

Minnekommissjonen

Andreas Wathne Røst

Minnekommissjonen

Agonisme som verdi, praksis og prosess i en kunstnerisk
intervensjon på et norsk minnested for 2. verdenskrig

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder
Fakultet for kunsthøgskolen
2025

Doktorgradsavhandlinger ved Universitetet i Agder 553

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-8427-271-9

© Andreas Wathne Røst, 2025

Trykk: Make!Graphics

Kristiansand

Forord

Idet jeg nå avslutter dette ph.d.-arbeidet, er det mange gode mennesker jeg vil takke for hjelp, råd og motivasjon på veien. Først og fremst vil jeg si takk til hovedveileder Siemke Böhnisch, professor i teater ved Universitetet i Agder. Siemke har veiledet meg både gjennom en master og nå en doktorgrad, og jeg setter helt enormt stor pris på fagligheten din, det skarpe blikket ditt og din upåklagelige evne til å motivere.

En stor takk til biveiledere Jeppe Kristensen, professor i teater ved Universitetet i Agder, og Thomas V.H. Hagen, historiker og forsker ved ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter. Dere har begge bidratt med uvurderlig faglig innsikt fra to ulike ståsted. Jeg vil også takke Nina Skogli, som helt på tampen av skriveprosessen kom inn som ekstra veileder i sluttspurten. Tusen takk til Anette Homlong Storeide, forsker ved Falstadsenteret og HL-senteret, som var opponent til 90 %-seminaret, og en stor takk til mine kolleger på Fakultet for kunsthøgskolen.

Deltakerne i Minnekommisjonen-prosjektet fortjener en helt spesiell takk: Sigmund Ro, Odd Kjell Abrahamsen, Reidar Vang, Bjørn Ropstad, Magne Thorbjørn Jensen, Mia Tørlen, Are Emil Ferkingstad, Kevin Mathisen Kirkhus, Viljar Wiig Andersen, Marte Sandland, Mona Dia og Mali Steiro Tronsmoen. Tusen takk for at dere ble med på dette eksperimentet, dere var helt ypperlige samarbeidspartnere! En stor takk går også til konsulentene: Vebjørn Sand, Tor Jan Ropeid, Nils Nilsen, Kamzy Gunaratnam, Cornelius Jakhelln, Britt Tove Berg Brestrup, Harald Furre og Thomas V.H. Hagen.

Jeg vil også takke for samarbeidet med ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter, og en helt spesiell takk går til snekker og altnuligmann Ole Ingebretsen. Takk også til Alexander F. C. Johansen, Anders Holmene Brueland, Eduardo Scaramuzza, Natalia Byrdina og Anne-May Fossnes for hjelp med video- og lydarbeidene i utstillingen.

Som stipendiat har jeg vært utrolig heldig som har fått være med på Uferdig fortid-prosjektet – her har jeg fått mye støtte, både sosialt og faglig, og jeg ser frem til å følge forskningen videre. Takk til Unni Langås, Siemke Böhnisch, Anne Gjelsvik, Siri Hempel Lindøe, Joachim Schiedermair, Anette Homlong Storeide, Marius Wulfsberg, Johannes Fredrik Hafnor, Anne Berit Varen, Nina Skogli, Merete Lundetræ Andersen, Thomas V.H. Hagen, Stefan Krankenhagen og Henrik Torjusen.

Jeg vil også takke mine kolleger ved Stavanger kunstmuseum. Dere har fulgt meg i den kritiske slutfasen av doktorgradsarbeidet, og jeg setter stor pris på deres faglighet, positivitet og tålmodighet.

Tusen takk til mine venner, min familie og svigerfamilie for all støtte og tålmodighet. Selv om jeg har hatt stor glede av å være stipendiat, ser jeg også frem til en ny hverdag både i arbeidslivet og på hjemmefronten. I 2021 startet jeg stipendiatperioden like etter min første pappapermisjon. Idet jeg leverer denne avhandlingen til vurdering, går jeg straks inn i min andre pappapermisjon. Tusen takk til mine barn Henrik og Agnes, som har gjort mye mer for meg i mine år som stipendiat enn de selv vet. Dette har vært noen hektiske år, så jeg vil si evig takk til min kjære Helene Wathne Røst, tusen takk for at du ville bli med på dette prosjektet.

Andreas Wathne Røst,
Stavanger, mars 2025.

Sammendrag

Denne ph.d.-avhandlingen leveres i et kombinert kunstnerisk-vitenskapelig format, og består av utstillingen *Minnekommissjonen*, som var åpen for publikum mellom 8. mai 2023 og 15. oktober 2024 på ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter, og monografien *Minnekommissjonen: Agonisme som verdi, praksis og prosess i en kunstnerisk intervensjon på et norsk minneste for 2. verdenskrig*.

I dette prosjektet har jeg utforsket hvordan en kunstnerisk intervensjon på et norsk minneste for 2. verdenskrig kan bidra til agonistisk tenkning innen minnekulturell praksis og teori. Prosjektets utgangspunkt var ideen om en eksperimentell kunstfaglig undersøkelse av teorien om agonistisk minne, formulert av Anna Cento Bull og Hans Lauge Hansen (Bull & Hansen, 2016). Agonisme-begrepet henviser i denne sammenheng til Chantal Mouffes politiske teori; et synspunkt som anser ikke-voldelig konflikt som verdifullt og nødvendig innenfor den politiske sfæren (Mouffe, 2013). Agonistiske minner er en adoptering av agonistisk tenkning til minnestudiefeltet, hvor målet er å fange kompleksiteten i tidligere konflikter gjennom å gi rom for flerstemmighet, åpen dialog og en re-politisering av fortiden for å motarbeide høyre-radikale antagonistiske minner (Bull & Hansen, 2016, s. 400).

Med utgangspunkt i teorien om agonistisk minne har jeg gjennomført et kunstnerisk-vitenskapelig forskningsprosjekt som har resultert i en rekke bidrag til minnekulturell- og kunstfaglig praksis og teori. En betydelig del av dette bidraget ligger i avhandlingens utøvende/skapende del, utstillingen *Minnekommissjonen*, og er dokumentert i Research Catalogue. Utstillingen ble produsert på bakgrunn av en workshopserie med deltakergrupper bestående av historiefaglige lekfolk – deres oppgave var å fungere som beslutningstakere i en minnekulturell sammenheng, og å avgjøre hvilken historie som var viktigst å fortelle i Norge i dag.

Store deler av analysearbeidet har vært rammet inn av Janek Szatkowskis teori om dramaturgi, og hans poetologiske analysemodell. Jeg har eksperimentert med ulike måter å bruke Szatkowskis begreper og modeller, og foreslår i avhandlingen en alternativ bruk av hans «poetiske hierarki» basert på min tolkning av dynamikken mellom verdier og kunstnerisk praksis. Jeg omtaler denne modellen som «poetiske kategorier».

Gjennom utstillingen *Minnekommissjonen* og denne monografien utforsker jeg hvordan en kunstfaglig undersøkelse kan bidra til agonistisk tenkning

innenfor minnekulturell praksis og teori i form av blant annet ekspertveldekritikk. Jeg ser på hvordan prosjektet kan bidra til demokratisering av norske minnesteder, og jeg utfolder en forståelse av agonistisk tenkning som fundamentalt ambivalent.

.

English summary

This PhD dissertation is presented in a combined artistic-scientific format and consists of the exhibition *The Memory Commission*, which was open to the public from May 8, 2023, to October 15, 2024, at ARKIVET Peace and Human Rights Center, and the monograph *The Memory Commission: Agonism as value, practice, and process in an artistic intervention at a Norwegian WWII memorial site*.

In this project, I have explored how an artistic intervention at a Norwegian World War II memorial site can contribute to agonistic thinking within memory practice and theory. The project's starting point was the idea of an experimental artistic investigation into the theory of agonistic memory, as formulated by Anna Cento Bull and Hans Lauge Hansen (Bull & Hansen, 2016). The concept of agonism, in this context, refers to Chantal Mouffe's political theory, which views non-violent conflict as valuable and necessary within the political sphere (Mouffe, 2013). Agonistic memory is an adoption of agonistic thinking within the field of memory studies, aiming to capture the complexity of past conflicts by creating space for multiperspectivism, open-ended dialogue, and a re-politicization of the past to counteract far-right antagonistic memories (Bull & Hansen, 2016, p. 400).

Based on the theory of agonistic memory, I have conducted an artistic-scientific research project that has resulted in several contributions to both memory- and artistic practice and theory. A significant part of this contribution lies in the dissertation's artistic component, the exhibition *The Memory Commission*, which is documented in Research Catalogue. The exhibition was based on a series of workshops with participant groups consisting of lay people within the field of history. Their task was to act as decisionmakers at ARKIVET, and to decide which story from the second world war in Norway was most important to tell today.

Much of the analytical work has been framed by Janek Szatkowski's theory of dramaturgy and his model for analyzing poietics. I have experimented with different ways of applying Szatkowski's concepts and models and propose an alternative use of his «poietic hierarchy», based on my interpretation of the dynamic between values and artistic practice. I refer to this model as «poietic categories».

Through the exhibition *The Memory Commission* and this monograph, I explore how an artistic investigation can contribute to agonistic thinking within

memory practice and theory in the form of, among other things, a critique of epistocracy. I examine how the project can contribute to the democratization of Norwegian memorial sites, and I unfold an understanding of agonistic thinking as fundamentally ambivalent.

Innholdsfortegnelse

FIGURLISTE	xv
1) INTRODUKSJON	1
1.1) MINNEKOMMISSJONEN	1
1.2) PROBLEMSTILLING OG FORSKNINGSSPØRSMÅL	4
1.3) AGONISTISK MINNE	5
1.4) KUNSTFAGLIGE DELTAKERSTRATEGIER	7
1.5) POSISJONERING	8
1.6) ANALYTISK VERKTØY	9
1.7) PROSESSENS FASER OG VENDEPUNKT	12
1.8) ENCYKLOPEDISK FORMAT	15
1.9) DOKUMENTASJON	16
1.10) STARTSIDE <i>MINNEKOMMISSJONEN</i> (DOKUMENTASJON)	17
A.	18
A.1. ABDUKTIV FORSKNINGSLOGIKK	18
A.2. AGONISME	19
A.3. AGONISTISK DEMOKRATI	20
A.4. AGONISTISK MINNE SOM VEILEDENDE PRINSIPP	23
A.5. AMBIVALENS	26
A.6. ARKIVET FRED- OG MENNESKERETTIGHETSSENTER	30
A.7. ARKIVETS VENNEFORENING	31
A.8. ARKIVKLOSSENE	31
B.	32
B.1. BEARBEIDELSE	32
C.	32
C.1. CLIO STUDENTFORENING	32
D.	33
D.1. DAGLIGLIVET TIL DEN SIVILE NORSKE BEFOLKNINGEN	33
D.2. DRAMATURGI	33
D.3. DELTAKELSE	37
D.4. DEMOKRATISERING	40
D.5. DEN PATRIOTISKE GRUNNFORTELLINGEN	41
D.6. DEN SOVJETISKE KRIGSFANGEN PJOTR BOTSMA NOV	42
E.	43
E.1. EKSPERTVELDEKRITIKK	43
E.2. ENCYKLOPEDI	49
E.3. ETIKK	52
F.	53

G.	53
H.	53
H.1. HISTORIE NE SOM BLE FORESLÅTT	53
H.2. HISTORIE NE INGEN FORESLO	58
I.	59
I.1. IRRITASJON	59
I.2. ISCENESETTELSE	59
I.3. INTERVENSJON	66
J.	73
K.	73
K.1. KANON	73
K.2. KREATIV REKURSIV PROSESS	75
K.3. KRISTIANSAND BYSTYRE	80
K.4. KUNSTFAGLIGE DELTAKERSTRATEGIER	80
K.5. KUNST OG VITENSKAP	83
K.6. KONKURRANSE	88
K.7. KONSULENTENE	89
L.	90
L.1. LEKFOLK	90
M.	90
M.1. MEDVIRKNING	90
M.2. MEDPRODUSENT	94
M.3. MINNE	95
M.4. MINNESTED	95
M.5. MINNESTUDIER	98
M.6. MINNEKOMMISJONENS ARBEIDSMØTER	99
M.7. MINIATYRER	102
M.8. MOTSTANDSKVINNENES INNSATS UNDER 2. VERDENSKRIG	104
N.	104
O.	104
O.1. OPPMERKSOMHET	104
P.	105
P.1. PARENTES	105
P.2. POETISKE KATEGORIER	113
P.3. POETOLOGISK ANALYSE	125
P.4. POIESIS	130
Q.	136

R.....	136
S.	136
S.1. SYSTEMTEORI.....	136
T.	141
T.1. TEORIEN OM AGONISTISK MINNE.....	141
T.2. TOMROM.....	152
T.3. TRAVELLING CONCEPTS	152
T.4. TVERRFAGLIGHET	153
U.....	156
U.1. UFERDIG FORTID	156
U.2. UNREST	156
V.....	157
V.1. VERDIER.....	157
V.2. VI.....	162
W.....	163
X.....	163
Y.....	164
Z.....	164
Æ.....	164
Ø.	164
Å.....	164
Å.1. ÅPNING	164
2) AVSLUTTENDE REFLEKSJON	166
2.1) POETISKE KATEGORIER SOM PROSESSANALYSEVERKTØY.....	167
2.1.1) <i>Poetiske kategorier</i>	167
2.1.2) <i>Kreativ rekursiv prosess og parentes</i>	168
2.1.3) <i>Ambivalent, lateral og heterarkisk praksistenkning og tenkepraksis</i>	169
2.1.4) <i>Kunstsystemet og vitenskapssystemet</i>	171
2.2) DELTAKELSE OG MEDVIRKNING PÅ NORSKE MINNESTEDER	172
2.3) BIDRAG TIL UTVIKLINGEN AV TEORIEN OM AGONISTISK MINNE.....	175
2.3.1) <i>Ambivalens</i>	175
2.3.2) <i>Ekspertveldekritikk og samtidens aktører i minnekampen</i>	176
2.4) AVSLUTNING OG UTBLIKK	178
3) LITTERATURLISTE	180
4) VEDLEGG	190
4.1) VEDLEGG 1: KVITTERING FRA NSD.....	190

4.2) VEDLEGG 2: INFORMASJONS- OG SAMTYKKEERKLÆRING TIL DELTAKERNE	191
4.3) VEDLEGG 3: <i>THE PARADE OF THE “OLD ARMY”</i> – PRIVAT FOTO.....	196

Figurliste

Figur 1. «Poietic hierarchy – dramaturgy as aligning poietics with poiesis and aisthesis» (Szatkowski, 2019, s. 88).....	10
Figur 2. "Practice and theory - and the re-entry" (Szatkowski, 2019, s. 161).....	36
Figur 3. Et rede som rammesetter konflikten. Publikum samles, opplever fremføringen, og går hvert til sitt (Schechner, 2003, s. 189).....	65
Figur 4. Recursive creation (Szatkowski, 2019, s. 155).....	75
Figur 5. Kreativ rekursiv prosess. Modellert etter Szatkowskis «Recursive creation» (Szatkowski, 2019, s. 155).....	110
Figur 6. Det poetiske hierarkis fire kategorier	114
Figur 7. Poetiske kategorier – Fase 1	116
Figur 8. Agonismen settes i parentes, praksis fokuserer på deltakelse, deltakelse kan i denne sammenheng referere til ekspertvelde/maktkritikk, som igjen er relatert til agonismen.	117
Figur 9. Poetiske kategorier – Fase 2 (Versjon 1 av 3).....	118
Figur 10. Poetiske kategorier – Fase 2 (Versjon 2 av 3).....	120
Figur 11. Poetiske kategorier – Fase 2 (Versjon 3 av 3).....	121
Figur 12. Poetiske kategorier – Fase 3 (Versjon 1 av 2).....	123
Figur 13. Poetiske kategorier – Fase 3 (Versjon 2 av 2).....	124
Figur 14. "Poietic hierarchy – dramaturgy as aligning poietics with poiesis and aisthesis" (Szatkowski, 2019, s. 88)	128
Figur 15. «The defining characteristics of modes of remembering» (Bull & Hansen, 2016, s. 400)	144
Figur 16. Fotografi av utstillingsteksten om Freilings miniatyrdiorama i utstillingen War and Memory ved Dresden militærhistoriske museum. Privat foto.	196

1) Introduksjon

1.1) Minnekommisjonen

I dette ph.d.-prosjektet utforsker jeg [kunstfaglige deltakerstrategier](#) som et verktøy for å arbeide med agonistisk tenkning innen [minne](#)kulturell praksis og teori, samt betydningen av en slik kunstfaglig [intervensjon](#) på et norsk [minnested](#) for 2. verdenskrig. Denne avhandlingen leveres i et kunstnerisk-vitenskapelig format; den kunstneriske delen av avhandlingen er en utstilling på [ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter](#) i Kristiansand med tittelen *Minnekommisjonen*.

Prosjektets utgangspunkt var ideen om en eksperimentell kunstfaglig utprøving av [teorien om agonistisk minne](#), som først ble formulert av Anna Cento Bull og Hans Lauge Hansen i 2016 (Bull & Hansen, 2016). [Agonisme](#)-begrepet er godt kjent innenfor politisk teori, hvor det brukes for å beskrive et synspunkt som anser ikke-voldelig konflikt som nødvendig og potensielt [verdi](#)fullt. «Agonistiske minner» er imidlertid et relativt nytt konsept, hvor forfatterne har adoptert agonistisk tenkning inn i [minnestudier](#) (Bull & Hansen, 2016). Ifølge Bull og Hansen er målet til agonistiske minner å fange kompleksiteten i tidligere konflikter gjennom å gi rom for forskjellige meninger og følelser knyttet til nevnte konflikter – og gjennom dette å fremme menneskelig solidaritet innenfor og på tvers av nasjonene, samt en åpen refleksiv minnekultur. Agonistisk minne er ment som en motsats til det kosmopolitiske, offerfokuserte minnet som har vært gjeldende i europeisk kontekst siden 1980-tallet (Bull & Hansen, 2016, s. 391). Det kosmopolitiske minnet har, ifølge Bull og Hansen, ikke vært tilstrekkelig for å motvirke en stadig økende antagonistisk minnekultur, som fremmes av populistiske, ny-nasjonalistiske bevegelser (Bull & Hansen, 2016, s.391).

Selv om jeg tok utgangspunkt i Bull og Hansens teori om agonistisk minne, ble fokus på teori fjernet da prosjektets kunstneriske prosess ble igangsatt. Jeg møtte et kritisk punkt i prosessen hvor det ble tydelig at den kunstneriske praksis ikke kunne eller skulle oppdrives gjennom den teoretiske og skjematiske fremstillingen av agonistiske minner. Denne fokusforflytningen var ikke en forkasting av teorien, men heller en endring av dens status, noe jeg omtaler som å sette teorien om agonistiske minner i [parentes](#). Statusendringen gjorde at jeg begynte å forholde meg til [agonistisk minne som et veiledende prinsipp](#). Denne

endringen av status gjorde jeg som følge av at jeg, i likhet med Bull og Hansen, anser agonismen som et «[travelling concept](#)», hvorpå en famling med et konsepts betydning kan gi større innsikt i hva konseptet kan *gjøre* (Bal, 2002, s. 11; Bull et al., 2021, s. 15).

Som følge av denne parentessettingen videreutviklet prosjektet seg gjennom en intuisjon om at involvering av deltakere i den kunstneriske prosessen var en viktig del av utprøvingen. Kunstfaglig [deltakelse](#) betyr i denne kontekst å inkludere ikke-kunstnere i kunstnerisk produksjon eller utøvelse. Slik kunstfaglig deltakelse skjer innenfor en rekke ulike kunstarter, men er mest prominent i visuell kunst og teater. Min faglige tilknytning og kunstneriske utgangspunkt er i teateret – men jeg har også arbeidet tverrfaglig i mange år, med et bein innenfor det visuelle kunstfeltet.

I dette prosjektet ville jeg jobbe med deltakere som i en minnekulturell kontekst kan omtales som [lekfolk](#); det vil si at personene ikke bidrar til den kollektive minnekulturen i sitt daglige virke. Deltakerne i Minnekommissjonen-prosjektet bestod av personer fra [Arkivets venneforening](#), [Kristiansand bystyre](#) og [Clio studentforening](#). I utstillingen *Minnekommissjonen*, og videre i denne monografien, omtales deltakerne fra Arkivets venneforening som De frivillige, deltakerne fra Kristiansand bystyre som De folkevalgte, og Clio studentforening som De fremtidige historikerne.

Gjennom utviklingen av konseptet som til slutt resulterte i utstillingen *Minnekommissjonen*, brukte jeg ulike kunstfaglige deltakerstrategier for å [iscenesette](#) lekfolkene som beslutningstakere i en prosess hvor en minnekulturell avgjørelse skulle tas. Den avgjørelsen var følgende: Hver av de tre deltakergruppene skulle besvare spørsmålet: «Hvilken historie fra 2. verdenskrig i Norge er viktigst å fortelle i dag, og hvorfor?» Den historien de enkelte deltakergruppene valgte, skulle få en sentral plass i utstillingen jeg skulle produsere som del av min ph.d.-avhandling. I tillegg til de iscenesatte lekfolkene inkluderte jeg også iscenesatte eksperter. I forkant av arbeidsmøtene med deltakergruppene spurte jeg en rekke historikere, kunstnere, politikere og andre fagpersoner som på en eller annen måte hadde arbeidet med 2. verdenskrigstematikken eller relatert tematikk i sitt daglige virke, om de ville bidra til Minnekommissjonen-prosjektet. Ekspertene fikk tittelen «[konsulentene](#)», og skulle i likhet med deltakerne i selve kommisjonen foreslå en historie fra 2. verdenskrig i Norge de mente var den viktigste å fortelle i dag. Konsulentene

hadde derimot ingen beslutningskraft i saken, og skulle bare sende en videobeskjed hvor de begrunnet forslaget sitt.

Utstillingen *Minnekommisjonen* bestod til slutt av to hovedelementer: en trekantformet søyle hvor de tre viktigste historiene fra 2. verdenskrig i Norge ble presentert, og Minnekommisjonens Arkiv, hvor alle de forkastede historiene ble presentert. Søylen med de viktigste historiene inneholder miniatyrfigurer, lydfiler, tekst, og andre elementer som skal engasjere publikum til å oppleve og minnes historien. Minnekommisjonens Arkiv består av en rekke videofiler publikum kan spille av, hvor den deltakeren eller konsulenten som foreslo den forkastede historien, forteller publikum hva historien gikk ut på. Senere i denne introduksjonen finner du en QR-kode og lenke til utstillingens digitale dokumentasjon.

Deltakelse er et viktig aspekt av den ferdige utstillingen, og til dels også i denne skriftlige delen av avhandlingen. Både i *Minnekommisjonen* og i monografien oppfordres publikum/leseren til å ta valg i sin bruk av utstillingen og teksten. Når publikum besøker ARKIVET, får de en instruksjon av en video i starten av utstillingen; de skal deretter gå til hvilken som helst del av utstillingen, og oppleve de ulike elementene i den rekkefølgen de selv ønsker. Det samme gjelder denne skriftlige avhandlingen, som er utformet som en [encyklopedi](#); leseren skal først lese dette introduksjonskapitlet, og kan deretter lese resten av avhandlingen i hvilken som helst rekkefølge. I begge tilfeller får publikum likevel litt «hjelp» fra meg; både teksten og utstillingen inneholder spor publikum kan følge. I denne skriftlige avhandlingen kommer sporene i form av at visse ord har kantlinjer, og kantlinjene fungerer som hyperlenker til oppslagsord i teksten. Med denne valgfriheten oppfordrer jeg leseren til å ikke lese denne teksten lineært – det er selvfølgelig mulig å bla videre fra side 20 til side 21, men jeg åpner også opp for at du kan bla videre til for eksempel side 100.

En grunn til at utstillingen og monografien er utformet encyklopedisk, har med [tomrom](#) å gjøre. Publikum i utstillingen skal relativt raskt kunne se hvilke historier som ble foreslått som den «viktigste» i utstillingen, og leseren kan raskt se over innholdsfortegnelsen i avhandlingen for å se hvilke oppslagsord som er med i encyklopedien. Dette er viktig og relevant fordi det inviterer publikum/leser til å lete etter nettopp tomrommene; hva er det som mangler? I samtaler med *Minnekommisjonens* besøkende har tilbakemeldingene ofte havnet inn på: «Så merkelig at ingen foreslo ...» etterfulgt av for eksempel «historien om brenningen av Finnmark» eller «deporteringen av de norske jødene». På

samme måte kan du som leser se gjennom innholdsfortegnelsen for å få en oversikt over mitt prosjekt – de temaene jeg mener må ha et eget oppslagsord – og ikke minst hva jeg *ikke* gir et eget oppslagsord.

Gjennom denne encyklopedien vil jeg blant annet analysere den kunstnerisk-vitenskapelige prosessen i ph.d.-prosjektet; fra forarbeidet hvor jeg utviklet prosjektets teoretiske rammeverk, inn i den kunstneriske prosessen som resulterte i utstillingen *Minnekommissjonen*.

I det kunstnerisk-vitenskapelige arbeidet med agonismen i minnekulturen hadde jeg behov for å finne en metode for å analysere prosessen, samt mitt syn på agonismen og hvordan min praksis utviklet seg underveis. Jeg mente at Janek Szatkowskis modell, «[poetologisk analyse](#)», kunne være et nyttig og relevant verktøy å bruke til dette formålet, da den poetologiske analysen ikke fokuserer utelukkende på verket, men ser på de kunstneriske verdier og kunnskapen som verket utfolder, i tillegg til den tradisjon og kunstneriske praksis verket er en del av (Nielsen, 2020, s. 24). Jeg måtte imidlertid tilpasse modellen underveis i arbeidet, og har derfor videreutviklet Szatkowskis analysemodell, spesifikt det «poetiske hierarki», og brukt den som et verktøy for å undersøke og beskrive forholdet mellom verdier, praksis og prosess i prosjektets ulike faser – ikke som en forsker som studerer et verk eller en kunstner utenifra, men som en kunstner-forsker i praksis.

1.2) Problemstilling og forskningsspørsmål

Den overordnede problemstillingen for det kunstnerisk-vitenskapelige forskningsprosjektet er:

Hvordan kan en kunstnerisk intervensjon på et norsk minnested for 2. verdenskrig bidra til agonistisk tenkning innen minnekulturell praksis og teori?

Ut fra denne problemstillingen foldet det seg ut tre forskningsspørsmål:

1. Hvordan kan kunstfaglige deltakerstrategier brukes for å arbeide med agonistisk tenkning innen minnekulturell praksis og teori?
2. Hvordan kan Minnekommissjonen-prosjektet bidra til demokratisering av norske minnesteder?

3. Hvordan kan Janek Szatkowskis modell om «poetisk hierarki» fra *A Theory of Dramaturgy* (2019) anvendes som prosessanalyseverktøy av kunstner-forskeren?

1.3) Agonistisk minne

Minnekommisjonen-prosjektets teoretiske utgangspunkt var [teorien om agonistisk minne](#). Anna Cento Bull og Hans Lauge Hansen publiserte i 2016 den innflytelsesrike artikkelen «On agonistic memory», hvor de først beskrev konseptet «agonistisk minnemodus» (Bull & Hansen, 2016). En «modus» kan i denne kontekst sammenlignes med «fremgangsmåte» eller «perspektiv» (Bull & Hansen, 2016, s. 390).

I sin artikkel refererte Bull og Hansen til en rekke teoretikere som skiller mellom en antagonistisk og en kosmopolitisk minnemodus. I antagonistiske «minner» – altså fremstillinger av fortiden – presenteres verdenen som sort/hvit, hvor «de gode» kjemper mot «de onde», og de sistnevnte demoniseres (Bull & Hansen, 2016, s. 395). Det antagonistiske er høyst nasjonalistisk, hvor målet er å fremme nasjonal overlegenhet gjennom minner. Gjennom et antagonistisk perspektiv på minner presenteres konflikt som en nødvendighet, men kun for å utslette fienden med en intensjon om å skape et konfliktfritt samfunn (Bull & Hansen, 2016, s. 393).

Det kosmopolitiske minnet fokuserer i større grad på ofrene, fremfor heltene eller skurkene. I et kosmopolitisk perspektiv vil mennesket overleve gjennom å skape menneskerettighetslover som legitimeres gjennom tydelige artikuleringer av grusomme minner knyttet til kollektiv vold, som for eksempel holocaust. Der hvor det antagonistiske fremmer et nasjonalt perspektiv, fremmer det kosmopolitiske det transnasjonale. Kosmopolitismen påstår at verden *kan* bli et harmonisk fellesskap basert på humanitære [verdier](#) og menneskerettigheter (Bull & Hansen, 2016, s. 395).

I «On agonistic memory» (2016) påpekte Bull og Hansen hvordan det kosmopolitiske minnet, som blant annet oppstod som følge av en økende globalisering – ikke har klart å motvirke, og blir i større grad utfordret av, høyreekstreme antagonistiske kollektive minner (Bull & Hansen, 2016, s. 391). For å motvirke dette foreslo Bull og Hansen en tredje minnemodus, den agonistiske. Agonistisk minne er ifølge Bull og Hansen et motsvar til både det

politisk ladede antagonistiske minnet og det avpolitiserte kosmopolitiske minnet (Bull & Hansen, 2016, s. 400).

Det agonistiske minnet skal unngå å iscenesette tidligere konflikter som «de gode» mot «de onde», blant annet gjennom å vise til historisk kontekst og sosiopolitiske utfordringer (Bull & Hansen, 2016, s. 399). Agonistiske minner skal også komme fra et mangfold av kilder – dersom vi strengt kategoriserer de foregående minnemodusene, kan vi si at det antagonistiske minnet fokuserer på minnet om helten, mens det kosmopolitiske fokuserer på minnet om offeret (Bull & Hansen, 2016, s. 399). Det agonistiske minnet ser derimot på vitnesbyrd fra både helter og ofre, men også gjerningspersoner, vitner, sivilbefolkning og andre tredjeparter. Innenfor et agonistisk paradigme er flerfoldige perspektiver viktige, hvor mange stemmer og perspektiver kan vises i samme rom (Bull & Hansen, 2016, s. 401). I et agonistisk perspektiv på verden mener man at samfunnet ikke kommer utenom konflikt – vi har konflikt innbakt i oss, vi er forskjellige og uenige (Mouffe, 2013, s. 2). Altså handler dette mye om å anerkjenne at ikke alle forskjeller mellom mennesker kan overkommes, det finnes uenigheter som ikke kan fjernes gjennom deliberasjon motivert av å nå konsensus.

I praksis vil et minne kunne omtales som både agonistisk, kosmopolitisk og antagonistisk utfra forskjellige perspektiver. Nevnte minnemoduser er analytiske kategoriseringer – idealtyper – de er ikke strengt avgrensede fenomener ute i virkeligheten, men heller en linse for å studere kulturelle minner (Bull & Hansen, 2016, s. 399).

I denne ph.d.-avhandlingen har jeg tolket, slik Bull og Hansen også gjør, agonismen som et «travelling concept» (Bull et al., 2021, s. 15). Konsepter i denne sammenhengen tolkes som dynamiske og elastiske, ikke som etablerte entydige begreper (Bal, 2002, s. 11). Gjennom å søke etter en definisjon på konseptet, i dette tilfellet agonismen, om enn bare delvis og foreløpig – gjennom å forsøke å finne ut hva det *betyr*, får vi en større innsikt i hva det kan *gjøre* (Bal, 2002, s. 11). Kulturteoretikeren Mieke Bal legger stor vekt på konseptenes verdi, hvor det mest dyrebare arbeidet skjer, ifølge Bal, gjennom «the groping»; famlingen med konseptene (Bal, 2002, s. 11). Famlingen er et kollektivt arbeid, og det er nettopp de konseptene som så vidt er etablerte, som kontinuerlig undersøkes, og som svever mellom et ordinært ord og et teoretisk verktøy som er, ifølge Bal, ryggraden i kulturstudier. Famling kan fort bære med seg negative konnotasjoner; som noe man så vidt har grep om, og kontinuerlig er i ferd med å «miste». Men i kontekst av Bals teorier tolker jeg famlingen som et kreativt og

utforskende arbeid der man forsøker å gjøre ulike ting med konseptet, uten at man nødvendigvis kan forutse resultatet, og må tilpasse seg ulike hinder eller oppdagelser underveis. En *villet* famling.

Denne ph.d.-avhandlingen; altså utstillingen *Minnekommisjonen* og denne [encyklopedien](#), kan tolkes som en famling med konseptet agonisme i minnekulturen.

Agonistisk minne ble først introdusert i Bull og Hansens artikkel fra 2016, og er i en pågående begrepsutviklingsprosess. Agonismen var et sentralt element i det EU-finansierte [UNREST](#)-prosjektet, samt en rekke artikler og en større publikasjon av Bull, Hansen og andre seniorforskere tilknyttet UNREST. Jeg gjengir denne begrepsdiskusjonen under oppslagsordet [teorien om agonistisk minne](#). Jeg skriver mer om Bull og Hansens opprinnelige inspirasjonskilde til agonistisk minne, Chantal Mouffes teori om agonistisk demokrati, under oppslagsordet [agonistisk demokrati](#).

1.4) Kunstfaglige deltakerstrategier

Jeg bruker begrepet «[kunstfaglige deltakerstrategier](#)» for å beskrive de ulike strategiene inspirert av teater- og kunsthaget knyttet til [deltakelse](#), som jeg brukte under produksjonen av *Minnekommisjonen*. Selv om jeg brukte strategiene i min praksis, var ikke dette ferdig artikulerte strategier som jeg brukte for å nå et spesifikt mål – det var elementer som oppstod i praksis, som jeg nå i ettertid beskriver og ordlegger.

Under arbeidet med deltakerne i Minnekommisjonen-prosjektet brukte jeg elementer – strategier – fra min teater- og kunstfaglige bakgrunn til å utforske og guide prosessens lekne premiss; deltakerne skal bestemme hvilken historie som er «viktigst». Men selv om premisset var lekent, behandlet både deltakerne og jeg prosessen som seriøs og reell. En sentral kunstfaglig deltakerstrategi var [iscenesettelsen](#) av makt i [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#). Deltakerne skulle ikke være «bare [lekfolk](#)» som kom inn for å bidra *sammen* med historikerne, de skulle iscenesettes som beslutningstakere i denne konteksten, og de ulike ekspertene ble iscenesatt som [konsulenter](#). Konsulentene skulle lage korte videosnutter hvor de foreslo en viktig historie til deltakerne, og jeg ba dem eksplisitt om å starte videoene sine med «Kjære Minnekommisjonen» for å understreke dette maktforholdet.

Jeg vil være tydelig på at deltakerstrategiene ikke fungerte som et verktøy for å «lure» eller manipulere hverken deltakerne eller konsulentene. Under workshopene snakket vi kontinuerlig om at spørsmålet «hva er viktigst» er naivt, men at i forsøket på å besvare spørsmålet kan interessante ting dukke opp. Under workshopene spilte jeg heller ikke teater, og lot ikke som om jeg levde i en imaginær verden hvor Minnekommisjonen bestemte over Norges kollektive minner. Jeg mener at deltakerstrategiene under workshopen kan omtales som en form for «tynn» eller «beskjeden» iscenesettelse. Iscenesettelsen og hintene om en slags fiksjon er bare så vidt til stede, men etter min mening påvirker det prosessen på en måte som er interessant for både kunst- og [minnestudie](#)faget. Det er ikke gjenkjennelig som teater, men jeg anvender noen fiksjonsstrategier som åpner opp tolkningsrom som tilsier at dette ikke er *helt* ekte.

Mitt poeng er at hele premisset, leken om «det viktigste» og iscenesettelsen av makt, kan si noe om kunstfagenes rolle på norske [minnsteder](#). Selv om prosjektet kan forveksles med et pedagogisk opplegg skapt av en historiker, mener jeg *Minnekommisjonen* er unikt nettopp fordi det er skapt av en kunstner-forsker, og ikke en fagperson innenfor minnestudier eller historie. Videre i denne avhandlingen går jeg inn i minnstedenes egen deltakelsespraksis gjennom begrepet [medvirkning](#). Jeg mener at de kunstfaglige deltakerstrategiene jeg har anvendt i Minnekommisjonen-prosjektet, kan bidra med produktiv kunnskap tilbake inn i minnstedenes medvirkningspraksis.

Dersom du vil fordype deg videre i prosjektets kunstfaglige deltakerstrategier, kan du bla til oppslagsordet [kunstfaglige deltakerstrategier](#) eller [iscenesettelse](#). Dersom du vil lese mer om deltakerne i prosjektet eller arbeidsprosessen de deltok i, kan du bla til [deltakelse](#) eller [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#).

1.5) Posisjonering

Mitt ph.d.-prosjekt har vært en del av det store tverrfaglige forskningsprosjektet [Uferdig fortid](#). Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur. Det er et [tverrfaglig](#) prosjekt, med forankring i humanistiske fag og inspirert av teorien om kulturelle minner (Universitetet i Agder, 2023). Prosjektet består av fagpersoner fra litteratur, teater, filmvitenskap, kunstfag og historiefaget. Kjernen i Uferdig fortid er «å bringe tolkninger av ulike estetiske uttrykk – fra

avantgardeteater til storfilmer – inn i overordnede perspektiver i en tverrfaglig tilnærming» (Universitetet i Agder, 2023).

I historiefaglig forstand er jeg en lekperson, jeg har ingen formell kompetanse innenfor historie som fagfelt. Det har derfor vært viktig for prosjektet at jeg satte meg inn i relevant teori fra dette fagfeltet. I hovedsak har jeg forholdt meg til [teorien om agonistisk minne](#), samt videreutviklingen av Bull og Hansens teori gjennom UNREST-prosjektet, og deres publikasjon *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe* (Berger & Kansteiner, 2021). Jeg har fått historiefaglig veiledning fra Thomas V.H. Hagen, historiker og leder for forskning på ARKIVET. Hagen er for øvrig også med i Uferdig fortid-prosjektet, og [konsulent](#) i utstillingen *Minnekommisjonen*.

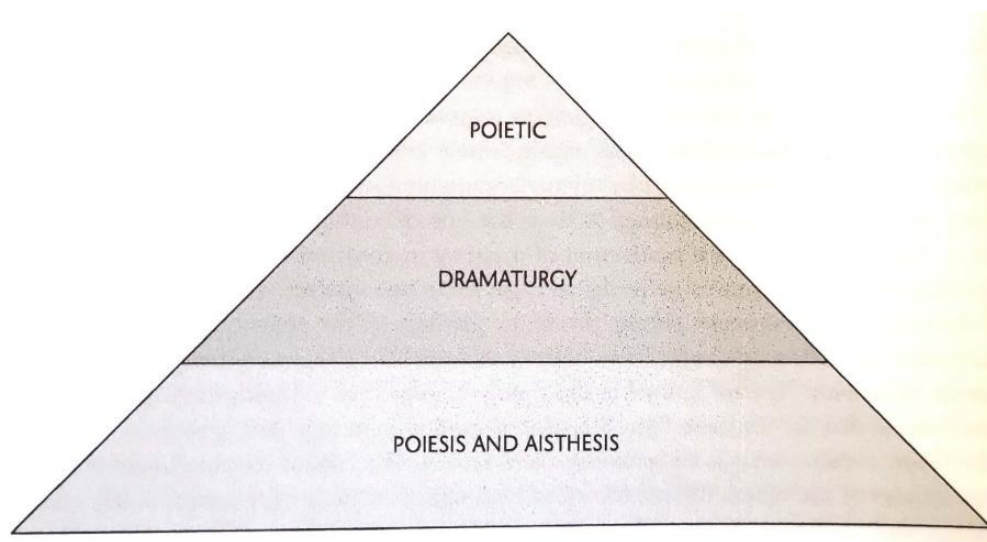
Kunstfaglig har jeg, som tidligere nevnt, praksisrøtter i teateret. Jeg har erfaring både som utøver og instruktør/regissør, og er i stor grad inspirert av kompanier som Fix & Foxy, Gob Squad og Rimini Protokoll. Jeg fascineres av de nevnte kompaniene, og hvordan de bruker teater og sosialt engasjerte kunstprosjekter til å skape situasjoner hvor «vores verdens dilemmaer kan oppleves og blive reflekteret over i et sosialt rum» (Kristensen, 2022, s.41). Kompaniene vektlegger [deltakelse](#) som virkemiddel i sine oppsetninger – både deltakelse av ikke-kunstnere ([lekfolk](#)) i produksjonen og publikumsdeltakelse i forestillingen. Jeg nøyer meg med å referere til dem som inspirasjonskilde, og går ikke videre inn på de nevnte kompaniene her i introduksjonen, jeg skriver mer om denne typen praksis under oppslagsordene [deltakelse](#) og [kunstfaglige deltakerstrategier](#).

