

Abstract ›

Publikumsdeltagelse gjør at skillet mellom teater og sosial hendelse viskes ut, noe som utfordrer teaterbegrepet som baserer seg på relasjonen mellom sal og scene. Med utgangspunkt i Erika Fischer-Lichte og Willmar Sauters performative og «event-orienterte» teaterbegrep ser denne artikkelen på hvordan fenomenet publikumsdeltagelse påvirker kunst- og teaterdiskursen i lys av vitenskapsteoretikeren Thomas F. Gieryns begrep «boundary-work».

Audience participation erases the boundary between theatre and social event and this challenges a concept of theatre based on the relationship between audience and performer. With Erika Fischer-Lichte and Willmar Sauters performative and «event oriented» theatre concepts as starting points, this article uses Thomas F. Gieryn's concept "boundary work" to look at how the phenomena audience participation influences the art and theatre discourse.

Teatervitenskap etter vendingen mot deltagelse – disiplinære skillelinjer for fall?

Av Ine Therese Berg

De siste ti årene har det vært en merkbart oppblomstring av publikumsdeltagelse i norsk teater, særlig innenfor teater for barn og unge. Utviklingen er del av en større internasjonal trend i både scenekunst- og billedkunstfeltet, som diskursivt gjerne kobles til både politisk og sosialt orientert «relasjonell kunst» (Bourriaud, 2002) på den ene siden, og på den andre siden til «erfaringsøkonomi» og en kommersialisering av kulturen (Alston, 2016: 145–179). Teaterpraksiser som involverer publikum, er ofte utstrakt i tid, de foregår gjerne utenfor teaterscenen og det sosiale ved teaterhendelsen trekkes inn i verket. Samtidig er det sterkt varierende hvor mye publikum kan påvirke utfallet av forestillingen. I denne artikkelen er jeg særlig opptatt av scenekunst hvor publikum får en utøverrolle og skuespilleren blir en fasilitator mer enn forestillingens omdreiningspunkt, og teaterprosjekter hvor publikum er medskapende gjennom å delta i den kunstneriske prosessen. Slik publikumsdeltagelse innebærer en såpass vesentlig endret teaterpraksis at den teatervitenskapelige verkforståelsen utfordres. Artikkelen undersøker hvordan teatervitenskapen forholder seg til endringer i relasjonen mellom utøver og publikum og samspillet mellom den teoretiske diskursen og praksisfeltet.

Samtidig som eksempler på publikumsdeltagelse i teatret er kjent fra teaterhistorien og særlig knyttes til teater-avantgarden både før og etter andre verdenskrig, er ikke publikumsdeltagelse en kunstspesifikk trend. Publikumsdeltagelse i teatret kan forstås som en del av det medieprofessor Henry Jenkins (2014) identifiserer som en «participatory culture» og en tverrfaglig publikumsdiskurs som han kaller en «participatory turn», altså deltagerkultur og en vending mot deltagelse. I *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, beskriver Anne-Britt Gran (1993) hvordan teatervitenskap endrer seg i takt med det estetiske feltet faget tar for seg. Er man enig i at vi ser et vesentlig samfunnsmessig- og kulturelt skifte, bør teatervitenskapen som konsekvens av vendingen mot deltagelse inkorporere nye estetiske perspektiver, og samtidig forholde seg til de politiske, sosiale og pedagogiske sammenhengene som deltagelsen måtte inngå i.

Det deltagerbaserte teatret aktualiserer allerede eksisterende spørsmål som teatervitenskapen stiller rundt forholdet mellom det estetiske og sosiale. Et viktig spørsmål i så måte er hvorvidt det deltagerbaserte teatret først og fremst konstitueres som teaterkunst eller som sosial hendelse. For teatervitere har hva vi ser på som forskningsobjektet vårt, stor teoretisk og metodisk betydning. Gjennom performanceteori og begrepet «theatre as event» har teatervitenskapen allerede utvidet disiplinen ved å inkludere en rekke ulike kulturelle praksiser i hva som kan være teatervitenskapens forskningsobjekt. Påstanden min i denne artikkelen er at publikumsdeltagelse er del av en nyere teaterpraksis som utfordrer teatervitenskapens selvforståelse, men som konstruktivt kan bygge videre på den epistemologiske og empiriske utvidelsen av faget, som har foregått siden 80-tallet, gjennom blant andre teoretikere som Erika Fischer-Lichte og Willmar Sauter. Fokuset deres ligger imidlertid på relasjonen mellom aktør og publikum, mens vendingen mot deltagelse flytter tyngdepunktet mer definitivt over på publikum som potensiell aktør. Diskursen omkring publikumsdeltagelse er tverrfaglig orientert, med inspirasjon fra både estetisk teori, antropologi og sosiologi, politisk teori og pedagogikk. Samtidig står teatervitenskap for en spesifikk forståelse av teaterhendelsen hvor

publikum spiller en viktig rolle. Ved å nytolke denne rollen kan teatervitenskap bedre analysere dagens teaterpraksiser i tillegg til å bidra til den brede diskursen rundt vendingen mot deltagelse.

Etter at jeg har diskutert teaterteoretiske utfordringer ved publikumsdeltagelse, vil jeg gjennom et vitenskapsteoretisk metaperspektiv se på hva som skjer når publikumsdeltagelse fører til at enkelte praksiser så å si faller utenfor teater- og kunstbegrepet. Publikumsdeltagelse rokker ved noen etablerte skillelinjer innad i fagfeltet, og spørsmålet om hva som anerkjennes som kunst og teater eller ikke, er en sentral konfliktlinje i den teoretiske og kritiske diskursen som har vokst fram i forbindelse med den voksende interessen for deltagende kunstpraksiser. Jeg vil diskutere disse skillelinjene gjennom å la det vitenskapsteoretiske begrepet «boundary-work», lansert av den amerikanske vitenskapssosiologen Thomas F. Gieryn (1983; 1999) belyse Shannon Jacksons (2011) kritikk av Claire Bishop. Boundary-work-begrepet brukes for å undersøke mekanismene i diskursen omkring publikumsdeltagelse. Med Jackson og Bishop som eksempler ønsker jeg å vise hvordan publikumsdeltagelse utfordrer etablerte begreper om kunstnerisk autonomi, grensen mellom det estetiske og det sosiale og forholdet mellom autonome og heteronome hensyn i teatret. I nyere teoriutvikling om anvendt teater, eksemplifisert gjennom blant annet Helen Nicholson (2015; 2017), finnes en mer ubekymret tilnærming til slike skillelinjer. Den gjør det mulig å undersøke et teaterfelt som endres gjennom nye deltagelsespraksiser, uten å låse diskusjonen til et spørsmål om hvorvidt det er kunst eller ikke.

