://www.buzzfeednews.com/article/ryanhatesthis/trump-supporters-and-neo-nazis-are-using-secret-chat-rooms-t#.vhRxe1r4Z>

Calvario, L. (2017, 23. februar.) Shia Labeoufs Anti-Trump Project Shut Down After Reports Of Gunfire – Update. *Deadline*. <https://deadline.com/2017/02/shia-labeouf-he-will-not-divide-us-anti-trump-project-relocated-1201916048/>

Carroll, N. (2000). Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. *Ethics*, 110(2), 350–387. <https://doi.org/10.1086/233273>

Child, B. (2016, 10. april). Golden Globes change comedy rules after controversial win for The Martian. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/19/golden-globes-change-comedy-rules-the-martian-judd-apatow>

Chilvers, I. & Graves-Smith, J. (2009). *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary art*. (2. utg.). Oxford University Press.

Cole, S. (2014). «Fail again. Fail better.» Failure in the creative process. *Athens Journal of Humanities & Arts*, 1(3), 183-192. <https://doi.org/10.30958/ajha.1-3-1>

Conwell, D. (2012). Overflow: A Reinvention of Allan Kaprow's "Fluids," by the LA Art Girls. *Getty Research Journal*, 4, 201–210. <http://www.jstor.org/stable/41413144>

Crommelin, F. & Tans, O. (2021). How to manage cultural space: An agonistic analysis of artistic moral rights. *International Journal of Cultural Property*, 28, 311-324. <https://doi.org/10.1017/S0940739121000205>

Danbolt, Gunnar (2014). *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Det Norske Samlaget.

Dell'Aria, A. (2019): 'From rallying cry to dysfunctional site: surveying participation in HEWILLNOTDIVIDE.US', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*

Elsby, C. (2019.) *Asses, Arrows, and Undead Cats: an Introduction to Philosophy through Paradox*. 1st Dimension Books.

Engelstad, A. (2015). *Film og Fortelling*. Fagbokforlaget.

Erickson, J. (1992). The Spectacle of the Anti-Spectacle: Happenings and the Situationist International. *Discourse*, 14(2), 36-58. <https://www.jstor.org/stable/41389217>

FACT (2017, 21. mars.) *HEWILLNOTDIVIDE.US*.

<https://web.archive.org/web/20170323041000/http://www.fact.co.uk/news-articles/2017/03/hewillnotdivideus.aspx>

Finke, S. & Solli, M. (2021). *Oppløsningen av det estetiske. Kunstteori og estetisk praksis*. Universitetsforlaget.

Føllesdal, D. & Walløe, L. (2019). *Argumentasjonsteori, språk og vitenskapsfilosofi*. (7. utg.). Universitetsforlaget.

Gaasland, R. (2017). *Fortellerens hemmeligheter – Innføring i litterær analyse* (5. utg.). Universitetsforlaget.

Gadamer, H-G. (2004). *Truth and Method*. (2. utg.). Continuum.

Garret-Petts, W. F. & Nash, R. (2008). Re-Visioning the Visual: Making Artistic Inquiry Visible. *Rhizomes*, 18. <http://www.rhizomes.net/issue18/garrett/index.html>

Germen, M. (2011). Aesthetics of Serendipity: Muta-Morphosis. *International Journal of Art Culture and Design Technologies*, 1(2), 25-37. <https://doi.org/10.4018/IJACDT.2011070103>

Getty Research Institute, (2008). *Overflow: A Reinvention of Allan Kaprows «Fluids.»* https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/overflow/index.html

Goff, L. (2017, 5. april). Charges Dropped Against Labeouf In Anti-Trump Scuffle. *Queens Gazette*.
<https://www.qgazette.com/articles/charges-dropped-against-labeouf-in-anti-trump-scuffle/>

Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art 1909 to the present*. Harry N. Adams Inc.

Gormley, C. (2016). *Allan Kaprow 1927-2006 Fluids 1967 and Scales 1971*. Tate.
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/allan-kaprow>

Heil, E. (2017, 26. januar). Shia Labeouf arrested at his anti-Trump art installation. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/news/reliable-source/wp/2017/01/26/shia-labeouf-arrested-at-his-anti-trump-art-installation/>

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. Jorge Pinto Books.