1.6) Analytisk verktøy

I etterkant av den kunstneriske prosessen og [åpning](#)en av utstillingen *Minnekommisjonen* ville jeg utforske Janek Szatkowskis analysemodell fra *Theory of Dramaturgy* (2019) som inngang til prosessanalysen. Forskningsprosjektets utgangspunkt var bearbeidelsen av et relativt omfattende teoretisk rammeverk relatert til [agonisme](#). Jeg ville derfor bruke Szatkowskis [poetologiske analyse](#) for å undersøke de ulike verdiene, prosessen og verket. I løpet av analysen ble det tydelig for meg at visse deler av Szatkowskis modell måtte videreutvikles for å kunne fungere som et refleksjonsverktøy for meg som kunstner-forsker i praksis.

Szatkowski beskriver kunstverk som: en spesiell form for kommunikasjon som er konsentrert, fortettet, og uttrykker en selvpålagt ubestemmelighet (Szatkowski, 2020, s. 38). Denne ubestemmeligheten kan bidra til å skape interesse, og den kan gjøre det vanskelig for publikum å forstå nøyaktig hva et verk «handler om» (Szatkowski, 2019, s. 3). For at publikum skal kunne oppleve denne formen for kommunikasjon, må kunsten produseres, og i produksjonen av kunstverk må skaperne ta visse valg. En analyse av nevnte kunstverk vil kunne beskrive de verdier som er på spill i denne ubestemmelige kommunikasjonen (Szatkowski, 2020, s. 38). Gjennom en slik analyse vil man kunne få øye på en rekke implisitte og eksplisitte verdier, som kan ha vært styrende for valgene kunstneren må ha tatt under den kunstneriske prosessen, noe Szatkowski beskriver gjennom begrepet «poetisk hierarki» (Szatkowski, 2020, s. 38).

Et poetisk hierarki er et uttrykk for, hvordan et kunstværk udformer sig i en søgen efter de ubetvivlelige værdier (kunst- og samfundssyn), der styrer valgene i skabelsen (poiesis) og receptionen (aisthesis) af kunstværket. Dramaturgien optræder i kunstsysteet som en praksis-teori, der forbinder lagene i hierarkiet (Szatkowski, 2020, s. 38).



Figur 1. «Poietic hierarchy – dramaturgy as aligning poietics with poiesis and aisthesis» (Szatkowski, 2019, s. 88).

Øverst i hierarkiet står «poietic», eller poetikken, noe Szatkowski selv omtaler som viktige ukrenkelige verdier som tilrettelegger for at kunstnere kan gjøre nødvendige valg i produksjonsprosessen (Szatkowski, 2019, s. 91). Nederst

i hierarkiet finnes «[poiesis](#)», som kan oversettes til «skapende prosess», og «aisthesis», eller «resepsjon/opplevelse av verk». I midten finnes «dramaturgy», som tilpasser og skaper sammenheng mellom verdiene, produksjonen og resepsjonen (Szatkowski, 2019, s. 91).

Etter at Szatkowski introduserte sitt poetiske hierarki i *A theory of Dramaturgy* (2019), har konseptet vært mest brukt som et analytisk verktøy hvor fagpersoner undersøker og analyserer en kunstner eller et verk (Nielsen, 2020; Szatkowski, 2019, 2020). Et eksempel kommer fra Szatkowskis egen bok, hvor han bruker et kapittel på en poetologisk analyse av Eugenio Barba og hans arbeid ved Odin Teateret i Danmark (Szatkowski, 2019, s. 185).

Min bruk av den poetologiske analysemodellen vil derimot være litt annerledes, da jeg vil bruke modellen for å analysere en prosess hvor jeg selv har vært, og er, kunstner-forsker i praksis. Helt spesifikt har jeg brukt egne loggbøker og andre refleksjonsnotater for å kartlegge hvordan elementene i det poetiske hierarkiet utviklet seg i samsvar med min forståelse og bearbeidelse av begrepet agonisme. Jeg vil i hovedsak referere til [teorien om agonistisk minne](#), men da denne teorien bygger på Chantal Mouffes [agonistisk demokrati](#), som også er relevant for arbeidet, vil jeg omtale både agonistisk minne og Mouffes agonistiske demokrati under fellesbetegnelsen «agonismen» der hvor det er relevant (Bull & Hansen, 2016; Mouffe, 2013).

Der hvor Szatkowski omtaler verdier (poetikken) som «viktige» og «ukrenkelige», tolker jeg det ikke nødvendigvis som det samme som «uforanderlige». Det jeg mener, er at verdiene i min poetologiske analyse har endret og utviklet seg i løpet av prosessen. På samme måte vil prosessen/produksjonen av utstillingen utvikle seg, og anelsene om hvordan publikum vil oppleve utstillingen. De fire bestanddelene av hierarkiet vil påvirkes, endres og utvikles gjennom prosessanalysen som følger. Selve kartleggingen av elementene i det poetiske hierarkiets kategorier forekommer for øvrig i ettertid – det er ikke noe jeg har gjort underveis i prosessen.

Som nevnt måtte jeg foreta noen endringer i modellen for å få den til å fungere for meg i min prosess. Jeg opplevde under selve analysen – skriveprosessen – at de ulike bestanddelene av hierarkiet måtte brytes ned i en flat struktur for at min prosess skulle gi mening for meg. Dette kan du lese mer om under oppslagsordene [poetologisk analyse](#) og [poetiske kategorier](#). Videre i prosessanalysen skiller jeg mellom fire faser – jeg velger derfor å legge frem

utviklingen av de poetiske kategoriene kronologisk, fra startgropen til ferdig utstilling, for å belyse endringer og utvikling av praksis, prosess og verdier.

Du kan lese mer om analysemodellen under [poetologisk analyse](#), og du kan finne oppbygningen av de poetiske kategoriene under oppslagsordet [poetiske kategorier](#).

1.7) Prosessens faser og vendepunkt

[Encyklopedi](#)en videre i denne avhandlingen kommer ikke til å ha noen kapitler som må leses i kronologisk rekkefølge. Det vil si at jeg ikke kommer til å gjengi den kunstneriske prosessen kronologisk i spesifikke kapitler, men vil heller fremlegge prosessanalysen og utviklingen av konsepter, modeller og teori gjennom oppslagsord. Dette underkapitlet er ment som et referansepunkt i avhandlingen, hvor prosjektets prosess etableres kronologisk.

Proessen har altså bestått av fire faser, hvor ulike arbeidspraksiser har vært i førersetet: oppstartsfasen, [deltakelse](#)-fasen, [bearbeidelse](#)sfasen og encyklopedi-fasen. Hver fase avsluttes av vendepunkter i prosessen. Hvert vendepunkt representerer en stor, prosessomveltende hendelse, hvor enten en planlagt omstrukturering eller ny innsikt og forståelse fikk meg til å endre kunstfaglig praksis eller teoretisk fokus. Den kunstnerisk-vitenskapelige prosessen avsluttes i den fjerde fasen, encyklopedi-fasen, der denne skriftlige delen av avhandlingen produseres. Her ser jeg tilbake på prosessens tre første faser og vendepunkt, og bruker [poetologisk analyse](#) som verktøy for å undersøke forholdet mellom [verdier](#), praksis og prosess. De [poetiske kategoriene](#) fungerer som et tilbakeskuende selvrefleksjonsverktøy av spesifikke deler av prosessen, hvor jeg forsøker å kartlegge prosessens faser og vendepunkt basert på dokumentasjon fra praksis.

01.2021 – 01.2022	Fase 1: Oppstart	Oppstartsfasen gikk fra januar 2021 til januar 2022. Jeg startet formelt på stipendiatløpet juni 2021, men fikk tilbud om stillingen januar 2021. Under denne fasen var praksis preget av skisser, utprøvinger og teoretisk grunnlagsarbeid
----------------------	---------------------	--

Vendepunkt nummer én: Agonismen settes i parentes.		
01.2022 – 12.2022	Fase 2: Deltakelse	I deltakelse-fasen ble teorien om agonistisk minne satt i parentes for å kunne fokusere utelukkende på den kunstneriske bearbeidelsen av konseptet. Under denne fasen ble deltakerne invitert med i prosjektet, og workshop-serien Minnekommisjonens arbeidsmøter ble utformet og gjennomført.
Vendepunkt nummer to: Fra deltakelse til bearbeidelse		
01.2023 – 08.05.2023	Fase 3: Bearbeidelse	Etter at fase 2 var gjennomført, og alle workshopene med deltakerne var ferdig, var det på tide å bearbeide materialet som ble skapt under møtene, til en utstilling på ARKIVET. Utstillingens estetiske uttrykk og dramaturgiske idé ble utviklet. Under denne fasen ble utstillingen ferdigstilt.
Vendepunkt nummer tre: Utstillingsåpning		
09.05.2023 – 08.2024	Fase 4: Encyklopedi	Fase 4: Encyklopedi kan også omtales som «produksjonen av den skriftlige avhandlingen». Selv om jeg hadde produsert mye tekst i form av notater, loggbøker, eksamensbesvarelser, konferanseinnlegg, vitenskapelige foredrag, o.l., var det i denne siste fasen at den skriftlige delen av avhandlingen ble produsert. Under denne fasen har det forekommet vesentlig utvikling av teori og beskrivelse av metode. Parentes-begrepet, videreutviklingen av Szatkowskis poetologiske analysemodell samt beskrivelsen av de ulike kunstfaglige deltakerstrategiene ble alle utviklet i denne fasen.

Oppstartsfasen foregikk mellom januar 2021 og januar 2022. Denne fasen var preget av åpenhet og utforskning, hvor jeg brukte mye tid på å gjøre meg kjent med teorien om agonistisk minne, [agonistisk demokrati](#) og andre relevante perspektiver fra [minnestudier](#) og fra kunsthøgskolen. Jeg hadde derimot lite, bortimot ingen, fremdrift i den kunstneriske praksis. Min avhandling skulle leveres i kombinert format, men om det skulle være en utstilling, en forestilling, en utstilling med et performance-konsept innbakt eller noe helt annet, var fremdeles uavklart etter første år som stipendiat. Jeg visste at den skapende/utøvende delen av avhandlingen skulle ha teorien om agonistisk minne som omdreiningspunkt; jeg ville forsøke å undersøke tilretteleggelsen av dette teoretiske konseptet på ARKIVET, men var usikker på nøyaktig hvordan jeg skulle gå frem. Under denne første fasen forsøkte jeg å finne et svar i teorien, noe som for min del var en blindvei. Det første vendepunktet kom derfor som følge av kreativ stagnering; jeg måtte sette teoriundersøkelsene til side og ha tillit til den kreative prosessen. I dette tilfellet så jeg mot Niels Lehmanns kreativitetsmodell, og satte agonismen i [parentes](#) (Lehmann, 2011).

Dette første vendepunktet førte meg inn i prosessens andre fase, som har fått tittelen deltakelse. I denne delen av prosessen tok jeg flere kritiske avgjørelser om den skapende/utøvende delen av avhandlingen. Jeg bestemte meg nærmest umiddelbart for å inkludere deltakere i prosessen, og for å utforske [miniatur](#)diorama som [iscenesettelse](#)sformat. Gjennom ulike utprøvinger kom jeg frem til at den skapende/utøvende delen av avhandlingen skulle være en utstilling som ble skapt på bakgrunn av materiale samlet inn gjennom en workshopserie med utvalgte deltakergrupper. De forskjellige deltakergruppene skulle gjennom flere dager jobbe med å besvare spørsmålet: «Hvilken historie fra 2. verdenskrig i Norge er viktigst å fortelle i dag? Og hvorfor?». Deltakernes ulike forslag, diskusjoner, enigheter og uenigheter skulle bearbeides og vises frem i den endelige utstillingen.

Vendepunktet mellom fase to og tre var planlagt; jeg skulle gjennomføre alle workshopdagene med alle deltakerne før jeg begynte å produsere materiale til utstillingen. Vendepunkt to heter derfor «fra deltakelse til bearbeidelse», og fase tre heter «bearbeidelse». Under den tredje fasen skulle deltakernes forslag til «den viktigste historien», i tillegg til en rekke andre elementer fra deltakelsefasen, fremstilles i et utstillingsformat.

Det tredje og siste vendepunktet kom som følge av en viktig hendelse i prosessen; utstillingen *Minnekommisjonen* ble åpnet for offentligheten. Jeg skulle nå bevege praksis fra utstillingsproduksjon til tekstproduksjon, fra en kunstfaglig forskningsprosess over i en refleksiv tekstbasert forskningsprosess. Tredje vendepunkt heter derfor «utstillingsåpning», og fjerde og siste fase heter «encyklopedi».

1.8) Encyklopedisk format

Sett bort fra kapittel 1) Introduksjon og kapittel 2) Avsluttende refleksjon, er denne monografien skrevet som en [encyklopedi](#). Det vil si at avhandlingens innhold, de forskjellige kapitlene, er skrevet som oppslagsord, og ført opp i alfabetisk rekkefølge. Leseren kan i praksis slå opp på hvilket som helst oppslagsord og begynne å lese. Med forbehold om at leseren har lest kapittel 1) Introduksjon.

Du vil ofte finne ord i denne avhandlingen markert med kantlinjer, det vil si at dette oppslagsordet finnes et sted i encyklopedien, og du kan slå opp dette ordet i avhandlingen dersom du ønsker å lese mer. Ordene vil være markert med kantlinjer ved første forekomst i hvert oppslagsord/underkapittel, og når jeg refererer til kapitlene direkte. Oppslagsordet [dramaturgi](#) kan for eksempel inneholde en referanse til [intervensjon](#), og i underkapitlet om intervensjon kan du finne en henvisning til noe helt annet igjen. Leserene kan dermed lese avhandlingen i den rekkefølgen de selv ønsker. I den digitale versjonen av dette dokumentet vil de markerte ordene også fungere som hyperlenker, som man kan klikke på for å flytte seg i dokumentet.

For at formatet ikke skal skape frustrasjon og forvirring, mener jeg også det er viktig å oppsummere hvilke forskningsbidrag jeg til slutt legger frem, og til hvilket felt. Så selv om jeg holder fast ved encyklopedien som analytisk ramme, vil jeg inkludere kapittel 1) Introduksjon og kapittel 2) Avsluttende refleksjon som encyklopediens prolog og epilog.

Dersom du er interessert i å lese mer om det encyklopediske formatet; hvorfor jeg valgte det, og hvem jeg var inspirert av, kan du bla til oppslagsordet [encyklopedi](#).

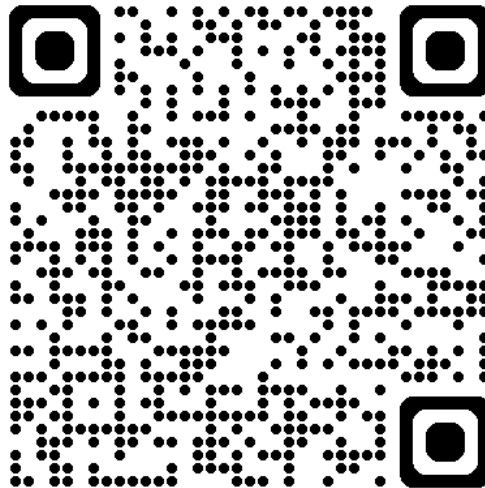
1.9) Dokumentasjon

Utstillingen *Minnekommisjonen* er dokumentert i digitalt format på nettstedet Research Catalogue. Utstillingen, dokumentasjonen av utstillingen og denne monografien er ulike bestanddeler av avhandlingsformatet jeg benytter meg av. Dokumentasjonen fungerer som en digital versjon av utstillingen, hvor den som besøker nettsiden kan navigere seg rundt i utstillingsrommet ved hjelp av et enkelt kart. Besøkende kan åpne alle videoer og lydfiler som finnes i utstillingen, og lese all tekst og se nærfotografier av alle [miniatur](#)figurene som stilles ut i *Minnekommisjonen*.

Det vil være relevant for deg som leser å besøke utstillingen, eller utstillingsdokumentasjonen, innen du leser denne monografien – da *Minnekommisjonen* skal ses på som en del av avhandlingen som helhet. Jeg vil referere til ulike deler av utstillingsdokumentasjonen senere i denne avhandlingen med hjelp av QR-koder. Kodene kan skannes av de fleste mobiltelefonkamera. Dersom du leser avhandlingen digitalt, eller du ikke har mulighet til å skanne QR-koder, kan du følge nettstedets adressen på lenken under QR-koden. Dokumentasjonen kan oppleves både på datamaskin og mobiltelefon. Nedenfor finner du introduksjonens siste underkapittel; startsidene til *Minnekommisjonens* utstillingsdokumentasjon.

1.10) Startside *Minnekommissjonen* (dokumentasjon)

Følgende QR-kode og nettstedsadresse sender deg til utstillingsdokumentasjonens landingsside, der du får mer informasjon om hvordan du skal navigere deg rundt i den digitale utstillingen. Jeg vil anbefale førstegangsbukere av dokumentasjonen å starte her:



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2575869>

A.

A.1. Abduktiv forskningslogikk

Prefikset ab- er latinsk, og betyr «vekk fra», «på utsiden av» eller «i motsetning til» («AB-», 2024). Innenfor en abduktiv forskningslogikk kan praksis, tanker og teori «ta av» fra etablerte tankemønstre og tilrettelegge for kunstnerisk-vitenskapelig forskning (Østern, 2017, s. 18). Mer tradisjonelle forskningslogikker anvender begrepene «induktiv», som vil si å ta utgangspunkt i empiri/data/praksis for å kunne utvikle generelle observasjoner ut fra en enkelt observasjon eller særtilfelle (Persson, 2019), eller «deduktiv», som vil si å ta utgangspunkt i teori eller en hypotese (Østern, 2017, s. 18). Abduksjon finnes et sted imellom det induktive og det deduktive. Innenfor en abduktiv forskningslogikk foregår det en pendling mellom praksis og teori som bidrar til en kontinuerlig videreutvikling av forskningsspørsmål (Knudsen, 2017, s. 45). Professor Tone Pernille Østern har tidligere skrevet om den abduktive forskningslogikken, og har påpekt at «de fleste som forsker med kunsten (og som forsker kvalitativt), forholder seg til en abduktiv forskningslogikk» (Østern, 2017, s. 18). På bakgrunn av min egen erfaring vil jeg si meg enig med Østern, og mener mitt ph.d.-prosjekt kan beskrives som abduktivt.

Den abduktive forskningslogikken ble først beskrevet av den amerikanske filosofen, matematikeren og «pragmatismens far» Charles Sanders Peirce. Peirces fagfelt er ganske langt fra mitt eget, så jeg vil ikke gå videre inn i hans teoretiske univers, men jeg mener følgende sitat fra en av hans Harvard-forelesninger fra 1903 er et godt springbrett for å skrive videre om prosjektets forskningslogikk:

The abductive suggestion comes to us like a flash. It is an act of *insight*, although of extremely fallible insight. It is true that the different elements of the hypothesis were in our minds before; but it is the idea of putting together what we had never before dreamed of putting together which flashes the new suggestion before our contemplation (Peirce, 1992, s. 227, original kursivering).

Peirces beskrivelse av abduktiv forskning stemmer godt overens med min egen opplevelse. For det var nettopp slike «acts of insight» som oppstod idet jeg satte agonisme i parentes – altså når jeg beveget meg vekk fra teori, og forsøkte

å utforske hvordan jeg kunne arbeide med [teorien om agonistisk minne](#) kunstnerisk. Østern benytter begrepet «guiding principle» for å beskrive de «veiledende begreper som styrer hvilken retning forskeren ser i» (Østern, 2017, s. 19). Hun sammenligner nevnte prinsipper med å ta utgangspunkt i et teoretisk perspektiv, men dette kan gjennom en abduktiv logikk endres i prosessen, «i en pendlende bevegelse» mellom kunstnerisk praksis og refleksjon (Østern, 2017, s. 19).

Dersom jeg skal beskrive parentes-begrepet med Østerns abduksjonsbegreper, vil det være mulig å si at jeg startet prosjektet med å ta utgangspunkt i et teoretisk perspektiv, teorien om agonistisk minne. Men gjennom å sette dette i parentes endret jeg statusen til konseptet agonistisk minne – fra et teoretisk perspektiv til et «guiding principle». Dette gjenspeiles i at det finnes to oppslagsord med «agonistisk minne» i tittelen i denne [encyklopedi](#)en, nemlig [teorien om agonistisk minne](#) og [agonistisk minne som veiledende prinsipp](#).

A.2. Agonisme

Begrepet «agonisme» kommer fra det greske «agon», som betyr kamp, konflikt eller [konkurranse](#) («agonistic», 2024). Det er et av mange ord fra antikken som har fått en naturlig plass i en rekke moderne språk, deriblant norsk. Innenfor litteratur, film og teater snakker vi for eksempel om hovedkarakteren og dens konkurrent/fiende som *protagonist* og *antagonist*. «Agonisme»-begrepet hører også hjemme innenfor ulike vitenskapsgrener, for eksempel i dyrelivsbiologi og anatomi («agonistic», 2024).

I denne ph.d.-avhandlingen baserer jeg meg på agonisme-begrepets bruk i fagfeltet [minnestudier](#) samt sosial- og politisk vitenskap. Innenfor nevnte vitenskapsdisipliner handler agonismen, overordnet, om den potensielle verdien i spesifikke former for konflikt (Berger & Kansteiner, 2021; Bull & Hansen, 2016, 2020; Mihai, 2014; Mouffe, 2012, 2013).

Den belgiske politiske teoretikeren Chantal Mouffe har blitt kjent for sin bruk av begrepet i hennes teori om [agonistisk demokrati](#). Mouffes tolkning av agonismen har inspirert en rekke andre forskere innenfor ulike vitenskapsdisipliner. Anna Cento Bull og Hans Lauge Hansen har adoptert Mouffes agonistiske demokrati inn i fagfeltet minnestudier, og skriver om agonistisk [minne](#).

Les mer om Mouffes teorier under [agonistisk demokrati](#). Les mer om Bull og Hansens agonistisk minne under [teorien om agonistisk minne](#).

A.3. Agonistisk demokrati

I 2005 skrev Chantal Mouffe en kritikk av det hun omtalte som «the common sense» som var gjeldende i de fleste vestlige land på den tiden (Mouffe, 2005, s. 1). Like etter millenniumskiftet fantes det en rådende idé om at den økonomiske og politiske utviklingen som Vesten hadde oppnådd til da, kunne anses som «et enormt fremskritt i utviklingen av menneskeheten» (Mouffe, 2005, s. 1). Den «frie verden» hadde vunnet over kommunismen, og en verden «uten fiender» var innenfor rekkevidde (Mouffe, 2005, s. 1). Partipolitisk konflikt skulle tilhøre fortiden, og konsensus skulle nås gjennom åpen dialog. På grunn av globalisering og utbredte liberaldemokratiske regjeringsformer fantes det en forventning om at den kosmopolitiske fremtiden var innenfor rekkevidde, og skulle inneholde vedvarende fred og verdensomspennende menneskerettigheter (Mouffe, 2005, s. 1).

Denne ideen ble døpt den «post-politiske visjonen», og kritikken av nevnte visjon var tema for Mouffes bok *On the Political* fra 2005. Den post-politiske visjonen er en del av en større diskusjon innenfor politisk teori, der blant annet den amerikanske historikeren Francis Fukuyama, med hans prediksjon om historiens slutt punkt i *The End of History and The Last Man* fra 1992, skrev at liberaldemokratiet «may constitute the “end point of mankind’s ideological evolution” and the “final form of human government”» (Fukuyama, 1992, s. x). Dette fenomenet omtales også av den engelske politiske teoretikeren og sosiologen Colin Crouch som «post-democracy», og han skriver at post-demokratiet refererer til en «weariness with the obligations of political citizenship, alongside a complacent belief that democracy is in safe enough hands and barely needs to be practised» (Crouch, 2020, s. 17).

I 2018 fortsatte Mouffe kritikken av det post-politiske i boken *For a Left Populism*. Hun påstår der at en alvorlig politisk regresjon har funnet sted siden det tidlige 2000-tallet, og at et økende antall sosialdemokratiske partier i Europa har forkastet sin «venstre»-identitet og redefinert seg som «senter-venstre» (Mouffe, 2018, s. 3). Senter-venstre og senter-høyre møtes ved en konsensus, som ifølge Mouffe promoterer en teknokratisk politisk sfære hvor konfrontasjonene mellom politiske partier erstattes med den nøytrale

forvaltningen av offentlige problemstillinger (Mouffe, 2018, s. 4). Mouffe siterer den tidligere britiske statsministeren Tony Blair, som har sagt: «The choice is not between a left-wing economic policy and a right-wing one but between a good economic policy and a bad one» (Mouffe, 2018, s. 4). Men hvem bestemmer hvilken politikk som er god eller dårlig? Er det kun økonomer som skal håndtere dette problemet, eller er det rom for politisk uenighet?

Mouffe mener altså at sosialdemokratiske partier utfases i mange vesteuropeiske demokratier, samtidig som høyrepopulistiske partier har gjort viktige fremskritt i Vesten (Mouffe, 2018, s. 5). Nyliberal globalisering aksepteres, og politiske spørsmål reduseres til tekniske problemstillinger som skal løses av eksperter (Mouffe, 2018, s. 4). Mouffe mener at opprinnelsen til den generelle misnøyen med demokratiske institusjoner, og det store antallet fraværende valgstemmer, kan spores til den nevnte post-politiske situasjonen (Mouffe, 2018, s. 4).

En farlig konsekvens av det post-politiske er, ifølge Mouffe, fremveksten og populariteten til høyrepopulismen, som fremstiller seg selv som et alternativ som skal gi folket tilbake stemmen som har blitt konfiskert av den etablerte eliten (Mouffe, 2018, s. 5). Dette er en gjenkjennbar retorikk fra internasjonal politikk, som for eksempel Donald Trump, men også fra mindre lokale kontekster, som i Kristiansand hvor det høyrepopulistiske, anti-islamske (Norgesdemokratene, 2023) partiet Demokratene overrasket mange ved å bli det tredje største partiet i kommunen under valget i 2019 (Sand, 2019).

Mouffe er kjent for å være motstander av det kosmopolitiske idealet om et forsonet og harmonisk samfunn (Mouffe, 2013, s. 21). Det liberale politiske perspektivet er for Mouffe basert på en feilvurdering av hvordan samfunnet fungerer; en post-hegemonisk verdensorden, basert på rasjonell konsensus, tar ikke den antagonistiske dimensjonen i betraktning – som Mouffe mener er til stede i alle verdenssamfunn (Mouffe, 2013, s. 3). Hun foreslår derfor en alternativ demokratisk modell som nettopp tar samfunnets antagonistiske natur i betraktning.

Den antagonistiske dimensjonen Mouffe henviser til, forklarer hun gjennom konseptet «constitutive outside», som påpeker hvordan etableringen av én identitet alltid antyder etableringen av en forskjell (Mouffe, 2013, s. 4). Henry Staten utviklet begrepet «constitutive outside» da han refererte til forskjellige tema i tekstene til Jacques Derrida (Mouffe, 2013, s. 4). Men der hvor Statens/Derridas refleksjoner er høyst abstrakte, viser Mouffe hvordan

«constitutive outside» er relevant for formasjonen av politiske identiteter. Identitet kan forstås som noe relasjonelt, som per definisjon må skille seg fra noe «annet». Politikk, som i stor grad omhandler kollektive identiteter, handler derfor om å etablere et «[vi](#)», som krever en avgrensning mot et «dem» (Mouffe, 2013, s. 5). Det betyr ikke at relasjonen mellom «oss» og «dem» automatisk blir antagonistisk – en slik relasjon kan også bare handle om å anerkjenne forskjeller (Mouffe, 2013, s. 5). Når det er sagt, er det alltid mulig at et oss/dem-forhold utvikler seg til et venn/fiende-forhold – dette skjer, ifølge Mouffe, når den «andre» gruppen oppfattes som en trussel mot «vår» identitet og eksistens (Mouffe, 2013, s. 5). Altså; siden det er mulig å forme en politisk identitet, vil det være umulig å eliminere antagonismen fra samfunnet (Mouffe, 2013, s. 5).

Dette vedvarende potensialet for antagonisme er bakgrunnen for Mouffes agonistiske modell for demokratiet (Mouffe, 2013, s. 6). Kjernen i det agonistiske demokrati, også omtalt som agonistisk pluralisme, er at antagonisme, det vil si uenighet om visse politiske kampsaker, er umulig å utslette (Mouffe, 2013, s. 9). Rasjonell konsensus uten konflikt er, ifølge Mouffe, en utopi som skader demokratiske prosesser:

We have to accept that every consensus exists as a temporary result of a provisional hegemony, as a stabilization of power, and that it always entails some form of exclusion. The ideas that power could be dissolved through a rational debate and that legitimacy could be based on pure rationality are illusions which can endanger democratic institutions (Mouffe, 2000, s. 104).

Agonistisk pluralisme anerkjenner altså at demokratiet er, per definisjon, ekskluderende. Dersom denne ekskluderingen ignoreres, dersom demokratiske institusjoner definerer seg som rasjonelle og moralske, står nevnte institusjoner i fare for å fjerne muligheten for dissens (Mouffe, 2000, s. 105).

Den demokratiske politikkens sentrale kategori er, fra et agonistisk perspektiv, «motstanderen» (Mouffe, 2013, s. 7). Motstanderen innenfor et agonistisk demokrati er en opponent som forplikter seg til demokratiske [verdier](#) som frihet og likhet, men som er uenig om hvordan disse verdiene skal tolkes (Mouffe, 2013, s. 7). Motstandere kjemper for at deres forståelse av frihet og likhet skal vinne frem, bli hegemonisk, men samtidig stiller de ikke spørsmål ved motstanderens rett til å kjempe for sin egen tolkning – motstanderens

kontraposisjon i enhver sak er legitim. «This confrontation between adversaries is what constitutes the ‘agonistic struggle’ that is the very condition of a vibrant democracy» (Mouffe, 2013, s. 7). For å si det på en annen måte: Politisk konflikt må ikke skje mellom fiender (antagonisme), men mellom motstandere (agonisme).

Men hvordan kan dette egentlig fungere i praksis? Det finnes mange kritiske stemmer som påpeker problemer i Mouffes teori om agonisme. Jeg vil her trekke frem det Uğur Aytaç ved Universitetet i Utrecht kaller «the problem of overly permissive pluralism» (Aytaç, 2021, s. 421). For hvor skal demarkeringslinjene mellom en motstander og en fiende gå? Aytaçs poeng er at mangelen på prinsipielle begrensninger på politisk involvering vil etter all sannsynlighet underkjenne kvaliteten i den politiske sfæren, da slike begrensninger bidrar til å ekskludere visse problematiske påstander fra den politiske prosess (Aytaç, 2021, s. 421). Et av Aytaçs eksempler er vitenskapsfornektelse, hvorpå han beskriver at Mouffes agonisme mangler normative kriterier som kan benekte politisk behandling av saker knyttet til klimafornektelse, antivaksinasjonsbevegelser og ulike konspirasjonsteorier (Aytaç, 2021, s. 417).

Kritikken til Aytaç er relevant for mitt prosjekt fordi den peker på en problematikk som vedvarer idet Mouffes agonisme overføres til [minnestudier](#), noe som påpekes av Berger og Kansteiner i *Agonistic Memory and the legacy of 20th century wars in Europe* (2021):

«[W]ithout an understanding of the moral centre of gravity of agonism, it is difficult to determine the limits of legitimate political speech and legitimate political action in an agonistically constituted public sphere» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 227).

For å lese videre om adopteringen av Mouffes teori om agonistisk demokrati til minnestudier, slå opp på [teorien om agonistisk minne](#).

A.4. Agonistisk minne som veiledende prinsipp

Under følgende oppslagsord vil jeg legge frem hvordan jeg konseptualiserte teorien om agonistisk minne idet den ble plassert i parentes i den kunstneriske prosessen. Dersom du ikke har lest oppslagsordet [teorien om agonistisk minne](#),

anbefaler jeg å gjøre det før du leser videre. Jeg vil også trekke linjer til oppslagsordene [travelling concept](#), [parentes](#) og [kreativ rekursiv prosess](#), som med fordel kan leses like før eller etter dette oppslagsordet om agonistisk minne som veiledende prinsipp.

Travelling concepts refererer til hvordan jeg forholder meg overordnet til agonistisk minne som konsept, og konseptenes rolle og funksjon i min forskning. Under den kunstneriske prosessen gikk agonistisk minne fra å være et teoretisk utgangspunkt til å fungere som et «guiding principle», altså et veiledende prinsipp. Dette refererer til den [abduktive forskningslogikken](#), hvor et veiledende prinsipp styrer retningen forskeren ser i, og «kan sammenlignes med det å ha et teoretisk perspektiv å utgå fra, men dette kan med en abduktiv forskningslogikk endres flere ganger underveis, i en pendlende bevegelse med empiriske/praktiske/kunstneriske erfaringer» (Østern, 2017, s. 19).

Idet agonistisk [minne](#) ble plassert i parentes, gikk konseptet fra å være et teoretisk utgangspunkt til å være et veiledende prinsipp. Praksisen min endret seg ved at jeg vendte meg vekk fra *teorien* og startet den praktiske kunstneriske undersøkelsen, fremfor lesingen og vurderingen av agonistisk minne som teoretisk utgangspunkt. I praksis dreiet dette seg om at jeg forholdt meg løsere til det teoretiske underlaget – men hva er det da som står igjen? Jeg vil stille samme spørsmål med Szatkowskis [systemteoretiske](#) begrepsapparat: Hvordan kan jeg beskrive rollen til agonistisk minne i strukturen og anelsene i den [kreative rekursive prosess](#)?

I etterkant av denne bortvendingen fra teori skjedde det en rekke «flashes of insight», for å bruke Charles Sanders Peirces betegnelse (Peirce, 1992, s. 227). Mitt første instinkt var at jeg ville arbeide med [lekfolk](#) på [minnested](#)ene – altså ville jeg jobbe med kunstnerisk [deltakelse](#) for å utforske agonistisk minne. Dette i kontrast til UNREST-prosjektet, hvor de produserte en utstilling uten å invitere deltakere/lekfolk med i produksjonsprosessen (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). Deltakelsesaspektet var ikke en del av Bull og Hansens «On agonistic memory»-artikkel, og den generelle mangelen på deltakere i forskningsprosjektet kommenteres i UNRESTs oppsummerende publikasjon: «the UNREST project did not collaborate with stakeholders from social movements – something that was missing from the initial design of the project» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). For meg var det imidlertid det første jeg gikk til, idet agonistisk minne var et veiledende prinsipp. Det forteller meg noe om hvilke [verdier](#) agonismen satte i

spill hos meg, og som «boblet til overflaten» gjennom den kunstneriske [bearbeidelse](#)n. Deltakelseelementet i Minnekommisjonen-prosjektet fikk raskt en sterkt tilknytning til [ekspertveldekritikk](#).

I motsetning til Bull og Hansens teori om agonistisk minne er Chantal Mouffes [agonistiske demokrati](#), som jeg også hadde brukt mye tid på å fordype meg i under prosjektets oppstartsfase, sterkt kritisk til teknokratiske krefter og ekspertvelde. Gjennom [iscenesettelse](#)n av lekfolkene som beslutningstakerne, og ekspertene som lekfolkenes konsulenter, fremføres det et maktskifte. Denne avgjørelsen var, for å bruke Szatkowskis begrep, en del av evolusjonen i det kunstneriske arbeidet (Szatkowski, 2019, s. 152).

En sentral del av Szatkowskis poetologiske analysemodell er artikuleringen av verdier i den kreative prosessen – poetikken. I både den teoretiske fordypningen i teorien om agonistisk minne og i analysearbeidet ble det tydelig at det var utfordrende å formulere noe som kunne omtales som en agonistisk verdi. Både Mouffes agonistiske demokrati og Bull og Hansens agonistiske minne har mottatt kritikk for nettopp manglende verdigrunnlag: «Unlike cosmopolitanism with its grounding in the theory of the second modernity, agonism has a tough time identifying a definitive set of values, institutions, and practices» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 226).

En sentral del av analysearbeidet jeg gjennomførte med de [poetiske kategoriene](#), handlet om å ordlegge verdier. Gjennom å iaktta prosessen og reflektere over de ulike valgene ble det tydelig at [ambivalens](#) var et svært viktig konsept i min forståelse av agonistisk tenkning. I forlengelse av dette står ambivalens som et sentralt element i min beskrivelse av de poetiske kategoriene.

Min forståelse av agonistisk tenkning på minnesteder ble utviklet gjennom den kunstnerisk-vitenskapelige prosessen jeg skriver om i denne avhandlingen. Gjennom å analysere prosessen med de poetiske kategoriene kom jeg frem til begreper som beskriver prosjektets verdier og praksis. To av begrepene jeg mener er spesielt relevante for min forståelse av agonistisk tenkning på minnesteder, er ambivalens og ekspertveldekritikk.

Agonistisk minne fungerte som en veileder i den kunstneriske prosessen – som et aktivt tilsidesatt undersøkelsesobjekt og som en del av strukturen og anelsene i den kreative rekursive prosessen. Agonistisk minne veiledet prosessen mot det ambivalente og det ekspertveldekritiske.

A.5. Ambivalens

Bull og Hansen har tidligere referert til agonismen som et «travelling concept» (Bull et al., 2021, s. 15). Mieke Bal minner oss på at når det kommer til «travelling concepts», er det «in the groping that the valuable work lies» (Bal, 2002, s. 11). Dette oppslagsordet kan tolkes som en slik famling med verdisystemet til konseptet «agonisme».

I arbeidet med den poetologiske analysemodellen måtte jeg tilpasse visse deler av Szatkowskis teori for å arbeide effektivt i mitt prosjekt. En viktig del av dette arbeidet var å ordlegge hvordan jeg tolket verdibegrepets funksjon. I sin tekst insisterer Szatkowski på at verdiene alltid står øverst i det poetiske hierarki, og alltid vil være en guide for prosessens poiesis og aisthesis (Szatkowski, 2019, s. 6). Min opplevelse var derimot at verdiene ikke alltid var førende for prosessen, jeg valgte derfor å omstrukturere analysemodellen for å tilpasse den til mitt behov, noe som kan leses om under oppslagsordet verdier, poetiske kategorier og poetologisk analyse.

Da jeg skulle forsøke å beskrive innholdet i de poetiske kategoriene, la jeg merke til hvordan agonisme som en verdi ga meg for lite – faktisk ga det meg ingen retning som sådan. Dette er en vedvarende kritikk av både Mouffes teori om agonistisk demokrati og Bull og Hansens agonistiske minne. UNREST-forskerne skriver eksplisitt om denne problematikken:

In the absence of a clearly delineated, easily implemented set of agonistic values, researchers, stakeholders, and citizens resorted to have their actions and assessments guided by a cosmopolitanly inspired set of principles updated and improved upon by a number of agonistically informed interventions and tactics highlighting power inequalities and hegemonic structures (Berger & Kansteiner, 2021, s. 230).

Jeg mener derimot ikke det er spesielt relevant eller presist å si at jeg var «guidet av kosmopolitiske verdier» på samme måte som UNREST-gruppen. Kosmopolitiske verdier kan i dette tilfellet sies å være opplysningstidsidealer som likhet og frihet (Berger & Kansteiner, 2021, s. 230). Det jeg slet med i startfasen av den poetologiske analysen, var å tolke agonismen som en verdi (en poetikk) som ledet poiesis/aisthesis, eller omvendt. Jeg mente andre begreper måtte på plass, andre verdier, som til sammen kunne artikulere hvordan jeg

arbeidet med agonistisk tenkning på [minnestedet](#) [ARKIVET](#). Jeg stiller meg spørsmålet: Hvilke verdier blir gjeldende i min famling med agonismen? Og hvordan påvirker mine personlige verdier min tolkning av agonismen?

Et viktig konsept både i min prosess og i den ferdige utstillingen *Minnekommissjonen*, er ambivalens. Ambivalens kan i visse tilfeller tolkes som «vinglete», «svakt», «tilbakeholdent» eller med lignende negativt ladede synonymer. Men jeg vil bruke en annen tolkning av ambivalens her, nærmere dens etymologiske rot i latin; «ambi»; omkring, til begge sider, og «valentia»; kraft, evne, verdi («Ambivalens», 2024). I denne kontekst tolker jeg ambivalens som evnen til å holde motstridende følelser, meninger, og standpunkter – menneskers evne til å stå i en dobbelthet. Jeg tolker ambivalens som en slags positivt ladet usikkerhet. Dette er noe som, slik jeg ser det, går rett i kjernen til det agonistiske; evnen til å både holde fast på sin egen mening som korrekt, som den verdien som bør være øverst i hierarkiet, samtidig som man kan respektere den andres mening som en legitim konkurrent. Dette krever, slik jeg ser det, evnen til å sette seg inn i motstanderens standpunkt og til en viss grad forsøke å forstå hvorfor motstanderen mener det standpunktet jeg holder fast i, er feil.