Publikumsdeltagelse innebærer ofte en hybridisering som gjør teaterforestillinger vanskelige å kategorisere. Da jeg presenterte mitt arbeid med Rimini's Protokoll's *Home Visit Europe* på den nordiske teatervitenskapkonferansen *Theatre and the Popular* (2016) i Reykjavik, fikk jeg nettopp kommentaren «dette er ikke teater!». Også noen av publikumsinformantene jeg intervjuet i forbindelse med visningen av prosjektet under Fests spillene i Bergen i 2015, var uenige i eller usikre på om *Home Visit Europe* egentlig var kunst, teater eller aller mest en sosial sammenkomst. Publikumsdeltagelse er også begrepsmessig vanskelig på grunn av de mange ulike måtene publikum kan settes i spill på. Mange teaterforskere utvikler derfor modeller og sjangerbetegnelser for å kategorisere og avgrense disse. Merk at jeg i denne artikkelen ikke anvender begrepet publikumsdeltagelse som en genrebetegnelse, slik begrepet «immersive theatre» ofte brukes. Jeg forsøker heller ikke å systematisere former for publikumsdeltagelse i teatret. Snarere vil jeg se på publikumsdeltagelse på et mer overordnet, teoretisk nivå. Jeg setter imidlertid parentes rundt diskusjonene om hvorvidt deltagelse produserer en reell eller en symbolsk deltagelse og den teoretiske diskusjonen om at alt teater kan sies å være deltagende, noe jeg diskuterer andre steder¹.

Noen former for publikumsdeltagelse er såpass forankret i tradisjonelt teater og har så sterk kontroll over publikums handlinger at de faller utenfor diskusjonen min. Som nevnt er jeg opptatt av prosjekter som rokker ved forholdet mellom publikum og utøver og/eller inkluderer publikum i den kunstneriske prosessen, ettersom jeg mener det er slike deltagelsespraksiser som særlig utfordrer etablerte forståelser av teater. *Home Visit Europe* er et eksempel på førstnevnte, mens medskapende prosesser oftest sees innenfor anvendte teaterpraksiser, som i «community-theatre» og i forumteaterarbeid basert på Augusto Boals metoder og teorier. Ofte brukes betegnelser som «co-executed» og «co-creative» for å kategorisere slike former for publikumsdeltagelse (Bishop, 2012: 21; Breel, 2015: 369–370), som på ulike måter visker ut grensen mellom teaterkunst og sosial hendelse.

1) Berg, I. 2018. «Participation to the People! Locating the Popular in Rimini Protokoll's *Home Visit Europe*». *Nordic Theatre Studies*, 29(2), 162–183. <https://doi.org/10.7146/nts.v29i2.104610>

I. Teatervitenskapens performative vending

I denne første delen av artikkelen vil jeg gjøre rede for to sentrale begreper innenfor nyere teatervitenskap, nemlig performativitet og «theatre as event». Dette er artikkelens teoretiske grunnlag for diskusjonen om diskursiv innramming av publikumsdeltagelse. Gran (1993: 86–87) skriver at den autonome kunst- og teaterinstitusjonen var forutsetningen for etableringen av teatervitenskap som en selvstendig fagdisiplin på begynnelsen av 1900-tallet. Avantgardens angrep på kunstinstitusjonen førte med seg kunstneriske praksiser som sprengte grenser og en faglig åpning mot et bredere spekter av mulige forskningsobjekter i andre halvdel av 1900-tallet. Dette representerte en utvidelse av forskningsfeltet. For eksempel bidro etableringen av «Performance studies» i USA til inkorporering av antropologiske perspektiver, en disiplinær utvikling som, ifølge Gran (ibid. 88), fjerner faget fra den estetiske diskursen til fordel for et nytt teoretisk og antropologisk fundament. Et sentralt poeng i Marvin Carlsons forord til *The Transformative Power of Performance* er at den kontinentale europeiske tradisjonen, som forfatter Erika Fischer-Lichte tilhører, primært er estetisk orientert, mens den amerikanske tradisjonen er mer samfunnsorientert:

American performance theory, with its close historical ties to social sciences, to Deweyesque pragmatism, and to the tradition of rhetoric and communication, has in general looked for the utility of performance in its ability to alter or at least alter the spectators thinking about general and specific social situations (Carlson i Fischer-Lichte, 2008: 6).

Samfunnsorienteringen er for eksempel helt sentral hos Victor Turner (1988), som i skillet mellom «social performance» og «cultural performance» ser sistnevnte som en metakommentar til sosiale prosesser. Teater er en form for kulturell performance som speiler det samfunnet det oppstår i, så vel som en forklarende metafor for sosiale prosesser. Billedkunstfeltet spesielt, men også deler av scenekunstfeltet, har de siste tiårene beveget seg i en mer sosial og politisk retning, noe blant annet Nicolas Bourriauds (2007) begrep om «relasjonell estetikk» og Shannon Jacksons bok *Social Works* (2011) tematiserer. Ettersom teatervitenskapen har koblet seg på denne diskursen, noe denne artikkelen også er et eksempel på, er nok skillet Carlson setter opp mellom europeisk teatervitenskap og amerikansk performanceteori mindre relevant i dag.

I.1 En performativ estetikk

Fischer-Lichte plasserer seg selv i arven etter en av grunnleggerne av teatervitenskap i Tyskland, Max Herrmann. Hun løfter fram Herrmanns forståelse av teater som en dynamisk hendelse eller «event», en særskilt form for kommunikasjon basert på det levende møtet mellom utøvere og publikum snarere enn tekst: «Theatre is the product of an audience and those who serve it» (Fischer-Lichte, 1999: 169). Med andre ord: Teatervitenskapens forståelse av teatret er at den er en autonom og performativ kunstform som er grunnleggende orientert mot publikum.

Fischer-Lichte (ibid.:176) argumenterer for behovet for at teatervitenskap, etter å ha levert betydelige bidrag til forståelsen av kultur som performance, utvikler en performativ estetikk. I *The Transformative Power of Performance* (Fischer-Lichte, 2008) anvender hun performativetsbegrepet som forståelsesramme for estetiske praksiser, som performancekunsten til Marina Abramovic, et eksempel hun stadig kommer tilbake til. Også de andre sentrale eksemplene til Fischer-Lichte er plassert innenfor kunstinstitusjonelle rammer som galleri, museum eller teater.

For Fischer-Lichte gjør «performance det mulig å undersøke den spesifikke funksjonen, forholdene for og retningen til interaksjonen mellom aktør og publikum». (min oversettelse, ibid.: 40) Hennes begrep om «autopoietic feedback loop» beskriver hvordan mening i en performativ kunstsituasjon

ikke er noe som allerede er kodet i hendelsene som utspiller seg foran publikum, men oppstår i øyeblikket som et resultat av det som skjer i rommet mellom tøver og publikum. Dette kaller hun «emergens» (ibid.: 140). Et vesentlig trekk i denne sammenhengen er at publikums erfaring, ifølge Fischer-Lichte, kan beskrives ut fra to ulike posisjoner: på den ene siden den distanserte som fortolker hendelsen som symbolsk og estetisk, og på den andre siden den engasjerte som gjennom sin deltakelse erfarer hendelsen som sosial realitet. En slik potensiell dobbelthet, eller *dobbelt-ontologi* jf. Bishop (2012), rommer både et estetisk og sosialt perspektiv som jeg mener gjør performanceteorien til en mulig forståelsesramme for dagens sosialt orienterte scenekunstpraksiser, deriblant publikumsdeltagelse.