Hjelle, E. O. (2006). *Rolf Nesch*. Kaare Berntsen Galleri.

Hooton, C. (2017, 23. mars). Shia Labeouf moves anti-Trump art project to Liverpool because America «isn't safe enough» [UPDATE: Neither, apparently, is Liverpool]. *Independent*.
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/shia-labeouf-donald-trump-protest-flag-location-live-stream-video-liverpool-england-fact-a7645746.html>

Jonvik, M., Hovden, J. F. & Knapskog, K. (2016, November) *Kunst-kritikarar i Noreg i dag* [Paperpresentasjon]. Årskonferanse norsk kulturråd – den store samtalen. Stavanger.

Jordheim, H., Rønning, A. B., Sandmo, E. & Skoie, M. (2019). *Humaniora. En innføring*. (2. utg.). Universitetsforlaget.

Kammen, M. *Visual Shock*. First Vintage Books Edition, 2006

Kaprow, A. (1965). *18 Happenings in 6 parts / the script*. I M. Kirby (Red.), *Happenings. An Illustrated anthology* (s. 53-66). E. P. Dutton & Co., Inc.

Kaprow, A. (1966). *How to make a Happening*. <https://www.ubu.com/historical/kaprow/Kaprow-Allan-How-To-Make-a-Happening.pdf>

Kaprow, A. (2003). «Happenings» in the New York Scene. I N. Wardrip-Fruin, & N. Montfort, (Red.). *The New Media Reader*, (s. 84-88). The MIT Press.

Kaprow, A. (2004). (Uten tittel). I Tencer, M. *Manifestos* (s. 22-24). Something Else Press. <https://www.ubu.com/historical/gb/manifestos.pdf>

Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge.

Kirby, M. (Red.). (1965). *Happenings. An Illustrated Anthology*. E. P. Dutton & Co., Inc.

Kirby, M. (1984). On Acting and Non-Acting. I G. Battcock & R. Nickas (red.), *The Art of Performance: A Critical Anthology* (s. 56-67). E.P. Dutton, Inc.
https://www.ubu.com/historical/battcock/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf

Lamoreux, M. (2017, 11. mars). How 4Chan's Worst Trolls Pulled off the Heist of the Century. *Vice*. <https://www.vice.com/en/article/d7eddj/4chan-does-first-good-thing-pulls-off-the-heist-of-the-century1>

Le Feuvre, L. (Red). (2010). *Failure. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery & The MIT Press.

Mag Uidhir, C. (2010). Failed-art and failed-art Theory. *Australasian Journal of Philosophy* 88(3), 381-400. <https://doi.org/10.1080/00048400903194559>

Mag Uidhir, C. (2013). *Art and art-attempts*. Oxford University Press.

Marantz, A. (2017, 27. mars.) Trolls protest Shia Labeoufs anti-Trump protest art. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/03/trolls-protest-shia-labeoufs-anti-trump-protest-art>

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press

Martins, S. S. (2015). Failure as art and art history as failure. *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*.
http://www.thirdtext.org/domains/thirdtext.com/local/media/images/medium/SSMartins_website_format_1.pdf

Merriam-Webster. Desire Line [ordboksdefinisjon]. Hentet 9. april 2023 fra
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/desire%20line>

Michalos, C. (2007). Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists' Moral Rights. I D. McClean (Red.), *The Trials of Art* (s. 173-193). Ridinghouse,

Myrvold, C. B. & Mørland, G. E. (Red). (2019). *Kunstformidling. Fra verk til betrakter*. Pax Forlag.

Newall, L., Skinner, A. & Taylor, A. (2017). Translating Performance: Desire, Intention and Interpretation in Photographic Documents. I T. Saint (Red.), *Documenting Performance. The context & processes of digital curation and archiving*. Bloomsbury Publishing Plc.

Nunes, A. (2017, 12. februar). The Creator of «Piss Christ» Photographs Trump, Torture, and a Killer Clown. *Vice*. <https://www.vice.com/en/article/9ag9jz/trump-torture-and-a-killer-clown-inside-provocateur-andres-serranos-latest-exhibition>

O' Gorman, R. & Werry, M. (2012). On Failure (On Pedagogy): Editorial Introduction. *Performance Research*, 17(1), 1-8.