Denne ambivalensen er også tilstede i mine kreative prosesser. Jeg opplever at en intern ambivalens hos kunstner-forskeren i prosessen, er verdifullt og legitimt – ambivalensen påvirker poiesis og aisthesis. Jeg hadde ikke laget *Minnekommissjonen*, jeg hadde ikke invitert inn deltakergrupper, jeg hadde ikke skrevet et [encyklopedi](#) hvis det ikke var for at jeg personlig synes en slik ambivalens er verdifullt. Det er en grunn til at jeg ikke bruker begreper som «usikkerhet», «tvil» eller «tvetydighet» for å beskrive denne følelsen. Etter min mening ligger det en intensjonalitet bak ambivalensen – jeg velger å være ambivalent – i motsetning til de nevnte begrepene som kan tolkes som midlertidige uønskede følelser.

I filosofiprofessor Hili Razinskys *Ambivalence: A Philosophical Exploration* utforsker hun ulike måter å forstå ambivalensbegrepet på (Razinsky, 2017). Ifølge Razinsky er ikke ambivalens en følelse eller en handling – ambivalens er heller ikke midlertidig eller kortvarig. Ambivalens er et helt ordinært fenomen som har «the time span of attitudes, and in particular it often characterizes our medium- and long-term attitudes» (Razinsky, 2017, s. 6). I mitt tilfelle omtaler jeg ambivalens som en verdi, noe jeg kommer tilbake til senere under dette oppslagsordet, mens Razinsky omtaler det som en «attitude», som jeg

oversetter til holdning. Razinsky beskriver sitt ambivalensbegrep som en lek mellom pluralitet og det enhetlige (Razinsky, 2017, s. 98):

On the one hand, ambivalence implies a plurality of contrary points of view toward a common object, but, on the other hand, ambivalence amounts to a unitary outlook, since two attitudes do not constitute an instance of ambivalence unless a single subject has both attitudes and holds each as opposed to the other: he must be ambivalent between them (Razinsky, 2017, s. 98).

En stor del av Razinskys teori går ut på menneskers handlingsrom i møte med ambivalens – hvor den rådende ideen har vært at ambivalente mennesker ikke er handlingsdyktige. Razinsky bruker Buridans esel-paradoks som eksempel på hvordan ambivalens ofte blir forstått (Razinsky, 2017, s. 40): Et esel står midt mellom en høystakk og en bøtte med vann. Det er både tørst og sulten, men klarer ikke å bestemme seg for hvilken vei det skal gå først. Eselet dør til slutt av sult og tørste. Razinskys poeng er at eselet ikke er ambivalent på den måten hun skisserer; selv om det har motstridende ønsker, føler det ikke på ambivalens mellom følelsene, det ønsker seg *både* mat og drikke (Razinsky, 2017, s. 40).

Én av grunnene til at jeg plasserer ambivalensbegrepet som et uttrykk for agonistisk verdi kommer fra Razinskys teoretisering av ambivalens som en kreativ tilstand, for eksempel en situasjon hvor «a person wants to *A* and does not to want to *A* and acts in a way that to some extent is both *A*-ing and not *A*-ing» (Razinsky, 2017, s. 253). Dette som en kontrast til et ambivalensbegrep hvor målet er å bli kvitt ambivalensen – for Razinsky er ambivalensen meningsfull:

[A]mbivalence can develop such as to constitute a direction in one's life, a meaningful course of living that transcends the pair of attitudes as well as the mere fact that one is ambivalent between them. (...) The opposed attitudes can be better (richer, more sincere, more appropriate, more sensitive) for their opposition. (...) The concern with truth, but also sensitivity, creativity, and well-being, often call for ambivalence in shaping our concepts (Razinsky, 2017, s. 9).

Mitt ambivalensbegrep tar utgangspunkt i Razinskys, og der hvor Razinsky omtaler ambivalensen som en holdning, velger jeg å bruke ambivalens som en

verdi i min poetologiske analyse – den verdien jeg mener er viktigst for å beskrive agonistisk tenkning. Ambivalens forstås her altså som én konkret verdi, ikke en posisjon *mellom* to verdier. Ambivalens er et abstrakt ideal som i denne kontekst betegner *et valg* om å *ikke* ha konkrete holdninger som ideal. Og i likhet med Razinsky ser jeg ambivalens som noe kreativt, sensitivt og åpent, for min del gir det mening å navigere i verden med en viss ambivalens.

Idet denne ambivalensen ordlegges, mener jeg det er lettere å se linjer ut fra ambivalens som en bestanddel av et agonistisk verdisystem og Minnekommisjonen-prosjektet som helhet. Et eksempel på dette er prosjektets forhold til kunstnerisk [intervensjon](#), samt den flerstemmige fremtoningen til utstillingen. Etter min mening står begge deler i kontrast til fenomener som ofte assosieres med agonismen, som karakteriseres som høylytte og konfliktfylte. Et eksempel på denne karakteriseringen kan vi lese i [UNREST](#)-forskernes beskrivelse av deres utstilling *Krieg. Macht. Sinn*:

The underlying principle of display was that of juxtaposing and counterposing as much as possible conflicting and contradictory positions and stances with respect to war, in order to create agonistic frictions by means of objects and thus unsettle the visitors (Angeli et al., 2021, s. 126).

I min tolkning av agonismen var det ikke min intensjon å *rokke* ved publikum på samme måte, tvert imot ville jeg lage noe som var søkende, og som krevde innsats fra publikum. Jeg var ikke særlig interessert i å gjøre publikum forbannet. Jeg ønsket heller at publikum skulle imøtekomme de spørsmålene utstillingen stilte: Hvem er det som velger hvilke minner som får plass? Kan/skal/bør [lekfolk](#) delta i større grad når det kommer til produksjonen av institusjonelle kulturelle minner? Hvem *er* ekspertene i minnekulturen?

Det er ikke dermed sagt at *Minnekommisjonen* er uten friksjon eller provokasjonsmuligheter. Jeg valgte for eksempel å invitere daværende bystyrepolitiker for Demokratene, Nils Nilsen, som [konsulent](#). Dette ble ikke eksplisitt kritisert av deltakerne i kommisjonen, men han er uten tvil en polariserende skikkelse i Kristiansand. Jeg vil spesielt trekke frem hvordan Nilsens video ble mottatt av deltakerne fra gruppen De frivillige. De frivillige, altså deltakerne fra [Arkivets venneforening](#), var positivt overrasket, og kommenterte at «dette var ikke en Nilsen vi ofte får se».

En interessant konsekvens av å arbeide med poetologisk analyse er nettopp kravet om å artikulere verdier – noe som var nødvendig i mitt arbeide med konseptet agonistisk minne. Jeg vil understreke at jeg ikke påstår å ha «løst» UNREST-forskernes innvendinger mot agonismens manglende verdisystem; debatten om demarkeringslinjer knyttet til politisk [deltakelse](#) er kompleks, og ikke noe som har vært innenfor omfanget til denne ph.d.-avhandlingen.

Men gjennom artikuleringen av verdier gjennom de [poetiske kategoriene](#), mener jeg ambivalens kan stå som en bestanddel av Minnekommisjonen-prosjektets verdi-hierarki.

A.6. ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter

8. mars 1935 åpnet et nytt Statsarkiv i villastrøket Bellevue i Kristiansand. Murbygningen var solid, hadde tykke vegger, fire etasjer, samt mange små og store rom. Bygningen lå i gåavstand fra bysentrum, og hadde utsikt over innseilingen til Kristiansand. 10. april 1940 ble Statsarkivet okkupert av tyske soldater, og mellom 1942 og 1945 fungerte bygningen som hovedkvarter for Gestapo på Sørlandet (Arkivet, 2022). Det tyske sikkerhetspolitiet, Sipo, innredet celler og torturkammer, dit arresterte fra hele landsdelen ble sendt dersom de skulle forhøres (Arkivet, 2023).

Etter frigjøringen flyttet Statsarkivet inn i bygningen igjen, og i over 30 år fungerte den som Kristiansands Statsarkiv. Men på 80- og 90-tallet ble plasskapasiteten et økende problem, og Statsarkivet måtte flyttes.

Diverse aktører arbeidet iherdig for at bygningen skulle bli et informasjonssenter om okkupasjonshistorie og fredsarbeid, og 8. mai 2001 åpnet Stiftelsen Arkivet: Et senter for dokumentasjon og fredsbygging. 1. februar 2018 endret senteret navn til ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter.

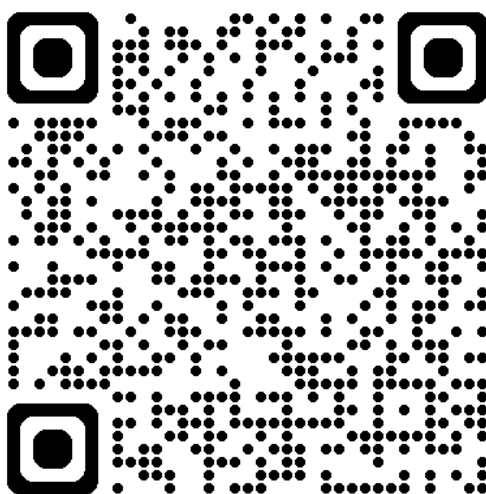
Siden åpningen har ARKIVETs faste utstilling stått i kjelleren – hvor fangecellene og torturkamrene befant seg under okkupasjonen. I tredje etasje finnes det to små utstillingslokaler som fungerte som kontorer under okkupasjonen (Erland, 2022, s. 85). *Minnekommisjonen* står i et av de rommene.

A.7. Arkivets venneforening

Stiftelsen Arkivets Venneforening ble stiftet 16. desember 1999 (Erland, 2022, s. 68). Venneforeningens formål er å skape kontaktnett og økonomisk støtte for [ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter](#) (Arkivet, 2024-a). Flere av venneforeningens medlemmer bidrar med omvisninger i den faste utstillingen *Brennpunkt Arkivet: Okkupasjon, motstand, fangenskap og samarbeid i Agder 1940-1945* (Arkivet, 2024-a).

Fem av medlemmene fra Arkivets venneforening var deltakere i Minnekommisjonen. Deres gruppe het «De frivillige», ettersom Arkivets venneforening er en frivillig organisasjon. Dersom du er interessert i å se De frivilliges bidrag i utstillingen *Minnekommisjonen*, bla til oppslagsordet [Den sovjetiske krigsfangen Pjotr Botsmanov](#).

A.8. Arkivklossene



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355>

I utstillingen *Minnekommisjonen* kan publikum lese og bruke arkivklossene. Arkivklossene er på størrelse med en litt tykk bok og laget av treverk. Hver arkivkloss representerer en historie fra 2. verdenskrig, foreslått av enten en deltaker fra Minnekommisjonen eller en [konsulent](#), som mente akkurat den historien var den viktigste å fortelle i dag. På forsiden av arkivklossene kan publikum lese historiens overskrift, for eksempel «Torpederingen av Rio de Janeiro», de kan også lese hvem som foreslo historien, for eksempel «Kevin

Mathisen Kirkhus, Minnekommisjonen: De fremtidige historikerne». De kan også se om forslaget ble forkastet eller antatt. På baksiden av klossen kan publikum lese et kort sitat fra deltakerne, som skal være interessevekkende for publikum, og oppfordre dem til å spille av arkivklossen i Minnekommisjonens Arkiv. Ved å spille av klossen kan publikum se en kort videosnutt hvor kommisjonsmedlemmet eller konsulenten beskriver historien, og forklarer hvorfor den er viktigst å fortelle i dag.

I tillegg til alle forslagene inneholder arkivklossene seks andre videoer: tre videoer som viser sluttintervjuer med deltakerne, hvor de forsvarer sitt endelige valg av historie, og tre videoer hvor jeg beskriver utvalget av deltakerne og workshopdesign. Dersom du er interessert i å se og lese Arkivklossene fra *Minnekommisjonen*, samt se videoene omtalt i dette oppslagsordet, kan du følge QR-koden eller lenken ovenfor.

B.

B.1. Bearbeidelse

I etterkant av workshoparbeidet startet en ny fase i produksjonen av utstillingen *Minnekommisjonen*. Deltakerne i kommisjonen hadde fått tilgang til en beslutningsprosess på [ARKIVET](#), de hadde tatt sine avgjørelser, og så var det opp til meg å redigere og bearbeide dette for et publikum. I løpet av denne bearbeidelsesprosessen dukket det opp mange interessante krysningspunkter mellom kunsthaget og historiefaget. For eksempel de ulike avsenderposisjonene: meg som kunstner-forsker-avsender, Minnekommisjonen som deltaker-avsender og ARKIVET som institusjon-avsender. Hvem er ansvarlig for ytringene i utstillingen *Minnekommisjonen*? Dersom du er interessert i å lese mer om de tverrfaglige vurderingene, kan du bla til oppslagsordet [tverrfaglighet](#). Også knyttet til bearbeidelse er den visuelle fremstillingen, hvor jeg tidlig tok en avgjørelse om å utforske [miniatyr](#)diorama som [iscenesettelse](#)sformat, noe som kan leses mer om under oppslagsordet [miniatyret](#).

C.

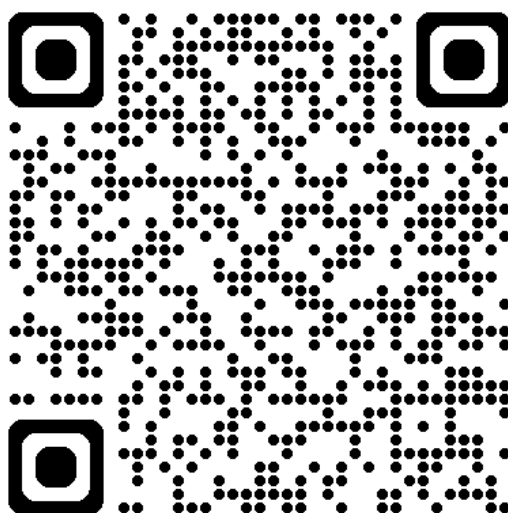
C.1. Clio studentforening

Clio studentforening ble stiftet i 2017 for å fremme et godt læringsmiljø, engasjement og fellesskap mellom historiestudentene ved Universitetet i Agder (Clio studentforening, 2024).

Fire historiestudenter fra styret for Clio studentforening var deltakere i Minnekommisjonen. Deres gruppe het «De fremtidige historikerne». Dersom du er interessert i å se De fremtidige historikernes bidrag til utstillingen *Minnekommisjonen*, bla til oppslagsord [Dagliglivet til den sivile norske befolkningen](#).

D.

D.1. Dagliglivet til den sivile norske befolkningen



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2613445>

D.2. Dramaturgi

Oppslagsordet [kunst og vitenskap](#) fungerer som en tvilling til oppslagsordet om dramaturgi, og kan med fordel leses like før eller etter dette.

Dramaturgibegrepet har vært i konstant utvikling siden antikken, men har fått ny relevans de senere tiår takket være begrepets introduksjon i hverdagslig engelsk språk (Szatkowski, 2019). Selv om «dramaturgi» kan defineres som «læren om hvordan skuespill og andre fortellinger i dramatisk form er oppbygd» (Evans, 2006, s. 17), har begrepet vokst frem som et fagområde som også strekker seg utenfor teaterrommet.

Ifølge Szatkowskis teori om dramaturgi kan dramaturgi beskrives som: Produksjon av og refleksjoner rundt kommunikasjon av kommunikasjon til

samfunnet om samfunnet (Szatkowski, 2019, s. 6). Selv om Szatkowski utvikler en teori om dramaturgi, leser jeg teksten i like stor grad som en teori om kreativitet og kunst. En betydelig del av Szatkowskis teori består av hans poetologiske analysemodell, hvor målet er å identifisere og beskrive det kunstneriske program, som tar form i og gir form til verket (Nielsen, 2020, s. 24). Et helt sentralt aspekt ved Szatkowskis teori om dramaturgi er dens epistemologiske forankring i Niklas Luhmanns systemteori (Szatkowski, 2019, s. 2). I denne forankringen er kunst og vitenskap differensierte funksjonssystemer, noe du kan lese mer om i oppslagsordet [kunst og vitenskap](#).

I det følgende vil jeg presentere og drøfte den delen av Szatkowskis teori som trekker en linje mellom dramaturgi- α og dramaturgi- ζ , og hvordan dette relaterer seg til mitt kunstnerisk-vitenskapelige forskningsprosjekt.

Dramaturgi- α er i kunstsystemet, og fungerer som en praksisteori som gjennom en rekursiv prosess kobler de ukrenkelige verdiene på toppen av det poetiske hierarki med hierarkiets fundament; produksjonen av ([poiesis](#)) og resepsjonen av (aisthesis) kunstverket (Szatkowski, 2019, s. 6). I denne sammenheng er dramaturgi en refleksjonsteori.

Dramaturgi- ζ er i vitenskapssystemet, og forstås som en teoretisk undersøkelse av hvordan mange ulike refleksjonsteorier (dramaturgi- α) belyser spørsmål knyttet til hvordan kunst skaper mening (Szatkowski, 2019, s. 6).

Ifølge Szatkowski er dramaturgi- α (i kunstsystemet) «by *necessity*» normative, verdibaserte praksisteorier (Szatkowski, 2019, s. 6, original kursivering). Mens dramaturgi- ζ (i vitenskapssystemet) unngår normativitet gjennom å fokusere sin iakttagelse på kunstverk og prosesser «to re-describe, analyse, and compare the poietics and the many different values at work inside the artefacts» (Szatkowski, 2019, s. 6). For å beskrive det på en annen måte; dramaturgi- α er det som skjer i kunsten, mens dramaturgi- ζ er den vitenskapelige undersøkelsen av relasjonen mellom ulike kunstverk og hvordan de kan relatere seg til andre kunstverk og til samfunnet for øvrig (Szatkowski, 2019, s. 118). Når dramaturger arbeider som kunstnere i kunstsystemet, bruker de en viss analytisk kompetanse som inngår i refleksjonsteorien – dette er dramaturgen i dramaturgi- α (Szatkowski, 2019, s. 35). Under dramaturgens utdanning skal de ifølge Szatkowski trenes opp til å arbeide innenfor en rekke ulike poetikker – og må derfor kunne innta annen ordens iakttagelse i dramaturgi- ζ (Szatkowski, 2019, s. 35).

Som jeg har drøftet andre steder i avhandlingen, er denne inndelingen mellom de differensierte funksjonssystemene kunst og vitenskap utfordrende å bruke innenfor mitt avhandlingsformat, hvor funksjonssystemene forstås som sammenvevde. I forlengelse av dette er det også utfordrende å plassere et kunstnerisk-vitenskapelig prosjekt innenfor dramaturgi- ς eller - α . Jeg produserer ikke kunst isolert fra vitenskapssystemet, som en dramaturg innenfor dramaturgi- α , og forskningsprosjektet mitt kan heller ikke plasseres i dramaturgi- ς , hvor en skal fungere som iakttagere av kunstverk og -prosesser. Jeg posisjonerer meg i denne avhandlingen som kunstner-forsker.

Inndelingen mellom dramaturgi- ς og - α er direkte relatert til systemteoriens avgrensede systemtenkning. I Szatkowskis teori om dramaturgi spesifiserer han hvordan kunstnere innenfor dramaturgi- α skaper og reflekterer: Når den kunstneriske prosessen er «i flow», iakttar kunstnerne verdenen i første orden – de observerer det de observerer – gjennom en distinksjon situert i deres poetiske hierarki (Szatkowski, 2019, s. 160). Etter å ha gjennomført en rekke kreative operasjoner kan eventuelt kunstnerne stoppe «the immediate flow in creation» for å reflektere: «We insist that this is another mode of existence, to reflect means to observe observations in self-reflection or in communication. *It is not possible to create and reflect at the same time*» (Szatkowski, 2019, s. 161, original kursivering).

Szatkowski omtaler de to «modes of existence» i poiesis (i dramaturgi- α) som «Praxis: act & experience» og «Theoria: reflection», men spesifiserer også at det forekommer refleksjon i praksis og praksis under refleksjon; «theory-in-practice» og «practice-in-theory» (Szatkowski, 2019, s. 161):

Praxis: act & experience		Theoria: reflection	
Divergent action & experience	Theory-in-practice	Convergent analysis Reflection	Practice-in-theory
1. 1st order observation 2. Selections 3. Based on inviolate values 4. Expectations led by emotions 5. Associative connections links 6. Flow: the speed of perception 7. CONDENSATION OF EMOTIONAL PERCEPTIONS 8. Compressed by leaving out all redundant conditions	1. Condensed cognition may 2. Be brought in immediate contact with practice 3. CONFIRMATION OF CONDENSED COGNITION 4. INTUITION 5. Guides the flow and facilitates speed	1. 2nd order observation 2. Analysis 3. Observing values as contingent 4. Expectations led by reason 5. Connection in causal-logical links 6. Flow: Slow, testing, reiterating 7. CONDENSED COGNITION MEMORIZED 8. Compressed by leaving out all redundant conditions	1. The condensed perceptions 2. Corrects reflection making sure theory does not miss touch with practice 3. CONFIRMATION OF CONDENSED PERCEPTIONS 4. INTUITION 5. Guides interpretation and slows down the flow

Figur 2. "Practice and theory - and the re-entry" (Szatkowski, 2019, s. 161)

Szatkowski omtaler verdier på ulike måter innenfor práxis og theoria. I práxis omtales verdiene som ukrenkelige, mens under theoria skriver Szatkowski: «When observing in second order it becomes clear that values are contingent» (Szatkowski, 2019, s. 162). Det er altså mulig å forhandle om verdiene under andre ordens iakttagelse i poiesis – de kan endres. Men hvorfor mener Szatkowski at verdiene er betinget i theoria, mens de omtales som ukrenkelige i práxis? Hvorfor har refleksjonen som skjer under práxis (theory-in-practice), mindre transformativt potensial enn den refleksjonen som skjer under theoria? Her bruker jeg verdier som et eksempel siden vi eksplisitt kan lese det i modellen ovenfor, men dette refleksjonshierarkiet har også følger utover verdiene. Dette er et av punktene jeg undret meg over i min lesing av Szatkowski. Han distingverer mellom práxis og theoria i poiesis, men også mellom dramaturgen i dramaturgi- ζ / α . Jeg undrer meg derfor over hvordan en kan distingvere mellom dramaturgen i dramaturgi- α i «refleksjonsmodus» (theoria), og dramaturgen i dramaturgi- ζ . Slik jeg forstår Szatkowski, impliserer han her en form for hierarkisering rundt refleksjon som praksis. Jeg leser det slik

at refleksjon som skjer i práxis, «in a few seconds» ikke *er* refleksjon (Szatkowski, 2019, s. 162). Jeg reagerer på dette, da refleksjon etter min mening kan være en del av práxis – både som et kognitivt situert øyeblikk (Szatkowskis theory-in-practice) og som en del av det produserte materialet; praksis som refleksjon.

Som jeg har skrevet andre steder i avhandlingen, tror jeg gnisninger som dette kan forklares gjennom at jeg i motsetning til Szatkowski ikke arbeider like gjennomført innenfor en systemteoretisk epistemologisk ramme. Men jeg synes det er viktig å utpeke slike forskjeller siden jeg forsøker å anvende en poetologisk analysemodell i avhandlingen. Som kunstner-forsker insisterer jeg på kombinasjonen av funksjonssystemene kunst og vitenskap. Under oppslagsordet om [kunst og vitenskap](#) skriver jeg at rollen som kunstner-forsker relaterer seg til Szatkowskis inndeling mellom dramaturgi- ζ / α . Jeg mener det er relevant å beskrive funksjonen til kunstner-forskeren som en fagperson som kan foreta en toveisiakttagelse mellom systemene kunst og vitenskap – og mellom dramaturgi- ζ / α . Kunstner-forskeren bruker referansekoder og strategier fra kunstproduksjon – fra poiesis – som metode i forskningsarbeid. I mitt prosjekt gir det derfor ikke mening å splitte dramaturgen mellom funksjonssystemene kunst og vitenskap.

D.3. Deltakelse

En av mine påstander med [parentes](#)-begrepet er at en kunstnerisk [bearbeidelse](#)sprosess av teori, gjennom parentes-setting, vil kunne generere nyskapende tolkninger av teori, som kan bidra til økt forståelse av ulike konsepter og fungere som springbrett for videre forskning. En av de første opplevelsene jeg hadde av parentes-setting i denne prosessen, var at visse ideer fra teorien «boblet opp» til overflaten idet den ble satt i parentes. I den sammenheng er det påfallende at jeg, idet jeg bestemte meg for å tre vekk fra teori og hengi meg til den kunstneriske prosessen, bestemte meg for å arbeide med deltakergrupper.

Etter at jeg hadde fått ideen om at utstillingen skulle produseres i samarbeid med deltakergrupper, dukket det opp et sentralt spørsmål: Hvem skal inviteres til å være med i prosjektet? Jeg begynte med å lage noen kriterier for deltakelse. På lik linje med mange av avgjørelsene i den kreative prosessen herfra og ut, var kriteriene informert av [agonistisk minne som veiledende prinsipp](#); altså den samlede, konsentrerte kunnskapen om agonismen jeg hadde tilgjengelig i

min bevissthet i øyeblikket. I den sammenheng mente jeg at det første kriteriet for deltakelse skulle være at deltakerne ikke skulle være profesjonelle fra historiefaget, eller andre personer som bidrar til den større minnekulturen i sitt daglige virke. Denne intuisjonen mener jeg var påvirket av Chantal Mouffes [agonistiske demokrati](#). I Mouffes tekster skriver hun bredt om politiske spørsmål og demokratiske problemstillinger, og hun har i en årrekke vært en sterk kritiker av ekspertenes makt i vestlige samfunn: «political questions are not mere technical issues to be solved by experts» (Mouffe, 2013, s. 3). Dersom du er interessert i å lese mer om prosjektets forhold til ekspertrollen, kan du slå opp på [ekspertveldekritikk](#).

Det andre kriteriet var at de måtte ha en viss interesse for 2. verdenskrig. På dette tidspunktet i prosessen visste jeg at deltakerne skulle, på sett og vis, fungere som bidragsytere til utstillingen; de skulle bidra med et svar på spørsmålet «hvilken historie fra 2. verdenskrig i Norge er viktigst?». I tillegg skulle de begrunne svaret sitt. Det ante meg at dersom jeg inviterte med en hvilken som helst gruppe, uten at de hadde interesse for, eller en viss kunnskap om, 2. verdenskrig, så ville mye av tiden bli brukt på å sette oss inn i tematikken på et grunnleggende nivå.

Det siste kriteriet var at de skulle være en allerede etablert gruppe – altså ikke en gruppe *jeg* hadde satt sammen. Dette handlet i stor grad om at jeg ønsket å skape et rom for agonistiske møter – og på dette tidspunktet i min prosess tolket jeg agonistiske møter som tilrettelagte for uenighet. Min anelse var at en allerede etablert gruppe, hvor deltakerne kjenner til hverandre og i større grad tør/orker å være uenig, vil være gunstig for å skape agonistiske møter.

Etter å ha utarbeidet kriteriene forventet jeg å støte på en av de største kritikkene vendt mot både Mouffes agonistiske demokrati og Bull og Hansens minnemode: Hvor setter vi en stopper for deltakelse? Hvem skal inviteres inn i varmen, og hvem er ikke en del av det agonistiske demokratiske fellesskapet? Agonismens sentrale kategori er, ifølge Mouffe, «motstanderen» som skal erstatte bildet av «fienden» innenfor en legitim politisk sfære (Mouffe, 2013, s. 7); men hvilke fiender skal bli motstandere, og hvem skal forbli fiender? Dette er en problematikk som behandles av ulike forskere, og som gjengis i ulike deler av denne avhandlingen, blant annet under oppslagsordet [agonistisk demokrati](#). Jeg følger ikke dette sporet videre her, for i praksis viste det seg at jeg fikk det motsatte problem, jeg klarte nesten ikke å finne deltakere som var interessert i å være med i prosjektet. Jeg mener dette reflekterer et viktig og noe

underkommunisert hinder knyttet til både teorien om agonismen og kunstfaglige deltakerstrategier.

Det kan være enkelt å avfeie vanskeligheten knyttet til å skaffe deltakere som et rent pragmatisk problem – det finnes selvfølgelig mange gode grunner til å ikke kunne eller ønske å være med i et prosjekt som Minnekommisjonen, men jeg mener også at denne vanskeligheten kan peke på et punkt innenfor politisk-, sosial- og kunstfaglig deltakelse som ofte ikke trekkes frem: Hva om folk ikke er *interessert* i å delta? Jeg vil ikke gå i fellen med å sidestille politisk og kunstnerisk deltakelse, noe kunstteoretikeren Claire Bishop advarer mot, og som påpeker at deltakende kunst ikke er et privilegert politisk medium (Bishop, 2012, s. 281). Men dersom man skal arbeide med deltakelse i praksis og vurdere en arbeidsmetode opp mot en teoretisk linse, tror jeg dette problemet er relevant å ha med seg i vurderingen. Problemet jeg måtte hankses med, var ikke demarkeringslinjer for deltakelse, det var å gjøre deltakelsen givende nok for deltakerne til at de ønsket å være med.

Deltakerne i Minnekommisjonen-prosjektet bestod til slutt av personer fra [Arkivets venneforening](#), [Kristiansand bystyre](#) og [Clio studentforening](#). Jeg kontaktet i utgangspunktet mange flere grupper som kunne passe til kriteriene. Ulike politiske ungdomsorganisasjoner, ulike religiøse grupperinger, foreninger knyttet til ulike nasjonaliteter – for eksempel Polsk-norsk forening – Forum for integrering og dialog Agder, elever fra diverse videregående skoler i Agder, studenter fra diverse institutt på Universitetet i Agder (UiA), og minst én representant fra alle politiske partier i Kristiansand bystyre ble invitert med i kommisjonen. De fleste e-postene forble ubesvarte, og noen få svarte med at de ikke hadde tid eller mulighet til å være med i prosjektet. Ingen av de inviterte takket nei basert på uenighet eller misnøye med prosjektets konsept, det skjedde derimot under invitasjonen av [konsulentene](#), og kan leses om under oppslagsordet [konkurranse](#).

Dersom du er interessert i å lese mer om hva deltakerne gjorde under produksjonen av utstillingen, kan du bla til oppslagsordet [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#). Dersom du vil lese mer om prosjektets deltakelsespraksis, kan du slå opp på [kunstfaglige deltakerstrategier](#).

D.4. Demokratisering

I avhandlingens innledende kapittel presenterer jeg blant annet følgende forskningsspørsmål: «Hvordan kan Minnekommisjonen-prosjektet bidra til demokratisering av norske [minnesteder](#)?» Nedenfor vil jeg kort beskrive hva som menes med «demokratisering» i denne kontekst, og hvilken diskurs jeg går inn i.

Overordnet har «demokratisering» to beslektede betydninger. Det kan beskrives som en prosess hvor en maktfordeling blir mer demokratisk, for eksempel med overgangen fra et totalitært regime til et demokrati. Det kan også beskrive en målsetting om å gjøre *noe* tilgjengelig for flere mennesker, for eksempel kunnskap eller makt (Democratize, 2024).

I forskningsspørsmålet spør jeg hvordan Minnekommisjonen-prosjektet kan bidra til demokratisering av norske minnesteder. Dette spørsmålet relaterer seg til de norske freds- og menneskerettighetssentrenes felles strategi, hvor de eksplisitt nevner det å fremme demokratiske verdier og holdninger som målsetting (Kunnskapsdepartementet, 2017). Dette handler selvfølgelig til dels om å undervise *om* demokratiske verdier og holdninger. Men etter min mening kan det også tolkes som å ha en deltakende eller medvirkende *praksis*.

HL-senteret – Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter i Oslo – bruker demokratisering-begrepet i sitt veiledningsdokument for [medvirkning](#):

«Å demokratisere» refererer til en prosess der man ønsker å skape «mer» demokrati ut ifra et mindre demokratisk utgangspunkt (...) I vår sammenheng handler «å demokratisere» altså om å bidra til videreutvikling av mer demokratiske praksiser i museet enn det som allerede eksisterer, tilpasset museets behov og de ulike utstillingsprosjektene (HL-senteret, 2024-b, s. 10).

Ph.d.-prosjektet mitt og HL-senteret har en beslektet intensjon i demokratiseringen, og vår forståelse av begrepet er likt. Men det finnes også noen relevante forskjeller mellom min og HL-senterets praksis, som jeg belyser under oppslagsordet [medvirkning](#).

D.5. Den patriotiske grunnfortellingen

«Det treng ikkje naudsynleg å vere godt samsvar mellom det som faktisk skjedde, og minnet om det som skjedde», skriver historiker Ola Svein Stugu i boken *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne* (Stugu, 2021, s. 8). Boken forsøker å gi et bilde av hvordan den andre verdenskrig har blitt presentert og forstått i tiden etter krigen. Et av de viktigste omdreiningspunktene i boken er den patriotiske grunnfortellingen i Norge (Stugu, 2021, s. 24).

Ordet «grunnfortelling» er en norsk oversettelse av det engelske «master narrative» (Stugu, 2021, s. 40). Innenfor historisk praksis forstås en grunnfortelling som fortellingsmønstre eller narrative rammer som gjentas, reproduseres og bekreftes på forskjellige måter (Stugu, 2021, s. 39). En *patriotisk* grunnfortelling vil derfor kunne beskrives som narrative rammer som underbygger patriotisme. Essensen i den patriotiske grunnfortellingen om 2. verdenskrig i Norge kan sies å være: Vi førte en kamp for det gode mot det onde (Stugu, 2021, s. 41). Det finnes mange forskjellige typer bøker, filmer, teaterforestillinger og lignende som repeterer og bygger opp om grunnfortellingen, men de skrives stort sett over samme mal (Stugu, 2021, s. 39). Visse narrative karakteristikk repeteres. Én karakteristikk av en fortelling er at den har en tydelig start og slutt, og en kronologisk fremstilling av hendelser mellom de punktene. I Norges tilfelle starter grunnfortellingen 9. april 1940 og avsluttes frigjøringsdagen 8. mai 1945 (Stugu, 2021, s. 41).

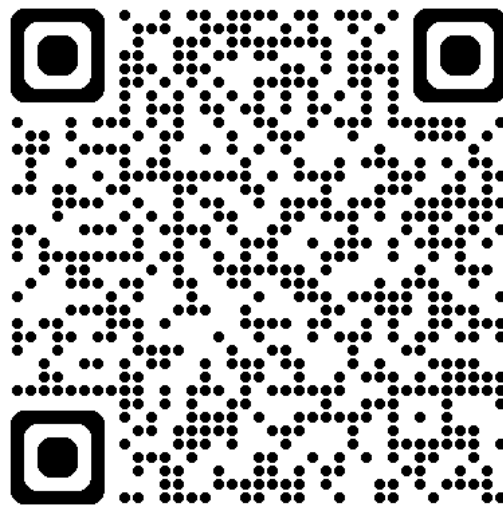
En annen karakteristikk av grunnfortellingen er gode og onde aktører, helter og forbrytere. Heltene er de som gjorde aktiv motstand – deres leder, symbol og moralske kompass er Kong Haakon (Stugu, 2021, s. 25). De onde er okkupasjonsmakten og de nordmenn som var i nazistenes tjeneste, og lederfiguren kan sies å være Vidkun Quisling (Stugu, 2021, s. 25). Grunnfortellingen er patriotisk og inviterer til identifikasjon med et nasjonalt «vi» i motsetning til de utstøtte «dem», og den reproduserer og understreker denne inndelingen og utstøtningen (Stugu, 2021, s. 39).

Den patriotiske grunnfortellingen er, slik jeg kan se det, sterkt knyttet til et antagonistisk perspektiv på minner, og i de første 25 årene etter krigen dominerte denne grunnfortellingen i Norge (Stugu, 2021, s. 49). Ifølge Stugu er det vanskelig å finne tegn på at den allmenne forståelsen av hva som hadde skjedd under krigsårene, ikke var denne patriotiske grunnfortellingen (Stugu, 2021, s. 49). Sent på 60- og på tidlig 70-tallet ble grunnfortellingen utfordret fra ulike hold, blant annet fra den tidligere motstandsmannen Nic Stang, som skrev en

tidsskriftartikkel hvor han påstod at det generelle bildet på heroisk norsk motstand under okkupasjonen var såpass unyansert at det var løgnaktig (Stugu, 2021, s. 50). Stugu konkluderer i sin bok med at norsk minnekultur har vært preget av bred konsensus og stabilitet, men at vi i dag har et større mangfold i fortellingene, og at grensene mot internasjonale kulturer har blitt mer tydelige – men at ingen seriøse historikere har rokket ved de helt grunnleggende forestillingene om krigen og nasjonalsosialismen i Norge (Stugu, 2021, s. 170)

Jeg skriver dette oppslagsordet om grunnfortellingen fordi det var et viktig premiss under [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#). Jeg brukte Stugus bok og Synne Corells *Krigens ettertid: okkupasjonshistorien i norske historiebøker* (2010) som grunnlag til et kort foredrag om norsk etterkrigsminne. Dette foredraget ble lagt frem og diskutert under første workshopdag med de ulike kommisjonsgruppene. Dersom du er interessert i å lese mer om arbeidsmøtene, bla til oppslagsordet [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#), og dersom du vil lese mer om Corells *Krigens ettertid*, bla til oppslagsordet [vi](#).

D.6. Den sovjetiske krigsfangen Pjotr Botsmanov



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2619625>

E.

E.1. Ekspertveldekritikk

I Chantal Mouffes teori om det [agonistiske demokrati](#) finner [vi](#) ved flere anledninger kritikk av et moderne ekspertvelde som kan beskrives som teknokratisk eller epistokratisk, og hun er tydelig i sin posisjon om at politiske spørsmål *ikke* er tekniske problemer som skal løses av eksperter (Mouffe, 2005, s. 10):

(...) the propositions of experts are opened to critique by the citizens and passive trust is not enough, trust must become active. (...) Active trust implies a reflexive engagement of lay people with expert systems instead of their reliance on expert authority (Mouffe, 2005, s. 45).

Dersom vi følger denne kritikken til Bull og Hansens [teori om agonistisk minne](#), finner vi også lignende innvendinger, men langt fra like omfattende som hos Mouffe. I deres opprinnelige artikkel omtaler de for eksempel den økende makten til eksperter og profesjonelle innenfor minnekultur som paternalistisk (Bull & Hansen, 2016, s. 394).

I Johan Christensen og Cathrine Holsts *Ekspertenes inntog* spør de om folkestyret er på vei mot et «ekspertokrati» (Christensen & Holst, 2020). Forfatterne påpeker hvordan diskusjonen rundt ekspertenes kompetanse, deres autoritet og kritikken av denne ble høyst tydelig under koronapandemien (Christensen & Holst, 2020, s. 14). Som Christensen og Holst skriver, var epidemiologene verdt å lytte til under pandemien, men det «kan være mye epidemiologer har lite peiling på, for eksempel når det gjelder konsekvenser for økonomi, barns velferd eller ytringsfrihet» (Christensen & Holst, 2020, s. 14). Christensen og Holst spør om ekspertene er i ferd med å få mer politisk makt enn tidligere, og om dette egentlig er et problem (Christensen & Holst, 2020, s. 17). I bokens oppsummerende kapittel skriver de at det er «grunn til å tro at en relevant kunnskapsmessig pluralisme er viktig for politikk-kvalitet. Ingenting tyder på at grupper der alle går i takt og tenker likt finner frem til nye og gode løsninger» (Christensen & Holst, 2020, s. 129).

Jeg inkluderer denne redegjørelsen av ekspert-kritikk siden prosjektet mitt, både utformingen av [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#) og utstillingen *Minnekommisjonen*, kan tolkes som ekspert-kritisk. Selv om jeg absolutt ser både

verdien og nødvendigheten av ekspertene, mener jeg også at det er en balansegang. Ekspertenes verdi kommer fra deres sikkerhet – de har svarene, derfor trenger vi ikke å engasjere oss med dette problemet. Men på den andre siden er jo ikke ekspertene alltid sikre i sin sak heller, for eksempel innenfor historiefaget, hvor det finnes en pågående diskusjon om hva som er fagets kjerne. Historiker Martin Wiklund mener at historikerens rolle ikke lenger er å «vite» hva som har skjedd i fortiden, men å ha kompetansen til å håndtere og bearbeide tolkningskonflikter (Wiklund, 2012, s. 21).