Samtidig ligger det også en epistemologisk spenning her, som er særskilt tydelig i den teoretiske diskursen omkring publikumsdeltagelse, for er det egentlig snakk om kunst om kunstneren trekker seg tilbake og gir publikum både spillerom og definisjonsmakt? Kanskje det gir like mye mening å kalle hendelsen et sosialt treff? Hvilke begreper er i så fall relevante når man skal nærme seg fenomenet teoretisk og kritisk? Fischer-Lichte er opptatt av hvordan mening produseres i og av kunsthendelsen i seg selv, noe som representerer et fenomenologisk fokus som tar utgangspunkt i den performative situasjonen, kommunikasjonen og meningen som oppstår innenfor den. Kim Skjoldager-Nielsen (2018:102) innvender at hun mangler en kontekstuell tilnærming som tar høyde for at institusjonelle, kulturelle og sosiale rammer påvirker opplevelsen. Selv om jeg ikke opplever at Fischer-Lichte teoretisk utelukker et slikt perspektiv, er jeg langt på vei enig i denne kritikken. En kontekstuell tilnærming finner jeg imidlertid hos Willmar Sauter. I likhet med Fischer-Lichte står han i den teatervitenskapelige tradisjonen etter Max Herrmann og re-teatraliseringsbølgen i europeisk teater på begynnelsen av det tjuende århundret, men er likevel ikke begrenset av denne tradisjonens tradisjonelle estetiske fokus.

1.2 Teatrets sosiale kontekst

Sauter (2000) relanserer begrepet «theatrical event», eller *teater som hendelse*, og har en bredere inngang til teater enn Fischer-Lichte. Hos Sauter representerer eventbegrepet en disiplinær åpenhet hvor både estetiske og sosiale perspektiver er vesentlige utgangspunkt for forståelsen og analysen av teaterforestillinger. Han skriver: «Theatre studies need such a flexibility to expand out of the traditional methodology-ridden view of performance: the Theatrical Event represents a paradigmatic change of concept» (Sauter i Cremona et al, 2004: 11). Begrepet er et forsøk på å romme det disiplinspesifikke ved teaterforskning samtidig som man åpner for tverrfaglighet, og er sånn sett et supplement til den amerikanske performanceteorien.

«*Theatrical Event*» er et begrep som inkluderer teaterkonteksten i forestillingsanalysen, i tillegg til hermeneutiske, semiotiske og fenomenologiske analyser av verket. Ifølge Sauter påvirkes den teatral hendelsen av alt fra finansiering, organisering og arkitektur til teatrets plass i kulturen og samfunnet generelt. I tillegg påvirkes teatrets institusjonelle og ideologiske posisjon av kulturelle normer og verdier, og publikums opplevelse påvirkes også av deres individuelle livsverden (Martin og Sauter, 1995: 96–99, Sauter, 2000: 34–35).

Både performativbegrepet til Fischer-Lichte og særlig «*theatrical event*» er anvendelige forståelsesrammer i den forstand at de kan legges til grunn for analyser av ulike kunstneriske og kulturelle praksiser. Imidlertid forutsetter Fischer-Lichte og Sauter, i likhet med Herrmanns forståelse av teaterhendelsen, et skille mellom aktør og tilskuer. Dette skillet forstås som essensen av teaterhendelsen fordi det er denne relasjonen som er utgangspunktet for den særskilte estetiske erfaringen. Selv om Sauter (2000: 165–173), kommer inn på publikumsdeltagelse og interaktivitet

i et kapittel om happenings kommer han stadig tilbake til utgangspunktet, at kjernen i den teatrale hendelsen er relasjonen mellom en part som handler og en som observerer. Publikumsdeltagelse setter derimot relasjonen mellom tøver og tilskuer i spill idet publikum går fra å være observatør til aktiv deltager. Samtidig kan også de tre nivåene av teatral kommunikasjon som Sauter (ibid.: 7) beskriver – sensorisk, kunstnerisk og symbolsk – identifiseres i teater hvor det er stor grad av publikumsdeltagelse. Det ligger en kunstnerisk intensjon og et kunstnerisk materiale til grunn også i teater hvor publikumdeltagelse er et viktig element.

Originalutgaven av *The Transformative Power of Performance* utkom i 2004, og det er over 20 år siden Sauter begynte å utvikle «theatrical event»-begrepet. Ettersom deltagerorientert teater har blomstret opp siden den gang, er det forståelig at deres beskrivelse av publikums medskapende rolle ikke tilstrekkelig tar høyde for fokuset på publikum som materiale og som medskapende, som vi ser i dagens teater. Til tross for at Fischer-Lichte mangler en kontekstuell tilnærming åpner performativbegrepet hennes for analyse av deltagerpraksisers estetikk gjennom sitt fokus på publikums vesentlige bidrag til teaterhendelsen. Sauter tilbyr en begrepsmessig ramme for analyse av ulike former for deltagelse i teatret, hvor særlig vektlegging av teaterkonteksten er viktig.

Det som behøves for å anvende deres begreper i beskrivelsen av dagens deltagelsespraksiser er å fortolke tøverrollen på en ny måte. I deltagerbaserte teaterpraksiser er publikum potensielt både subjekt og objekt, produsent og resipient, avsender og mottager, materiale og agent. Det legges gjerne til rette for at publikum som handlende individer både observerer seg selv og de andre, men at de også blir observert av de andre deltagerne underveis. Disse formene for observasjon er riktignok tilstedeværende også i mer tradisjonelle teaterpraksiser, men den kunstneriske intensjonen med publikumsdeltagelse er å snu optikken og gi publikum større agens. Hvis teaterdefinisjonen hviler på at relasjonen mellom aktør og publikum er to adskilte posisjoner, blir det mulig å avvise mange av dagens scenekunstneriske praksiser som teater. Dette til tross for at scenekunstnerne som står bak forholder seg til en lang rekke teaterkonvensjoner, for eksempel i sine dramaturgiske eller scenografiske valg og virkemidler. Deltagerbaserte teaterpraksiser er ikke nødvendigvis basert på et tradisjonelt forhold mellom tilskuer og aktør; en og samme person kan gå inn og ut av disse rollene. Derfor er det behov for en teoretisk fornyelse som gjør at teaterbegrepet rommer denne utviklingen². Et slikt arbeid kan bidra ikke bare til å kaste lys over fenomenet publikumsdeltagelse, men også til vår forståelse av hvor teatret er på vei.