Oren, M. (1993). Anti-Art as the End of Cultural History. *Performing Arts Journal*, 15(2), 1–30.

<https://doi.org/10.2307/3245708>

Paasche, M. (2021). En navlestreng av gull. Greenberg og den gjenstridige modernismefortellingen. I S. Finke & M. Solli (Red.), *Oppløsningen av det estetiske. Kunstteori og estetisk praksis* (s. 73-93). Universitetsforlaget.

Radiolab. (2017, 10. august). *Truth Trolls*. <https://radiolab.org/podcast/truth-trolls>

Rancière, J. (2010). *Dissensus : On Politics and Aesthetics*. [Oversatt av S. Corcoran]. Continuum.

Saint, T. (Red.). (2017). *Documenting Performance. The context & processes of digital curation and archiving*. Bloomsbury Publishing Plc.

Sandage, S. A. (2010). The Invention of Failure: Interview with Sina Najafi and David Serlin, 2002. I L. Le Feuvre (Red.), *Failure. Documents of Contemporary Art* (s. 85-89).

Schechner, R., & Kaprow, A. (1968). Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 153–159. <https://doi.org/10.2307/1144364>

Scott, R. (Regissør). (2015). *The Martian* [film]. 20th Century Fox.

Selk, A. (2017, 2. april). A live stream of Shia Labeouf chanting was disrupted by Nazi-themed dancing. Then things got weird. *The Washington Post*.

<https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/04/02/a-livestream-of-shia-labeouf-chanting-was-disrupted-by-nazi-themed-dancing-then-things-got-weird/>

Smith, S. & Henriksen, D. (2016). Fail Again, Fail Better: Embracing Failure as a Paradigm for Creative Learning in the Arts. *Art Education* 69(2), 6-11.

<https://doi.org/10.1080/00043125.2016.1141644>

Sontag, S. (1962). Happenings: an art of radical juxtaposition.

https://www.robertspahr.com/teaching/hnm/susan_sontag_an_art_of_radical_juxtaposition.pdf

Staatliche Museen zu Berlin. (u.å.). *Fluids. A Happening by Allan Kaprow, 1967/2015*. Hentet 1.

februar 2023 fra <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/fluids-a-happening-by-allan-kaprow-19672015/>

Stolnitz, J. (1961). On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(2), 131–143. <https://doi.org/10.2307/427462>

Stolnitz, J. (1979). The Artistic and the Aesthetic “in Interesting Times.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(4), 401–413. <https://doi.org/10.2307/430684>

The Sun (2017, 26.oktober). *Flaming french drone targets anti-Trump art*.

<https://thesun.my/archive/flaming-french-drone-targets-anti-trump-art-LTARCH496736>

Turner, L. (u.å.) *HEWILLNOTDIVIDE.US*. hentet 13. april 2023 fra <http://www.hewillnotdivide.us/>

Tzara, T. (2011). Dada Manifesto. I Alex, D. (Red.), *100 Artist's Manifestos: From the Futurists to the stuckists*. Penguin Random House UK

Van Andel, P. (1994). Anatomy of the Unsought Finding. Serendipity: Origin, History, Domains, Traditions, Appearances, Patterns and Programmability. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 45(2), 631–648. <http://www.jstor.org/stable/687687>

Wardrip-Fruin, N. & Montfort, N. (2003). *The New Media Reader*. The MIT Press

Williams, R. (1989). *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Verso.

Xhignesse, M-A. (2020). Failures of Intention and Failed-Art. *Canadian Journal of Philosophy*, 50(7), 905-917. <https://doi.org/10.1017/can.2020.39>

Young, K. (2014). Aesthetic Ecologies: Reflections on What Makes Artifacts Art. *Journal of Folklore Research*, 51(2), 177–198. <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.51.2.177>

Zurier, R. (2007). Culture Skirmishes [Review of *Visual Shock: A History of Art Controversies in American Culture*, by M. Kammen]. *Reviews in American History*, 35(4), 614–621. <http://www.jstor.org/stable/30031603>