Og hvordan passer jeg inn i denne konstellasjonen mellom lekfolk og eksperter? Ekspert er ikke noen beskyttet tittel, og kvalifikasjonen bak en ekspert-tittel er langt fra entydig. Ofte knyttes ekspertise til akademiske kvalifikasjoner, men like gjerne kan mennesker anses som eksperter nettopp i kraft av levd liv og erfaring, som når pasienter involveres i utforming av helsetjenester (Christensen & Holst, 2020, s. 24). «Lekfolkeeksperter» involveres nettopp fordi de er *brukere* av tjenester utformet av for eksempel eksperter innenfor helsevesenet (Christensen & Holst, 2020, s. 24). I historiefaglig sammenheng er jeg en lekperson, altså har jeg ingen formell kompetanse innenfor historiefaget, noe jeg tydeliggjorde for deltakerne i Minnekommisjonen ved flere anledninger. Jeg ville nemlig ikke fremstå som «lederen» under kommisjonsmøtene, men heller bare instruktøren – den som sørget for at vi holdt timeplanen. Dette var jo ikke tilfellet i realiteten – deltakerne visste at jeg var stipendiaten bak prosjektet, og skulle videreføre og forske på det vi gjorde under møtene, men jeg forsøkte å spille rollen som tilrettelegger mer enn møteleder. Dette ble forsterket i mange situasjoner, da jeg ofte følte meg som den med minst historisk kunnskap om 2. verdenskrig under møtene, og samtalen fløt fint mellom deltakerne uten min involvering. Møtene ga på denne måten kommisjonen sjanser til å snakke *som ekspertene* under arbeidsmøtene våre. Deltakerne er på sett og vis også brukerne av institusjonen [ARKIVET](#); lekfolkeeksperterne i minnekulturen, og vil kunne gi interessant innsikt til historie/minnekultur-eksperterne om deres praksis.

Ulike kunstnere og kunstnergrupper omtaler sine deltakere på forskjellig vis, men en vedvarende betegnelse kommer fra den tyske teatergruppen Rimini Protokoll, som kaller deltakerne for «experts of the everyday», hverdagseksperter (Garde & Mumford, 2016, s. 62). Deltakerne er eksperter i kraft av å ha spesialisert kunnskap om noe i deres liv. Rimini Protokoll har blant annet arbeidet med lastebilsjåfører, flyktningsungdom og sykehjemsbeboere (Garde &

Mumford, 2016, s. 62). Jeg bruker ikke Rimini Protokolls «hverdagsekspert»-betegnelse spesifikt, men én mulig tolkning av Minnekommisjonen-prosjektet er at rammene rundt og intensjonen bak [deltakelse](#) er et forslag til samarbeid mellom lekfolk og institusjonell kunnskap og kompetanse. Dersom du vil lese mer om kunstfaglig deltakelse i Minnekommisjonen-prosjektet, kan du bla til [kunstfaglige deltakerstrategier](#).

Videre vil jeg trekke frem en situasjon som oppstod sammen med De folkevalgte, bestående av politiske representanter fra Kristiansand bystyre, som jeg vil bruke som eksempel på ekspertveldekritikk. Én av deltakerne var, i tillegg til å sitte i bystyret, ungdomsskolelærer. Hun hadde vært med på mange ulike museumsbesøk, både på ARKIVET og andre steder sammen med skoleklassene sine. Under Minnekommisjonens arbeidsmøter uttrykte deltakeren på et tidspunkt misnøye med historiefagets underkommunisering av helterollen i møte med skoleverket, og det hun oppfattet som moralsk relativisering. Deltakeren var lei av at «alt skulle være i gråsonene», og savnet at ungdommen «hadde noen å se opp til». Mot slutten av arbeidsmøtene var deltakeren forkjemper for å fortelle historien om den norske motstandskvinnen Solveig Lystad, foreslått av konsulent og tidligere oberst Brit Tove Berg Brestrup. Deltakeren ville fremme Lystad som en helt. Hun forsvarte historien som den viktigste for sine meddeltakere, og det ble enstemmig vedtatt at historien om Lystad skulle bli en av de viktigste historiene.

Kommisjonens ønske om å fremme en helt ble også formidlet i utstillingen gjennom arkivklossen *Hvorfor valgte De folkevalgte «Motstandskvinnenes innsats under 2. verdenskrig?»*, hvor deltakeren sier:

«Alltid når vi jobber med historie, så er vi opptatt av: Hvordan hindrer vi å begå de samme feilene som før? Men jeg tror kanskje at noen ganger så gjør vi det heller ved å løfte frem heltene (...) [istedenfor] å fortelle om at vi er redd. Eller løfte frem de som tar de dårlige valgene» (Røst, 2022a, 02:55).

Minnekommisjonens publikum fikk derfor også innsikt i kommisjonens misnøye med det deltakeren så på som en trend i minnekulturen. Jeg trekker spesifikt frem dette eksempelet, da det viser til hvordan Minnekommisjonen-prosjektet skapte et rom hvor en lekperson kunne kritisere en minnekulturell tendens: «Jeg synes vi fokuserer for mye på ofrene og gjerningspersonene.» Det

ble også fulgt opp med et alternativt forslag til nevnte tendens: «Vi burde heller fokusere på heltene.» Og til slutt hadde hun beslutningskraft til å påvirke hvorvidt dette alternative forslaget skulle vises i Minnekommissjonens utstilling: «Jeg stemmer for historien om Solveig Lystad.»

Dersom vi ser på deltakerens forslag gjennom Bull og Hansens minnemoduser, kan de forstås som en kritikk av kosmopolitismens offerfokus, men også agonismens «gråsoner» og gjerningspersonsminner. Deltakerne stod fritt til å velge hvilken som helst historie de selv ønsket, selv en antagonistisk orientert heltefortelling. Men dersom vi ser forslaget i den større konteksten, som en del av utstillingen *Minnekommissjonen*, åpner det for andre tolkningsrom igjen. For de agonistiske gråsonene ligger her ikke i enkelthistoriene, men i helhetens metaplan. Dermed tilrettelegger utstillingen *Minnekommissjonen* som helhet for [ambivalens](#). Min forståelse av ambivalensbegrepet er inspirert av Hili Razinskys arbeid med konseptet, og utdypes i oppslagsordet [ambivalens](#). De folkevalgtes heltefortelling er én bestanddel av den helhetlige ambivalensen, for gjennom forslaget til De fremtidige historikerne, *Dagliglivet til den sivile norske befolkningen*, får publikum oppleve motstand mot heltefortellingene. I arkivklossen *Hvorfor valgte De fremtidige historikerne «Dagliglivet til den sivile norske befolkning»?* svarer en av deltakerne:

«Jeg tror det er viktig (...) å kanskje gå litt vekk i fra de heltehistoriene, og enkeltpersoners skjebner, og heller (...) se på det dagligdagse. For det var det som påvirket (...) befolkningen aller størst. Det er jo viktig å se hvordan de hadde det hjemme» (Røst, 2022b, 01:00).

Minnekommissjonen-prosjektet relaterer seg blant annet til Bull og Hansens teori om agonistisk minne gjennom å vise til hvordan ekspertveldekritikken, som er et viktig element i Mouffes konseptualisering av agonistisk politikk, bør ha større plass i en teori om agonistisk minne. En vesentlig del av mitt bidrag til teorien om agonistisk minne er å vektlegge og å utfolde agonistisk tenkning som grunnleggende ambivalent. I utstillingen *Minnekommissjonen* tar jeg agonismen ett steg videre ved å åpne opp for ambivalens også i forhold til ekspertveldekritikken. *Minnekommissjonen* legger ikke frem suksesskriterier for lekfolksdeltakelse eller ekspertveldekritikk – og konsekvensene av denne ambivalensen er at besøkende i utstillingen ikke kan tolke *Minnekommissjonen* som en normativ handlingsinstruks.

Videre i dette oppslagsordet vil jeg drøfte et sentralt element i Minnekommissjonen-prosjektet relatert til ekspertveldekritikk – nemlig dreiningen av oppmerksomhet fra historiens aktører til minnekampens aktører. Men før dette vil jeg komme med en historievitenskapelig nyansering relatert til nettopp kategoriene «historiens aktører» og «minnekampens aktører». Historiefaget i dag anser ikke fortiden som statisk og definert; den rører på seg og endrer seg med tiden, som Stugu (2021) skriver: «Under alle omstende er ikkje den andre verdskrigen noka ferdig fortid. Han er eit verksamt element i kulturen også i dag, og det er ingen teikn til at det ikkje vil vere slik lenge enno» (Stugu, 2021, s. 177). Med dette i mente er det utfordrende å skulle tydelig definere visse aktører som «historiens», og andre som «minnekampens». For eksempel lever det jo fremdeles mennesker i det norske samfunnet som har minner fra krigsårene – når anser vi dem som historiens aktører, og når er de minnekampens? Kategoriene tåler nok ikke den kraftigste lupe, men likevel vil jeg etablere dette skillet for å drøfte utstillingens potensial. I denne sammenheng definerer jeg altså Minnekommissjonens deltakere som minnekampens aktører, og de historiske personene som det refereres til i kommisjonens og konsulentenes forslag, som historiens aktører.

I *Agonistic memory and the Legacy of the 20th Century Wars in Europe* refererer forfatterne til utstillingen *Krieg. Macht. Sinn.*, som ble produsert som en del av UNREST-prosjektet, og ble vist på Ruhr Museet i Essen, Tyskland (Angeli et al., 2021, s. 115). *Krieg. Macht. Sinn.* ble, i likhet med *Minnekommissjonen*, skapt med den eksplisitte målsettingen om å utforske agonistisk minne:

Playing out conflict in the open is meant to prevent the hijacking of memory by nationalistic, xenophobic, and parochial movements. An agonistic exhibition should thus provide an outlet for the expression of conflict and political strife. «Krieg. Macht. Sinn.» aimed to be such an exhibition (Angeli et al., 2021, s. 122-123).

Krieg. Macht. Sinn. inntok delvis også et metaperspektiv. Utstillingen fokuserte ikke bare på fenomenet krig, men også minnet om krig: «on the retrospective interpretations and uses of war at the discursive level» (Angeli et al., 2021, s. 123). Ulike fortolkninger om konflikt og kontrasterende minner ble utstilt side om side, og skulle illustrere rollen krigsminner har i formingen av politisk debatt i Europa (Angeli et al., 2021, s. 123). Mitt poeng er hvordan

forskerne i UNREST-prosjektet valgte å fokusere på kontrasterende *objekter* og stemmer fra fortiden – historiens aktører – fremfor minnekampens aktører. *Krieg. Macht. Sinn.* hadde som målsetting å vise konfliktfylte og kontrære posisjoner knyttet til krigføring «in order to create agonistic frictions by means of objects and thus unsettle the visitors» (Angeli et al., 2021, s. 126).

En viktig forskjell mellom *Minnekommissjonen* og *Krieg. Macht. Sinn.* er at sistnevnte ble produsert av historikere og seniorforskere innenfor minnestudiefaget for å vises på et museum, mens *Minnekommissjonen* ble vist på et minnesteid og var skapt av en kunstner-forsker. UNREST-forskerne arbeidet med historiske objekter, materialer og dokumenter, og dette fokuset på materialet blir tydelig artikulert idet forfatterne beskriver utstillingens ulike bestanddeler som «agonistic object constellations» (Angeli et al., 2021, s. 126).

Et eksempel på en slik agonistisk objekt-konstellasjon i *Krieg. Macht. Sinn.* refererer til den syriske flyktningkrisen. I et og samme utstillingsmonter kunne publikum se en syrisk militæruniform ved siden av en oransje flytevest, som ble tett assosiert med den europeiske flyktningkrisen. Objekt-konstellasjonen kan tolkes som en kausalitetsforbindelse; militæruniformen førte til flytevesten. Det finnes imidlertid ingen tekst eller noe narrativ som kobler de ulike objektene sammen utenom at de henger nær hverandre (Ruhr Museum, 2025).

Jeg refererer til *Krieg. Macht. Sinn.* her for å vise til hvordan utstillingen skapt av UNREST-forskerne ikke inneholdt refleksjon knyttet til deres rolle i utstillingsproduksjonen eksplisitt; dette perspektivet var ikke til stede i utstillingen (Ruhr Museum, 2025). Aktørene i *Krieg. Macht. Sinn.* var historiens aktører, og den verdifulle konflikten i denne agonistiske utstillingen var konflikten mellom deres ulike perspektiver.

I *Minnekommissjonen* var refleksjon rundt rollen til utstillingsprodusentene en sentral del av utstillingen, hvor konflikten mellom historiens aktører fungerte som en ramme for å vise konflikten mellom nåtidens aktører – minneaktørene. Konflikten i *Minnekommissjonen* var primært en minnekonflikt, det vil si kampen om historien.

Men hva har minnekampens aktører med agonistisk minne å gjøre? Her vil jeg referere til Berger og Kansteiners kritiske bemerkning om deltakelsesaspektet i UNREST-prosjektet. Forskerne i UNREST ville finne ut hvordan agonistisk tenkning kunne anvendes innenfor spesifikke politiske og kulturelle institusjoner for å promotere kollektiv solidaritet og demokratiske tradisjoner (Berger &

Kansteiner, 2021, s. 3). De skulle tilrettelegge for bakhtinsk «open-ended» dialog mellom konfliktfylte og motstridende meninger om både fortid og nåtid (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). Både den politiske teorien om agonismen og teorien om agonistisk minne har et eksplisitt mål om å vekke til live venstreorienterte grasrotbevegelser, men som Berger og Kansteiner påpeker: «the UNREST project did not collaborate with stakeholders from social movements – something that was missing from the initial design of the project» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3).

Ved å flytte oppmerksomheten fra historiens aktører og mot samtidens aktører i minnekampen ser jeg potensial for transparens knyttet til produsentene av utstillinger som *Krieg. Macht. Sinn.* eller *Minnekommisjonen*. En slik transparens med hensyn til avsenderposisjonen vil etter min mening være et viktig grep for å bidra til ekspertveldekritisk agonistisk tenkning innenfor minnekulturell praksis.

E.2. Encyklopedi

The world is full of things, and an encyclopaedia is an attempt to create structure out of chaos. As such it is a sense-making machine (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 120).

Den romerske forfatteren, vitenskapsmannen og fysikeren Plinius den eldre blir ofte kreditert som skaperen av den første vitenskapelige encyklopedien, *Naturae historiae*, som ble fullført i år 77 e.Kr. («Natural History», 2024). Ordet kommer fra det greske «enkyklios paideia» og betyr allmenn utdanning – men gjennom århundrene har derimot begrepet endret mening (Collison & Preece, 2024). Ifølge Encyclopaedia Britannica finnes det en rådende forståelse av at en encyklopedi inneholder «all available knowledge, complete with maps and a detailed index (...), bibliographies, illustrations, lists of abbreviations (Collison & Preece, 2024). I tillegg forventes det at encyklopedier er organisert alfabetisk, og at innholdet er skrevet i et allmenforståelig språk, men hvor forfatterne og redaktørene er svært kunnskapsrike, gjerne med en akademisk bakgrunn (Collison & Preece, 2024). Encyklopedien kan derfor sies å være én av måtene ekspertene sender ut kunnskap til [lekfolk](#)ene på.

Det er dette som forventes av en encyklopedi, men historisk sett har encyklopedienes formål, ambisjonsnivå og avsenderposisjon gjennomgått

omfattende endringer (Collison & Preece, 2024). Det finnes for eksempel en rekke historiske encyklopedier hvor forfatterne enten angriper eller forsvarer – eksplisitt eller implisitt – katolisismen, jesuittordenen, protestantismen og lignende (Collison & Preece, 2024). I moderne tid brukes encyklopedibegrepet både om store flerbinderverk som forsøker å samle all tilgjengelig kunnskap, men også om mindre såkalte spesialiserte encyklopedier, hvor ulike begreper brukes for å beskrive en ansamling av temaspesifikk kunnskap, for eksempel encyklopedi, leksikon, ordbok eller håndbok (Collison & Preece, 2024).

I mitt tilfelle er ikke encyklopedien ment som en samling av all tilgjengelig kunnskap, og heller ikke en utgreiing av temaspesifikk kunnskap om et fagfelt. I mitt tilfelle er jeg derimot spesielt inspirert av dramaturg og professor Camilla Eeg-Tverbakk og hennes ph.d.-avhandling *Theatre – ting: Toward a Materialist Practice of Staging Documents* (Eeg-Tverbakk, 2016). Eeg-Tverbakk beskriver sin monografi som «An Encyclopaedia of a Research Project» (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 35). Eeg-Tverbakks avhandling er resultatet av et «practice-as-research»-prosjekt, hvor hun utforsket ulike strategier for å iscenesette dokumentarisk materiale, og forsøkte å finne et konseptuelt rammeverk og vokabular for å artikulere en etisk måte å iscenesette slikt dokumentarisk materiale på (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 13). Eeg-Tverbakk valgte et encyklopedisk format på bakgrunn av prosjektets epistemologiske rammeverk;

What a materialist practice of writing does is to actively relate to the things from the research archive (...) demonstrating that the past cannot be described through a coherent narrative. Rather it is constructed into an assembly, which is neither linear, static, definite nor possible to exhaust of its form or meaning (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 31).

Eeg-Tverbakk valgte å sette sammen materialet i form av et encyklopedi, hvor strukturen i hennes skriftlige arbeid hang sammen med den skapende kunstneriske praksis (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 31). Både den skriftlige og den kunstneriske delen av Eeg-Tverbakks prosjekt handlet om å sette sammen materiale i ulike ikke-lineære narrativ, dette for å oppdage ulike koblinger, resonanser og dissonanser (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 32).

En prinsipiell styrke i *Minnekommisjonen* er etter min mening at publikum delvis fungerer som kuratorer i utstillingen; den er skapt med den intensjon om at publikum selv velger hva de ønsker å oppleve – hvilke historier de aktiverer. Min

opprinnelige intensjon med encyklopediformatet var å gjenskape denne styrken fra *Minnekommissjonen* i den skriftlige delen av avhandlingen.

Jeg har også blitt spesielt inspirert av det Eeg-Tverbakk skriver om tomrom i teksten: «the encyclopaedia discloses knowledge of the practice as much in what is articulated, as in the spaces between each entry offering the potential to experience what is not (yet) presenced» (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 33). Encyklopediformatet er etter min mening spesielt egnet til å avdekke og tilgjengeliggjøre tomrom for leseren, nettopp fordi de enkelte oppslagsordenes inkludering eller ekskludering henviser til et hierarki. I encyklopediens T-del – hva sier det om prosjektet at tverrfaglighet er et oppslagsord, men ikke teater? Og ikke minst; etter at leseren har sett på introduksjonskapitlet, og går tilbake til innholdsfortegnelsen for å finne ut hva de skal lese videre; savner de noen oppslagsord? Denne kritiske engasjeringen i avhandlingen er etter min mening én av flere måter leseren og publikum kan engasjeres som medprodusenter av kunnskap på. Og selv om jeg ikke har gjennomført empirisk resepsjonsforskning, så spekulerer jeg over at det vil være mer variasjon, et større spekter av tolkninger i en encyklopedisk utformet avhandling enn i lesingen av en ordinær avhandling.

I Eeg-Tverbakks avhandling refererer hun på et tidspunkt til encyklopediens dramaturgiske rytme (Eeg-Tverbakk, 2016, s. 30). Jeg mener at både tydeliggjøringen av tomrom og variasjonen i opplevelsen hos publikum, kan sies å være bestanddeler av denne dramaturgiske rytmen; en encyklopedisk dramaturgi. En viktig del i oppbygningen av både *Minnekommissjonen* og denne skriftlige avhandlingen er publikums møte med ulike spor. I den skriftlige avhandlingen finner leseren spor i form av kantlinjene. Kantlinjene sender leseren videre i ulike retninger. Noen ganger sender de leseren videre til en helt nytt oppslagsord, andre ganger tilbake dit de har vært før. Leserene må velge hvilke spor de følger til enhver tid, som sender dem til ulike steder i encyklopedien. Selve innholdet kan ikke endres på, men rekkefølgen, koblingene og relasjonene mellom de ulike delene av innholdet er opptil enhver leser å skape.

På samme måte vil utstillingens publikum oppleve spor. Både monografien og utstillingen er utstyrt med en introduksjon. I den skriftlige avhandlingen introduseres tekstens konsept i kapittel 1) Introduksjon, og i utstillingen opplever publikum en introduksjonsvideo. Etter at publikum har sett videoen, står de fritt til å gå til en av de tre historiene i trekantsøylen, eller til

Minnekommisjonens Arkiv. Både i søylen og i arkivet vil publikum finne [arkivklossene](#). Klossene fungerer som spor i denne sammenheng, i søylen finner publikum to klosser per historie. Den ene viser selve forslaget, hvor personen som foreslo historien, beskriver hvorfor den skal fremheves som den viktigste å fortelle i dag. Den andre viser begrunnelsen til gruppen som valgte å fremheve historien, på hvilket grunnlag de sier seg enige med personen som foreslo historien.

Et annet element i den encyklopediske dramaturgien handler om hvordan tilskueren eller leseren *ikke* kan etterlate seg fysiske spor. Under produksjonen av *Minnekommisjonen* var jeg inne på ideen om at publikum også skulle få komme med forslag til «den viktigste historien». Det kunne for eksempel vært så enkelt som et bord med penn og papir og en postkasse hvor de kunne lagt sine forslag. Jeg valgte derimot å gå bort fra ideen om at publikum skulle få «være med på leken». Jeg relaterer meg igjen til Chantal Mouffes agonisme her, og ønsket ikke å fremme ideen om å eliminere hierarkier – å skjule antagonismen. I likhet med Mouffe er jeg under den oppfatning at det er umulig; hierarkier kan ikke fjernes, de kan eventuelt bare skjules (Mouffe, 2005, s. 18). En del av poenget med Minnekommisjonen-prosjektet var nettopp det at lekfolkene – brukerne av [ARKIVET](#) – skulle få beslutningsmakt. Men idet de innvies som medlemmer av Minnekommisjonen, får de en annen status igjen, de er nå deltakere som skal fatte en beslutning. Selv om det ordinære publikummet i *Minnekommisjonen* skulle oppfordres til å være kritiske – se etter tomrommene – ville jeg ikke at de skulle ha muligheten til å fungere som deltakere på samme måte. De skulle ikke kunne etterlate seg varige fysiske spor.

Dersom du vil lese mer om utstillingens utforming, hvor encyklopedisk dramaturgi inngår, så skriver videre om dette under oppslagsordet [poetiske kategorier](#).

E.3. Etikk

Det har dukket opp ulike etiske problemstillinger underveis i prosjektet. Det mest spesifikke jeg skriver om i denne skriftlige avhandlingen, handler om [bearbeidelse](#) av deltakernes bidrag til utstillingen, og de tverrfaglige vurderingene som oppstod under denne prosessen. Dersom du er interessert i å lese mer, kan du bla til oppslagsordet [tverrfaglighet](#). Samtykkeskjema og forskningsetiske retningslinjer kan du lese under Vedlegg 1 og 2.

F.

G.

H.

H.1. Historiene som ble foreslått

Nedenfor er en liste over alle historiene som ble foreslått av deltakerne i Minnekommisjonen og [konsulentene](#). Alle deltakerne i prosjektet fikk samme oppgave, de skulle besvare spørsmålet: Hvilken historie fra 2. verdenskrig i Norge er viktigst å fortelle i dag? Og hvorfor? De fikk i tillegg følgende begrensninger: Historien måtte være relatert til Norge – det betød ikke at alle historiene måtte være hendelser som skjedde på norsk jord, men at forslaget måtte være relatert til Norge eller norske personer på en eller annen måte.

Den andre begrensningen var at forslaget skulle referere til en enkelthendelse eller en rekke konkrete hendelser. Dette var en begrensning som skulle motvirke at deltakerne foreslo større tema, som for eksempel «Motstand» eller «Ondskap», og heller fokusere på konkrete hendelser. Jeg ønsket å unngå større tema av flere grunner. Først og fremst tenkte jeg at deltakernes budskap, altså *hvorfor* de valgte temaet, ville bli høyst generaliserende dersom utstillingen skulle omhandle så store begrep. Begrensningen var også av praktiske årsaker; en utstilling om tre hendelser/mennesker var mer overkommelig å produsere for meg alene.

Listen nedenfor er delt inn i de tre Minnekommisjon-gruppene og konsulentene. Forslagene markert i grønt ble valgt ut som viktigst å fortelle i dag. Forslagene uten markering ble forkastet. Når det ikke er valgt noen historie fra en av gruppene, betyr det at de har valgt et av konsulentenes forslag.

Minnekommisjonen: De frivillige

Tittel på forslag	Hva handlet forslaget om?
De som skiftet side	Om norske soldater som ble medlemmer av Nasjonal Samling.

Møtet med fienden	En kvinne som sterkt mislikte de tyske okkupantene, opplever å bli behandlet høflig og menneskelig av en tysk soldat.
Besøk av en tysk soldat	Et barn får besøk av en tysk soldat. Soldaten leker litt med barnet, før han reiser sin vei.
En skjult radio	En lærer er ute på skogstur med klassen sin, de finner en radio gjemt av motstandsbevegelsen. Han er usikker på om han skal rapportere det til tyskerne eller ei.
Den lange ventetiden	Om familiene til soldater/motstandspersoner under krigen, og den forsinkede informasjonen de mottok.
Angrepet på Sørlandet	Om angrepet på Sørlandet av den tyske hæren.
Krigens meningsløshet	Om krigens meningsløshet illustrert gjennom historien om russiske krigsfanger.

Minnekommisjonen: De fremtidige historikerne

Tittel på forslag	Hva handlet forslaget om?
Den psykiske påkjenningen av krig	Om den psykiske påkjenningen av krig, fra perspektivet til både soldater og sivile.
Torpederingen av Rio de Janeiro	Om torpederingen av det tyske troppetransportskipet Rio de Janeiro utenfor Lillesand.
Norsk Hydros samarbeid med Nazi-Tyskland	Om samarbeidet mellom det norske industrikonsernet Norsk Hydro og Nazi-Tyskland.
Flukt fra Norge	Historier om norske flyktninger under 2. verdenskrig.
Dagliglivet til den sivile norske befolkningen	Ulike historier som illustrerer hverdagslivet til den sivile norske befolkningen.

Minnekommisjonen: De folkevalgte

Tittel på forslag	Hva handlet forslaget om?
Historiens gjentakelse	Radikalisering øker i forskjellige land, på hvilken måte kan vi si at historien gjentar seg?
Varemangelen	Om varemangelen i Norge under 2. verdenskrig.

Krystallnatten	Om krystallnatten i Tyskland. Ikke en historie fra Norge, men skulle brukes til å kommentere den norske jødedeportasjonen. «En norsk krystallnatt».
----------------	---

Konsulentene

Tittel på forslag	Hva handlet forslaget om?
De 130 000 krigsfangene som bygde det moderne Norge	Om de sovjetiske krigsfangene som ble satt til slavearbeid i Norge, og oppgraderte den norske infrastrukturen.
Motstandskvinnenes innsats under 2. verdenskrig	Historien om motstandskvinnen Solveig Lystad fra Arendal.
De norske veteraner	Om norske veteraner som kjempet i fortid og nåtid.
Tyskerbarna	Om Norges behandling av norsk-tyske barn i etterkrigstiden.
Den folkelige motstanden mot nazismen i Norge	Om den folkelige motstanden, eksemplifisert gjennom historien om en ung gutt som ikke tok imot godteri fra tyske soldater.
Soldatene fra datidens India, som deltok i de britiske styrkene	Om soldater fra datidens India, som deltok i de britiske styrkene, én tredjedel av soldatene var fra Punjab, der de fleste norsk-pakistanere stammer fra.
Krigsseilernes traumer	Hvordan Norge behandlet krigsseilerne, og ivaretok dem ved hjemkomsten.
Den sovjetiske krigsfangen Pjotr Botsmanov	Om Pjotr Botsmanov, en soldat fra den røde armé som satt i fangenskap i Kristiansand, og ble satt til slavearbeid på Arkivet.
De tyske torturistene i SS	Historien om tre tyske SS-menn som var stasjonert i Bergen.

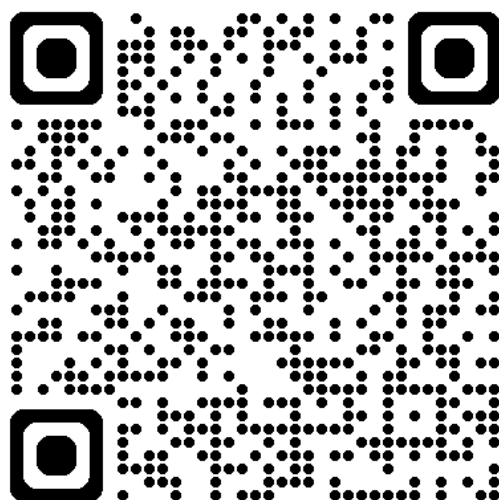
Deltakerne skulle som nevnt velge ut tre historier som skulle fremheves, men dersom vi ser på helheten – alle forslagene – så sier dette korpuset av historier noen interessante ting om hva Minnekommisjonen og konsulentene mente var viktig helhetlig.

Dersom vi først ser på helt/offer/gjerningsperspektivet, så er seksten av de tjuefire forslagene fokusert på offeret og ofrenes opplevelse under

krigsårene, som for eksempel historien om de norske flyktningene under krigen. Noe som stemmer godt overens med påstanden om at den kosmopolitiske minnekulturen er utbredt i Europa, som var utgangspunktet til Bull og Hansens konseptualisering av agonistisk [minne](#) (Bull & Hansen, 2016, s. 392). Tre av historiene var fremstillinger av gjerningspersonene, for eksempel norske soldater som valgte å bli medlemmer av Nasjonal Samling. Fire historier fremstiller helter, eller belyser helterollen – historien om [motstandskvinnenes innsats under 2. verdenskrig](#), for eksempel. Fem av historiene er relatert til gruppen med usynlige figurer som står mellom, eller utenfor, helt-fiende-offer-triangelet – sivilbefolkningen som ikke kom i direkte konflikt med motstands- eller okkupasjonsmakt – for eksempel historien om [dagliglivet til den sivile norske befolkningen](#). I mange tilfeller har samme forslag inneholdt ulike mulige perspektiver, for eksempel mener jeg at historien om motstandskvinnene både kan være en offer- og en heltehistorie.

Jeg vil også legge til en øvrig refleksjon som ikke kommer frem i skjemaet ovenfor. I sin begrunnelse for å foreslå historiene, mente samtlige av deltakerne at deres forslag var underbelyst. «Dette er noe mange ikke vet om» eller «dette er viktig at fremtidige generasjoner ikke glemmer» var en kjepphest for flere av kommisjonsmedlemmene. Denne begrunnelsen kom fra alle tre gruppene, både fra de eldre og de yngre deltakerne. Dette gjenspeiler en tendens i norsk minnekultur. For eksempel beskriver Hagen at «påkalling av glemsel» er en markedsføringsstrategi innenfor 2. verdenskrigslitteraturen (Hagen, 2021, s. 22).

Dersom du vil se videoklippet hvor deltakeren eller konsulenten beskriver sitt forslag, kan du besøke den digitale dokumentasjonen her:



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355>

H.2. Historiene ingen foreslo

Tittel på forslag	Hva handlet forslaget om?

I.

I.1. Irritasjon

Flere steder i denne avhandlingen bruker jeg begrepet «irritasjon». Dette irritasjonsbegrepet refererer til Szatkowskis teori om [dramaturgi](#) og Luhmanns [systemteori](#). En irritasjon forstås her som en begivenhet i et miljø som tiltrekker seg oppmerksomhet, og som fremprovoserer en respons fra det observerende system (Szatkowski, 2019, s. 1). Ifølge Szatkowski er både kunstsyste­met og vitenskapssystemet ekstremt sensitive overfor irritasjoner, ettersom både kunstverk og vitenskapelige resultater må være nye for å tiltrekke seg [oppmerksomhet](#) (Szatkowski, 2019, s. 1).

I.2. Iscenesettelse

Theater is but one of a complex of performance activities which also includes rituals, sport and trials (duels, ritual combats, courtroom trials), dance, music, play, and various performances in everyday life (Schechner, 2003, s. 179).

I løpet av skriveprosessen har jeg gjort mange forsøk på å beskrive mitt iscenesettelsesbegrep, men måten jeg anvender det på, har vist seg noe vanskelig å ordlegge, og jeg minnes Szatkowskis påstand om artikuleringen av kunnskap: «(...) we insist that knowledge is never ineffable. Knowledge may *not* be *fully articulated, or codifiable in generalised, context-independent forms*, but it may always be demonstrated in situ, in context and thus articulated. I refer to this kind of knowledge as “implied knowledge”» (Szatkowski, 2019, s. 152, original kursivering). Det følgende er mitt forsøk på å gjøre kunnskapen om iscenesettelse som deltakerstrategi mindre implisitt og mer eksplisitt.

Innenfor minnekulturfeltet har mitt prosjekt en særegenhet som best kan beskrives gjennom begrepet «iscenesettelse». Selv om iscenesettelsesbegrepet kan brukes på mange ulike måter for å beskrive ulike ting, handler dette oppslagsordet spesifikt om en av de [kunstfaglige deltakerstrategiene](#) jeg har anvendt i workshopserien [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#).

De tre deltakergruppene i Minnekommisjonen-prosjektet hadde alle fått informasjon om at de ble invitert med i prosjektet uavhengig av deres relasjon til tematikken. I samtykkeskjemaet for prosjektet skrev jeg følgende: «Jeg ønsker å

intervjue mange forskjellige grupper, de trenger ikke ha noen spesifikk relasjon til 2. verdenskrig. En del av mitt prosjekt omhandler [demokratisering](#)en av institusjoner, som for eksempel [Arkivet](#), og jeg vil derfor vite hva som rører seg blant forskjellige mennesker i dag» (Vedlegg 2: Informasjons- og samtykkeerklæring til deltakerne).

Jeg ville altså tydeliggjøre at deltakerne ikke hadde blitt invitert fordi jeg forventet at de hadde mye faktakunnskap om krigen, men heller at de hadde en viss interesse for historie og for [minnesteder](#) som ARKIVET. Når det er sagt, så ville jeg at deltakerne raskt skulle forstå at deres ideer og meninger var verdifulle og nyttige i denne konteksten. I forlengelse av det hadde jeg en anelse om at deltakerne i kommisjonen måtte, på et eller annet vis, innta ARKIVET med en viss autoritet. Jeg ville at de skulle ta en avgjørelse om hvilken historie som var viktigst, og jeg ville at de skulle ta oppgaven seriøst, selv om den kunne tolkes som naiv, og kanskje provoserende i sin reduserende enkelhet. Jeg bestemte meg derfor for at workshopen skulle starte med en innvielsesseremoni.

Under innvielsesseremonien ville jeg iscenesette deltakerne som medlemmer av en kommisjon. Gruppebetegnelsen «kommisjon» har ingen formelle krav; alle kan i praksis danne en kommisjon, på samme måte som alle kan sette sammen et utvalg, et råd eller en komité (Tjernshaugen, 2020). Jeg valgte spesifikt «kommisjon» som navn på gruppen, framfor for eksempel «utvalg», nettopp fordi førstnevnte gjerne assosieres med statlig nedsatte grupper som skal foreta en gransking av stor betydning for samfunnet.

Selv om deltakerne skulle være med i et kunstprosjekt, hvor deres [deltakelse](#) var iscenesatt, mener jeg det blir upresist å si at Minnekommisjonen ikke er en «ekte» kommisjon; det er en utvalgt gruppe mennesker som skal fatte en helt reell beslutning. Men jeg mener at Minnekommisjonen får en annen status i kraft av at prosjektet er en del av det sosiale systemet kunst; en kunstner har satt sammen en kommisjon på vegne av noen andre, uten å ha blitt bedt om det. Dette var også noe deltakerne var fullt klar over, at jeg som kunstner-forsker skulle samle materiale under workshopen for å skape en utstilling som blant annet utforsker et minnekulturelt metalag. Derfor innvies deltakerne til det jeg vil omtale som en reell kommisjon, men de har også blitt informert om at denne handlingen inngår i en større kunstnerisk-vitenskapelig undersøkelse. Jeg omtaler dette som en iscenesettelse, og forventningene, rammene og alvoret knyttet til

gruppesammensetningen «kommisjon» ble brukt som en strategi for å fremme deltakelse.

Etter at alle deltakerne hadde introdusert seg selv og signert samtykkeerklæringen, sa jeg til dem at de nå skulle innvies i Minnekommisjonen. Jeg forsøkte å si det på en noe spøkefull måte, som om «innvies» var et litt for heftig begrep å bruke i denne kontekst. Igjen; jeg ville at deltakerne skulle forstå at det vi gjorde var ekte, historien de foreslo skulle vises i en utstilling, samtidig som vi skulle bruke en ramme hvor de ble iscenesatt som beslutningstakere; viktige kommisjonsmedlemmer. Det første jeg gjorde etter dette, var å be om å få ta et portrettbilde med et polaroidkamera av hver av deltakerne. Denne handlingen hadde to intensjoner; først og fremst ville jeg memorere alle navnene til deltakerne raskt – jeg ville at alle skulle føle at de var velkommen på ARKIVET og i prosjektet, og at de hørte hjemme i sin rolle som beslutningstaker. Dersom jeg glemte navnet på én eller flere personer, kunne de potensielt føle seg utelatt, og når deltakerne ankom det andre arbeidsmøtet ville jeg ønske dem velkommen med navn. Jeg anså dette som en ganske viktig del av iscenesettelsen av deltakerne, og skrev derfor navnet til hver av deltakerne på polaroidbildene, og pugget navnene hjemme mellom arbeidsmøter.

Den andre funksjonen var at bildene skulle henge på veggen over arbeidsbordet vårt hver gang vi møttes. Denne ideen kom som følge av at jeg leste en tekst om billedkunstner Ditte Ejlerskov, som malte den tidligere danske statsministeren Helle Thorning-Schmidts portrettbilde (Matzen, 2017). Selv om deltakerne ikke nødvendigvis tolket bildene sine som maktrepresentasjoner, var denne tolkningsmuligheten etter min mening tilgjengelig. Det er en kjent tradisjon at ordførere, statsministre og andre statsoverhoder blir portrettert – de har, eller hadde på et tidspunkt, så stort ansvar og makt at de foreviges gjennom sine portretter.

Den andre handlingen i seremonien var at alle deltakerne fikk sin egen kulepenn og notatbok med Minnekommisjonen-logoen på. Flere av deltakerne hadde tatt med egne notatbøker, og jeg kunne selvfølgelig bare delt ut løse ark, men jeg hadde lyst til å legitimere Minnekommisjonen som en institusjon. I forlengelse av dette satte jeg også et klistremerke med Minnekommisjonen-logoen på min bærbare pc. Logoen var bare ordet «Minnekommisjonen» i hvit tekst mot sort bakgrunn og med tre horisontale streker under, som skulle representere de tre gruppene.

Gjennom denne innvielsesseremonien og informasjonen jeg muntlig formidlet til deltakerne ville jeg uttrykke følgende: Minnekommisjonen er en institusjon, og dere er medlemmene av institusjonen. Det er en institusjon uten noen form for *formell* makt, men i denne sammenhengen hvor jeg skal lage denne utstillingen, later vi som om Minnekommisjonen har makt. I kraft av å være medlemmer av Minnekommisjonen har dere makt til å avgjøre hva ARKIVET skal formidle i sin neste utstilling. Det er derfor viktig at dere stemmer etter deres eget hjerte, for dere skal holdes ansvarlig for deres valg i utstillingen. Dere sitter, om enn bare midlertidig og i denne smale kontekst, med en form for makt.

Isenesettelsen av deltakerne som beslutningstakere og makthavere er en strategi som skal bidra til å skape et visst alvor og et eierskapsforhold mellom prosjektet og deltakerne. Noe jeg mente var nødvendig i dette prosjektet hvor agonismen skulle utforskes; et visst engasjement måtte være til stede dersom det skulle oppstå noen form for diskusjon og uenighet omkring hvilken historie som var viktigst (ev. en veldig engasjert enighet mellom deltakerne, som i og for seg også ville vært interessant).

Denne iscenesettelsen beskriver jeg som «tynn». Det jeg mener, er at handlingene ikke eksplisitt omtales som en iscenesettelse eller med andre kunst- eller teaterfaglige begreper. Det er en handling, som iscenesetter deltakerne i en rolle, med scenografi og rekvisitter, som skal fungere som en strategi for å få de enkelte gruppene til å bidra med en spesifikk form for deltakelse. En lignende form for iscenesettelse finner vi i Jeppe Kristensen og Cleo Højholdts forestilling *Cleos Fremtid* (2020), hvor Kristensen omtalte forestillingen som en «beskjeden iscenesettelse» (J. Kristensen, kunstnersamtale, 17.01.2020).

Denne beskjedne eller tynne iscenesettelsen bidrar til å ufarliggjøre situasjonen, etter at jeg hadde tatt bilder og levert ut skrivesaker, sa jeg med en smått opphøyd og spøkefull stemme: «Da er dere herved innviet i Minnekommisjonen», og så lot jeg som om jeg holdt en dommerklubbe, og mimet at jeg slo den i bordet. Deltakerne humret litt, og vi var i gang. Men la oss si at denne handlingen ble gjennomført på en annen måte, hva om jeg faktisk hadde skaffet en dommerklubbe, og at jeg istedenfor å bruke en spøkefull stemme hadde brukt en med fullt alvor og tyngde? Min anelse er at deltakerne ikke ville følt at de var «med på leken» da, for da hadde det vært et spill fra min side hvor de ble iscenesatt i den forstand at jeg forventet at de skulle spille en rolle, og late som om de var medlemmer av noe av stort alvor. Jeg tror ikke

deltakerne ville kunne innta den høyst teatrale iscenesatte maktposisjonen uten videre.