En teoretisk re-definering som følge av publikumsdeltagelsens inntreden i teatret kan som nevnt ta utgangspunkt i den performative vendingen innenfor teater og teatervitenskap og begrepet «theatre as event». Da ivaretar man de estetiske perspektivene, samtidig som man åpner for et mangfold av andre teoretiske innganger med utgangspunkt i teaterhendelsens særegne kontekst. Samtidig bør man ta høyde for at deltagelse rokker ved disiplinære skillelinjer knyttet til forholdet mellom det estetiske og det sosiale, som fortsatt er sterkt forankret i den vestlige kunsttradisjonen og i institusjonell, kunstnerisk og kritisk praksis. I det følgende vil jeg foreslå en vitenskapsteoretisk tilnærming til diskusjonen om hvordan publikumsdeltagelse som estetisk praksis forstås innenfor nyere teatervitenskapelig diskurs og teoriutvikling.

2) Et slikt arbeid har vært på trappene en stund blant teaterteoretikere som arbeider med theatrical event-begrepet, se f.eks. Anthony Jackson og Shulamith Lev-Aladgem, og/eller Hada Shani, i Cremona et. al, 2004

2. Publikumsdeltagelse, mellom det estetiske og det sosiale

Publikumsdeltagelsens oppblomstring innenfor teater- og billedkunstfeltet gjør at teoretikere forsøker å tydeliggjøre teatret og kunstens grenser. Fischer-Lichtes (2008: 44–49) performativitetsteori beskriver flere teater- og performancearbeider med en sterk politisk dimensjon og hvor publikum har en viss innvirkning på forestillingens forløp, for eksempel Christoph Schlingensiefs *Chance 2000* og Coco Fusco og Guillermo Gómez-Peñas *Two Undiscovered Amerinidians Visit...* Prosjektene hører imidlertid hjemme i en estetisk tradisjon som vektlegger en tydelig kunstnerisk signatur. Slik jeg leser det, er transformasjonen Fischer-Lichte beskriver situasjonsbetinget og «formålsløs» utover det eventuelt bevissthetsutvidende eller kritiske potensialet. Former for publikumsdeltakelse som vi ser i dagens scenekunst, går ofte lenger og bryter da med etablerte prinsipper for kunstverkets autonome status, og dette er et vesentlig perspektiv i mye av den kritikken som rettes mot slike arbeider. Denne kritikken har særlig utspring i performative praksiser med forankring i billedkunstfeltet.

Teori med utgangspunkt i et utvidet billedkunstfelt har lenge stått sentralt i nyere teatervitenskapelig teoriutvikling omkring deltagelse i teatret. Kunstteoretiker Claire Bishop er en sentral referanse i en diskurs hvor publikumsdeltagelse har blitt et kontroversielt fenomen. Diskursen re-aktualiserer dominerende prinsipper i den vestlige modernistiske kunsten og kunstteorien, som kunstnerisk autonomi, kunstnerisk kvalitet og kunstens kritiske potensial. Publikumsdeltagelse utfordrer disse estetiske prinsippene. Der grensen mellom det sosiale og det estetiske gås opp finner man gjerne tydelige faglige skillelinjer og sterk uenighet. Bishops (2012: 18–24) viktigste innvending mot prosjekter med en høy grad av publikumsdeltagelse dreier seg, summarisk oppsummert, om at den kunstneriske kvaliteten gjerne svekkes når den kunstneriske autoriteten i form av «authorship» forvitrer. I tillegg mener hun den kritiske diskursen omkring slike prosjekter ofte overfokuserer på «etiske» eller instrumentelle siktemål og neglisjerer de estetiske kvalitetene. Bishop inntar en tydelig normativ posisjon som er blitt kritisert for å virke polariserende, noe jeg straks vil komme tilbake til, men først vil jeg si noe om mekanismene som virker når ulike kunstparadigmer kolliderer.

2.1 Boundary-work og legitimering av eget felt

Vitenskapssosiologen Thomas F. Gieryn (1983) beskriver i et relasjonelt og sosialkonstruktivistisk perspektiv hvordan man innenfor vitenskapelige disipliner legitimerer sitt eget felt gjennom å sammenligne med og avgrense fra tilstøtende felt. Det samme skjer innenfor andre kunnskapsproduserende disipliner som religion, politikk og i kunstfeltet. Boundary-work er ifølge Gieryns generelle definisjon: «the discursive attribution of selected qualities to scientists, scientific methods, and scientific claims for the purpose of drawing a rhetorical boundary between science and some less authoritative residual non-science» (Gieryn, 1999: 4–5). Innenfor vitenskapsteori er dette knyttet til begrepet «demarkasjonsproblem», og Gieryn mener demarkasjon av hva som faller innenfor og utenfor vitenskap er kulturelt betinget, altså en konstruktivistisk posisjon. I artikkelen *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science* skriver han: ”The intellectual ecosystem has with time been carved into “separate” institutional and professional niches through continuing processes of boundary-work designed to achieve an apparent differentiation of goals, methods, capabilities and substantive experience (Gieryn, 1983: 783).”

Gieryn beskriver disse prosessene som ideologiske. Boundary-work er begrepet Gieryn bruker for å beskrive prosesser som vi også kjenner fra Bourdieu og Foucault sine maktkritiske analyser av kultur- og utdanningsfeltet. Slik Bourdieu (2000) og Foucault (1999) peker på at definisjonsmakt er ulikt fordelt gjennom begreper som henholdsvis «distinksjon» og «felt», «diskurs» og

«utelukkelsesprosedyrer», knytter også Gieryn differensieringen av vitenskapelige disipliner til et maktperspektiv: å bli anerkjent som vitenskap – så vel som kunst – handler om å sikre seg definisjonsmakten på et felt, og derigjennom posisjoner og ressurser.

Gieryn (1999: 23 n.28) fokuserer særlig på demarkasjonen mellom hva som anerkjennes som en del av et felt eller ikke, og refererer til Bourdieu når han skriver at boundary-work er «strategic practical action», det vil si at aktører forsøker å styrke sin egen posisjon ved å diskreditere andres. Artikkelen der Gieryn (1983) lanserer boundary-work-begrepet anlegger et tydelig diskursanalytisk perspektiv. Selv plasserer han seg i den amerikanske vitenskapssosiologiske «science studies»-tradisjonen etter vitenskapsteoretikere som Popper, Kuhn og Merton. Bourdieu og Foucault derimot nevnes kun i fotnotene til *Cultural Boundaries of Science* (ibid.: 1999). Imidlertid er dette kanskje del av Gieryns eget boundary-work for å posisjonere seg på mer nøytral grunn i relasjon til såkalte «science-defenders» og deres angrep på postmodernistisk relativisme, men det kan også skyldes Bourdieu og Foucaults bredere empiriske orientering. Begge dekker flere kunnskapsfelt enn det naturvitenskapelige som danner grunnlaget for Gieryns arbeid med boundary-work-begrepet.

2.2 Kunstens økosystem

Kunstverdenen er et eksempel på et intellektuelt økosystem hvor demarkasjon skiller hva som faller innenfor kunstbegrepet fra hva som ikke gjør det. Dette spørsmålet er fortsatt et sentralt omdreiningspunkt innen estetisk teori, så vel som i den mer hverdagslige kunstdiskursen, og som nevnt innledningsvis er dette noe min egen forskning på publikumsdeltagelse har blitt konfrontert med. Gareth White skriver i *Audience Participation in Theatre* (2013:8) at «Audience participation marks a border in our understanding of what theatre is and can be, and like many border zones is interesting as such». White forstår publikumsdeltagelse i teatret som kulturelt og historisk betinget, og dermed noe man kan finne i mange ulike teaterpraksiser. Han forsøker imidlertid å etablere et teoretisk apparat som kan brukes til å analysere fellestrekk ved et samtidsteater som i økende grad bruker publikum som sitt kunstneriske materiale. Når publikumsdeltagelse gis sjangerbetegnende navn som «immersive» eller «one-to-one performance», foreslår White (ibid.:2) at det er en måte å framheve visse praksiser som mer spennende og banebrytende enn andre former for publikumsdeltagelse. Å være tidlig ute med å sette navn på nye fenomener, men også å kritisere dem, kan i tillegg sette forskeren på det akademiske kartet.

Som Gieryn peker på er boundary-work legitimerende og har til formål å sikre anerkjennelse, synlighet og økonomiske ressurser. For at et fagfelt skal anerkjennes som disiplin må det, hvis man følger Gieryn (1999: 15–18), avgrense seg fra konkurrerende autoriteter på feltet, underlegge seg nye områder å inkludere i sitt felt og stadfeste sin autonomi. Denne prosessen kan vi kjenne igjen i teatervitenskapens utvikling som selvstendig disiplin, men påstanden min er at en økende grad av publikumsdeltagelse skaper konflikt innenfor teater- og kunstdiskursen fordi man er uenige om hva publikumsdeltagelse i teater og kunst er og gjør, samt for hvem. Særlig kontroversielt er spørsmålet hvorvidt kunstens autonomi, gjennom økt fokus på publikumsdeltagelse, blir utvisket av markedsmekanismer eller politiske mål som sosial utjevning. For eksempel advarer de britiske teaterviterne Jen Harvie (Harvie, 2013) og Adam Alston (Alston, 2016) begge mot negative sosiale effekter av publikumsdeltagelse, blant annet gjennom delegering av arbeid fra betalte profesjonelle skuespillere til frivillige og publikum, og hvordan «immersive» teaterformer underbygger en neoliberal logikk som skaper økte forskjeller på mange nivåer.

I tillegg er det også «konflikt» rundt hvordan forskning på et stadig mer publikumsorientert teater bør gjennomføres. I Helen Freshwaters metodekritikk av teatervitenskapelig forskning i

Theatre & the Audience (2009: 3–4) stilles spørsmål ved feltets mangel på interesse for publikums egne erfaringer, særlig i lys av økende bruk av publikumsdeltagelse etter millenniumskiftet. En konsekvens av Freshwaters kritikk er at man kan stille spørsmål om hvorvidt teaterforskerens egne opplevelser er representative utgangspunkt for analyser av forestillinger med høy grad av publikumsdeltakelse. Sauter er blant teaterforskere som i flere sammenhenger har påpekt at økt fokus på publikumsforskning er et viktig skritt for teatervitenskapen (bl.a. Sauter i Cremona et al, 2004: 14). Å gå fra å ha forestillingen til (i større grad) å ha publikum som forskningsobjekt har omgripende metodiske konsekvenser, men det har et klart anvendt potensial og kan bidra til større forståelse for hvordan teater virker på individet og i samfunnet.

2.2 Diskursive mekanismer hos Bishop og Jackson

I det følgende vil jeg gi et eksempel på hvordan boundary-work utføres i tilknytning til publikumsdeltagelse, gjennom Gieryns (1999: 15–18) begreper «expulsion», «expansion» og «protection of autonomy». Inspirert av Shannon Jackson vil jeg vise hvordan slike strategier kan knyttes til Bourdieus prinsipper for hierarkisering, gjennom begrepene «autonomi» og «heteronomi». Ifølge Bourdieu (2000: 315–317) er disse begrepene knyttet til graden av «selvstyring» i henhold til en logikk utviklet av aktørene innenfor feltet selv, kontra påvirkning fra faktorer som ligger utenfor kunstfeltet, særlig kommersiell suksess eller politiske hensyn. Gieryns begreper beskriver metoder som brukes for å opprettholde epistemisk autoritet, altså et teoretisk overlapp med Bourdieu. Litt tilpasset kan disse begrepene brukes som ramme for en diskursanalyse av Jacksons kritikk av Claire Bishop i *Social Works* (2011). Amerikanske Jackson er professor i performanceteori og retorikk, og britiske Bishop er professor i samtidskunst. Begge figurerer sentralt i den nyere litteraturen om publikumsdeltagelse i teatret. Jackson tar utgangspunkt i Bishops omdiskuterte angrep på Nicolas Bourriaud og Grant Kester i artikler i tidsskriftene *October* og *Artforum*³. Jeg vil fokusere på det jeg mener er kjernen i Jacksons kritikk, nemlig at Bishops artikler etablerer motsetninger mellom ulike kritiske paradigmer og kunstbevegelser (ibid.: 47).

Ifølge Jackson «privilegerer» Bishop kunst som ivaretar modernismens verdier for autonom kunst og bidrar dermed til polarisering i kunstfeltet langs en rekke akser: «(1) social celebration versus social antagonism; (2) legibility versus illegibility; (3) radical functionality versus radical un-functionality; and (4) artistic heteronomy versus artistic autonomy» (ibid.: 48). Det går klart fram av teksten at Bishop synes å foretrekke kunst som plasserer seg i den ene enden av aksene, som er antagonistisk, vanskelig å lese, unyttig og autonom. Jeg forstår det slik at motsetningene som beskrives gjennom de tre første motsetningsparene, påvirker forholdet mellom dikotomien heteronomi og autonomi. Med andre ord hvordan et kunstnerisk arbeid blir plassert i aksene mellom autonom og heteronom bestemmes av plasseringen langs de andre tre aksene. Hvorvidt man plasserer seg «riktig» langs disse aksene er i noen deler av kunst- og teorifeltet avgjørende for om en kunstnerisk praksis blir anerkjent som kunst eller ikke.

Mot dette argumenterer Jackson for at man i heteronome praksiser, for eksempel i «community art» hvor publikumsdeltagelse står sentralt, finner mange av de samme estetiske prinsippene som man finner igjen i den autonome kunsten. Hun gjør en lesning av «community»-baserte *Touchable Stories* opp mot kunstneren Santiago Sierra, som Bishop beskriver i rosende ordelag, og knytter begge arbeid til prinsipper fra minimalistisk kunst, som varighet, serialitet og gravitasjon.

3) Artikkelen Jackson refererer til er Bishops *Antagonism and relational aesthetics* i *October* (2004) og *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* i *Artforum* (2006). Bishops bok *Artificial Hells* (2012) gjentar og utvikler mange av disse artiklenes poeng.