Iscenesettelsesbegrepet er bredt. I forordet til tidsskriftet *Peripetis* temanummer om iscenesettelse skriver redaktørene hvordan begrepet brukes på svært ulike måter. Ledelse kan for eksempel omtales som en iscenesettelse av organisatoriske prosesser, undervisning en iscenesettelse av læreprosesser og selviscenesettelse et redskap for identifisering-prosesser (Christoffersen et al., 2008, s. 3): «Hvad kan iscenesættes, og hvornår giver det mening at kalde noget for en iscenesættelse?» (Christoffersen et al., 2008, s. 3).

I forlengelse av redaktørenes spørsmål ovenfor vil jeg her spørre: Hvorfor gir det mening å kalle Minnekommisjonens arbeidsmøter for en iscenesettelse? Og hva er det iscenesettelsen *gjør* i denne sammenheng? Et gjennomgående tema i nevnte nummer av *Peripeti* er grenseoppgangene mellom det som er iscenesatt, og det som ikke er iscenesatt. I filosofiprofessor Martin Seels artikkel konkluderer han med at «hverken dem, der iscenesætter, eller dem, der iscenesættes for, kan nogensinde vide sig helt sikre på, hvornår en iscenesættelse begynder, og hvornår den er til ende» (Seel, 2008, s. 17). Og i Solveig Gades artikkel siterer hun kunstneren Christoph Schlingensief, som sier: «I løbet af mit arbejde med teatret er det blevet mere og mere klart for mig, at vi har brug for et udvidet teaterbegreb, der kan indbefatte verdens karakter af iscenesættelse» (Gade, 2008, s. 29). Selv om de overnevnte sitatene er veiledende for det iscenesettelsesbegrepet jeg famler med, så kan det muligens være produktivt å tenke i motsatt retning; dersom vi sier at alt er teater, og hele verden er en scene, da burde jo teaterfaglige begreper være nyttige verktøy for å navigere i verdenen. Så hva er det iscenesettelsen under Minnekommisjonens arbeidsmøter *gjør*? For å svare på dette vil jeg trekke inn Richard Schechners «nest»-konsept.

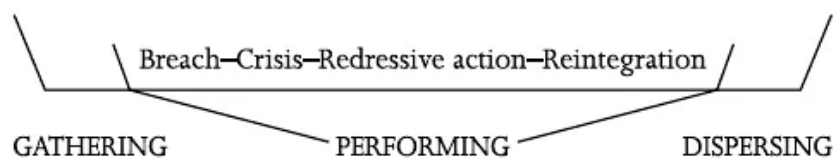
I Richard Schechners *Performance Theory* (2003), påbegynt i 1966, skriver han om teater og performance med, blant annet, et antropologisk blikk. Schechner tar utgangspunkt i sosiologen Erving Goffmans dramaturgiske metafor på samfunnet, og skriver:

Goffman did not propose that “all the world’s a stage,” a notion which implies a kind of falseness or put on. What Goffman meant was that people were always involved in role-playing, in constructing and staging their multiple identities (Schechner, 2003, s. x).

Mennesker spiller, ifølge Goffman, roller i mellommenneskelige relasjoner og i andre sosiale sammenhenger. For å gjøre dette bruker vi det Schechner omtaler som sosioteatrale konvensjoner eller rutiner som gjør at vi kan tilpasse oss ulike situasjoner (Schechner, 2003, s. x). Noen ganger gjør vi dette intensjonelt, andre ganger uten å være bevisst på at vi gjør det (Schechner, 2003, s. x). Gjennom antropologiske studier introduserer Schechner førhistorisk kunst og performance til sin teori; ritualer fra de tidligste menneskesamfunnene. Jeg skal ikke gå særlig dypt inn på hva Schechner skriver om selve ritualene, den dramatiske strukturen. Jeg mener derimot at ritualenes rammer, konteksten, er relevant for mitt iscenesettelsesbegrep.

Jeger og samler-samfunnene Schechner refererer til, var nomadiske. De bodde ikke på ett fast sted, men de vandret ikke målløst heller (Schechner, 2003, s. 170). Nomadegruppene reiste i en mer eller mindre fast rute, hvor værforhold, jaktmarker og andre parametere påvirket når og hvor bandene beveget seg (Schechner, 2003, s. 170). Det Schechner trekker frem i sin teori, er de kulturelle uttrykkene som oppstod når de ulike gruppene, bestående av førti til sytti individer, reiste rundt og møtte andre menneskegrupper. Schechners tese er at teateret – altså et spesifikt sted hvor menneskene fremførte historier og ritualer – ikke oppstod gjennom antikkens greske teater, men var til stede helt fra begynnelsen (Schechner, 2003, s. 174). Funksjonen til steinaldermenneskets fremføringer er umulige å vite, men Schechner støtter seg til antropolog Roy A. Rappaport. Han mente at ritualene skulle regulere økonomisk, politisk eller religiøs interaksjon mellom nabostammer, spesielt dersom relasjonene var ambivalente eller rent fiendtlige (Schechner, 2003, s. 175).

Med andre ord møttes de ulike jegerstammene på et spesielt sted merket for slike ritualer, og så gjorde de noe som i denne kontekst kan kalles teater, og så forlot de hverandre igjen (Schechner, 2003, s. 176). Schechner skriver at dette metaritualet hvor man samles, opplever en fremføring/forestilling/ritual og forlater hverandre, ikke var åpenbart for mennesker i steinalderen – de kunne for eksempel ha unngått hverandre, eller utvekslet en kort hilsen mens de gikk forbi hverandre, eller møttes i voldelig kamp (Schechner, 2003, s. 176). Schechner mente at forestillingen, den fiksjonelle konflikten, ble støttet av et slags rede: «a nest built from the agreement to gather at a specific time and place, to perform – to do something agreed on – and to disperse once the performance is over» (Schechner, 2003, s. 189).



Figur 3. Et rede som rammesetter konflikten. Publikum samles, opplever fremføringen, og går hvert til sitt (Schechner, 2003, s. 189)

Gjennom denne enigheten om å tre inn i en slags fiksjon, kan vi tilrettelegge for konflikt på et ikke-reelt grunnlag: «the bottom line is solidarity, not conflict» (Schechner, 2003, s. 189). Dette redet kan beskrives som en teatral ramme, hvor for eksempel dype følelser eller ekstrem vold kan utspille seg uten at publikum føler seg ansvarlig for å gripe inn – faktisk er det nettopp ved å *ikke* gripe inn at publikum utspiller sin rolle på riktig måte (Schechner, 2003, s. 189). «The nesting pattern makes it possible for the spectator to reflect on these events rather than flee from them or intervene in them» (Schechner, 2003, s. 193).

Jeg mener også at dette redet kan beskrives som en agonistisk strategi, hvor et sentralt element er transformeringen av en fiende til en motstander. Gjennom enigheten om at det finnes et tynt eller beskjedent fiksjonslag hvor konflikten kan utspille seg, finnes det altså en trygghet, et rede, som gjør at publikum og deltakere kan oppleve og utforske på en annen måte enn de ville gjort utenfor fiksjonen.

Isenesettelsen av deltakerne i Minnekommisjonens arbeidsmøter var en lek som deltakerne var med på, men hvor de tok rollene sine på alvor. Et godt eksempel på iscenesettelse som kunstfaglig deltakerstrategi er følgende:

På et tidspunkt da gruppen De folkevalgte nærmet seg sin endelige avgjørelse, og to av deltakerne var uenige, sa en av de dem: «Hvis vi nå skal være denne Minnekommisjonen, så synes jeg vi skal prøve å treffe tiden i dag.» Personen refererte til iscenesettelsen «hvis vi nå skal være», men tok oppdraget på alvor gjennom å ville fremme en historie med relevans for nåtiden. Her viste deltakeren at hun var med på «leken», hun ville at gruppen skulle oppføre seg «som om» de var en kommisjon, og gjennom dette fatte en beslutning som de kunne stå for i virkeligheten. Samtidig avslører selve setningen at deltakeren var bevisst på at deres roller var iscenesatte: «*hvis* vi nå skal være».

Et relevant spørsmål i denne sammenhengen er: Isenesatt *for hvem*? Hvor er publikum i denne sammenhengen? Det finnes for meg to svar på dette: I

rommet, under workshopen, er deltakerne hverandres publikum; de er alle iscenesatt, på ulike måter og på ulike tidspunkt. Idet deltakeren i De folkevalgte proklamerte «hvis vi nå skal være denne Minnekommisjonen», var det en selv-iscenesettelse som kommisjonsmedlem, og jeg tolket utsagnet som «hvis vi først skal innta denne rollen, så synes jeg vi skal gjøre det skikkelig». På den måten blir de andre to deltakerne, og jeg som instruktør, publikum for hennes iscenesettelse. En annen måte å besvare dette på er at besøkende i utstillingen er publikum for min iscenesettelse av deltakerne, og deltakernes selv-iscenesettelse. De er naturligvis ikke til stede under selve workshopen, men deltakerne var alltid klar over at de tingene vi diskuterte, og det materialet vi produserte under workshopen, skulle presenteres for et åpent publikum.

De kunstfaglige deltakerstrategiene har en spesifikk og unik verdi i en minnekulturell kontekst. Gjennom Schechners «nest»-begrep viser jeg til hvordan en iscenesettelse – et tynt fiksjonslag – kan bidra til å skape en trygghet der deltakerne kan eksperimentere med sin egen kompetanse, «som om vi er beslutningstakere», samtidig som de faktisk *er* beslutningstakere. Iscenesettelse som kunstfaglig strategi for deltakelse på et norsk minneste er en særegen kvalitet ved dette prosjektet, som jeg mener å ha eksemplifisert gjennom min praksis i Minnekommisjonens arbeidsmøter på ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter.

Et av forskningsspørsmålene i denne avhandlingen omhandler hvilken rolle Minnekommisjonen-prosjektet kan ha for demokratisering på norske minnesteder. I forlengelse av dette stiller jeg meg spørsmålet: Dersom en tilsvarende workshop som Minnekommisjonens arbeidsmøter ble gjennomført av en fagperson innenfor historie istedenfor kunst, hva ville vært annerledes? Hvilke utslag kan de kunstfaglige deltakerstrategiene og iscenesettelsesgrepet ha på norske minnesteder? Dette drøfter jeg videre under oppslagsordet [medvirkning](#).

I.3. Intervensjon

På hvilken måte er Minnekommisjonen-prosjektet en kunstnerisk intervensjon? En intervensjon er et inngrep, et avbrudd, en innblanding. Dersom en person intervensjonerer i noe, ser de et problem som kan løses, de ser en ugjerning som kan rettes opp, og de griper inn i en situasjon eller institusjon fordi de tror deres innblanding vil ha en positiv effekt. Det er i det minste min tolkning av begrepet. Det norske akademis ordbok definerer intervensjon som blant annet å «gripe inn, blande seg inn (i konflikt, i indre stridigheter i stat e.l. ved bruk av makt) (...)»

gripe inn; gå imellom; mekle» («intervenere», 2024). Et kunstverk omtales gjerne som en intervensjon dersom verket er skapt spesifikt for å interagere med en eksisterende struktur eller situasjon (Tate, 2024).

Det er vanskelig å skulle peke på «typiske» kjennetegn ved kunstneriske intervensjoner, men i visse tilfeller blir slike intervensjoner tilskrevet ganske ambisiøse kvaliteter, for eksempel i den siste publikasjonen til kunstneren og dramaturgen Hadas Ophrat: «It pertains not only to acts of protest against an existing situation, but also to the creation of a new civil and political situation in which artists acknowledge their ability to constitute foci of power» (Ophrat, 2023, s. 1). Det kan være vanskelig å definere kunstneriske intervensjoner, men det finnes noen eksempler som går igjen når fenomenet skal beskrives, et slikt eksempel er The Artists Placement Group (APG).

APG ble grunnlagt i 1966 av John Latham og Barbara Steveni, og jobbet med å utplassere kunstnere i diverse industrielle, offentlige og kommersielle kontekster (APG, 2024c). Deres slagord, «context is half the work», henviste til APGs kunstneriske intensjon om å forflytte sin kunstneriske praksis fra studio og galleri til organisasjoner og institusjoner (APG, 2024a). En av APGs første intervensjoner var da billedkunstner og skulptør Garth Evans ble utplassert hos stålprodusenten British Steel Corporation (BSC) mellom 1969 og 1971 (APG, 2024b). Evans hadde aldri arbeidet med stål tidligere, og ville utforske de ulike materielle kvalitetene som kunne være relevant i hans kunstneriske praksis (APG, 2024b). BSC håpte på sin side at utplasseringen kunne demonstrere stålmateriallets allsidighet til nye målgrupper (APG, 2024b). I løpet av Evans' tid hos BSC ble han mer og mer interessert i bedriftens kultur, og skrev flere lengre brev som han diskuterte med representanter fra BSC. Hans poeng var at BSC hadde mislyktes med å tilby sine ordinære ansatte en meningsfull og berikende arbeidshverdag, og mente de ansatte burde identifisere seg med arbeidet sitt i større grad (APG, 2024b). Selv om BSC i aller høyeste grad var positiv til Evans' kunstneriske praksis, var de skeptiske til hans ideer om forbedringer av BSCs bedriftskultur (APG, 2024b).

Slik jeg ser det, finnes det en selvsikkerhet og et ønske om endring i beskrivelser av konseptet kunstnerisk intervensjon. Av de eksemplene jeg har ført opp ovenfor, finnes det en sterk tro på hva kunsten kan gjøre for andre, i andre kontekster. Idet jeg startet prosjektet på [ARKIVET](#), hadde jeg liten innsikt i hvordan institusjonen fungerte, og hadde ikke noen spesifikke formeninger om hvordan mitt prosjekt kunne endre eller forbedre ARKIVETs praksis. Men det

var heller ikke prosjektets utgangspunkt; den skapende delen av avhandlingen skulle vises på ARKIVET, men hadde ikke nødvendigvis trengt å fungere som en intervensjon. Det var ikke min intensjon å fremstille en preskriptiv kunstnerisk praksis for minnesteder eller for freds- og menneskerettighetssentrene. En faktor i min prosess var at [Uferdig fortid](#) hadde et samarbeid med ARKIVET, og mitt ph.d.-prosjekt skulle bruke [minnested](#)et som visningssted for den skapende/utøvende delen av avhandlingen.

En viktig kontekst for prosjektet var det faktum at jeg var invitert. Dette er en tendens i feltet – og det finnes flere interessante eksempler på kunstnere som har vært invitert til å vise kunst på minnesteder. Jeg vil trekke frem prosjektet *Houses of Darkness*, som er et samarbeid mellom det norske minnestedet Falstadsenteret i Trøndelag, det tyske Bergen-Belsen og det nederlandske Westerbork (Houses of Darkness, 2024). I *Houses of Darkness* var målet å utforske gjerningspersonenes historie, og de tre minnestedene inviterte inn ulike kunstnergrupper for å engasjere seg med materialet (Houses of Darkness, 2024). På Falstadsenteret ble den tyske kunstneren Jakob Ganslmeier og den norske forfatteren Simon Stranger invitert til å foreta en kunstnerisk intervensjon i kommandantboligen på Falstad, noe som resulterte i utstillingen *Perpetrator perspectives* (Falstadsenteret, 2024). På Falstadsenterets nettside omtaler de prosjektet spesifikt som en *intervensjon* (Falstadsenteret, 2024).

I teaterforsker Solveig Gades *Intervention & Kunst: Sosialt og politisk engagement i samtidskunsten* analyserer hun politisk og sosialt engasjert kunst som involverer tilskuere på ulike måter, og skriver spesifikt om «det *intervenerende* aspekt ved den relationelle kunst» (Gade, 2010, s. 14, original kursivering). Det østerrikske kunstnerkollektivet WochenKlausur (Wochen betyr uke, og Klausur kan oversettes til skjerming, innhegning eller avsperring) fungerer som et av flere eksempler i boken, hvor Gade undersøker forholdet mellom funksjonalitet og estetisk erfaring i deres praksis (Gade, 2010, s. 96).

WochenKlausurs selverklærte målsetting er å «forbedre mulighetene for menneskelig sameksistens», noe de forsøker å oppnå gjennom nettopp intervensjonskunst (Gade, 2010, s. 97). Diverse kunstinstitusjoner har siden 1993 invitert WochenKlausur til å utføre stedsspesifikke sosiale prosjekter, og gruppen utfører research, identifiserer en problemstilling, setter seg spesifikke mål og forsøker å samarbeide med ulike organisasjoner og sosiale grupper for å innfri nevnte mål (Gade, 2010, s. 97). Det fysiske utstillingsrommet i kunstinstitusjonene fungerer bare som base for deres aktiviteter, og som et kontor

for deres research; de «forsyner» seg med de infrastrukturelle rammer og den kulturelle kapital for å frembringe sosial og politisk endring, men verkets kjerne – den mellommenneskelige interaksjon – utspiller seg et annet sted (Gade, 2010, s. 97).

WochenKlausur har en høyst normativ forståelse av intervensjonskunsten, og et gruppemedlem har tidligere sagt at en intervensjon uten resultater ikke er noen skikkelig intervensjon, den er bare et forsøk på intervensjon eller et show (Gade, 2010, s. 97). WochenKlausur hevder at det ikke er gitt på forhånd at deres prosjekter er kunst, men blir det etter som det anerkjennes som kunst av de «relevante institusjonelle mekanismer» (Gade, 2010, s. 101). Ifølge WochenKlausur omtaler de sine prosjekter som kunst, i motsetning til for eksempel sosial aktivisme, for å kunne anvende den «mythos» som assosieres med kunsten for å kunne få gjennomført og skapt oppmerksomhet rundt deres prosjekter (Gade, 2010, s. 101). I WochenKlausurs kunstneriske univers kan altså kunstverket være mislykket basert på kvantitative, målbare resultater, noe som forutsetter at deres målsettinger er realistiske. Som for eksempel prosjektet *Shelter for drugaddicted Women*, hvor de gjennom en rekke rundebordsamtaler med politikere, aktivister, politifolk og prostituerte skulle komme frem til en måte å finansiere et nytt bosted for hjemløse prostituerte kvinner i Zürich på, noe de for øvrig lyktes med (Gade, 2010, s. 96).

Gade setter spørsmålstegn ved WochenKlausurs tilsidesettelse av det subjektive estetiske vurderingskriterium til fordel for målbare resultater, og påpeker med referanse til Morten Kyndrup at hva som helst kan være kunst, men idet noe er døpt kunst, er det ikke lenger hva som helst, men et kunstverk (Gade, 2010, s. 107). Kunst er et fenomen vi oppfatter og vurderer gjennom spesifikke koder – innenfor [systemteori](#)en omtales dette som et systems selvreferanse. Kunsts systemets stabile selvreferansekoder er ikke de samme som kodene i et hvilket som helst annet sosialt system, som for eksempel en sosial arena hvor politikere og brukere av sosiale tjenester går i dialog (Gade, 2010, s. 107). Gade påpeker at dersom vi forholder oss til WochenKlausurs prosjekter som kunst – altså en del av kunsts systemet – noe de selv eksplisitt rammesetter det som, kan vi ikke bedømme det kun på bakgrunn av objektive og målbare kriterium, «men derimot på et delikat samspill mellom det subjektive og det almene, indbildningskraften og forstanden» (Gade, 2010, s. 107).

Selv om WochenKlausur hevder at deres intensjon er at prosjektet skal kunne evalueres kvantitativt, mener Gade at deres prosjekt har en større og mer

ubestemmelig implikasjon i kraft av å være kunst. Jeg har aldri opplevd WochenKlausurs prosjekter foruten dokumentasjon, men til tross for dette sier jeg meg enig i Gades konklusjon, og jeg mener Szatkowskis teori om [dramaturgi](#) og systemteorien støtter opp om denne.

WochenKlausurs beskrivelse av egen praksis og vurderingskriterium er interessante for meg, i det jeg forsøker å beskrive min egen intervensjonspraksis. I likhet med mitt eget prosjekt, hvor jeg ble invitert til å arbeide på ARKIVET via deres samarbeid med Uferdig fortid, starter alle WochenKlausur-prosjekter med en invitasjon: «The prerequisite for every intervention is the invitation of an art institution» (WochenKlausur, 2024). WochenKlausur gjør ofte research før de ankommer institusjonen, slik at de har en viss idé om hvilke problemer som skal eller kan takles i nærmiljøet, og har bare ved en sjelden anledning fått problemet foreslått av institusjonen selv (WochenKlausur, 2024). Deretter bruker de en begrenset tidsramme, vanligvis 8 uker, på å nå sine mål og løse gitte problemer (WochenKlausur, 2024). WochenKlausurs praksis og [verdier](#) er slik jeg kan se det høyst normative og pragmatiske: «Dette er galt, WochenKlausur kan finne en løsning på problemet, problemet skal være løst innen prosjektet er over – nå er problemet løst.» Men hvorfor mener WochenKlausur at de er egnet til å løse problemene til å begynne med? Hvorfor skal kunstnere håndtere sosialpolitiske utfordringer? Dette var også noe jeg strevet med idet jeg startet Minnekommissjonen-prosjektet, hvorfor skal jeg si noe om norsk minnekultur? WochenKlausurs svar på dette spørsmålet ligger nær mitt eget:

In the industrial society, with its highly developed division of labor, it is practically unquestioned that the right specialists are assigned to solve every problem. Still, many problems cannot be so easily delegated and demand new and unorthodox approaches (WochenKlausur, 2024).

Kunstnere kan, ifølge WochenKlausur, bidra med løsninger som ekspertene ikke nødvendigvis ville tenkt på, og kan sette løsningene ut i livet gjennom subversive intervensjoner som ikke er tilgjengelige for spesialistene på samme måte som for kunstnerne. I WochenKlausurs tilfelle omtaler de noen av handlingene gjort i sammenheng med intervensjoner, som «cunning strategies and trickery» (WochenKlausur, 2024).

Et eksempel var da WochenKlausur skulle få satt opp en ny skateboardrampe for ungdom i den østerrikske byen Ottensheim. Rampens

bygging ble godkjent, men de ulike politiske partiene klarte ikke å bli enige om plasseringen, og noe som skulle være en relativt enkel sak, ble dratt ut i en lengre politisk-administrativ prosess (WochenKlausur, 2024). WochenKlausur løste dette med å bygge rampen midt i Ottensheims historiske bykjerne for å tvinge frem en avgjørelse. Tre dager senere annonserte ordføreren at rampen skulle flyttes permanent til et område ved bredden av Donau (WochenKlausur, 2024).

Jeg forsøker ikke med dette å generalisere, jeg vil ikke påstå at den ene eller andre løsningen kan *kun* en kunstner komme på. Men på en institusjon som for eksempel ARKIVET, møter kunstnerne og fagpersonene innenfor historie samme «problem» med ulike forutsetninger – vi er en del av ulike sosiale systemer, og har ulike måter å møte irritasjoner på. Ungdommen i Ottensheim som ønsket en skateboardrampe, ville kanskje bare ha ventet på at den politiske prosessen skulle gå sin gang, uansett hvor mange uker eller måneder det måtte ta, eller kanskje forsøkt å påvirke politikerne gjennom de opplagte politiske kanalene. Men for WochenKlausur, med kunsthistorisk inspirasjon fra blant annet Bauhaus-skolen og situasjonistene, var løsningen å bruke objektet – selve rampen – som et estetisk pressmiddel (Gade, 2010, s. 101; WochenKlausur, 2024).

Jeg kjenner også et visst behov for å distansere meg fra noen deler av WochenKlausurs forståelse av intervensjonsbegrepet. I mitt tilfelle er jeg ikke interessert i å løse problemer på lik linje med WochenKlausur, og gjennom deres konkrete tolkning av hva «resultatet» av en intervensjon skal være, vil nok min praksis falle inn under det WochenKlausur omtaler som «bare et forsøk på en intervensjon eller et show» (Gade, 2010, s. 97). Jeg mener likevel at den formen for intervensjon jeg foretar i Minnekommisjonen-prosjektet produserer verdifulle resultater, dog ikke like konkrete og målbare som WochenKlausurs.

I mitt tilfelle var jeg som nevnt invitert til å produsere en utstilling på ARKIVET, men i motsetning til WochenKlausur ble jeg invitert av et minneste, ikke av en kunstinstitusjon, og jeg ble invitert for å utføre et kunstnerisk-vitenskapelig prosjekt, ikke nødvendigvis noe som måtte omtales som en intervensjon. Men det var gjennom fordypningen min i ARKIVET, gjennom å snakke med de ansatte og de frivillige, at jeg oppdaget et interessant sted å intervenere; konflikten om nettopp *hva* et minneste skal være, hvilke temaer som skal behandles i de ulike utstillingene, publikasjonene og arrangementene på ARKIVET.

En stund etter åpningen av *Minnekommisjonen* tilspisset denne konflikten seg, da ARKIVET publiserte et innlegg på sine nettsider som skapte store

reaksjoner og en offentlig debatt med høy temperatur. I et innlegg som skulle sendes til lærere på skoler i Kristiansand kommune, skrev ARKIVET:

Mange av dere som har vært lærere i Kristiansand kommune har vært med på Holocaustdagen flere ganger. (...) På grunn av alt som skjer i Midtøsten og fordi mange – av ulike grunner – opplever begrepene vanskelig å holde fra hverandre, har vi i år valgt å kalle arrangementet Markering for menneskeverdet i stedet for Holocaustdagen. (...) «Navneendringen» er et ledd i inkluderingsprosessen (Vegge, 2024).

Innlegget ble omtalt i både lokale og nasjonale aviser, og mange ulike aktører meldte seg i debatten, blant annet forsker ved Falstadsenteret og HL-senteret Anette Storeide og forsker ved ARKIVET og biveileder i denne ph.d.-avhandlingen Thomas V.H. Hagen, som skrev: «Alle konflikter er komplekse. Palestinere og arabere har ingenting med nazistenes forsøk på å tilintetgjøre Europas jøder å gjøre» (Storeide & Hagen, 2024). Kort tid etterpå beklaget ARKIVETs direktør Kristine Storesletten Sødal formuleringen av innlegget, og påpekte at den publiserte teksten ikke var kvalitetssikret (Vegge, 2024).

7. mars skrev journalist og forfatter Monica Csango følgende i regionavisen Fædrelandsvennen: «I noen uker var det tungt fokus på det som skjer ved Arkivet, men plutselig har det blitt dørgende stille. Men jeg synes ikke vi skal la denne saken bli» (Csango, 2024). Csango har skrevet boken *Fortielser. Min jødiske familiehistorie*, hvor hun skriver om sin egen barndom og forholdet til den jødiske farfaren hun aldri fikk møte (Csango, 2017). Csangos debattinnlegg er tydelig i sin sak, og hun mener at ARKIVET i lang tid har «vanskjøttet oppgavene sine og forsøkt å vende fokus fra *det de egentlig skal jobbe med*» (Csango, 2024, min kursivering).

Det er ikke min intensjon å kaste min hatt inn i denne debatten, men jeg gjengir noen av debattinnleggene for å peke på hvordan diskusjonen om hva et minnested skal, bør eller kan gjøre, er gjeldende i dag – en irritasjon som jeg har engasjert meg med i Minnekommisjonen-prosjektet.

Selv om mitt prosjekt engasjerer seg med spørsmål om hvordan minnesteder kan fungere, mener jeg ikke at jeg har intervenert på samme måte som Wocheklausur; ikke en problemløsende, aktivistisk og kvantitativ målbar intervensjon – en intervensjon som selvsikkert og målbevisst går inn for å endre. Min intervensjon er heller en på-besøk-intervensjon; en måte å forholde seg til en

konflikt i en institusjon på uten å nødvendigvis ha en løsning klar.

Minnekommisjonen-prosjektets intervensjonsbegrep handler først og fremst om å bruke tid på å undersøke og «leke» i og med institusjonen. Et interessant spørsmål jeg ofte har fått i situasjoner hvor jeg har presentert prosjektet, er hvordan jeg forholder meg til prosjektet stedsspesifikt, som et historisk hus og Gestapos hovedkvarter i Sør-Norge. Svaret mitt har vært at jeg ikke arbeider nevneverdig med denne dimensjonen, jeg jobber heller stedsspesifikt med huset slik det er i dag, minnestedet er konteksten.

Når jeg beskriver Minnekommisjonen-prosjektet som en kunstnerisk intervensjon, er det ikke med samme intensjon som WochenKlausur eller APG. Jeg forsøker ikke å skape målbare resultater, og jeg er ikke sikker på at kunstnerens involvering vil gagne ARKIVET. Men jeg mener at kunstnerens blikk i en institusjon – på besøk – i det minste vil kunne bidra med noe *annet*, noe nytt. En av forutsetningene til utstillingen *Minnekommisjonen* er nettopp det at profesjonelle historikere *ikke* deltar som makthavere og beslutningstakere i produksjonsprosessen. I en ordinær utstillingsproduksjon på et minnested ville det vært naturlig å tenke at dette er bortkastede ressurser, så klart fagpersonene skal delta. Men i *Minnekommisjonen*-sammenheng, med det [iscenesettelse](#)sgrepet jeg tar med i produksjonen, gir det mening å ekskludere ekspertene, nettopp fordi det gir mening innenfor det sosiale systemet kunst. I den imaginære virkeligheten som denne intervensjonen bærer med seg, er [lekfolk](#)ene beslutningstakerne.

J.

K.

K.1. Kanon

En kanon er et utvalg verk innenfor litteratur, kunst, musikk, teater og andre kulturuttrykk som er blitt vurdert som viktige og innflytelsesrike («Kanon (kultur)», 2020) Ideen om en litterært kanon går tilbake til 1800-tallets England, hvor den viktorianske poeten Matthew Arnold påstod at kulturen burde etterstrebe «the best that has been thought and said» (Boakye, 2023). Denne setningen skulle vise seg å være robust, da den fremdeles er til stede i Englands nasjonale læreplan (Department for Education, 2014). Et vedvarende spørsmål i denne avhandlingen blir igjen gjeldende: Hvem bestemmer hva som er best? Og

som en forlengelse: Hva er kanon i den norske minnekulturen etter 2. verdenskrig? Er det ekspertene som utvikler kanon? Avgjøres det demokratisk? Hvem er deltakerne i kanoniseringsprosessen?

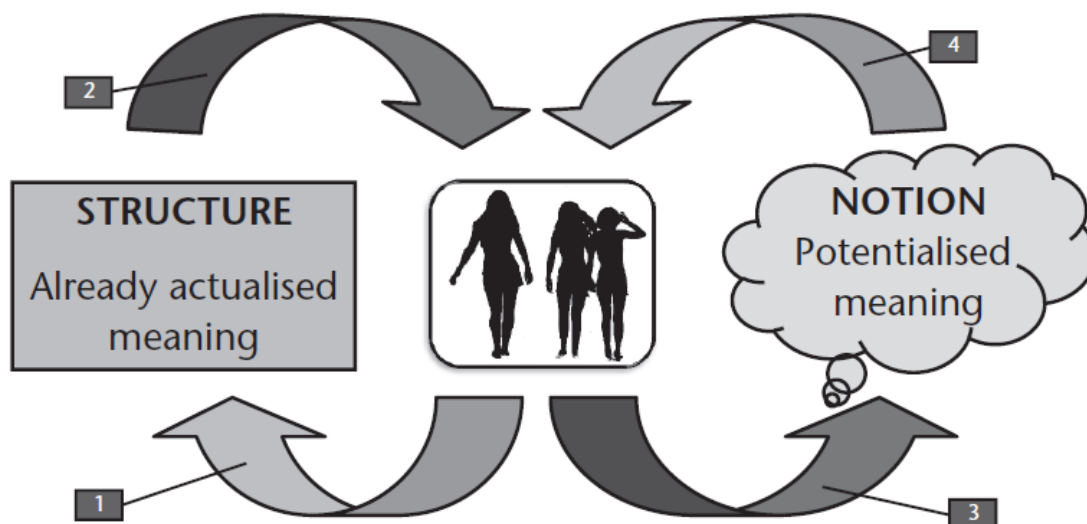
Konseptet kanon har lenge vært heftig kritisert. I 1995 kommenterte litteraturkritiker John Guillory hvordan utvelgelsen av hvilken litteratur som skulle «kanoniseres», på den tiden ble oppfattet av kritikere som høyst politisk, «beneath the supposed objectivity of value judgements a political agenda: the exclusion of many groups of people from representation» (Lentricchia & McLaughlin, 1995, s. 233).

I 2023 skrev forfatteren Jeffrey Boakye en artikkel hvor han påpeker at selv om mange litterære skikkelser i England fremstår som naturlige deler av en kanon – Shakespeare, Wordsworth, Orwell – så eksisterer ikke en kanon i et vakuum (Boakye, 2023). Den ble skapt på bakgrunn av et spesifikt verdisystem, og aksepteringen eller avvisningen av en kanon er ifølge Boakye direkte knyttet til dens underliggende ideologi (Boakye, 2023).

Men det finnes noe imellom aksept og avvisning, nemlig uenighet, debatt og forhandlinger. For gjennom kritikken av en kanon dukker det opp flere spørsmål: Hva skjer dersom man avviser kanon? Og er det mulig å etterstrebe ulike verdisystem (f.eks. et dekolonialt perspektiv), uten å utvikle en ny kanon? Hva er målet – utopien – bak kanon-kritikk? Er det en konflikt- og hegemonifri ansamling av verk? Er det en kjønns-, rase- og klassebalansert kanon? Eller kan et mål være å alltid være i en kamp; altså et agonistisk forhold til kanon, hvor målet er å alltid være i forhandlinger om hegemoniet, ikke å fastslå et evig hegemoni.

K.2. Kreativ rekursiv prosess

Dette oppslagsordet vil referere til ulike systemteoretiske begreper, du kan med fordel lese oppslagsordet [systemteori](#) før du fortsetter.



Figur 4. Recursive creation (Szatkowski, 2019, s. 155)

«Recursive creation» er et viktig begrep i Janek Szatkowskis teori om dramaturgi, og refererer til bevegelsen mellom «structure» og «notion», fortid og fremtid, i den kreative prosess ([poiesis](#)) (Szatkowski, 2019, s. 155). Som med mange av Szatkowskis begreper kreves det grundig lesing av teorien for å forstå hvordan begrepene kan, skal eller bør brukes. På samme måte som med [verdier](#)-oppslagsordet vil jeg her ta deg med på min lesing av Szatkowski, for å forsøke å forstå hva han mener med «recursive creation» – som jeg oversetter til kreativ rekursiv prosess – og hvordan begrepet preger min analyse.

Se for deg en kunstner (menneskene i figuren ovenfor). Kunstnerne står i sitt studio, og må bestemme seg for hva som skal skje. Noe skal produseres, men hva er neste steg? Det kan være det første penselstrøket, den første bevegelsen i en koreografi, det neste ordet i et manus – [vi](#) er i en kunstnerisk arbeidsprosess (Szatkowski, 2019, s. 155). For å bestemme seg for den neste handlingen (eller operasjonen for å bruke det systemteoretiske begrepsapparatet), må kunstneren se tilbake på tidligere produsert materiale, illustrert ovenfor med første pil. Denne første bevegelsen kan være en verbal refleksjon hvor nylig produsert materiale frembringes i bevisstheten, men det kan også være såkalt implisitt kunnskap eller

intuisjon (se oppslagsordet [poiesis](#) for utdypning av intuisjonsbegrepet). Med andre ord alt kunstneren har laget og alle valg de tar tatt i fortiden. Szatkowski omtaler dette som «Already actualised meaning» (Szatkowski, 2019, s. 155).

Den andre pilen peker tilbake til kunstneren, for en ny refleksjon må finne sted; alle mulige operasjoner basert på det håndfaste materialet skaper sine egne forventninger om hva neste steg skal være – skal vi svare til forventningene materialet frembringer, eller skal vi ikke svare til forventningene, og dermed skape nye forventninger? (Szatkowski, 2019, s. 155). Kunstneren ser ikke tilbake på fortidens materiale for å *gjenta* dette. Men for at kunstneren skal kunne bestemme seg for neste operasjon, holder det ikke bare å se bakover på strukturen (det eksisterende materialet), de må også se fremover til anelsene («notion» i figuren ovenfor). Anelsene er de ulike tankene – hvor vage de enn måtte være – rundt det ferdige produktet (forestillingen, utstillingen, manuset, workshopen osv.). Szatkowski kaller dette «Potentialised meaning» (Szatkowski, 2019, s. 155). Den tredje pilen illustrerer kunstnerens blick fremover, og den fjerde illustrerer hvordan de ulike vage anelsene tas i betraktning i operasjonen.

Bevegelsen fra pil én til fire i figuren ovenfor er den fundamentale rekursive operasjonen i poiesis (Szatkowski, 2019, s. 155). Dette kan ved første øyekast fremstå som en grunnleggende beskrivelse; en kreativ rekursiv prosess er bevegelsen mellom materialet og anelsene i kunstnerisk produksjon. Men Szatkowski beveger seg videre og utvider horisonten – jeg vil bruke følgende avsnitt fra sluttkapittelet i *A Theory of Dramaturgy* som utgangspunkt for å utforske kreative rekursive prosesser videre:

I am a firm believer in what I have termed the *recursive creation* as a motor in all evolution. It is possible for both science and art to try to “control” the intransparent. The question is how do we come to know, what we do not know? The unknown, the invisible, and the indeterminate are *modulations* of a *memory*, that recalls without any unequivocal precision and that forgets, and a future that is unknown and oscillates between expectations and visions. There is only one way to “control” this intransparency, and that is by allowing oscillations to occur and trying to learn from that (Szatkowski, 2019, s. 277, original kursivering).

En kreativ rekursiv prosess er ifølge Szatkowski en motor innenfor alle former for evolusjon, og han påpeker hvordan både [kunsten og vitenskapen](#)

forsøker å kontrollere «the intransparent»; noe ugjennomskelig. Hva mener Szatkowski her? Hva er «det ugjennomskelige» som vitenskapen og kunsten kan forsøke å kontrollere? Det er ikke tydelig hva «det ugjennomskelige» refererer til i *A Theory of Dramaturgy*, men Szatkowski refererer til Luhmanns artikkel «The Control of Intransparency» (Luhmann, 1997), hvor «the intransparent» utdypes, og jeg vil derfor gjøre en liten avstikker til systemteorilitteratur før jeg vender tilbake til Szatkowski.

At et system er rekursivt, betyr at systemet inneholder en selvpålagt ubestemmelighet – altså ser systemet bakover på en fortid det ikke kan huske, og fremover mot en fremtid det ikke kan vite noe om med sikkerhet: «Put otherwise, it is not able to bind its own will and yet has to take it into account» (Luhmann, 1997, s. 363). Systemet kan ikke kontrollere hva som skal skje, og må derfor ta denne «indeterminacy» i betraktning. Luhmann skriver videre: «Intransparency, then, is the cognitive result of this situation which is produced by self-reference» (Luhmann, 1997, s. 363). Altså er «the intransparent» – det ugjennomskelige – det kognitive resultatet av situasjonen beskrevet ovenfor (systemet inneholder en selvpålagt ubestemmelighet), som er produsert av selv-referansen (Luhmann, 1997, s. 363).

Men hvilken selv-referanse refererer Luhmann til? Dette er et sentralt begrep innenfor systemteorien, og beskriver hvordan visse systemer refererer til seg selv gjennom sine operasjoner – når systemet refererer til noe som tilhører systemet (Baraldi et al., 2021, s. 213). Selv-referanse er derimot ikke tautologisk; en beskrivelse av seg selv. En selv-referanse er når systemet indikerer noe det identifiserer seg med; «The self is the system to which the self-referential operation attributes itself. It is an operation by which the system indicates itself in contrast to its environment» (Luhmann, 1995, s. 445). Szatkowski beskriver konseptet selv-referanse på følgende vis: Et system indikerer (dette er kunst), denne indikasjonen skaper en distinksjon (dette er *ikke* kunst) – enhver iakttagelse er ifølge systemteori en enhet bestående av indikasjon og distinksjon (Szatkowski, 2019, s. 70). Systemets indikasjon (*dette* er kunst) er selv-referansen – men systemet kan ikke produsere en komplett beskrivelse av seg selv (Luhmann, 1997, s. 359).

La oss nå gå tilbake til Luhmann-sitatet om intransparency. Selv-referansen produserer en situasjon hvor systemet ikke kan vite hva som skal skje i fremtiden, denne usikkerheten produseres av systemet selv. Systemet refererer til fortiden, men kan ikke huske alt som har skjedd i hver minste detalj –

systemet kan ikke frembringe en situasjon *fra fortiden* som en kopi. Denne situasjonen produserer et kognitivt resultat som Luhmann omtaler som «the intransparent» – det ugjennomskelige. Men hva mener Luhmann med et «kognitivt resultat»?