Videre skriver Jackson: «Both artists have different ways of exposing the aesthetic infrastructures of the art object to highlight the social infrastructures on which sentient beings wittingly and unwittingly depend» (ibid.: 60). Gieryn påpeker at demarkasjonskonflikter er ideologiske og har til hensikt å gi legitimitet til visse forskningspraksiser, og begge deler kommer tydelig fram i Jacksons sammenstilling av disse to ulike kunstneriske praksisene. boundary-work-begrepet kan med andre ord tydeliggjøre distinksjonsprosesser i kunst- og teaterfeltet, og reiser spørsmål som: Er det slik at egenskapene vi identifiserer og verdsetter i et kunstverk eller en teaterforestilling handler om posisjonen vi selv står i som teoretikere? Knytter våre vurderinger seg til hvilket disiplinære felt og hvilke kunstneriske praksiser vi selv er interessert i å gi legitimitet? Kanskje kan vitenskapsteoretisk selvrefleksivitet bidra til forskningsmangfold samt kunstnerisk mangfold, og at man blir mer på vakt mot inngrodde hierarkier.

2.3 Performanceteori som feltutvidende

Hvis vi går tilbake til Gieryns vitenskapsteoretiske begrep om boundary-work, er det Jackson gjør med denne lesningen et eksempel på en utvidelse (expansion) av det disiplinære feltet. Gjennom å knytte den heteronome praksisen til Touchable Stories opp mot begreper som er aktive innen den konseptuelle samtidskunsten, forsøker Jackson å gi prosjektet estetisk legitimitet. Motsatt forsøker Bishop (2012: 18–26) å trekke noen grenser som stenger ute (expulsion) visse praksiser; de anses ikke som god kunst fordi de bryter med det autonome og kritiske prosjektet til kunsten – estetiske hensyn erstattes med etiske. Kanskje har Jacksons disiplinære omfavnelser av en bredere rekke praksiser bakgrunn i performanceteoriens sosiale orientering? Tidligere i artikkelen skrev jeg at performanceteorien nettopp i møtet med publikumsdeltakelse har et stort potensial, og dette mener jeg Jackson demonstrerer. Som hun selv skriver, er hun kritisk til stivnede motsetninger som søker å definere kunstens innside og utside:

The social here does not exist on the perimeter of an aesthetic act, waiting to feel its effects. Nor is the de-autonomizing of the art object a de-aestheticization. Rather, the de-autonomizing of the artistic event is itself an artful gesture, more and less self-consciously creating an intermedial form that subtly challenges the lines that would demarcate where an art object ends and the world begins (Jackson, ibid.: 28).

Både Bishop og Jacksons teoretiske arbeid er en del av den teatervitenskapelige diskursen, men de fokuserer selv særlig på problemstillinger som springer ut av den kritiske diskursen i billedkunstfeltet. Performanceteoriens og teatervitenskapens utgangspunkt vedrørende relasjonen mellom utøver og tilskuer innebærer at konflikten mellom autonome og heteronome hensyn synes mindre viktig enn i den kunstteoretiske tradisjonen som særlig Bishop representerer.⁴ Det er relative ulikheter både i relasjonen til publikum, i arbeidsmetoder og i den institusjonelle organiseringen av henholdsvis teater og billedkunstfeltet. Disse ulikhetene er åpenbare grunner til å være på vakt mot «importerte» polariseringer fra billedkunstdiskursen.

Verken teatervitenskapen eller teaterfeltet er fri for verdimesig og ideologisk baserte vurderinger av deltagerpraksiser; særlig nyere teaterteoretiske arbeid inspirert av Bishop og Jacques Rancière

4) Tenk bare på Michael Frieds kritikk av teatraliteten i minimalistisk kunst, som nettopp bygger på at det oppstår en relasjonell situasjon i forholdet til kunstverket (Fried, 1967/2003). Bourdieu (2000) påpeker forøvrig at det litterære feltet hvor autonomibegrepet oppsto så med skepsis på teater fordi det ble forbundet med en kommersiell sfære. Med andre ord er det noen veletablerte ulikheter mellom den teoretiske tilnærmingen i billedkunstfeltet og teaterfeltet.

(2009) legger stor vekt på å ta avstand fra idéen om at deltagelse er frigjørende og demokratiserende. Isteden fremmes en kritikk som ser deltagelse som et eksempel på neoliberal vektlegging av individet (Se Alston: 2016 og Harvie: 2013). Selv om slik kritikk er teoretisk og empirisk velbegrunnet, er det god grunn til å være på vakt mot en iboende normativitet – hvor noen teaterpraksiser anses som mer høyverdige enn andre – på bakgrunn av en prinsipiell kritisk holdning til kapitalistiske strukturer og heteronome praksiser. Som nevnt skriver Fischer-Lichte at publikum kan lese performative uttrykk både med et estetiserende blikk og som en sosial situasjon. I tråd med Jacksons logikk vil jeg derfor hevde at publikumsdeltagelsens sosiale egenskaper ikke innebærer en av-estetisering, men heller en utvidelse av det estetiske rommet.

3. Hierarkier i spill?

Publikumsdeltakelse er blitt et vanlig virkemiddel i scenekunst for barn og unge, slik den har vært i dramapedagogiske og ulike anvendte praksiser i årevis. For å parafrasere Jackson: Ulike kritiske paradigmer og kunstbevegelser møtes i fenomenet publikumsdeltagelse. Kunstfeltets hierarkiske oppbygning opprettholdes av differensieringsmekanismer som avgrenser autonom kunstpraksis fra instrumentelle mål. Det vil si at prosjekter som har en høy grad av publikumsdeltagelse står i fare for i mindre grad å anerkjennes kunstnerisk. I jubileumsboken *Scenekunsten og de unge* skriver professor i drama og teater Bjørn Rasmussen (2014: 60): «Vi står overfor en nytolkning av forholdet mellom 'autonomi' og 'heteronomi' og gjeninnføringen av heteronome hensyn i den estetiske diskursen». Rasmussen påpeker at teatret aldri er fullt og helt enten autonomt eller heteronomt. Dette er tydelig i «theatre as event»-begrepet, som altså vektlegger at teaterforestillingen oppstår i en historisk og sosial kontekst og i møtet med betrakteren. Verken kunstner eller publikum lever i et vakuum; for eksempel påvirker variable politiske og institusjonelle rammer både produksjons- og resepsjonssiden av teater.

Nytolkning av forholdet mellom autonomi og heteronomi, som også denne artikkelen målbærer, er en konsekvens av både prosessorientering og en sosial vending i kunsten generelt, men jeg vil også bringe inn vendingen mot deltagelse som pågår på tvers av samfunnsfelt, som nevnt innledningsvis. Deltagelseskultur kan komme til å løse opp i etablerte hierarkier, men inntil videre ser det ut til at spørsmålet om hvorvidt publikumsdeltagelse forstås som teater i stor grad avhenger av aktørens ønske, mulighet og evne til å plassere arbeidet sitt i forhold til etablerte referanser og hvordan deres boundary-work påvirker resepsjonen. For eksempel har det i møte med Kulturrådet noe å si om involveringen av publikum skjer på en måte hvor det ikke er snakk om amatørteater eller dramaterapi, men en profesjonell teaterproduksjon med høy kunstnerisk kvalitet.⁵

Til tross for at teatervitenskapen har lagt under seg en lang rekke ulike kulturelle praksiser som forskningsobjekter og at det anvendte teatret benytter estetiske strategier som overlapper med teater for et ordinært publikum, er det som Rasmussen peker på i nevnte artikkel viktig å ikke underslå de ganske inngroddede hierarkiene knyttet til både fagfelt og kunstpraksisers status. For å sette det på spissen: Det er påtagelig at publikumsdeltagelse får en annen aura over seg når billedkunstfeltet og den eksperimentelle delen av teaterfeltet omfavner den. Istedenfor å bli sett på som et litt klamt pedagogisk verktøy og utopisk frigjøringsprosjekt er dette blitt et nyskapende virkemiddel for suksessrike internasjonale teaterkompanier som Rimini Protokoll, samtidig som deltagelse er gjenstand for kritikk for «eventifisering» og pseudo-demokratisering av kunsten og offentligheten. Her står det noe på spill, og derfor er det viktig å kunne forstå hvilket kritisk

5) Dette diskuterer jeg videre i artikkelen *Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy's participatory agenda?* i Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift, vol. 22, Nr. 1-2019 s. 26–49

paradigme de ulike deltagelsesdiskursene er forankret i og hva slags syn på publikumsdeltagelse disse innebærer. Som jeg har argumentert for har det imidlertid vært en videreutvikling av teaterpraksiser i en mer sosial og deltagende retning. Spørsmålet er hva slags konsekvenser denne vendingen har for dramapedagogikk og forskning på anvendte teaterpraksiser. Selv om teoriutviklingen rundt deltagelse i det anvendte feltet tidligere har skjedd på pedagogikkens premisser, og på siden av kunstdiskursen, utfordrer nyere forskning disiplinære skillelinjer.

3.1 Publikumsdeltagelse innen anvendt teaterforskning

Fagfeltet anvendt teater har hatt særlig fokus på deltagelse, både gjennom inspirasjon fra Freire-inspirert progressiv pedagogikk så vel som Boals sosialt engasjerte teater og gjennom tilknytning til politisk teater, aktivisme og «community»-teater. I forskningen på disse praksisene finner man nettopp pragmatiske teoretiske refleksjoner rundt forholdet mellom det sosiale og det estetiske i teatret, en mer «ubekymret» holdning til publikumsdeltagelse og mindre frykt for at kunsten skal være instrumentell. Gareth White (2013) setter i stor grad parentes rundt slike spørsmål i sin bok om publikumsdeltagelse, og han behandler opplysningsteater i skolen på linje med teater for betalende publikum. Professor i teater og performance Helen Nicholson (2015: 13) hevder distinksjonen mellom teater for et betalende publikum og anvendt teater viskes ut, blant annet som følge av at kunstnere beveger seg mellom ulike praksis-moduser.⁶ I artikkelen *Affective Labours of Cultural Participation* beskriver hun hvordan forestillinger med sosiale ambisjoner bryter grenser: «marking how ontological distinctions between different forms of artistic participation – amateur, professional, voluntary and community – are being eroded and reimagined in the twenty-first century» (Nicholson, 2017: 106). Det at publikumsdeltagelse nå står sterkt i teaterpraksiser i det profesjonelle teatret er, slik jeg ser det, en parallell til denne grenseoppløsningen og sånn sett tegn på en hybridisering av teatret.

Kunstbegrepet i anvendt teater er særlig knyttet til hva slags metoder og prosesser som er i spill, uten at den estetiske erfaringen må settes til side av den grunn. Professor i «Applied and Social Theatre» James Thompson (2009) argumenterer for å fokusere mer på den estetiske virkningen av anvendt teater, da gjennom begrepet «affekt», snarere enn den instrumentelle virkningen. Det som er viktig å trekke fram i denne diskusjonen, er hvordan man innen den «anvendte diskursen» i dag vektlegger egenskaper som særlig er forbundet med spesifikke teoretisk estetiske diskurser. For eksempel trekker Nicholson, i likhet med Bishop, veksler på den politiske filosofen Chantal Mouffes vektlegging av dissens og antagonisme som utgangspunkt for kunstens kritiske potensial. Ifølge Nicholson (2015: 29) ligger kritikalitet dypt rotfestet i det anvendte teatret. Thompson (2009: 117) legger imidlertid vekt på mer klassisk estetiske egenskaper, som bekreftende, positive affekter – for eksempel skjønnhet, begeistring, beundring og forbauselse, altså mer umiddelbare følelser enn teater som først og fremst appellerer til intellektet og den distanserte betrakteren. Begge argumenterer for estetiske kvaliteter som like sentrale i det anvendte teatret som pedagogiske eller andre mer instrumentelle kvaliteter. I forskningen på anvendte teaterpraksiser finnes altså allerede en diskurs som ikke forstår publikumsdeltagelse på grunnlag av et kritisk estetisk paradigme som deler av scenekunstheltet ser ut til å være i ferd med å forlate. En konsekvens av dette er at det i framtiden kan gi mindre mening å skille ut forskning på anvendte teaterpraksiser som en særskilt gren av teatervitenskapen, slik vi etter mitt syn fortsatt gjør i Norge.

6) Nicholsons begrep er «market-led» theatre, her oversatt til teater for et betalende publikum, ettersom «market-led» inkluderer andre former for teater enn åpenbart kommersielle teaterformer som musikal og show.

3.2 Teatervitenskapen og legitimering gjennom publikumsdeltagelse

Publikumsdeltakelse utfordrer kanskje det tradisjonelle teaterbegrepet, men representerer samtidig en mulighet for fornyet aktualitet for det teatervitenskapelige fagfeltet. Fokuset på brukeren er stort ikke bare i dagens kunstpraksis, men også i samfunnet generelt, ikke minst som et kulturpolitisk prinsipp. Deltagelse sees på som et demokratisk gode, og også som en måte å nå nye grupper og styrke «innovasjonspotensialet» i kunsten, som dermed legitimerer offentlig støtte til kunst og kultur (se f.eks. Bonet og Négrier, 2018). På grunn av de ideologiske konnotasjonene ved deltagelse som noe demokratisk og innovativt er det både politisk og estetisk viktig å forske på deltagerorientert teater. Publikumsorienteringen vi ser i deler av den kunstneriske praksisen, kulturpolitikken og i samfunnsdebatten, fordrer en utforskende og kritisk forskningspraksis som er forankret i kunnskap om de enkelte kunstfeltene særegenhet. Det teatervitenskapelige fagfeltet, også inkludert forskning på anvendte teaterpraksiser, er et relevant kunnskapsmiljø som kan bidra med kunnskap om hva slags estetiske, sosiale og institusjonelle prosesser som settes i gang gjennom en vending mot deltagelse. Slik publikumsdeltagelse fungerer kulturpolitisk legitimerende for institusjoner og kunstnere, ligger der dessuten et potensial for økt legitimitet for teatervitenskapelig forskning som fokuserer på publikum.