Her vil jeg gå tilbake til Szatkowski, som utdyper «cognition»-begrepet i *A Theory of Dramaturgy*: «Cognition is, put simply, the ability to let new operations (thoughts, precepts, or emotions) connect with recollected operations» (Szatkowski, 2019, s. 129). Et minne skal lagres i det psykiske system, men for å kunne gjøre dette må kognisjonen observere og avgjøre hvordan den skal koble en ny erfaring til det som allerede er erfart og lagret i minnet (Szatkowski, 2019, s. 130). Kognisjon er en iakttagelse av hvordan vi oppfatter og føler nevrofysiologiske prosesser (Szatkowski, 2019, s. 130).

La oss nå koble Luhmann på Szatkowski. Det ugjennomskelige er noe som dukker opp i kognisjonen som et resultat av den selvpålagte ubestemmeligheten (altså at systemet ikke har et 1:1-minne av fortiden eller kunnskap om hva som skal skje i fremtiden). Szatkowski skriver at både kunst og vitenskap kan forsøke å «kontrollere» det ugjennomskelige – men hva vil kontroll bety i denne sammenhengen? I «The Control of Intransparency» skriver Luhmann:

‘Control’ therefore is not to be thought of as a discovery of errors (...) but is the retrospective self-observation of a system which follows upon steering attempts. (...) It may exist too when the system tries to divert or to eliminate external steering attempts or steering attempts from above. Instead of putting on a safety belt, one paints a dark strip on one’s T-shirt (Luhmann, 1997, s. 368).

Vi følger Luhmann videre på veien, og spør hva «steering», altså styring, betyr i en systemteoretisk kontekst? Luhmann definerer «styring» som «intention for change of specific differences (Luhmann, 1997, s. 367). Jeg tolker dette slik at styring er en handling som forsøker å forårsake endring i systemet. Luhmann fortsetter med å definere styring som fremtids-orientert, og påvirker systemets «oscillasjoner». Styringen forsøker ikke å tvinge systemet inn i en fremtidig tilstand, men endrer heller på deler av systemets betingelser (Luhmann, 1997, s. 368). Altså er ikke styringen en rigid kontrollering, men heller en slags justering av visse deler av systemet, uten at utfallet er garantert. For eksempel: Dersom en

regjering subsidierer en spesifikk industri, kan arbeidsløsheten gå ned, men det kan også påvirke andre deler av systemet slik at inflasjon blir et problem (Luhmann, 1997, s. 368).

Men hva vil det si at «styring» ikke er det samme som «kontroll»? «Insofar as steering attempts become past and, limited as they may be, are remembered, control starts» (Luhmann, 1997, s. 368). Der styring orienterer seg mot fremtiden, baserer kontroll seg på fortiden; kontroll er en retrospektiv selviakttagelse av systemet som følger opp de ulike styrings-forsøkene (Luhmann, 1997, s. 368). En mulig beskrivelse kan altså være: Styring er en handling i systemet i nåtiden hvor målet er å påvirke noe i fremtiden, mens kontroll er en slags evaluering av styringsforsøkene, og en justering av nye styringsforsøk basert på fortidens styringsforsøk: «Thus control is almost always connected with a redescription of the steering, which exposes the system to a constant self-correction» (Luhmann, 1997, s. 368). La oss nå gå tilbake til Szatkowski, som skriver at kunst og vitenskap kan begge forsøke å kontrollere det ugjennomsksuelige: «There is only one way to “control” this intransparency, and that is by allowing oscillations to occur and trying to learn from that» (Szatkowski, 2019, s. 277).

Først og fremst vil jeg spesifisere at Szatkowski ikke bruker «steering» i *A Theory of Dramaturgy*, men bruker kun «control»-begrepet. Jeg er usikker på hvorfor, men det er mulig han trekker sammen de to begrepene, og snakker om «control» både som styringsforsøk og justering av styringsforsøk. Når Szatkowski skriver at kunsten og vitenskapen kan kontrollere det ugjennomsksuelige, tolker jeg det slik: Siden kunstsysteet ser bakover på en unøyaktig versjon av fortiden og fremover mot en fremtid det ikke kan vite noe om med sikkerhet, skapes det en selvpålagt ubestemmelighet. I kognisjonen, altså det psykiske systemets iakttagelse, oppleves denne ubestemmeligheten som «det ugjennomsksuelige». Kan «det ugjennomsksuelige» da oversettes til for eksempel «det jeg ikke kan vite»? Det gir mening hvis vi leser Szatkowskis sitat fra tidligere; «The question is how do we come to know, what we do not know?» (Szatkowski, 2019, s. 277).

Szatkowski skriver videre at den eneste måten å kontrollere (styre mot fremtiden og reflektere over styringsforsøkene) det ubestemmelige (det vi ikke kan vite) på er å tillate oscilleringer og forsøke å lære av dette. Oscillering i denne sammenheng tolker jeg som bevegelsene mellom de ulike pilene i illustrasjonen i starten av dette oppslagsordet – oscilleringen mellom fortiden

(det allerede etablerte materialet) og fremtiden (det ferdige verket). Denne oscilleringen må vi tillate, da den produserer kunnskap vi kan lære noe av (Szatkowski, 2019, s. 277).

Som jeg beskriver i oppslagsordet [systemteori](#), er systemteorien sirkulært konstruert; forståelse av ett konsept fordrer en forståelse av en hel rekke andre konsepter. Og i lesingen av Luhmann/Szatkowski kan det fremstå som om et konsept alltid biter et nytt konsept i halen, derfor må jeg på et tidspunkt trekke en linje opp mot systemteorien. Dersom du ønsker å lese videre om hvordan jeg anvender kreativ rekursiv prosess i avhandlingen, bla til oppslagsordet [parentes](#). Dersom du vil lese mer om systemteori, bla til [systemteori](#), [verdier](#), [poiesis](#), [kunst og vitenskap](#) eller [dramaturgi](#).

K.3. Kristiansand bystyre

Et bystyre er navnet på kommunestyret i noen norske kommuner, deriblant Kristiansand, og er kommunens øverste politiske styringsorgan (Hansen & Vabo, 2024). Bystyret i nye Kristiansand kommune 2019–2023 bestod av 71 plasser, fordelt mellom de ulike politiske partiene slik: Arbeiderpartiet: 13. Høyre: 13. Demokratene: 10. Kristelig Folkeparti: 8. Miljøpartiet De Grønne: 6. Fremskrittspartiet: 4. Sosialistisk Venstreparti: 4. Tverrpolitisk Folkeliste For Hele Kristiansand: 4. Senterpartiet: 3. Rødt: 2. Venstre: 2. Partiet De Kristne: 1. Pensjonistpartiet: 1. (Kristiansand kommune, 2023).

Tre personer fra Kristiansand bystyre var deltakere i Minnekommisjonen. Deres gruppe het «De folkevalgte». Dersom du er interessert i å se De folkevalgtes bidrag til utstillingen *Minnekommisjonen*, bla til oppslagsordet [motstandskvinnenes innsats under 2. verdenskrig](#).

K.4. Kunstfaglige deltakerstrategier

Publikumsdeltakelse innenfor kunst- og teatervitenskap er et stort og noe sprikende fagfelt. Ulike begreper brukes for å beskrive forskjellige faglige diskurser og praksis som delvis overlapper og berører hverandre. Der hvor jeg bruker begrepet «deltakende», ville muligens noen andre brukt «interaktiv» eller «immersiv». Også innenfor det visuelle kunsthaget finnes flere overlappende begreper, beskrevet, kartlagt og kritisert av en rekke teoretikere, som Nicolas Bourriaud, Claire Bishop og Jacques Rancière (Bishop, 2012; Bourriaud, 2002; Rancière, 2012). Min kunstneriske og faglige bakgrunn er forankret i teateret,

derfor vil begrepsapparatet mitt forholde seg i større grad til teaterfaget. Jeg vil også avklare at de kunstfaglige deltakerstrategiene jeg skal greie ut om, er relatert til arbeidet med deltakerne i og gjennom [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#), ikke til publikum som besøker den ferdige utstillingen.

I Ine Therese Bergs ph.d.-avhandling fra 2020, *Negotiating the Participatory Turn: Audience Participation in Contemporary Theatre and Performance*, utforsker hun bruken av publikumsdeltakelse i samtidsteateret (Berg, 2020). Bergs overordnede mål for forskningen var å «utforske hvordan konkurrerende ideer om deltakelse er innebygget i estetiske modeller og begreper, kulturpolitiske mål og hierarkier og maktstrukturer i kunst- og kulturfeltet» (Berg, 2020, fra Sammendrag, første avsnitt).

I Bergs avhandling refererer hun til [deltakelse](#) som en kunstnerisk strategi som lenge ble assosiert med eksperimentelt, politisk og pedagogisk teater (Berg, 2020, s. 1). Berg omtaler denne mengden med forskjellige praksiser hvor publikumsdeltakelse står sentralt som «participatory strategies», noe jeg velger å oversette til «deltakerstrategier».

I likhet med meg innskrenker Berg sitt undersøkelsesområde til å omhandle begrepet «deltakelse» fremfor «interaktivitet» eller «immersivitet». Hun argumenterer for dette på forskjellig vis, men konkluderer med at begrepene «interaksjon» og «immersiv» har et noe smalere, formalestetisk bruksområde som relaterer seg til teatersituasjonen spesifikt (Berg, 2020, s. 35). Begrepet «deltakelse» har på sin side en kulturell, men også i større grad en sosial og politisk dimensjon (Berg, 2020, s. 35). Jeg er enig i og støtter meg til Bergs argumentasjon. Denne sosiale og politiske konnotasjonen er noe som er relevant for å beskrive mitt prosjekt, og «deltakelse» passer bedre for å beskrive hva deltakerne i Minnekommisjonen-prosjektet faktisk gjorde under workshoparbeidet.

Dersom et kunstverk eller en kunstfaglig praksis beskrives som «deltakende», skaper det en forventning om at publikum eller [lekfolk](#) på en eller annen måte har vært med på å skape, eller utføre, verket eller praksisen. Denne forventningen er ikke til stede i «immersiv»- eller «interaksjons»-begrepet, som i større grad handler om publikums *opplevelse* av et ferdig verk. Igjen støtter jeg meg til Berg:

(...) theatre researchers use (...) concepts like “interactive” or “immersive” theatre to categorize theatrical events, but also taxonomies

and models that can differentiate more precisely between different modes and levels of audience participation. Generally, participation is used to describe work that uses the audience as a *medium, material, or co-producers* of an artistic work (Berg, 2020, s. 36, original kursivering).

Men denne deltakelsen kommer ikke uten en rekke sterke ideologiske konnotasjoner (Berg, 2020, s. 36). Berg refererer til Kelty et al., som påpeker hvordan deltakelse ofte assosieres med [demokratisering](#), og gjennom denne assosiasjonen kan ha en legitimerende effekt som formidler åpenhet, transparens, mangfold og inkludering (Berg, 2020, s. 36; Kelty et al., 2015, s. 475). Denne assosiasjonen kan selvfølgelig være forlokkende – som kunstner-forsker er det fristende å overbevise meg selv om at det finnes en kausallogisk forbindelse mellom kunstfaglig deltakelse og demokratisk deltakelse; det ene oppfordrer til det andre. Denne teoretiske overførbarheten fra kunstfaglige deltakelse til demokratisk deltakelse er noe Claire Bishop har rettet omfattende kritikk mot:

Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context (Bishop, 2012, s. 281).

Bishop påpeker også hvordan kunsten rett og slett ikke er nok – på et eller annet tidspunkt må andre sosiale og politiske institusjoner overta stafettspinnen dersom noen form for sosial endring skal gjennomføres, «[I]t is not enough to keep producing activist *art*» (Bishop, 2012, s. 281, original kursivering). Dersom du vil lese mer om sosial endring og kunst, kan du bla til oppslagsordet [intervensjon](#).

Jeg refererer til nettopp Bishop for å lage en tydelig skillelinje i mitt prosjekt. Selv om «kunstfaglig deltakelse», «politikk» og «demokrati» er nøkkelbegreper i min avhandling, vil ikke det si at jeg påstår at *Minnekommisjonen* er et aktivistisk motivert prosjekt med et tydelig politisk budskap. Jeg kommer ikke med normative påstander om hvilken form for demokrati, deltakelse eller agonisme som fungerer best, eller hvilken type kunst som ideelt tilrettelegger for Bull og Hansens konseptualisering av agonistisk [minne](#). Når det er sagt, så ligger det en form for importert normativitet i

agonisme-begrepet; teorien om agonistisk minne er utviklet med bakgrunn i én bestemt normativ forståelse av demokrati, altså det [agonistiske demokrati](#). Men i mitt tilfelle ble teorien om agonistisk minne satt i [parentes](#) etter første fase, hvorpå resten av prosessen, og til slutt utstillingen *Minnekommissjonen*, bar preg av usikkerhet og [ambivalens](#).

Som tidligere nevnt har jeg min bakgrunn innenfor teaterfaget, men velger her å bruke *kunstfaglige* deltakerstrategier og ikke *teaterfaglige* deltakerstrategier som begrep. Det finnes flere grunner til dette. Prosjektets kunstneriske og teoretiske ramme omhandler ikke utelukkende teaterfaget, og deltakelsesstrategiene jeg har utarbeidet, er ikke bare inspirert fra teaterpraksis, men også fra det visuelle kunstfaget, performance, relasjonell estetikk, og lignende.

Deltakelsesstrategiene spesifiseres og drøftes videre under oppslagsordet [iscenesettelse](#).

K.5. Kunst og vitenskap

Historically, art and science have been polarized, erroneously labeled as antithetical to each other. However, art and science bear intrinsic similarities in their attempts to explore, illuminate, and represent aspects of human life and the social and natural worlds of which we are a part (Leavy, 2019, s. 3).

Oppslagsordet [dramaturgi](#) fungerer som en tvilling til oppslagsordet om kunst og vitenskap, og kan med fordel leses like før eller etter dette.

Et sentralt aspekt i Niklas Luhmanns [systemteori](#) og i Janek Szatkowskis teori om dramaturgi er forskjellen mellom funksjonssystemene kunst og vitenskap. Gjennom min forskning vil jeg blant annet undersøke hvordan Szatkowskis metodologi kan tilpasses til en praksisnær kunsthforskning, hvor de ulike funksjonssystemene kunst og vitenskap veves sammen. Så vidt jeg kan forstå, ville ikke mitt avhandlingsformat gitt mening dersom jeg hadde arbeidet og analysert gjennom en systemteoretisk linse. Ettersom jeg trekker en skillelinje mellom mitt prosjekt og den systemteoretiske epistemologi, kommer jeg ikke til å gjøre et forsøk på å beskrive et eventuelt system betegnet kunst/vitenskap. Jeg anser ikke dette som en del av avhandlingens undersøkelsesområde. Det jeg

derimot vil gjøre under dette oppslagsordet, er å beskrive min egen epistemologiske posisjon, og drøfte mulighetene og begrensningene ved å anvende en poetologisk analysemodell situert i systemteorien innenfor nevnte posisjon.

Artistic research, arts-based research, art as research, performative research, eller den norske varianten kunstnerisk utviklingsarbeid, er bare noen få versjoner av begrepsapparatet som omhandler forskning på/om/i/gjennom kunst. I Patricia Leavys *Handbook of Arts-Based Research* påpeker hun at dette begrepsmangfoldet består av praksiser som er legitimt ulike, men også at mengden begreper kan bidra til forvirring (Leavy, 2019, s. 4). Leavys intensjon er derfor å bruke begrepet «arts-based research» (ABR) som et paraplybegrep for å beskrive all forskning med/på/i/om/gjennom kunsten (Leavy, 2019, s. 4). I samme gate har professor i kunstdidaktikk ved NTNU Tone Pernille Østern tidligere brukt «å forske med kunsten» som et paraplybegrep for å omtale de samme mangfoldige versjonene av kunstbasert forskning (Østern, 2017, s. 9). I denne avhandlingen bruker jeg selv kunstnerisk-vitenskapelig forskning for å beskrive min praksis. Jeg arver denne betegnelsen fra ph.d.-programmet i kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder, hvor kandidatene har mulighet til å velge mellom to ulike avhandlingsformater: «en kombinert kunstnerisk-vitenskapelig avhandling som inneholder både en skriftlig og en utøvende/skapende del, eller en vitenskapelig avhandling» (Universitetet i Agder, 2022, s. 2).

Dette er til forskjell fra ph.d.-programmet i kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) som UiA tilbyr sammen med Universitetet i Stavanger, hvor avhandlingen består av et kunstnerisk arbeid samt dokumentasjon av kritisk refleksjon relevant for dette arbeidet. Kandidaten velger selv medium og form for denne refleksjonsdelen. I motsetning til en kunstnerisk-vitenskapelig avhandling behøver altså ikke kritisk refleksjon innenfor KU å være en akademisk tekst som krever redegjørelse av, for eksempel, teori og metodologi (Universitetet i Stavanger, 2021).

Professor Henk Borgdorff er en sentral skikkelse innenfor drøftingen av kunstens rolle i forskning. Borgdorff har skrevet utbredt om etableringen av kunstnerisk forskning som felt, og har pekt på de interne motsetningene, kontroversene – fartshumpene – denne etableringsfasen innebærer:

Since the advance of the social study of science in the 1960s we know that academics in retrospect often conceal the internal contradictions

and controversies involving the ‘first principles’ of a research field and the (usually messy) ways in which the field gained its coherence, secures its stability and sustains its durability. Those contradictions and controversies are partially black-boxed by the field as soon as it is considered to be established. The artistic research field has not yet reached such a closure (Borgdorff et al., 2019, s. 19).

I Borgdorffs ofte siterte artikkel «The Debate on Research in the Arts» (2006) legger han frem en distinksjon mellom ulike typer kunsthforskning: «(a) research on the arts, (b) research for the arts and (c) research in the arts» (Borgdorff, 2006, s. 4). Altså forskning på, for eller i kunsten. Dette er en spesielt god distinksjon å bruke når jeg skal forsøke å beskrive en forskjell mellom mitt prosjekt og Janek Szatkowskis teori om dramaturgi.

Borgdorffs første kategori, «research on the arts», forskning *på* kunsten, refererer til undersøkelser som forsøker å trekke konklusjoner om kunstpraksis «from a theoretical distance» (Borgdorff, 2006, s. 5). Når Borgdorff skriver om en teoretisk distanse, mener han en fundamental separasjon mellom forskeren og forskningsobjektet. Han omtaler denne separasjonen som en «regulative idea», og påpeker at dette er et ideal med en lang historie (Borgdorff, 2006, s. 5): «the common characteristics of these approaches are ‘reflection’ and ‘interpretation’ – whether the research is (...) critical and analytic, reconstructive or deconstructive, descriptive or explanatory» (Borgdorff, 2006, s. 5). Dersom vi nå henter inn Szatkowskis begrepsapparat, vil jeg si at dramaturgi-ç (se oppslagsord [dramaturgi](#)) kan beskrives gjennom Borgdorffs «research on the arts».

Dramaturgi-ç forstås som en teoretisk undersøkelse av hvordan mange ulike refleksjonsteorier belyser spørsmål relatert til hvordan kunst skaper mening (Szatkowski, 2019, s. 6). Borgdorffs regulerende idé om teoretisk distanse er etter min mening beskrivende for Szatkowskis dramaturg i vitenskapssystemet:

Where dramaturgies inside the art system by necessity are normative, valuebased praxis-theories, the scientific dramaturgy avoids this, and concentrates its observations on artwork and processes, to re-describe, analyse, and compare the poietics and the many different values at work inside the artefacts (performances, texts, in processes of production and reception) (Szatkowski, 2019, s. 6).

Szatkowski plasserer de dramaturgene som arbeider med å produsere kunstverk, og de dramaturgene som analyserer kunstverk og prosesser, i ulike båser med ulik «arbeidsoppgave». Jeg påstår ikke at Szatkowski mener dramaturgen i vitenskapssystemet er objektiv i tradisjonell forstand: «No poetology is “value-free”; the illusion of objectivity has been shattered long ago» (Szatkowski, 2019, s. 278). Det jeg gjør, er å peke på likheten mellom Borgdorffs «research on the arts» og dramaturgi- ζ , nettopp for å se på *forskjellen* mellom dramaturgi- α (i kunstsyste­met) og Borgdorffs «Research in the arts» (Borgdorff, 2006, s. 5).

Kunstnere arbeider innenfor dramaturgi- α , i kunstsyste­met. Dette er en tydelig skillelinje hos Szatkowski, kunstnere er ikke forskere; forskerne arbeider innenfor dramaturgi- ζ (Szatkowski, 2019, s. 50). For Szatkowski er kunstverket et materiale hvor en poetikk fremstår (dramaturgi- α), mens den vitenskapelige analysen av flere poetikker er poetologiens anliggende (dramaturgi- ζ) (Szatkowski, 2019, s. 118). Dramaturgi- α er «the *doings* of an art system», mens dramaturgi- ζ er den vitenskapelige studien av relasjonene mellom poetikker og hvordan de relaterer seg til andre verk og samfunnet for øvrig (Szatkowski, 2019, s. 118):

Dramaturgs reflecting in theoretical form over their daily artistic work do so, and deliver important input to dramaturgy- α , the theory of self-reflection within the art system. On the other hand, dramaturgs reflecting on dramaturgy- ζ , inside the science system have to comply with other demands. They must reflect on an epistemological level, and in ways consistent with the challenges of a scientific peer group. These two different types of dramaturgy need each other, in their difference to each other (Szatkowski, 2019, s. 50).

I Szatkowskis tekster drøftes ikke kunstnerisk-vitenskapelig arbeid, kunstnerisk utviklingsarbeid, ABR eller «å forske med kunsten». Han er tydelig i sin sak om at kunstproduksjon og forskning er ulik praksis i ulike sosiale systemer. Dette er til forskjell fra Borgdorff, og hans kategori «Research in the arts» (Borgdorff, 2006, s. 5). Denne typen forskning tar *ikke* utgangspunkt i at subjektet og objektet er separate, og observerer ingen teoretisk distanse mellom forskeren og den kunstneriske praksis: «Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results»

(Borgdorff, 2006, s. 5). Det er en fremgangsmåte som baserer seg på at en *ikke* forstår kunstens teori og praksis som fundamentalt separate:

After all, there are no art practices that are not saturated with experiences, histories and beliefs; and conversely there is no theoretical access to, or interpretation of, art practice that does not partially shape that practice into what it is. (...) Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object. (Borgdorff, 2006, s. 5).

Kunstner-forskeren overskrider systemene kunst og vitenskap, og dermed også dramaturgi- ζ / α . Slik jeg leser Szatkowski, eksisterer det et iakttagelseshierarki mellom dramaturgi- ζ / α , det vil si, dramaturgi- ζ kan iakttas dramaturgi- α , men ikke omvendt. Jeg mener det er mulig å beskrive kunstner-forskeren som en rolle hvor en toveisiakttagelse mellom kunsten og vitenskapen forekommer. For som Szatkowski peker på i sitatet ovenfor, må dramaturger i vitenskapssystemet møte visse akademiske krav, de må reflektere på et epistemologisk nivå og møte vitenskapsteoretiske utfordringer (Szatkowski, 2019, s. 50). Kunstner-forskere må også møte nevnte krav – men produksjonen av et utøvende eller skapende verk inngår i forskningsdesignet.

Tidligere i dette oppslagsordet refererte jeg til Tone Pernille Østern og hennes artikkel «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat» (Østern, 2017). Her redegjør hun for ulike forståelser av å forske med kunsten. Jeg vil avslutningsvis støtte meg til Østern for å skrive noen ord om praksisbasert forskning:

Kunstnerisk forskning er forskning der forskningsspørsmålet besvares gjennom kunstnerisk praksis. Med andre ord, i kunstnerisk forskning fungerer practice-as-research (...). Man anerkjenner (...) den inneboende kunnskapen som kunstnerisk praksis kan generere (Østern, 2017, s. 10).

Østern påpeker hvordan practice-as-research også er til stede i forskning uten relasjon til kunsten, som for eksempel intervensjonsforskning og profesjonsrettet kvalitativ forskning (Østern, 2017, s. 10). Dette er et kunnskapssyn som tilsier at kunnskapsgenereringen kan skje i praksis, og ikke

nødvendigvis kun gjennom å produsere akademisk situert refleksjon av praksis (Østern, 2017, s. 10). Denne påstanden om at praksis kan være «kunnskapende», er helt sentral i min posisjonering som kunstner-forsker – workshoparbeidet i [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#) og utstillingen *Minnekommisjonen* skal ikke utelukkende forstås som kunstnerisk praksis eller kunstverk jeg analyserer, men forskning i sin egen rett.

K.6. Konkurransen

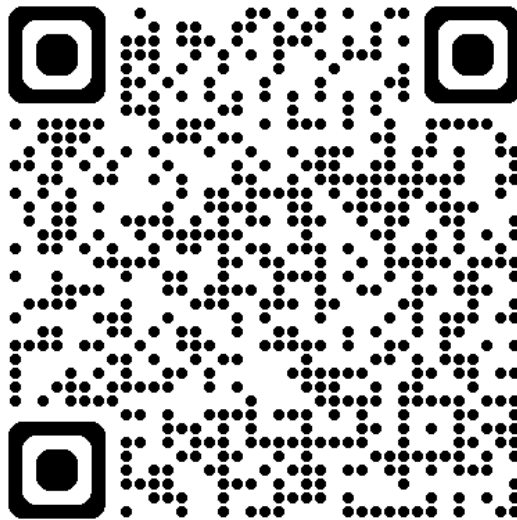
«Hei,
takk for epost om spennende prosjekt. Grepet med kamp om minneutvalg høres ut som en interessant måte å få frem det uferdige i fortiden på. Jeg identifiserer meg nok mer med den analytiske enden du sitter i enn med dem som vil fremheve enkeltaspekter eller -historier. Ved å gå inn for en spesifikk hendelse, vil jeg også gå inn i en aktivistrolle som ikke er uproblematisk for meg som forsker, selv om jeg ikke (ennå?) har befattet meg med 2. verdenskrig som forskningsfelt. Jeg har dessuten iblant argumentert for at det er uheldig hvordan ulike [minner](#) eksplisitt fremmes i konkurranse med andre (typen «det er på tide at Alta bataljon fremheves foran Oslogjengen») Hadde jeg hatt egen forskning om okkupasjonstiden, kunne jeg muligens valgt noe derfra med en faglig begrunnelse, men slik er det altså ikke.

Derfor må jeg takke nei til å delta i dette, men jeg kommer til å følge prosjektet med stor interesse.

Vennlig hilsen, [Anonymisert]»

K.7. Konsulentene

«Under arbeidet med denne utstillingen trengte Minnekommisjonen hjelp til å finne forslag til hva som er den viktigste historien fra 2. verdenskrig i Norge. Vi ba en rekke politikere, historikere, kunstnere og militærpersonell om å være konsulenter og foreslå en historie til utstillingen. Spill av [arkivklossene](#) med gul fargekode for å lytte til konsulentenes forslag» (Røst, 2024-b).



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355>

L.

L.1. Lekfolk

Lekfolk er en ufaglært person innenfor et fagområde (Universitetet i Oslo, 2024). Jeg er for eksempel en lekperson innenfor historiefaget, men ikke innenfor kunsthaget. På samme måte var deltakerne i Minnekommisjonen-prosjektet lekfolk innenfor historie- og kunsthaget, selv om de var faglærte innenfor andre områder.

I Minnekommisjonen-prosjektet ble lekfolkene [iscenesatt](#) som ekspertene, og ekspertene iscenesatt som [konsulenter](#). For å lese mer om dette, slå opp på [konsulentene](#), [ekspertveldekritikk](#) eller [iscenesettelse](#).

M.

M.1. Medvirkning

I denne avhandlingen arbeider jeg med [deltakelse](#)sbegrepet, og utviklingen av ulike [kunstfaglige deltakerstrategier](#) gjennom min praksis på [ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter](#). I kapittelet om kunstfaglige deltakerstrategier avgrensar jeg min begrepsbruk opp mot kunst- og teaterfaglige alternativer som «immersiv» og «interaktiv». Innenfor andre fag- og forskningsfelt brukes derimot andre begreper for å beskrive deltakelse og [demokratisering](#) i ulike institusjoner. Innenfor visse deler av minnekulturen, og i ulike deler av offentlig sektor, brukes begrepet «medvirkning» for å beskrive en lignende, men ikke identisk, praksis.

Et gjeldende spørsmål for meg i denne avhandlingen er hvilken rolle kunsthagene kan ha på norske [minneste](#)der. Dersom en lignende workshop som [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#) ble skapt av en fagperson innenfor historie uten kunstfaglig tilknytning, hva ville vært annerledes? Hvilke utslag kan de kunstfaglige deltakerstrategiene og [iscenesettelse](#)sbegrepet ha? For å drøfte dette spørsmålet vil jeg referere til praksisen til Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter, HL-senteret i Oslo. HL-senteret er i likhet med ARKIVET et av de syv freds- og menneskerettighetssentrene i Norge, og befinner seg i bygningen Villa Grande, hjemstedet til Vidkun Quisling under 2. verdenskrig (HL-senteret, 2024-c).

I likhet med flere andre institusjoner skriver ikke HL-senteret om deltakelse, men «medvirkning»: «Medvirkning betyr «å samarbeide med», og

ordet samarbeid forstås som et likeverdig forhold mellom to eller flere parter som arbeider for å oppnå et mål» (HL-senteret, 2024-a). HL-senterets medvirkningspraksis har mange likhetstrekk med min praksis i Minnekommisjonen-prosjektet, for eksempel utviklet senteret i 2019 et tilbud til skoleklasser hvor de fikk lage sin egen midlertidige utstilling på HL-senteret (HL-senteret, 2024-b, s. 18).

HL-senterets medvirkningspraksis er omfattende, og på sine nettsider har de publisert en veileder til medvirkning basert på senterets erfaringer, hvor de kommer med overordnede anbefalinger for sikre det de omtaler som *reell* medvirkning (HL-senteret, 2024-b, s. 2; 2024-b, s. 13). Jeg vil ikke gjennomgå hele veiledningsdokumentet, men vil trekke frem at senteret anbefaler å planlegge for å innhente mange perspektiver når de skal produsere en ny ordinær utstilling (HL-senteret, 2024-b, s. 16). De utdyper denne anbefalingen med å skrive:

Start tidlig med å identifisere den viktigste fortellingen i utstillingen: dvs. hovedbudskapet. Dette handler om å utkrystallisere tydelig hva man vil lage utstilling om og hvorfor, og hvilke grupper som vil bli berørt. Vær forberedt på at berørte grupper bør involveres tidlig nok til at de enten kan delta i å forme et hovednarrativ/budskap eller få komme med innspill til justeringer (HL-senteret, 2024-b, s. 16).

HL-senterets formulering i sitatet ovenfor treffer Minnekommisjonen-prosjektet spesielt godt. I Minnekommisjonen var selve oppgaven til deltakerne å finne «den viktigste fortellingen», mens i HL-senterets veiledningsdokument skal denne identifiseres av HL-senterets ansatte tidlig nok til å kunne velge ut relevante deltakergrupper, slik at de skal kunne bidra til videre utforming eller justeringer.

Fra mitt perspektiv som kunstner-forsker, kan rollen til iscenesettelsesbegrepet i en minnekulturell kontekst fungere som en slags motpart til HL-senterets reelle medvirkning. HL-senteret beskriver ikke spesifikt hva de mener med «reell» medvirkning, men det finnes mange eksempler fra andre instanser, spesielt innenfor offentlig sektor.

På Arbeidstilsynets nettsider skriver de om medvirkning fra et arbeidsmiljøperspektiv, og skriver at dersom medvirkning skal være reell, må arbeidstakerne «ha fått informasjon i så god tid at de kan danne seg en

oppfatning om problemstillingen før de blir gitt anledning til å bidra med sine synspunkter. I tillegg må disse gis anledning til å fremme synspunkter før beslutning blir fattet» (Arbeidstilsynet, 2024). Tar jeg utgangspunkt i HL-senteret og Arbeidstilsynets tekster om medvirkning, ser det ut til at ordet reell innebærer en måte å differensiere seg fra tokenistisk, det vil si overfladisk eller symbolsk, medvirkning. Hvor deltakere inviteres inn uten å ha noen reell mulighet til å nevneverdig påvirke et prosjekt eller en institusjon.

Diskursen omkring medvirkning i offentlige prosesser blir ofte innrammet av Sherry Arnsteins innflytelsesrike artikkel *A Ladder Of Citizen Participation* (Arnstein, 1969). Arnstein illustrerer medvirkningsprosesser som en stige med åtte trinn, hvor de fem laveste trinnene representerer medvirkningsprosesser hvor deltakerne blir manipulert, informert eller kun inkluderes som en form for tokenisme (Arnstein, 1969, s. 217). De tre øvre trinnene representerer prosesser hvor deltakerne fungerer som partnere, de delegeres makt og utøver en viss kontroll over medvirkningsprosessen (Arnstein, 1969, s. 217).

Det er ikke min intensjon å forsvare Minnekommisjonen-prosjektets plassering innenfor Arnsteins stige, jeg vil derimot peke på noen av vanskelighetene ved å anvende så pass inngripende former for deltakelse som illustreres med de øverste trinnene. Arnsteins stige brukes innenfor mange ulike fagfelt, og en tilbakevendende kritikk av artikkelen er hvordan Arnstein ikke drøfter utfordringene knyttet til hvor komplekst det vil være å gjennomføre prosesser med de høyere gradene av medvirkning (Tritter & McCallum, 2006, s. 163). Et problem blir derfor at slike maktdelegerende medvirkningsprosesser oppfordrer til deltakelse kun i situasjoner hvor det finnes ressurser til å kunne nøye planlegge prosjektene slik at den makt Havende institusjonen, i sitt ønske om å fremme medvirkning, ikke forsømmer sin rolle som senter for ekspertkunnskap og kompetanse. En annen relevant kritikk av Arnstein er en manglende erkjennelse av at deltakelse kan komme i ulike former, og fremdeles være gyldige og nyttige i visse deler av en forskningsprosess (Askheim et al., 2019, s. 23).

En begrensning ved denne reelle medvirkningen er at det vil måtte finnes gode veiledningsprinsipper og rammer for deltakelsen, noe mange institusjoner ikke har ressurser til å utforme. HL-senteret skriver at det er viktig at de involverte forstår hverandres roller: «Museet er en faginstitution og ansvarlig kurator. Denne rollen innebærer blant annet å bevisst legge til rette for ansvarlig

medvirkning og dialog for ansatte på ulike nivåer og for berørte grupper og individer» (HL-senteret, 2024-b, s. 10).

Poenget mitt her er ikke å undergrave HL-senterets arbeid med reell medvirkning, men jeg mener det også kan være verdt å se på hva som går tapt når medvirkningen har reelle ringvirkninger for en institusjon, hvor institusjonen skal rapportere og ansvarliggjøres for medvirkningens eventuelle feiltrinn. Det fremstår som om HL-senterets medvirkningspraksis er godt gjennomtenkt og tilsynelatende effektiv – men denne typen praksis er, så vidt meg bekjent, sjelden. I tillegg fremstår det som om slike prosesser mangler et eksperimenterende nivå, en lekenhet og ikke minst et risikomoment. For hvilke spørsmål er det HL-senteret *ikke* stiller i sin medvirkningsveileder?

Gjennom den typen iscenesettelse som fant sted i Minnekommisjonens arbeidsmøter, vil man kunne stille noen spørsmål som ikke HL-senteret nødvendigvis vil kunne gjøre gjennom sin reelle medvirkningspraksis: Hva skjer dersom ekspertene ikke har noen makt i produksjonen av denne utstillingen? Hva skjer dersom vi ikke har kontroll over hvem som får delta? Hva skjer dersom denne «medvirkningen» ikke er «reell», men heller en lek?

Som kunstner-forsker mener jeg det kan være interessant å se på Minnekommisjonen-prosjektet, hvor deltakerne iscenesettes som beslutningstakere og makthavere, som en form for iscenesatt medvirkning. Den er ikke strengt planlagt og rammesatt av historikere eller andre ansatte på ARKIVET. Og selv om jeg må forholde meg til ARKIVET i min posisjon som prosjektansvarlig, så er jeg ikke ansatt der, noe som etter min mening gir meg andre rammer enn for eksempel en ansatt kurator eller utstillingsprodusent på HL-senteret. Det blir som et eksperiment, noe mer lekent, og med et risikomoment som gir deltakelsen en annen karakter enn HL-senterets nøye gjennomtenkte og veiledede medvirkning.

Her vil jeg være tydelig på at jeg ikke mener at institusjoner skal se gjennom fingrene med dårlig planlagte medvirkningsprosjekter bare fordi de omtales som et «eksperiment» eller som «kunst». Poenget er at denne formen for kunstfaglig deltakelse har andre forutsetninger som kan undersøke og analysere institusjonens normer og tendenser på en måte som medvirkningsprosesser ikke kan. Den formen for kunstfaglig deltakelse jeg har praktisert i Minnekommisjonen-prosjektet, kan altså forstås som et alternativ til medvirkning på minnsteder.

Her vil jeg presisere at det finnes en nyanseforskjell mellom «deltakelse» og «medvirkning», og de bringer med seg visse konnotasjoner som er viktige å være bevisste på når jeg beskriver min praksis. Jeg arbeider med et deltakende kunstprosjekt, og tar utgangspunkt i, blant annet, kunstfaglig teori og praksis, som jeg har skrevet om under oppslagsordet [kunstfaglig deltakerstrategier](#). Medvirkningsbegrepet beskriver i større grad situasjoner hvor én instans, for eksempel plan- og bygningsetaten, sitter med makt og ansvar, mens en annen instans, for eksempel beboere i et område hvor nye leiligheter skal bygges, har rett til å bli hørt i prosessen, selv om de til syvende og sist hverken sitter med makt eller ansvar for prosjektets utfall. Når en instans strever for å oppnå «reell» medvirkning, tolker jeg det dithen at de ønsker å befinne seg høyt oppe på Arnsteins medvirkningsstige.

Jeg ønsker ikke å fremstille Minnekommisjonen-prosjektet som en videreutvikling eller «forbedring» av ulike medvirkningsprosesser. Det jeg foreslår, er at prosjekter som anvender kunstfaglige deltakerstrategier, kan fungere som *alternativer* til medvirkningsprosesser. Minnekommisjonen-prosjektet skal forstås som et alternativ som kan eksistere ved siden av og ha andre funksjoner og forutsetninger enn de medvirkningsprosesser som forsøker å lykkes med reell medvirkning.

Jeg skal ikke gå dypere inn i en tenkt relasjon mellom kunstnerisk deltakelse og medvirkning, men jeg har en anelse om at den formen for iscenesettelse jeg artikulere i denne avhandlingen, dette «som om», også kan være en inngang til andre former for deltakelse i ulike institusjoner. Det kan være en medvirkningspraksis, politisk deltakelse eller lignende. For som Bishop sier: «[I]t is not enough to keep producing activist *art*» (Bishop, 2012, s. 281, original kursivering).

M.2. Medprodusent

En interessant konsekvens av å skrive i et [encyklopedisk](#) avhandlingsformat, er at mange av dem som har veiledet meg i prosjektet, eller fungert som opponent i ulike sammenhenger, har kommet med følgende tilbakemelding: «Burde ikke 'x' vært et eget oppslagsord?» Inkludert oppslagsordet du leser nå.

M.3. Minne

Begrepet «minne» dukker opp mange steder i denne avhandlingen – for eksempel i begreper som [minnestudier](#), agonistisk minne, [minnested](#) og Minnekommisjonen. Innenfor minnestudier omtales ofte spillefilmer, romaner, taler, teaterforestillinger, sakprosa og lignende som deler av et kollektivt «minne». Minne-begrepet i denne ph.d.-avhandlingen forstås som en metafor, hvor det «å minnes noe», altså den individuelle kognitive prosessen hvor et individ frembringer en hendelse fra fortiden, brukes som en metafor for å beskrive hvordan sosiale grupper konstruerer en felles fortid (Erll & Nünning, 2010, s. 5).

Terminologi innenfor minnestudier er, ifølge professor Astrid Erll, et intrikat problem, og metaforen «minne» har vært kritisert fra flere hold (Erll, 2011, s. 6). Deriblant for å være altoppslukende: «The collective nature of memory has grown so broad that it now seems to include all thoughts, sentiments, and actions about the past that are not recognized as traditional history» (Zelizer, 1995, s. 234).

I denne avhandlingen vil jeg ikke bruke plass på å diskutere hvorvidt metaforen minne er passende, men velger heller å redegjøre for Erlls forståelse av minne-begrepet, og vil støtte meg til denne. Erll forsøkte i hennes bok *Memory in Culture* (2011) å promotere en bred forståelse av konseptet minner. Erlls minnebegrep samler alt fra nevronenes koblinger i hjernen, til verbalkommunikasjon og tradisjon (Erll, 2011, s. 7). For Erll er «minner» et paraplybegrep for alle biologiske, mediale og sosiale prosesser som relaterer fortid, nåtid og fremtid i sosiokulturelle kontekster (Erll, 2011, s. 7).

M.4. Minnested

I sitt trebindsverk *Les Lieux de Mémoire* skrev den innflytelsesrike franske historikeren Pierre Nora om såkalte lieu de mémoire, som på norsk kan oversettes til «minnesteder» (Stugu, 2016, s. 78). På engelsk blir dette oversatt til «sites/realms of memory» (Nora, 1996). Ifølge Nora er slike lieu de mémoire «any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community» (Nora, 1996, s. xvii). I norsk dagligtale brukes «minnested» som oftest om et fysisk sted knyttet til «en eller flere hendelser av verdi for et fellesskap» (Fagerland, 2024).

[ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter](#) er et av syv freds- og menneskerettighetssentre i Norge. Kunnskapsdepartementet er ansvarlig for å støtte de ulike stiftelsene, og skriver i sin felles strategi at senterne skal bidra med dokumentasjon, forskning og formidling av menneskerettigheter, demokrati, minoriteter, fred og folkemord (Kunnskapsdepartementet, 2017). Freds- og menneskerettighetssentrene befinner seg i ulike deler av landet, og noen av dem tar utgangspunkt i en bygning av historisk verdier eller et minneste, deriblant ARKIVET (Kunnskapsdepartementet, 2017). I ARKIVETs tilfelle var stedet hovedkvarter for Gestapo på Sørlandet under okkupasjonen, hvor mange ble utsatt for grov tortur (Arkivet, 2024-b).

I sin ph.d.-avhandling *Forhandlinger om 22. juli-minnet: Den nasjonale minneste-prosessen 2011–2017* skriver Ingeborg A.H. Hjorth om det offentlige ordskiftet knyttet til etableringen av nasjonale minneste-etter terrorangrepene 22. juli 2011 (Hjorth, 2020). Denne etableringen var et offentlig tiltak, og som Hjorth påpeker, var det et minnepolitisk tiltak: «(...) i den forstand at den springer ut av en politisk vilje til å holde hendelsene i minne, og i den forstand at den dreier seg om å definere og autorisere minnets innhold og mål» (Hjorth, 2020, s. 6). Minneste-prosessen knyttet til 22. juli var, og er fremdeles, omfattende, og det er en prosess som medfører at en rekke aktører ønsker å delta i forhandlinger om hvordan minnene om terror skal behandles (Hjorth, 2020, s. 6). Hjorth peker på hvordan ulike aktører hadde forskjellige tenkemåter og interesser i relasjon til minneste-ene, og hun identifiserer hvordan forskjellige grupper hadde ulike og tidvis motstridende forståelser av *funksjonen* til et minneste (Hjorth, 2020, s. 61).

En slik funksjon, som ifølge Hjorth ikke ble vurdert tilstrekkelig av de relevante aktørene mellom 2011 og 2017, var dens rolle som minnepolitisk forhandlingsarena (Hjorth, 2020, s. 62). Den statlige oppdragsgiveren bak den nasjonale minneste-prosessen var, ifølge Hjorth, ikke villig til å engasjere seg i debatten om den politiske funksjonen bak etableringen av et minneste (Hjorth, 2020, s. 62):

Jeg slår fast at de ulike aktørenes håndtering av minneste-prosessen vitner om en mangel på oppmerksomhet om det som flere minneforskere (...) løfter fram som minneste-ers mest sentrale funksjon. Dette er deres funksjon som forhandlingsarenaer for minnepolitiske spørsmål (Hjorth, 2020, s. 62).

Hjorths identifisering av minnsteder som forhandlingsarenaer for minnepolitiske spørsmål er relevant for meg, og vil være gjeldende i avhandlingen. For å lese mer om dette, se oppslagsordet [intervensjon](#).

Et annet sentralt element i Hjorths analyse er maktforholdet mellom deltakerne i den offentlige minnstedesprosessen rundt 22. juli. Noen aktører ble tildelt makt formelt, og skulle definere minnstedenes funksjon og innhold, andre aktører kunne påvirke utformingen i kraft av at de hadde en sosial autoritet (som pårørende eller ofre), og noen måtte kjempe for å få innflytelse (Hjorth, 2020, s. 64). Denne sistnevnte gruppen aktører er spesielt interessante i sammenheng med 22. juli-minnstedet foreslått av Jonas Dahlberg, da en forholdsvis liten gruppe naboer samlet seg for å motkjempe Dahlbergs konsept for minnstedet på Sørbråten.

Denne nabogruppen hadde ingen definert rolle i de opprinnelige forhandlingene om minnstedet, men tok til motmæle etter at Dahlbergs planer for *Memory Wound* ble offentliggjort – de krevde å bli anerkjent som deltakere i minnstedesprosessen (Hjorth, 2020, s. 66). «De ville ha innflytelse på linje med fagekspertene, AUF og støttegruppen. Og de forsøkte å hevde en posisjon ved å autorisere sitt budskap på ulike vis (...)» (Hjorth, 2020, s. 66). Debatten tok opp mye plass i nasjonal presse, og sosiale medier ble brukt som en kanal for motmakt (Hjorth, 2020, s. 68). Til slutt lyktes nabogruppen i å legge press på de relevante makthaverne, og *Memory Wound* ble aldri ferdigstilt.

I forlengelsen av dette spør Hjorth om ikke det å skape varige nasjonale uttrykk er meningsløst: «Hvorfor i det hele tatt forsøke, når sannsynligheten er så stor for bråk og uenighet, for at prosessen skal løpe ut av kontroll, og for at man legger store ressurser i arbeid med tiltak som ikke lar seg realisere?» (Hjorth, 2020, s. 69). Hjorths svar på spørsmålet er at tiltakenes verdi ligger i nettopp debattene, diskusjonene og uenigheten, og refererer til det Young (2016) skriver om monumentet som minnsted: «the monument succeeds only insofar as it allows itself full expression of the debates, arguments, and tensions generated in the noisy give and take among competing constituencies driving its very creation» (Young, 2016, s. 16).

En diskusjon omkring minnstedets utforming og dets virkemidler bærer også med seg diskusjon om hva *hensikten* bak minnearbeidet er. Med andre ord handler ikke bare prosessen om hvordan et minne skal uttrykkes, «men på samme tid *hva* som skal minnes og *hvorfor*» (Hjorth, 2020, s. 64, original kursivering).

Selv om Hjorth skriver om 22. juli-minnesteder, og ikke minnesteder for 2. verdenskrig, opplever jeg det som et høyst relevant referansepunkt med tanke på Minnekommisjonen-prosjektet og agonistisk tenkning. For å lese mer om dette, se oppslagsordene [ekspertveldekritikk](#), [lekfolk](#), [intervensjon](#) og [iscenesettelse](#).

M.5. Minnestudier

Minnestudier er et bredt [tverrfaglig](#) forskningsfelt som undersøker hvordan vi former og blir formet av fortiden (Memory Studies Association, 2022). Foreningen for forskere og andre fagpersoner innenfor minnestudier, Memory Studies Association, har formulert en rekke sentrale spørsmål for fagfeltet, som: Hvordan representerer vi fortiden til oss selv og til andre? Hvilke av våre mange fortider skal vi representere, og når, hvor og hvorfor endrer vi de representasjonene? Hvordan interagerer individets [minne](#) med kollektivets minne? Og på hvilken måte er vi etisk og politisk forpliktet til å minnes, og hva er konsekvensene av å svare, eller ikke besvare, nevnte forpliktelser? (Memory Studies Association, 2022).

Minnestudier som fagfelt er relativt ungt. På 1920-tallet startet akademikere som Maurice Halbwachs og Aby Warburg å studere minner som et tema innenfor sosialvitenskapen og humaniora, og det er ofte her minnestudier blir sagt å ha begynt. (Berger & Kansteiner, 2021, s. 205; Erll, 2011). Halbwachs og Warburg var spesielt opptatt av kulturelle tradisjoner, og hvordan de bærer med seg minnene til grupper og individer – for eksempel kristendommens ikonografi (Berger & Kansteiner, 2021, s. 205). Minnestudier som fagfelt kan sies å ha tre utviklingsfaser: Først pionerene på 20-tallet, deretter 1980-tallets gjenoppdagelse av blant annet Halbwachs, hvor akademikere som Pierre Nora brukte Halbwachs teorier til å undersøke nasjonale minner (Berger & Kansteiner, 2021, s. 205). Den tredje fasen startet rundt millenniumskiftet, hvor det ble utviklet ulike konsepter som omhandlet hvordan minner utveksles transnasjonalt og transkulturelt (Berger & Kansteiner, 2021, s. 205).

Ifølge professor og nestor innenfor minnestudiefeltet, Astrid Erll, kan minnestudiers undersøkelsesfelt sies å være «the entire spectrum of possible interrelations between past, present, and future as they take shape in sociocultural contexts» (Erll, 2011, s. 173).

M.6. Minnekommisjonens arbeidsmøter

Minnekommisjonens arbeidsmøter er tittelen på workshopserien jeg gjennomførte med prosjektets deltakere høsten 2022. Deltakerne ble invitert med i prosjektet på bakgrunn av sin interesse for 2. verdenskrig, og ikke minst fordi de ikke var historikere eller ikke har hatt mulighet til å bidra til den større minnekulturen i det daglige – vanlige folk, eller [lekfolk](#) i historiefaglig sammenheng.

Etter at deltakerne hadde meldt sin interesse, mottok de et informasjonsbrev fra meg, som skisserte hva vi skulle gjøre gjennom den tre-dagers workshopen. Målet med møtene var å bli enige om et bidrag til utstillingen *Minnekommisjonen*. Hver av gruppene fikk i oppdrag å velge én historie som de mente var viktigst å fortelle i dag, og så skulle de bli med i et kort videointervju hvor de skulle forklare hvorfor deres historie var viktigst.

I løpet av de tre workshopdagene skulle jeg lede deltakerne gjennom syv punkter:

1. Innvielse som medlemmer av Minnekommisjonen
2. Innføring i norsk etterkrigsminne
3. Konsulentfilmene
4. Egen historie
5. Diskutere/forsvare/angripe
6. Avstemming
7. Sluttintervju

Det første punktet på workshopplanen var å innvie deltakerne som medlemmer av Minnekommisjonen. Innvielsen bestod av tre elementer: Først og fremst gikk jeg gjennom prosjektets forskningsetiske retningslinjer, og deltakerne som ikke hadde signert samtykkeskjema fra NSD, gjorde dette nå (deltakerne hadde mottatt retningslinjene og samtykkeskjema i forkant av første møte, men fikk beskjed om at fysiske kopier til signering ville være tilgjengelig på første møte). Etter dette fikk alle deltakerne en egen notatbok med Minnekommisjonen-logo på forsiden og en penn. Til slutt tok jeg et polaroidfoto av alle deltakerne, skrev navnet deres på bildet, og hang det opp på en magnetavle, hvor et bilde av meg allerede hang. Jeg ville understreke deltakernes status som medlemmer av Minnekommisjonen, og den makten dette innebar – dette var en

handling du kan lese mer om under oppslagsordene [iscenesettelse](#) og [kunstfaglige deltakerstrategier](#).

Punkt to på workshopplanen var en innføring i norsk etterkrigsminne i form av et kort foredrag basert på to bøker jeg mente var relevante: *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne* av Ola Svein Stugu (Stugu, 2021) og *Krigens ettertid: okkupasjonshistorien i norske historiebøker* av Synne Corell (Corell, 2010). Dette var viktig for meg, for å sørge for at vi alle snakket samme språk. Poenget med denne innføringen var å tydeliggjøre at mye av det vi skulle jobbe med, var det historiske metalaget. *Hvorfor* historiene velges, hva de brukes til å formidle, og hvordan det har endret seg gjennom årtiene, var et viktig perspektiv i dette arbeidet. Dette for å gjøre det tydelig for deltakerne at selv om vi jobber med enkelthistorier, er jeg ute etter at de forsvarer forslagene ut fra hva historiens relevans er for samtiden – ikke nødvendigvis bare fordi historien er interessant for deltakeren.

Første dag gikk i hovedsak med til å bli kjent med hverandre, og lytte til dette foredraget. I etterkant av første workshopdag fikk deltakerne en hjemmelekse: Til neste arbeidsøkt skulle de skrive ned minst ett forslag til den viktigste historien, og hvorfor de mente den var viktigst.

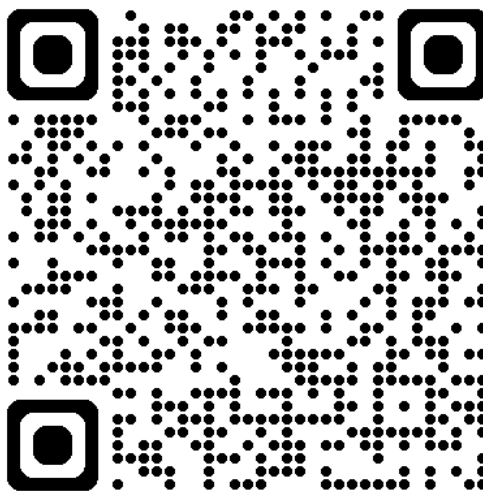
Neste punkt på workshopplanen var å se filmene fra [konsulentene](#). Det var ni videoer som varte mellom 2 og 8 minutter. Hver gang vi så en film, hang jeg opp en sort lapp på veggen med en overskrift som representerte forslaget, samt et illustrasjonsbilde og navnet til konsulenten som foreslo. Etter å ha sett alle videoene satt vi igjen med ni lapper på veggen som representerte ni historier konsulentene mente var viktigst å fortelle i dag. Etter å ha sett konsulentvideoene skulle alle deltakerne legge frem sin valgte historie, den de mente var viktigst å fortelle i dag. På samme måte som med konsulentene hang jeg opp en lapp på veggen etter hver presentasjon, denne gangen håndskrevne lapper.

Etter andre dag fikk de en ny hjemmelekse: Jeg tok et fotografi av alle forslagslappene som hang på veggen, og sendte dem til deltakerne, og så skulle de tenke på hvilken historie de ønsket å stemme frem som den viktigste. Ville de holde fast på sitt eget forslag, eller syntes de et annet forslag var mer passende? Jeg hadde også en hjemmelekse til meg selv: Etter dag to med hver av deltakergruppene tok jeg alle de håndskrevne forslagslappene, la dem inn i samme designformat som konsulentenes forslagslapper, ga dem et illustrasjonsbilde og sendte dem til et trykkeri slik at de kunne festes på tykke skumpapp-plater. Dette ble eksplisitt gjort for å utjevne statusen til de forskjellige

forslagene. Jeg ville forsøke å unngå at konsulentenes forslag ble oppfattet som bedre eller mer gyldig, de var der for å holde en appell til makthaverne i denne sammenhengen, medlemmene i Minnekommisjonen, ikke omvendt.

På workshopens tredje dag skulle de tre siste punktene i planen gjennomføres: Diskutere/forsvare/angripe, avstemming og sluttintervju. Vi startet med å snakke om forslagene, og om noen hadde noen umiddelbare favoritthistorier. Jeg ga også deltakerne mulighet til å legge frem én siste historie, dersom noen hadde oppdaget en ny historie siden sist møte som de ville fremme – det skjedde bare med én av gruppene. Etter en løs samtale og diskusjon om de forskjellige forslagene gikk vi gjennom flere elimineringsrunder. Alle deltakerne skulle velge én eller flere av historiene som de *ikke* syntes fortjente statusen som viktigst. Dersom en annen deltaker var uenig i elimineringen, ble forslaget værende. Her handlet det i stor grad om å tilspisse [konkurranse](#)n og lage færre valgmuligheter. Etter denne første elimineringen tok vi to runder med avstemming: I den første runden kunne deltakerne stemme på så mange forslag de ønsket. På den måten kunne for eksempel tre av forslagene få fem av fem stemmer, mens ett av forslagene kunne få én stemme. På den måten ble det raskt tydelig hvilke forslag vi kunne fjerne før siste avstemningsrunde.

På den siste stemmerunden skulle alle deltakerne stemme på ett forslag som skulle bli deres viktigste historie fra 2. verdenskrig i Norge. I etterkant av denne avgjørende stemmerunden tok vi en kort pause, før vi rigget til kamera- og mikrofonutstyr for å gjennomføre det syvende og siste punktet – sluttintervjuet som skulle vises i den ferdige utstillingen. I dette sluttintervjuet skulle den samlede kommisjonsgruppen svare på *hvorfor* de valgte den aktuelle historien som «viktigst å fortelle i dag». Du kan se sluttintervjuene, og alle forslagene fra arbeidsmøtene, gjennom [arkivklossene](#) i utstillingen og i utstillingsdokumentasjonen:



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355>

M.7. Miniaturer

Jeg har brukt miniatyrdiorama i utstillingen *Minnekommisjonen* for å [iscenesette](#) visse hendelser knyttet til det Minnekommisjonen bestemte var de viktigste historiene fra 2. verdenskrig i Norge. Jeg ville bruke slike diorama av flere grunner. Først og fremst opplevde jeg det som en gjengangsfigur i flere av museene for 2. verdenskrig jeg besøkte under stipendiatperioden, blant annet Falstadsenteret i Trøndelag, NS-Dokumentationszentrum i München og Militärhistorisches Museum der Bundeswehr i Dresden. Jeg vil spesielt trekke frem sistnevnte som en interessant case når det kommer til bruken av miniatyrdiorama i en historieformidlingskontekst.

I utstillingen *War and Memory* stiller kuratorene ved Dresdens militærhistoriske museum spørsmålet: Hvordan minnes tyskerne krigen? (Pieken & Rogg, 2012, s. 59). Én del av nevnte utstilling er en lang rekke tinnsoldater, møysommelig malt og montert i et diorama med tittelen *The Parade of the 'Old Army' – Personal Memories in Tin* (Vedlegg 3: *The parade of the "old army"* privat foto). Soldatene ble malt på 1920–30-tallet av Johannes Paul Justus Freiling, en veteran etter første verdenskrig. Freilings miniaturer illustrerer ikke den grufulle skyttergravskrigen han selv deltok i, men paradeuniformerte tyske soldater, ment å illustrere militæret i fredstid før 1914. I utstillingsteksten kan vi lese hvordan museets kuratorer tolker Freilings diorama:

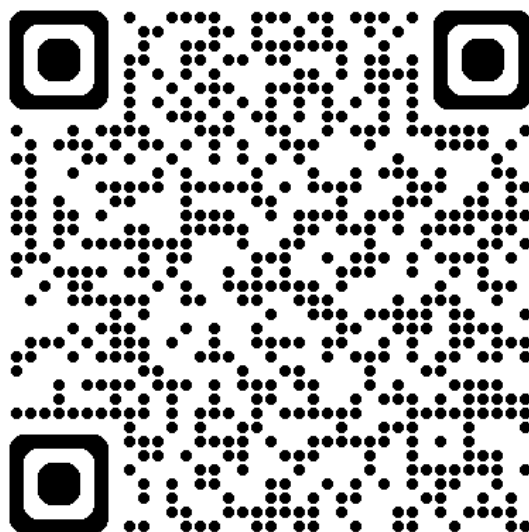
Wittingly or unwittingly, the collectors of tin figures at that time and again after 1945 used colourful soldier figurines and carefully prepared panoramas to flee from the horror of war. In the word of the author Franz Joachim Behnisch (1920 – 1983), a veteran of World War II, a pacifist, and a collector: «Dioramas are livened up by the dead» (Vedlegg 3).

Krigsminiaturer står et sted imellom lek og alvor, iscenesettelse og rekonstruksjon. Innenfor samtidskunsten finnes det flere eksempler hvor miniaturer brukes for å formidle undertrykkelse og usynliggjøring på ulike måter. Et eksempel er Do Ho Suhs offentlige kunstverk *Grass Roots Square* på Regjeringskvartalet i Oslo (KORO, 2024-a). Verket består av 50 000 grønne miniaturfigurer i bronse. De befinner seg på bakkenivå, og flere av dem løfter opp grå steinfliser som ligner de som ellers befinner seg på bakken rundt omkring på Regjeringskvartalet. Nærmest som om de «holder opp» bakken publikum går på. På avstand ser figurene ut som små firkanter av gress. På KORO's nettsider kan vi lese at Do Hos verk kan forstås som en motsats til den høye monumentale skulpturen vi er vant til å oppleve i det offentlige rom – han har laget noe horisontalt og anti-monumentalt: «Det er på dette nivået, grasrota, en virkelig kan forstå et samfunn» (KORO, 2024-a).

Et lignende eksempel kan vi finne hos kunstneren Lars Sandås, og hans prosjekt *Små Monumenter* (Sandås, 2024). Sandås' prosjekt var også finansiert av KORO, og handler i likhet med *Minnekommissjonen* om «hvem som blir hedret og minnet, og hvem som blir glemt» (KORO, 2024-b). Ett av Sandås' monumenter illustrerer en politiaksjon mot rusmiljøet i Oslo i 1978. Aksjonen blir beskrevet på KORO's nettsider som den største politiaksjonen mot Oslos rusmiljø i perioden 1960-84: «[D]et brøt ut regelrette opptøyer. Politiet gikk inn med tåregass og hester, og en politibil ble veltet» (KORO, 2024-b). Skulpturen fremstiller opptøyene i bronseminiaturer.

Jeg var inspirert av ulike miniaturdiorama på historiske museer, minnesteder og fra samtidskunsten, og oppdaget at det er påfallende hvor mange likheter det finnes mellom *Minnekommissjonen*, *Grass Roots Square* og *Små Monumenter*. Slik jeg ser det, handler både Do Hos og Sandås' verk om hierarkier, urettferdighet og maktutøvelse. Begge handler om undertrykkelse, og om å gjøre andre mennesker «små».

M.8. Motstandskvinnenes innsats under 2. verdenskrig



<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2619626>

N.

O.

O.1. Oppmerksomhet

I *Tid for anerkjennelse: Andre verdenskrig i nåtid og i fortid* skriver Thomas V.H. Hagen om historien om 2. verdenskrig som anerkjennelsesmulighet (Hagen, 2021, s. 14). Hagen ser på hvordan fortellingen om krigen stadig fremdriver nye fortellinger og tema, og hvordan denne dynamikken åpner for spørsmål som: «Hvordan preger ulike gruppers krav om anerkjennelse måten vi tenker om andre verdenskrig på i dag? Og er dette en grunn til at vi ikke blir ferdig med krigen?» (Hagen, 2021, s. 15). Hagen påpeker hvordan denne kampen for oppmerksomhet, hvor ulike fortolkninger av fortiden lever side om side, men også konkurrerer om troverdighet og anerkjennelse, er et uttrykk for agonistisk [minne](#).

Et sentralt element innenfor minnekulturen er forholdet mellom det som minnes, og det som glemmes, hvor et krav om oppmerksomhet er et krav om anerkjennelse. Hagen setter også spørsmålstegn ved «det flerstemte koret» som et

idealbilde på hvordan samtalen om fortiden burde foregå i samfunnet: «Men hvem skal dirigere dette koret; historikerne eller hver og en av oss?» (Hagen, 2021, s. 15).

Slik jeg leser det, kan Hagens spørsmål kobles til Mouffes påstand om at makthierarkier ikke kan utslettes, og ikke bør ignoreres – det vil alltid måtte være noen som tar avgjørelser, og (minne)politiske spørsmål er ikke verdinøytrale tekniske problemer som kun skal løses av eksperter (Mouffe, 2013, s. 3). For å lese mer om Mouffes politiske teori se oppslagsordet [agonistisk demokrati](#). For å lese mer om ekspertrollen og politiske spørsmål innenfor minnekulturen, se [ekspertveldekritikk](#), [minnested](#), [medvirkning](#) eller [intervensjon](#).

P.

P.1. Parentes

This writing is called ‘In Parenthesis’ because I have written it in a kind of space between – I don’t know between quite what – but as you turn aside to do something; and because for us amateur soldiers (...) the war itself was a parenthesis – how glad we thought we were to step outside its brackets at the end of ’18 – and also because our curious type of existence here is altogether in parenthesis (Jones, 1937, s. xv).

Sitatet ovenfor er fra forordet til det litterære verket *In Parenthesis* av David Jones. Boken er løst basert på erfaringer den engelsk-walisiske Jones fikk da han tjenestegjorde under første verdenskrig og kjempet i slagene ved Somme (Brigham Young University, 2024). Hverken Jones eller boken er allment kjent, men dikteren og dramatikerens T.S. Eliot omtalte *In Parenthesis* som «a work of genius» (Sheers, 2016). Selv bruker jeg parentes-setting som et begrep innenfor min kunstfaglige forskningspraksis knyttet til teoriutvikling. Utviklingen av mitt parentes-begrep er blant annet inspirert av Jones – noe jeg kommer tilbake til senere i dette oppslagsordet.

Den første bruken av parentes-begrepet innenfor kreativitetsteori leste jeg i Niels Lehmanns essay *A Secret Art of Rehearsal* (2011). Den første setningen i Lehmanns essay er: «Findes der en fællesnævner for alle slags teaterprøve?» (Lehmann, 2011, s. 147). Lehmann forsøker i essayet å besvare dette spørsmålet, og undersøker om det finnes en «secret art of rehearsal» (Lehmann, 2011, s. 147).

Han studerer intervjuer med et knippe scenekunstnere/regissører og lignende om deres arbeidsprosess, og oppdager etter hvert at «Lige meget hvilket princip, man forsøker at forfølge, synes der altid at være en scenekunstner, der favoriserer det modsatte princip» (Lehmann, 2011, s. 148). Lehmann finner ikke svar gjennom intervjuobjektene, og leter istedenfor etter svaret gjennom et høyere abstraksjonsnivå, og refererer til litteratur fra psykologi, spesifikt Edward de Bono, og hans teori om en lateral tankegang (De Bono, 1990).

Lateral tenkning er ikke-lineært, ikke-kausalt, ukritisk og «mål-ubevisst». Det laterale og det vertikale er dermed motstykker, forskjellige verktøy som brukes til forskjellige arbeidsoppgaver (De Bono, 1990). Det vertikale er selektivt, det laterale generativt; det vertikale leter etter det korrekte, det laterale leter etter mangfoldet (De Bono, 1990, s. 37). I Lehmanns essay tar han utgangspunkt i de Bonos teorier, og kommer frem til at dersom man følger «(...) de Bono på veien til en lateral tenkning, lader det sig gøre at fremskrive tre grundlæggende principper for den kreative indstilling» (Lehmann, 2011, s. 150): affirmasjonsprinsippet, rammesettingsprinsippet og måloppgivelsesprinsippet.

Affirmasjonsprinsippet handler om å ukritisk si «ja» til alle impulser: «Hvis kreativitet først og fremmest handler om at acceptere og arbejde videre på de konkrete impulser, man får, må man konkludere, at *kreativitet i virkeligheden er reaktivitet*» (Lehmann, 2011, s. 150, original kursivering). Rammesettingen kommer som følge av affirmasjonsprinsippet; dersom reaksjoner skal finne sted, må det eksistere noe å reagere på. Rammene forstås av Lehmann som midlertidige verktøy, som kan forkastes dersom de ikke skaper en reaksjon, og Lehmann påpeker det paradoksale med dette prinsippet: For å tenke ut av boksen, må man gå inn i en boks (Lehmann, 2011, s. 150). Måloppgivelsesprinsippet handler om å ikke fokusere på målet i arbeidet mot å nå målet – at man arbeider uten forbehold om eventuelle praktiske begrensninger et forslag kan innebære. Dette prinsippet relaterer seg til de Bonos tese om at den vertikale tenkning er sekvensiell, mens den laterale tanke kan gjøre hopp, være kreativ: «Jeg ser, men jeg vet ikke hva jeg ser etter inntil jeg har funnet det» (De Bono, 1990, s. 39). Også her påpeker Lehmann et paradoks: Dersom man vil nå sitt mål, blir man nødt til å oppgi målfokuset (Lehmann, 2011, s. 151).

De to første prinsippene er viden kjent for alle som har jobbet med improvisasjonsteater – affirmasjon handler om å si «ja» til alle impulser, ikke blokkere en idé, mens rammesetting handler om å ramme inn improvisasjonen slik at man har noe å reagere på, for eksempel en rolle, et sted eller et ønsket

handlingsforløp. Disse to prinsippene vil jeg ikke bruke mer tid på i denne avhandlingen, men det siste prinsippet – måloppgivelsesprinsippet – mener jeg har grobunn for noe interessant knyttet til kunstfaglig forskning.

Lehmanns poeng er ikke at alle tanker om målet skal fjernes – det er ikke mål-*oppgivelse* som sådan. Dersom et teaterkompani skal lage en nytolkning av Romeo og Julie, vil de ikke gjennom måloppgivelsesprinsippet gi opp hele forestillingen og gå hjem. Målet er derfor ikke «oppgitt» i den forstand at man ikke skal ta det i betraktning i prosessen. Målet må på sett og vis være en del av kunstnerens/regissørens bevissthet. Lehmann omtaler dette som å sette målet «i parentes» (Lehmann, 2011, s. 151).

Lehmann foreslår å midlertidig erstatte tankene om målet i prosessen med «anelse om et potensielt produkt», som er «formuleret eller fornemmet i al foreløbighed, dels er den så løs i koderne, at den uden videre lader sig udskifte af andre anelser» (Lehmann, 2011, s. 151). Men anelsene, uansett hvor løse i kodene og uansett hvor midlertidige de er, må være informert av målet. Selv om sluttresultatet er «gitt opp», er anelsene i seg selv en foreslått retning for å nå målet. Dersom et teaterkompani under en øvelse improviserer rundt en scene i Romeo og Julie, og en av aktørene plutselig fremfører en monolog fra Hamlet, vil de fleste regissører ikke tolke dette som et alternativt forslag – «la oss heller sette opp Hamlet» – men heller: «Hva ville skjedd hvis vi hadde en monolog fra Hamlet med i denne oppsettingen av Romeo og Julie?» Målet *må* være til stede, men hvilken status skal målet ha i den kreative prosess? Hva vil det si å sette målet i parentes?

Lehmann utdyper ikke dette videre i sitt essay, og i de Bonos bok *Lateral Thinking* nevnes ikke «måloppgivelse» eksplisitt som en mental øvelse, men er heller en implisitt del av den affirmative holdningen en lateral tankegang må innebære. Men i et senere kapittel i *Lateral Thinking* (1990), som blant annet inneholder en gjennomgang av flere praktiske situasjoner hvor lateral tankegang kan være gunstig å bruke, skriver de Bono:

In any problem there is a desired end point – something one wants to bring about (...) The only time one has to enforce judgement is when the suggestions wander so far from the problem that one is no longer trying to solve it at all (De Bono, 1990, s. 244, 245).

Grunnen til at jeg er så interessert i å utforske Lehmanns måloppbyggelsesprinsipp og «parentes»-begrep, er nettopp at jeg opplevde en form for omformulering av statusen til prosjektets undersøkelsesobjekt i løpet av min prosess, som minner om Lehmanns måloppbyggelse.

Dersom [vi](#) ser for oss en mer ordinær kunstnerisk prosess, hvor forskningskomponenten ikke er til stede, ville «målet» i den kreative prosessen vært den ferdige utstillingen/forestillingen, eller lignende. Så dersom vi ser for oss at målet er «det ferdige kunstverket», kan vi tenke at måloppbyggelsesprinsippet forsøker å lede oss i følgende retning: Ikke tenk på det ferdige produktet mens du jobber med bestanddelene, men la deg selv generere masse alternativer, masse ideer, uten å hele tiden gruble på hvordan de skal passe inn i en større helhet. Lehmanns beskrivelse er i hovedsak myntet på prosesser hvor forskningskomponenten ikke er til stede. Men i mitt prosjekt var jo ikke målet utelukkende å produsere en utstilling. Det var en undersøkelse – et forskningsprosjekt – hvor jeg ville arbeide med [teorien om agonistisk minne](#).

I prosjektets første fase brukte jeg mye tid på å gjøre meg godt kjent med Bull og Hansens teori om agonistisk minne, samt Mouffes teori om [agonistisk demokrati](#), og noe tertiærlitteratur om agonismen (Bull & Hansen, 2016, 2020; Mouffe, 2000, 2005, 2013; UNREST, 2018). Jeg opplevde imidlertid dette som en kunstnerisk blindvei. Selv om jeg tilegnet meg kunnskap om agonismen, klarte jeg ikke å finne ut av hvordan jeg skulle starte den kreative prosessen. Når jeg nå ser tilbake i loggbøkene fra denne tiden, finner jeg mange mulige ideer som tar utgangspunkt i ulike deler av teorien om agonistisk minne eller demokrati, men ingenting som var verdt en praktisk undersøkelse. Arbeidet stoppet opp, og jeg måtte finne en annen inngang til praksis. På grunn av denne kreative sperren og frustrasjonen bestemte jeg meg for å vende meg vekk fra teori, jeg skulle stole på at jeg hadde lest nok om agonismen til å utforske kunstnerisk. Nå i ettertid beskriver jeg denne bortvendingen fra teori som «å sette agonismen i parentes».

Jeg bruker her parentes-begrepet for å beskrive hvordan forholdet mitt til prosjektets *undersøkelsesobjekt* – teorien om agonistisk minne – endret seg underveis i prosessen. Når forskningsobjektet «plasseres i parentes» i kunstnerforskerens bevissthet, gis det en status som «det tilsidesatte objekt», nettopp for å kunne forskes på gjennom en kunstfaglig prosess. For å bruke de Bonos begrep: Objektet – agonismen – skulle utforskes lateralt fremfor vertikalt. På samme

måten som at målet utvikles gjennom å bli plassert i parentes i Lehmanns teori, fordi anelsene er en lateral undersøkelse av målet, så vil teorien om agonismen innenfor [minnestudier](#) utvikles gjennom å bli plassert i parentes i min kunstneriske prosess.

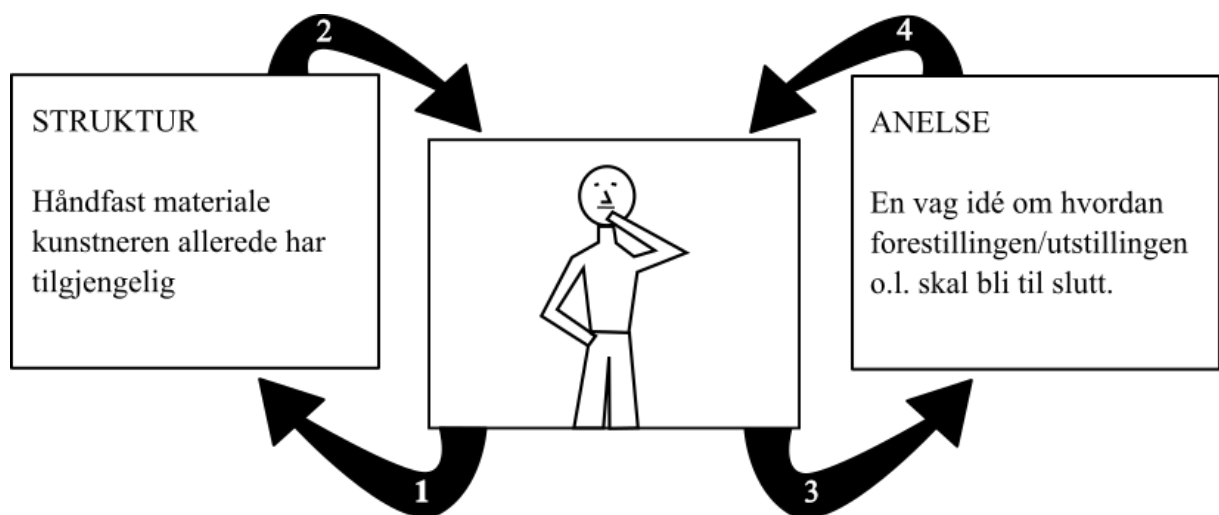
Her vil jeg komme tilbake til David Jones og *In Parenthesis*. Ifølge Jones kan en parentes beskrives som et slags sted imellom, imellom hva vet han ikke, «but as you turn aside to do something» (Jones, 1937, s. xv). Jeg tolker denne siste setningen som at det Jones blant annet mener med parentes-begrepet, er at verdenen, virkeligheten, bevisstheten eller hva det måtte være, får en annen status i det korte øyeblikket mellom to hendelser. Men på en annen side beskriver også Jones hele første verdenskrig som i dette (mellom)-området hvor alt er annerledes, og så skriver han til slutt at hele vår eksistens er i parentes (Jones, 1937, s. xv). Litteraturprofessor Robert Maslen påpeker hvordan Jones' tekst presenterer oss for forskjellige parenteser med forskjellig status, organisering og atmosfære, og at de ulike parentesene fungerer som «a place where the rules are either subtly or radically different from the ones that govern the world in which the overall narrative takes place» (Maslen, 2020).

Jeg foreslår derfor et parentes-begrep til bruk i kreativitetsteori som er inspirert av, og låner formuleringer fra, både Jones og Lehmann. I den kunstnerisk-vitenskapelige prosessen plasseres undersøkelsesobjektet i parentes, og da vil dette objektet – agonismen i mitt tilfelle – eksistere et sted i bevisstheten til kunstner-forskeren idet de kaster seg ut i en kunstnerisk prosess. Prosessens undersøkelsesobjekt blir på dette tidspunkt gitt en annen status. Gjennom denne parentes-settingen ble ikke forståelsen av agonismen som den formuleres av Bull og Hansen direkte videreutviklet, «testet» eller lignende, men fikk en annen status; [agonistisk minne som et veiledende prinsipp](#). Og gjennom denne statusendringen var det mulig for meg å utforske agonismen i en kunstnerisk-vitenskapelig prosess.

Parentesen jeg beskriver her, er etter min mening ikke det samme som Lehmanns måloppgivelsesprinsipp. Min påstand er altså at idet noe av relativt høy kompleksitet, slik som teorien om agonistisk minne, plasseres i parentes, så endres reglene for hvordan teorien behandles og bearbeides i prosessen av kunstner-forskeren. I Lehmanns formulering «oppgis» et mål; «*hvis man vil nå sit mål* (udformningen af en ny idé, forestilling eller teknologisk dims), *bliver man nødt til at opgive målfokuseringen*» (Lehmann, 2011, s. 151, original kursivering). I mitt parentesbegrep fjerner jeg «mål»-begrepet, og erstatter det

med «forskningsobjekt», og der hvor Lehmann mener at målet må «oppgis» (gjennom å sette det i parentes), mener jeg det er mer presist å snakke om en endring av forskningsobjektets status, og hvordan kunstner-forskeren forholder seg til forventningene, normene og «reglene» en undersøkelse av et teoretisk konsept ordinært innebærer.

I oppslagsordet [kreativ rekursiv prosess](#) kan du lese om «Recursive creation», som er et sentralt begrep i Janek Szatkowskis teori om dramaturgi og handler om kunstnerens bevegelse mellom struktur og anelser, fortid og fremtid, i den kreative prosess (Szatkowski, 2019, s. 155). I Szatkowskis modell omtaler han fortiden som «structure» og «already actualised meaning», og fremtiden som «notion» og «potentialised meaning» (Szatkowski, 2019, s. 155). For videre fordypning i «Recursive creation», se oppslagsordet [kreativ rekursiv prosess](#). Jeg henter frem Szatkowskis begrepsapparat her fordi jeg mener det kan bidra til en videre utdypning av parentes-begrepet. Jeg ønsker å operasjonalisere Szatkowskis «Recursive creation»-modell for min undersøkelse, og gjør dette ved å endre visse begreper slik at de speiler min praksisnære forskning. «Structure» og «Notion» oversetter jeg til «struktur» og «anelse». Jeg endrer «potentialised meaning» og «already actualised meaning» til «håndfast materiale kunstneren allerede har tilgjengelig» og «en vag idé om hvordan forestillingen/utstillingen o.l. skal bli til slutt».



Figur 5. Kreativ rekursiv prosess. Modellert etter Szatkowskis «Recursive creation» (Szatkowski, 2019, s. 155).

Lehmans kreativitetsmodell har noen likheter med Szatkowskis kreative rekursive prosess. Jeg bruker for eksempel begrepet «anelse» istedenfor «notion»

på grunn av Lehmanns innføring av «anelse om et potensielt produkt» som et substitutt for den målorienterte prosesstenkningen (Lehmann, 2011, s. 151). Lehmann legger derimot mindre vekt på det jeg omtaler som struktur (fortiden, det allerede produserte materialet), og fokuserer mer på den løse forestillingen om det potensielle produktet, han skriver:

En anelse er dels kendetegnet ved at være formuleret eller fornemmet i al foreløbighed, dels er den så løs i koderne, at den uden videre lader sig udskifte af andre anelser. En sådan udskiftning vil kunne finde sted, når man har gennemført en partikulær bevægelse gennem handlingsfeltet og på baggrund af de erfaringer, man derved har opnået, kan "gå bagom" den oprindelige anelse og generere en ny (Lehmann, 2011, s. 151).