Teatervitere, enten de virker som forskere, kritikere eller kulturarbeidere, står ofte i nær dialog med scenekunstheltet og er derfor ikke kun observatører, men også premissleverandører. Akademikere og kritikere utvikler begreper og analyser som benyttes av kuratorer samt byråkrater og utvalgsmedlemmer i både Norsk Kulturråd og i andre støtteordninger. De sistnevnte fungerer som portvoktere fordi de helt bokstavelig knytter verdi til ulike kunstneriske prosjekter. Hva slags status publikumsdeltagelse har i den teoretiske diskursen forplanter seg videre i scenekunstheltet og får praktiske konsekvenser for kunstnere og publikum i form av hvem som får status, støtte og synlighet, og dermed hva slags teatertilbud vi får. Teaterpraksis påvirkes altså av den teoretiske diskursen, ikke bare omvendt. Når måten skillelinjer trekkes i det teoretiske feltet på påvirker kuratorisk-institusjonell praksis og bevilgningspolitikk, blir det viktig å kunne reflektere rundt egne ideologiske blindsoner og konstruerte motsetninger i diskursen.

4. Oppsummering

Publikumsdeltagelse i teatret innebærer en hybridisering som krever en tverrfaglig inngang. Imidlertid knytter relevante fagfelt som pedagogikk, antropologi, kulturpolitikk og estetisk teori alle ulike verdier til deltagelse og til publikums rolle, og det samme gjelder for teatervitenskap. Ulike former for publikumsdeltagelse-praksiser i teatret blir også verdsatt ulikt innenfor kunsthierarkiet. I denne artikkelen har jeg foreslått begreper som performativitet og «theatrical event» som teoretiske innganger til å forstå det som er teaterspesifikt for de mange ulike formene for publikumsdeltagelse vi ser i dagens utvidede teaterfelt. Begrepene gir rom for å ta utgangspunkt i den aktuelle konteksten som teaterforestillingen og andre performative arbeid springer ut fra og befinner seg i, men har behov for en justering som tar høyde for at et skille mellom utøver og tilskuer ikke er gitt.

Det teoretiske apparatet bør ta utgangspunkt i praksisen den beskriver, for å være presis i sin beskrivelse og analyse. Derfor må teatervitenskap som fagfelt selv utvikle ny teori som behandler publikumsdeltagelse i teatret. Forskning på anvendte teaterpraksiser har lenge fokusert på deltagelse, og det er mange eksempler på tilnærming mellom den delen av det teatervitenskapelige feltet som orienterer seg mot henholdsvis «rent» estetiske praksiser og den delen som fokuserer på anvendte og pedagogiske praksiser. Dette skyldes overnevnte hybridisering forstått som overlapp i praksisfeltet både metodisk, kunstnerisk og diskursivt - og vendingen mot deltagelse er et tydelig tegn på dette

overlappet. For meg representerer denne forskningen et supplement til teori om sosial kunst som først og fremst springer ut av en billedkunstdiskurs. En sterk grad av publikumsdeltagelse gjør at teater kan få en sterk sosial eller «etisk» dimensjon, men det trenger, slik jeg har tatt til orde for, ikke å utelukke at det også er en estetisk dimensjon til stede. Vi befinner oss i en tid hvor vendingen mot deltagelse gjør det nødvendig å stille spørsmål ved etablerte kriterier og normer og å åpne for nye forestillinger om publikums rolle i teatret.

Ine Therese Berg

er stipendiat i drama og teaterkommunikasjon ved Institutt for estetiske fag, OsloMet – storbyuniversitetet, hvor hun har vært tilknyttet forskergruppen *Art in Society*. I sin doktorgradsavhandling undersøker hun fenomenet publikumsdeltagelse og ser på hvordan fenomenet preger ulike samtidige teaterpraksiser og den nyere teoretiske diskursen.

Litteratur

Alston, A. 2016. *Beyond immersive theatre : aesthetics, politics and productive participation*, London, Palgrave Macmillan.

Bishop, C. 2012. *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*, London, Verso.

Bonet, L. & Négrier, E. 2018. *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*. Lillehammer: Kunnskapsverket.

Bourdieu, P. 2000. *Konstens regler : det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm, Symposion.

Bourriaud, N. 2007. *Relasjonell estetikk*, oversettelse Boel Christensen-Scheel, Oslo, Pax

Breel, A. 2015. "Audience agency in participatory performance: A methodology for examining aesthetic experience". *Participations. Journal of Audience and Reception studies*, Vol. 12, Issue 1 (May 2015). <http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/23.pdf> Last accessed, 26.03.2019

Carlson, M. 2008. «Introduction. Perspectives on performance: Germany and America» i Fischer-Lichte, E. 2008. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge.

Fischer-Lichte, E. 1999. From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany. *Theatre Research International*, 24, 168–178.

Fischer-Lichte, E. 2008. *The transformative power of performance : a new aesthetics*. New York: Routledge.

Foucault, M. 1999. *Diskursens orden: tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*, Oslo, Spartacus.

Freshwater, H. 2009. *Theatre & audience*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Fried, M. 1967/2003. «Art and objecthood». *Performance*; Vol. 4, 75, 165-187.

Gieryn, T. F. 1983. «Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists». *American Sociological Review*, 48, 781–795.

Gieryn, T. F. 1999. *Cultural boundaries of science: credibility on the line*, Chicago, University of Chicago Press.

Gran, A.-B. 1993. «Et spørsmål om teatralitet? - og en historie om teatervitenskapens historie». I Hov, L. (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap.

Teatervitenskap etter vendingen mot deltagelse – disiplinære skillelinjer for fall?

- Harvie, J. 2013. *Fair play: art, performance and neoliberalism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Jackson, S. 2011. *Social works: performing art, supporting publics*, Abingdon, Routledge.
- Jenkins, H. 2014. "Rethinking «Rethinking Convergence/Culture». *Cultural Studies*, 28, 267–297.
- Martin, J. & Sauter, W. 1995. *Understanding theatre: performance analysis in theory and practice*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- Nicholson, H. 2015. *Applied Drama: The Gift of Theatre*, Macmillan Education UK.
- Nicholson, H. 2017. «Affective Labours of Cultural Participation». I Harpin, A og Nicholson, H. *Performance and Participation*, London, Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. 2009 *The Emancipated spectator*, London, Verso Books.
- Rasmussen, B. 2014. «Feltet barn og teater: innspill til feltforståelse og historieskriving». I *Scenekunsten og de unge*, Oslo: Norsk scenekunstbruk AS: Vidarforlaget.
- Sauter, W. 2000, *The theatrical event: dynamics of performance and perception*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Sauter, W. 2004, «Introducing the Theatrical Event». I Cremona, V. A. & Eversmann, P., H. Van Maanen, H., Sauter, W. og Tullock, J. (red.) *Theatrical events : borders, dynamics, frames*, Amsterdam, Rodopi.
- Skjoldager-Nielsen, K. 2018 *Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events*, Stockholm University, STUTS – Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm.
- Thompson, J. 2009. *Performance affects: applied theatre and the end of effect*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Turner, V. W. 1988. *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications.
- White, G. 2013. *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