Lehmann skriver at man på bakgrunn av erfaringer i handlingsfeltet skal «gå bak» den opprinnelige anelse og generere en ny. Dette har en viss likhet med Szatkowskis struktur-begrep, hvor han omtaler det produserte materialet som «Already actualised meaning» (Szatkowski, 2019, s. 155).

Idet jeg tar i bruk Szatkowskis inndeling mellom struktur og anelse, blir det relevant å spørre hvordan vi skal omtale det parentes-satte undersøkelsesobjektet – som en del av strukturen eller anelsene? Fortiden eller fremtiden? Jeg mener det er interessant å tenke på agonistisk minne som tilhørende både strukturen og anelsene. Som nevnt brukte jeg mye tid på å sette meg inn i de ulike konseptualiseringene av agonismen i minnekulturen, med et spesielt fokus på Bull og Hansen. Denne innføringen blir en del av strukturen. Den samme teoretiske utgreiingen av agonistisk minne sto også sterkt i mine anelser om potensielt produkt. Jeg forsøkte å arbeide med tekster om agonistisk minne for å komme frem til en utstilling eller forestilling som utforsket agonistisk minne. Dette første steget av prosessen føltes som en sløyfe hvor ingenting nytt dukket opp. Idet agonistisk minne ble satt i parentes i undersøkelsens struktur og anelse, ble spillerommet for det kunstneriske arbeidet brått løsere i rammene, og den laterale tanken kunne generere et større mangfold i materialet.

Som jeg refererte til i oppslagsordet [kreativ rekursiv prosess](#), skriver Szatkowski: «I am a firm believer in what I have termed the *recursive creation* as a motor in all evolution. It is possible for both science and art to try to “control”

the intransparent» (Szatkowski, 2019, s. 277). Jeg vil her forsøke å tolke og bruke dette sitatet fra Szatkowski, for å spisse parentesbegrepet:

Kunstner-forskeren skal utforske teorien om agonistisk minne i en kunstnerisk-vitenskapelig prosess. Han leser seg opp på teori, men vet ikke hvordan han skal navigere seg gjennom prosessen med å lage et utøvende/skapende produkt som følge av denne lesningen. «The question is how do we come to know, what we do not know?» (Szatkowski, 2019, s. 277). Når kunstner-forskeren leser teori, blir den en del av strukturen i den kreative rekursive prosess, men alltid unøyaktig, alltid som et minne av teorien idet han inntar handlingsrommet og skal produsere. Han ser bakover på en unøyaktig versjon av fortiden og fremover mot en fremtid han ikke kan vite noe om; dette er en selvpålagt ubestemmelighet. Kunstner-forskeren opplever dette i kognisjonen som «det jeg ikke kan vite». Kunstner-forskeren må styre mot fremtiden (mot anelsene) og kontinuerlig reflektere over styringsforsøkene for å utøve en viss kontroll over det han ikke kan vite. Dette gjør han ved å bevege seg (oscillere) mellom fortiden og fremtiden (struktur og anelse). Denne oscilleringen, som kjennetegner den kreative rekursive prosess, produserer kunnskap vi kan lære noe av (Szatkowski, 2019, s. 277). Parentes-setting kan beskrives som et styringsforsøk. Det er en måte å rammesette en viss del av den kunstneriske prosessen på, i oscilleringen, for å forsøke å kontrollere det han ikke kan vite.

Når jeg setter undersøkelsesobjektet i «parentes», beskriver det en statusendring av undersøkelsesobjektet som gjør det tilgjengelig for én type kunstnerisk undersøkelse. I denne undersøkelsen må kunstner-forskeren først tilegne seg teoribasert kunnskap om konseptet, slik jeg gjorde i prosjektets første fase. Etter denne første fasen settes konseptet i parentes, hvorpå kunstner-forskeren bruker denne kunnskapen om konseptet til å gå inn i en kunstnerisk prosess hvor enhver kunstner-forsker i praksis vil ha forskjellige forutsetninger som påvirker deres [bearbeidelse](#) av teorien i parentes. Det er en unik bearbeidelse. Konseptet gjennomgår en kunstfaglig bearbeidelsesprosess som kan forekomme når konseptet plasseres i parentes under den kunstnerisk-vitenskapelige prosessen. Gjennom å inkludere den kreative rekursive prosess-modellen peker jeg på hvordan kunstner-forskeren kan forholde seg til visse bestanddeler av forskningsprosessen på ulike måter på mikronivå.

Minnekommisjonen-prosjektet er min kunstfaglige bearbeidelse av konseptet agonistisk minne. Denne bearbeidelsen var et resultat av å sette

agonismen i parentes. Denne beskrivelsen av parentes-begrepet peker mot en abduktiv forskningslogikk, som du kan lese mer om under oppslagsordet [abduktiv forskningslogikk](#).

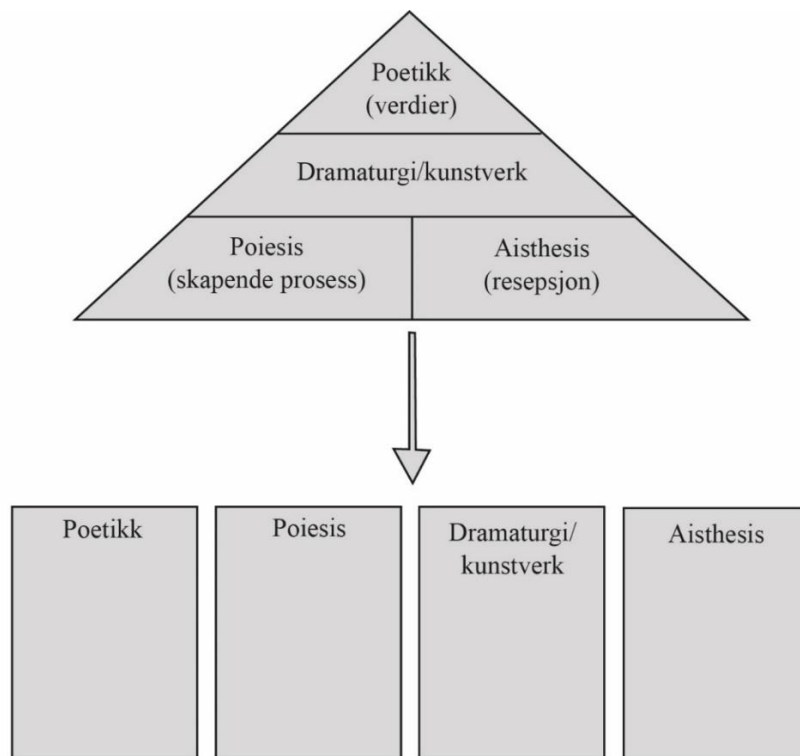
Dagen etter at agonismen var satt i parentes, skrev jeg ned en idé i loggboken min som skulle vise seg å bli førende for resten av prosjektet: «Publikum er med på å lage utstillingen. Produksjonen av utstillingen er forestillingen.» Min første intuisjon i det aktive produksjonsarbeidet var altså å se til strategier fra deltakende kunst og teater. Det skulle vise seg å være et kritisk element for prosjektet. Det er talende at det første som skjedde etter at agonismen var satt i parentes, var at jeg ville lage et konsept hvor deltakere var involvert. Jeg mener det er talende, fordi det sier meg noe om hvilke deler av teorien om agonismen som var fremtredende for meg. For å lese mer om arbeidet mitt med deltakere kan du bla til oppslagsordene [deltakelse](#), [kunstfaglige deltakerstrategier](#) eller [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#).

P.2. Poetiske kategorier

Det poetiske hierarki er en modell som brukes innenfor [poetologisk analyse](#) for å illustrere det kunstneriske program som tar form i og gir form til et kunstverk (Nielsen, 2020, s. 24). Som en del av mitt forskningsprosjekt har jeg gjort endringer og «oppmykninger» av den poetologiske analysemodellen, noe jeg legger frem og drøfter i oppslagsordet [poetologisk analyse](#). Denne endringen av analysemodellen har vært en eksperimentell prosess. I arbeidet med å anvende modellen i en prosessanalyse fremfor en analyse av et kunstverk eller et kunstnerskap har jeg forsøkt ulike måter å jobbe med Szatkowskis poetiske hierarki på. Jeg har forsøkt å bruke tilbakeskuende hierarki for ulike deler av prosessen, metahierarkier for de ulike kategoriene i hierarkiet, og lignende tilpasninger. Men det ble etter hvert tydelig for meg at det jeg overordnet forsøkte å gjøre, var å motarbeide hierarkistrukturen fordi den ikke ga mening for meg i min prosess.

Jeg har derfor til slutt valgt å endre analysemodellen med et ganske enkelt grep; jeg har delt opp det poetiske hierarkiet og plasserer de fire kategoriene i en flat struktur. Hvert poetiske hierarki består av fire kategorier; poetikk, poiesis, aisthesis og dramaturgi. Under dette oppslagsordet kan du lese om hvordan jeg utviklet innholdet i de ulike poetiske kategoriene som inngår i et poetisk hierarki. Dette oppslagsordet fungerer som en tvilling til oppslagsordet [poetologisk](#)

[analyse](#), og kan med fordel leses like før eller etter nevnte oppslagsord. I korte trekk kan nedbrytingen av hierarkiet til kategoriene beskrives som en undersøkelse av hvordan ulike deler av den kunstneriske prosessen påvirker hverandre på ulike måter, ikke bare på den hierarkiske måten Szatkowski bruker i sin analysemodell. Denne endringen kan illustreres slik:



Figur 6. Det poetiske hierarkis fire kategorier

Videre i dette oppslagsordet vil jeg se på prosjektets fire faser, og gå gjennom hvordan utstillingen *Minnekommissjonen* ble skapt på bakgrunn av [agonismen](#) som verdi, praksis og prosess.

Hvis jeg ser på de første refleksjonsnotatene etter at arbeidet som stipendiat startet, så er det vanskelig å finne innhold å plassere i de poetiske kategoriene; jeg hadde kun anelser om hvorfor og hvordan det kunstneriske arbeidet knyttet til doktorgraden skulle gjennomføres. Dette er en naturlig begynnelse, slik Szatkowski selv påpeker:

At first, there may be almost nothing. An empty space, directors, actors, and an allotted time. Then again, this nothing is a lot. The artists all have their visions and ideas as to the work they are going to reach for. Improvisations may give the first clue of material. Out of that, structure

arrives. The poietic values are applied in order to judge the material and decide what should transpire, what should happen next (Szatkowski, 2019, s. 91).

På dette tidspunktet var innholdet i kategorien poiesis typisk for en prosess i startfasen; en vag anelse om hva man skal produsere, og en skapende prosess hvor skisser og utprøvinger er i fokus. Jeg fokuserte i stor grad på [teorien om agonistisk minne](#) i denne fasen. Det vil si at på dette tidspunktet i prosessen hadde jeg så vidt begynt å utforske agonismen som begrep, men jeg anså agonismen både som en teori og en praksis som kunne oppleves av et publikum. Hva en «opplevelse av agonisme» egentlig innebar, var heller ikke tydelig på dette tidspunktet. Dette utgangspunktet er etter min erfaring ganske uvanlig, selv hadde jeg aldri før brukt et teoretisk konsept som utgangspunkt for en kunstnerisk prosess.

Agonismen var prosjektets forskningsobjekt, men gjennom å se på de ulike refleksjonsnotatene og loggbøkene mine fra perioden, mener jeg at begrepet ikke hører hjemme i noen av de poetiske kategoriene i prosjektets første fase. Da jeg først så UiAs stillingsutlysning høsten 2020, var jeg i hovedsak motivert til å søke på grunn av egeninteresse – tanken om å drive med forskning innenfor kunstfagene interesserte meg. Men i forkant av jobbintervjuet med UiA fikk jeg en rekke spørsmål jeg skulle forberede meg på å besvare, og et av spørsmålene var: «Hva er det som driver deg?» Jeg noterte meg følgende som svar:

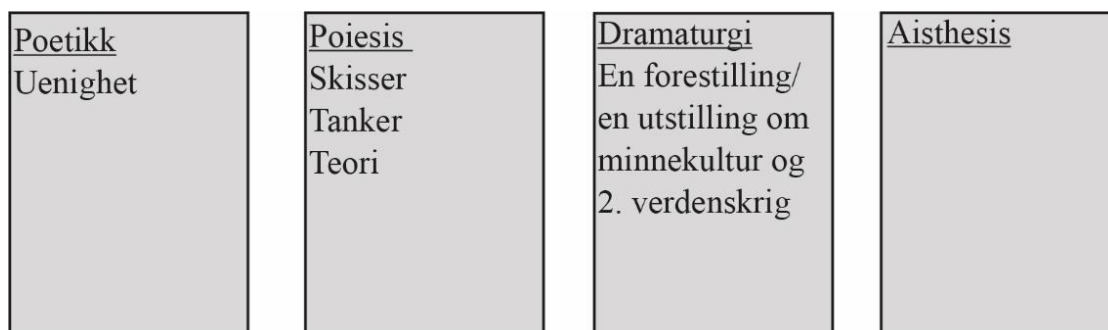
«Jeg synes Mouffes politiske teori, [og] ideen bak uenighetsfellesskap, virker som et veldig empatisk tankesett. Det fremstår ikke som om det siste tiåret har vært særlig produktivt for det offentlige ordskifte, tvert imot. En eventuell trend hvor konstruktiv debatt og fellesskap i uenighet blir sett på som goder, hadde vært en bra ting. I prosjektet jeg foreslår så ønsker jeg at denne utstillingen skal bidra til å dra det lasset i en lokal kontekst i Kristiansand. (...) Min interesse for ordskiftet innenfor lokalpolitikk og identitetspolitikk, tror jeg nok kommer av at jeg nå har noen jeg skal veilede i livet. Har aldri tenkt så mye på samfunnet rundt meg som jeg har gjort etter at jeg ble pappa.»

Jeg husker ikke om spørsmålet ble stilt under intervjuet, men når jeg ser tilbake på disse notatene, finner jeg noen svar på hvorfor jeg mente forskning på agonismen er verdifullt. Uten å her gå for dypt inn i politisk tilhørighet eller standpunkter i diverse saker, anser jeg, i likhet med mange andre, det offentlige ordskiftet i vår tid som problematisk. Mitt største problem når det gjelder dette,

er oppfordringen om å ikke omgi seg med mennesker man er uenige med, og de mekanismene som bygger opp under denne polariseringen; scenenekt, ekkokamre og normaliseringen av personlige angrep under offentlig debatt. I *Kunst og Konflikt* (2019) skriver redaktørene innledningsvis at vi lever i et samfunn med både for mye og for lite konflikt på én og samme tid, det synes jeg er en treffende beskrivelse: «Vi opplever at samtidskunst blir anklaget for å være krenkende og grenseoverskridende, mens andre mener den burde våge mer. Rop etter etiske regelverk er like framtrødende som bekymringsmeldinger over minskende handlingsrom» (Böhnisch & Eidsaa, 2019, s. 13).

I poiesis-kategorien velger jeg derfor her å plassere «uenighet» i første omgang. Når jeg skriver «uenighet» som en verdi, refererer jeg til de verdifulle aspektene med å akseptere en viss uenighet i samfunnet, noe som relateres til agonismen. Som jeg skrev tidligere, mener jeg ikke det er riktig å plassere agonismen som en verdi – en poetikk – ganske enkelt fordi jeg mener selv at min forståelse av begrepet i prosjektets første fase ikke var god nok til å kunne kalle det en «veiledende verdi». Grunnen til at jeg ble tiltrukket av teorien om agonismen, handler derimot om at jeg mener uenighet i samfunnet er verdifullt.

De poetiske kategoriene i prosjektets oppstartsfase illustrerer jeg slik:

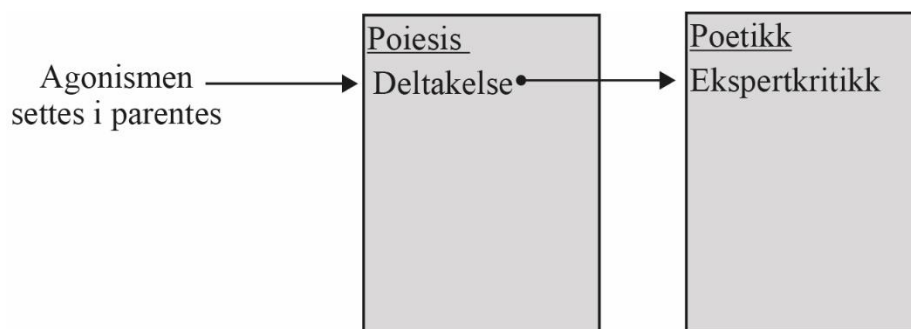


Figur 7. Poetiske kategorier – Fase 1

Men i denne første fasen hang ikke de ulike delene sammen; verdiene var ikke ledende for praksis, dramaturgien var en vag tanke om enten en forestilling eller en utstilling, og praksisen bestod av helt løse tanker blandet med mye tid brukt på å sette meg inn i teori. Jeg hadde heller ingen nevneverdige ideer om publikum – aisthesis står derfor tomt. Én av grunnene til at jeg mener det er relevant å dele det poetiske hierarkiet inn i sidestilte kategorier når den poetologiske analysemodellen brukes i en prosessanalyse, handler om situasjoner

som denne. Det blir feil å si at verdien «uenighet» var ledene for poiesis på dette tidspunktet i prosessen.

I denne fasen var jeg i aller høyeste grad fokusert på å sette meg inn i teorien om agonistisk minne – og forsøkte å finne en vei til den skapende delen av avhandlingen i teorien om agonistisk minne. Dette skulle vise seg å være en blindvei, og det som førte meg videre i prosessen, var nettopp å legge vekk teori. Det første vendepunktet kom da agonismen ble satt i [parentes](#).



Figur 8. Agonismen settes i parentes, praksis fokuserer på deltakelse, deltakelse kan i denne sammenheng referere til ekspertvelde/maktkritikk, som igjen er relatert til agonismen.

Parentessetting vil i praksis si at et forskningsobjekt eller et mål midlertidig tilsidesettes i bevisstheten, med intensjon om å igangsette en kunstnerisk bearbeidelsesprosess. Dette kan du lese mer om under oppslagsordet [parentes](#). Etter det første året i ph.d.-prosessen ble agonismen satt i parentes, og prosjektet utviklet seg omsider videre. Jeg ble intuitivt interessert i å utforske [deltakelse](#) i prosessen.

Når jeg nå i ettertid ser på prosessen gjennom Szatkowskis analytiske modell, og forsøker å finne ut hvilket verdisystem som kan beskrives i prosjektet, mener jeg at figur 8. illustrerer denne delen av prosessen på en god måte. Agonismen ble tilsidesatt, hvorefter jeg istedenfor å lete etter en kunstnerisk inngang i teorien om agonistisk minne, skulle tenke lateralt og behandle [agonismen som et veiledende prinsipp](#). Prosjektets praksis ble umiddelbart vendt mot ideer, former og strategier fra deltakende kunst- og teater. Når jeg nå ser på prosessen i ettertid, er det tydelig for meg at visse deler av agonismen fremtrådte umiddelbart som viktige å undersøke. Som for eksempel Chantal Mouffes [ekspertveldekritikk](#), som etter min mening er underbelyst i Bull og Hansens adoptering av Mouffes agonisme-begrep inn i [minnestudier](#).

Kort tid etter avgjørelsen om å arbeide med deltakelse kom flere ting på plass som hører hjemme i de poetiske kategoriene:

<u>Poetikk</u> Ekspertkritikk	<u>Poiesis</u> Deltakelse	<u>Dramaturgi</u> En forestilling/ workshop som produserer en utstilling	<u>Aisthesis</u> Publikum skal få en opplevelse skapt av lekfolk/ ikke-eksperter
----------------------------------	------------------------------	--	--

Figur 9. Poetiske kategorier – Fase 2 (Versjon 1 av 3)

Stillingsutlysningen til min ph.d.-stilling ble utviklet i samsvar med prosjektbeskrivelsen for forskningsprosjektet Uferdig fortid – altså var min stipendiatstilling ment å være med i Uferdig fortid, og stipendiaten skulle lage en utstilling for ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter. Denne stillingsbeskrivelsen var skrevet som en del av prosjektets Arbeidspakke 5 før jeg i det hele tatt hadde hørt om Uferdig fortid. Etter at jeg tiltrådte som stipendiat, fantes det derfor noen interessante premisser jeg overtok som følge av prosjektbeskrivelsen. Jeg fikk stort sett fritt spillerom fra ARKIVETs side, men jeg syntes ideen om å arbeide på minnstedet med noe som «hører hjemme» der – en utstilling fremfor en forestilling – ga mening for dette prosjektet, noe som kan leses mer om under oppslagsordet intervensjon.

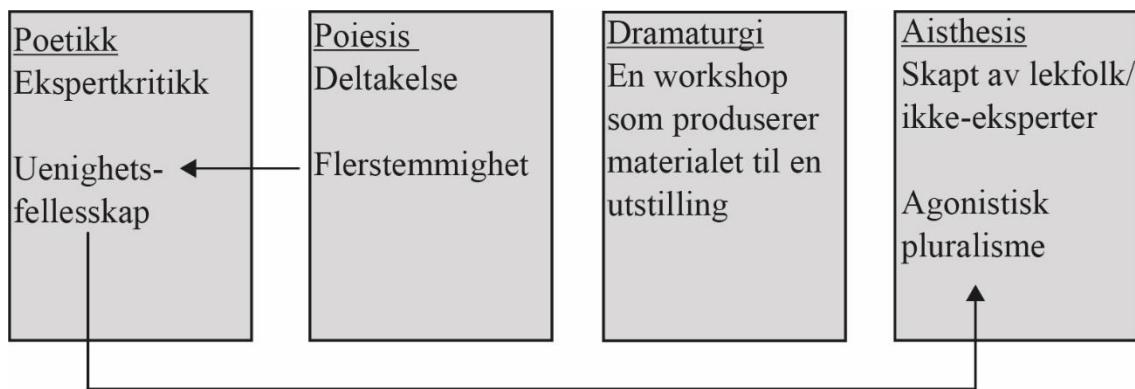
I kategorien dramaturgi fører jeg derfor opp «en forestilling/workshop som produserer en utstilling». Her var ideen at deltakelses-praksisen skulle generere materialet til en utstilling som skulle vises til offentligheten. Aisthesis følger deretter som en beskrivelse av hvilket uttrykk som kan skapes som følge av en ekspertkritisk deltakelsespraksis; en opplevelse skapt av nettopp lekfolk/ikke-eksperter.

Ideen bak workshopserien Minnekommisjonens arbeidsmøter var at de ulike deltakergruppene sammen skulle avgjøre hvilken historie de mente var viktigst å fortelle om 2. verdenskrig i Norge, men at de også skulle få uttale seg som, og fremme historier som, enkeltindivider. I tillegg bestemte jeg meg for å inkludere deltakere av en helt annerledes kategori, som bare skulle sende inn forslag til «den viktigste historien» som kommisjonen skulle vurdere, og denne gruppen fikk navnet konsulentene.

Denne ideen ble også utviklet på bakgrunn av agonismen som veiledende prinsipp – hvor konseptet flerstemmighet/pluralisme fremtrådte under prosessen. Både hos Mouffe og hos Bull og Hansen er flerstemmighet et sentralt element for deres forståelse av agonistisk tenkning (Bull & Hansen, 2016, s. 400; Mouffe, 2013, s. 17). Flerstemmighet er et begrep som passer best i kategorien poiesis, for selv om det også kunne hørt hjemme under aisthesis eller til og med poetikk, så refererer flerstemmighet-begrepet her til en praksis. Denne flerstemmighetspraksisen er knyttet til Mouffes konseptualisering av flerstemmighet, blant annet gjengitt i *On the Political* (2005). Mouffe tar for seg den tyske politiske teoretikeren og nasjonalsosialisten Carl Schmitts påstand om at det ikke finnes noe rom for pluralisme i et demokratisk samfunn, da demokratiet ifølge Schmitt krever et homogent folk, et «demos» (Mouffe, 2005, s. 14). Mouffe forsøker å tenke «med Schmitt mot Schmitt», og bruker hans kritikk av liberal individualisme for å bedre *forstå* den liberaldemokratiske politikken, istedenfor å bare avfeie den (Mouffe, 2005, s. 14). For Mouffe er en av Schmitts sentrale teser at politiske identiteter skapes gjennom en spesifikk type [vi](#)/dem-relasjon, nemlig venn/fiende-relasjonen (Mouffe, 2005, s. 14). Mouffe videreutvikler Schmitts idé, og foreslår at venn/fiende-relasjonen bare er én av flere mulige måter den politiske antagonistiske dimensjonen kan komme til uttrykk på. Mouffe foreslår «motstander»-kategorien som en ikke-antagonistisk «dem», hvor to eller flere sider av en gitt kampsak anerkjenner at det ikke finnes en rasjonell løsning på deres konflikt – en konsensus – men likevel anerkjenner opponentens legitimitet (Mouffe, 2005, s. 20).

Agonismens prinsipper var som nevnt en veiledende faktor i arbeidet; denne flerstemmigheten myntet på Mouffes teori, som jeg fører inn under fase tos poiesis, tok form i både utvelgelsen av deltakerne og konsulentene og den tidlige utformingen av den ferdige utstillingen. Konseptet tilsa at *alle* forslag skulle være i utstillingen, dog med en annen status enn de utvalgte «viktigste» historiene. Dersom du vil lese mer om utvelgelsen av konsulentene og deltakerne, kan du slå opp på [konsulentene](#), [deltakelse](#), eller se de relevante [arkivklossene](#) med lilla fargekode i utstillingen eller i utstillingsdokumentasjonen på nett.

Jeg vil videre beskrive fase tos poetiske kategorier på følgende måte:



Figur 10. Poetiske kategorier – Fase 2 (Versjon 2 av 3)

Jeg har lagt til pilene i modellen ovenfor for å illustrere det jeg opplever som den mest presise beskrivelsen av prosessen; agonismen som veiledende prinsipp gjorde at konseptet flerstemmighet utviklet seg som en del av praksis. Denne typen flerstemmighet representerer for meg ivaretagelsen av et fellesskap selv om partene i fellesskapet er uenige. Jeg fører derfor inn uenighetsfellesskap som en del av prosjektets verdisystem, som etter min mening skaper et tolkningsrom hos publikum som inviterer til drøftingen av agonistisk pluralisme. Begrepet uenighetsfellesskap har opphav i sosiolog Lars Laird Iversens bok *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling* (2014). Selv om jeg ikke bruker Iversens teori eksplisitt i denne avhandlingen, velger jeg å forsyne meg av begrepet uenighetsfellesskap, da det implisitt kritiserer ideen om at et fellesskap må hvile på delte verdier (Iversen, 2014).

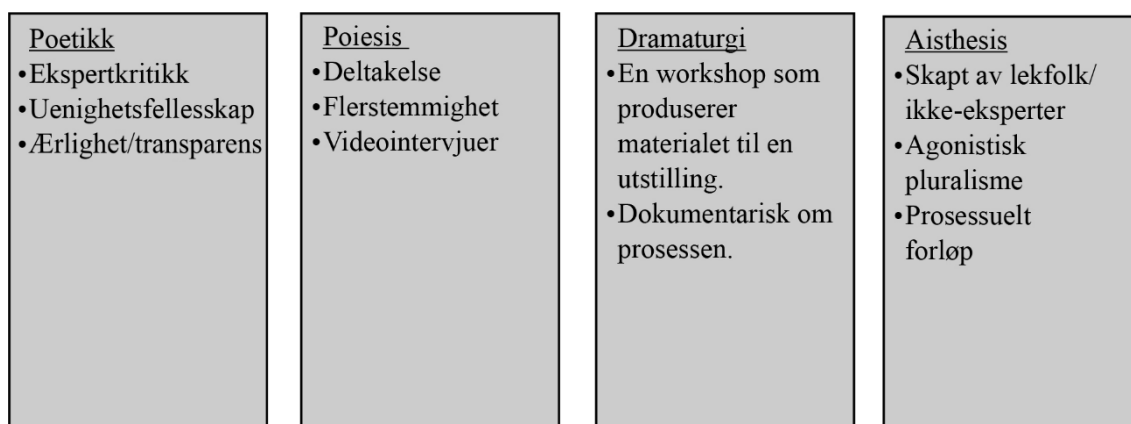
I den siste versjonen av fase tos poetiske kategorier, fører jeg inn et element som handler mindre om dette prosjektet spesifikt, og mer om meg som kunstner på generelt plan. Jeg er grunnleggende interessert i prosessuelle forløp, hvor publikum inviteres inn i et metalag sammen med kunstneren og får innblikk i hvordan den kunstneriske prosessen arter seg. Som et eksempel vil jeg trekke frem forestillingen *To duetter* av Silje Solheim Johnsen, som jeg opplevde under Assitejfestivalen i Kristiansand i 2021.

To duetter er en danseforestilling hvor to mødre og deres sønner fremfører ulike danseforløp foran publikum. Det som gjør forestillingen relevant i denne konteksten, er rammen rundt; publikum inviteres inn i dansernes prosess, både barna og de voksne, gjennom en skriftlig relasjonslogg publikum får utdelt (Johnsen, 2024). Relasjonsloggen er ment for å gi publikum innblikk i den kunstneriske prosessen med de to mødrene og sønnene, hvor de kan uttrykke ulike erindringer som dukket opp under øvelser, som for eksempel: «Uansett

hvordan man vrir og vender på det er maktbalansen alltid skjev og på de voksnes premisser» (Skogli, 2021).

Spillestilen er i tillegg helt åpen og fremstår som skisseaktig – nærmest som om publikum er med på en arbeidsvisning. Johnsen beskriver selv forestillingen som «an honest meeting, a kind of anti-drama» (Johnsen, 2024). Det finnes mange eksempler på denne typen estetikk, men jeg trekker frem *To duetter* spesifikt fordi den er et godt eksempel på å bruke ekte materiale fra den skapende prosessen til å berike verket – eventuelt kan vi bruke et utvidet verkbegrep og omtale denne relasjonsloggen som en *del* av verket.

Jeg ville at publikum skulle oppleve denne prosessuelle kvaliteten i den ferdige utstillingen, noe jeg mener henger sammen med at jeg er opptatt av å være så transparent overfor publikum som mulig. Noe av det mest interessante med å være publikum på forestillinger som *To duetter* er for meg følelsen av å være «med på leken». Ved å plassere «prosessuelt forløp» i aisthesis vil det etter min mening være riktig å inkludere et dokumentarisk element i dramaturgi-kategorien. Innenfor poetikken fører jeg inn ærlighet/transparent, da jeg opplever at denne verdien, hvor banal den enn fremstår, har vært ledende for et ønske om å arbeide med prosessuelle forløp. Denne verdien og tolkningsrommet reflekteres i poiesis gjennom videointervjuer og produksjonen av dokumentasjonsmateriale som kan gjengis i utstillingen. Den tredje og siste fremstillingen av de poetiske kategoriene i prosjektets andre fase er følgende:



Figur 11. Poetiske kategorier – Fase 2 (Versjon 3 av 3)

Etter at workshopserien i fase to var overstått, begynte fase tre, hvor mange ideer og avgjørelser fra tidligere i prosessen skulle realiseres, og utstillingen skulle produseres. Det mest omfattende elementet i denne fasen var

produksjonen av [miniatyr](#)figurene. Miniaturfigurene måtte produseres i flere etapper, og selv om figurene og mange av rekvisittene fantes i ferdige plastavstøpninger, var det svært sjelden en figur kom ferdig slik jeg trengte den, og ulike deler måtte files ned, settes sammen med andre figurer eller formes fra bunnen av med modelleringsleire. Etter at jeg hadde skissert en scene, måtte figurene, rekvisittene og scenografien kjøpes lokalt eller (i de fleste tilfeller) bestilles.

En fotnote i denne prosessen var at mange av de europeiske produsentene av militærminiaturer befinner seg i Ukraina, hvor krigen med Russland gjorde at importvarene stoppet opp.

Etter at varene var anskaffet, måtte de bygges, tilpasses, males og limes, det samme med alle rekvisittene og scenografien. Jeg nevner alt dette for å illustrere hvor vanskelig det er å arbeide med miniatyrdiorama i en kunstnerisk utprøvende prosess – men at dette pertentlige [iscenesettelse](#)sformatet frembringer en rekke verdier i de poetiske kategoriene. Dersom du vil lese mer om bakgrunnen for valget av miniaturer som iscenesettelsesformat, kan du slå opp på oppslagsordet om [miniatyrer](#). Miniaturfigurproduksjon går inn som en del av poiesis, noe som gir noen ringvirkninger på aisthesis og poetikken. Innenfor poetikken fører jeg inn begrepene «oppmerksomhet» og «anerkjennelse». Publikum kan jo oppleve alle de forkastede historiene i utstillingen, men det er de tre historiene som er representert gjennom miniatyrdiorama, som har fått statusen som «viktigst». Miniaturer tar lang tid å produsere, det er et møysommelig, detaljorientert arbeid hvor mange ulike verktøy, kjemikalier, pensler og bygningsmateriale brukes. Og selv om ikke alle publikummere har innblikk i denne prosessen, så mener jeg det finnes en rådende forståelse om miniatyrbygging som fiklede arbeid for spesielt interesserte. Jeg mener det ligger et implisitt budskap i valget om å bruke miniaturer for å representere deltakernes historie; [oppmerksomhet](#)en deltakerne velger å gi denne historien er *ikke* noe kortvarig – det er ikke en utstilling som enkelt settes sammen og enkelt kan tas fra hverandre. Etter at de tre historiene ble valgt som viktigst, ble det lagt såpass mye tid i å realisere deres valg at de blir opphøyd i enda større grad.

Menneskene i historiene, for eksempel motstandskvinnen Solveig Lystad, kan sies å bli «anerkjent» gjennom utstillingen *Minnekommisjonen* og kommisjonens valg. Men mitt poeng er at også *deltakernes* valg om å presentere Lystads historie som viktigst anerkjennes gjennom miniatyriscenesettelsene. Det er en del av de kunstfaglige deltakerstrategiene som kan leses om under

oppslagsordet iscenesettelse; det er en legitimering av deltakerne, lekfolkene, som beslutningstakere.

Selv om begrepene «oppmerksomhet» og «anerkjennelse» er ordinære ord, er min bruk av dem i minnekulturell sammenheng knyttet til historiker og veileder Thomas V.H. Hagens «Tid for anerkjennelse: Andre verdenskrig 75 år etter frigjøringen» (Hagen, 2021). Hagen peker på hvordan fortellinger om krigen tidligere kunne plasseres i et idealtypisk skjema basert på hvordan historiene forholdt seg til enten den etablerte eller den utvidede grunnfortellingen (Hagen, 2021, s. 35). Siden 2000-tallet har derimot minnekulturen endret seg, og oppfattes som mer «horisontal»: «Det karakteristiske ved 2020-jubileet ser ut til å være en kamp om oppmerksomhet og anerkjennelse. Dette er beskrevet som en agonistisk minnekultur» (Hagen, 2021, s. 35). Hagen skriver om krigen i et anerkjennelsesperspektiv; hvordan historier fra 2. verdenskrig ikke bare brukes for å belyse fakta om hendelser fra okkupasjonsårene, men som en kilde til identitetsutvikling, kunnskap, erfaring og refleksjon (Hagen, 2021, s. 15)

De poetiske kategoriene i fase tre kan i utgangspunktet beskrives slik:

<u>Poetikk</u> •Ekspertkritikk •Uenighetsfellesskap •Ærlighet/transparens •Oppmerksomhet og anerkjennelse	<u>Poesis</u> •Deltakelse •Flerstemmighet •Videointervjuer •Miniatyrfigur-produksjon	<u>Dramaturgi</u> •En workshop som produserer materialet til en utstilling. •Dokumentarisk om prosessen.	<u>Aisthesis</u> •Skapt av lekfolk/ ikke-eksperter •Agonistisk pluralisme •Prosessuelt forløp. •Krever oppmerksomhet/ arbeid
--	---	---	---

Figur 12. Poetiske kategorier – Fase 3 (Versjon 1 av 2)

Fase tre var en ganske intens prosess, hvor hele produksjonen skulle gå fra materialstadiet til en ferdig utstilling. Jeg gikk fra å arbeide med deltakere – med samtaler og videoinnspilling – til å sitte for meg selv på hjemmekontor og male miniatyrfigurer. Etter hvert som miniatyrene begynte å bli ferdige, og avgjørelser knyttet til ulike deler av utstillingen kom på plass – veggfarge og lyssetting, for eksempel – ble det tydelig at denne utstillingen var ganske stille og lavmælt. Det var en interessant kontrast til hvordan agonismen ofte oppfattes; som en konfliktfylt og høylytt affære. I mitt tilfelle, hvor agonismen skulle fungere som veiledende prinsipp, ble utstillingen lavmælt. Miniatyrene er små, statiske og

krever ganske mye fra publikums evne til meddiktning. I tillegg er Minnekommisjonens Arkiv nettopp et arkiv; det er ikke en rekke videoer som går i loop rundt omkring i rommet – det er helt nøytrale skjermer som må aktiveres av publikum for at videoen skal spilles av.

Denne lavmæltheten mener jeg er avgjørende for å beskrive *Minnekommisjonen*. Her kommer igjen et tilfelle hvor jeg mener det relevant å ha med en verdi, en praksis eller et tolkningsrom som relaterer seg til denne lavmæltheten i de poetiske kategoriene, men jeg opplever det ikke nødvendigvis slik at det ene forutsetter det andre. For å si det med andre ord, et verdibegrep som rommer det lavmælte/stille/kontemplative, er ikke nødvendigvis det som har ledet meg frem til å ville bruke miniatyrfigurer i praksisen. Her mener jeg uansett at et nytt verdibegrep er relevant; og jeg vil si at «kontemplativ» er en måte å beskrive en verdi på som har vedvart i prosjektets siste halvdel, og i den ferdige utstillingen.

De siste tre begrepene jeg vil inkludere i de poetiske kategoriene, er «[ambivalens](#)» «[iscenesettelse](#)» og «[encyklopedisk](#) dramaturgi». Jeg har ikke beskrevet nevnte begrep tidligere under dette oppslagsordet, da jeg har forsøkt å forholde meg kronologisk i fremstillingen av kategoriene, og i tillegg mener jeg begrepene er for omfattende til å beskrive her.

<u>Poetikk</u> •Ekspertkritikk •Uenighetsfellesskap •Ærlighet/transparens •Oppmerksomhet og anerkjennelse •Kontemplativ •Ambivalens	<u>Poiesis</u> •Deltakelse •Flerstemmighet •Videointervjuer •Miniatyrfigur-produksjon •Iscenesettelse	<u>Dramaturgi</u> •<i>Minnekommisjonen</i> •Iscenesatt deltakelse •Følge spor i utstillingen, lete etter tomrom (Encyklopedisk dramaturgi)	<u>Aisthesis</u> •Skapt av lekfolk/ ikke-eksperter •Agonistisk pluralisme •Prosessuelt forløp •Krever oppmerksomhet/arbeid
--	---	--	---

Figur 13. Poetiske kategorier – Fase 3 (Versjon 2 av 2)

Oppslagsordet om de poetiske kategoriene som du har lest hittil vil derfor nå gro noen greiner, og jeg vil oppfordre leseren til å bla videre til oppslagsordene [ambivalens](#), [iscenesettelse](#) eller [encyklopedi](#) for å videre utforske Minnekommisjonen-prosjektets poetikk, poiesis eller dramaturgi.

P.3. Poetologisk analyse

Under dette oppslagsordet kan du lese om den poetologiske analysemodellen som ble introdusert i Janek Szatkowskis *A theory of Dramaturgy* (2019), og som jeg arbeider med i denne [encyklopedi](#)en. Dette oppslagsordet fungerer som en tvilling til oppslagsordet [poetiske kategorier](#), og kan med fordel leses like før eller etter nevnte oppslagsord.

Når jeg her skal beskrive hovedelementene ved poetologisk analyse, gjør jeg det med forbehold om at Szatkowskis teori om [dramaturgi](#) er omfattende. Jeg vil derfor gjengi det jeg mener er avgjørende elementer for å kunne forstå Szatkowskis poetologiske analysemodell slik jeg anvender den i denne avhandlingen, men denne gjengivelsen blir på ingen måte utfyllende for hele hans teori. Det er heller ikke min intensjon å kritisere Szatkowskis arbeid i denne teksten, tvert imot vil jeg anvende hans rammeverk nettopp fordi jeg kjenner meg igjen i hans beskrivelser av den kreative prosessen. Jeg kommer derimot til å foreslå visse endringer, eller oppmykninger, til hans analysemodell for å tilpasse den bedre til meg og mitt prosjekt. Dette kommer jeg tilbake til senere under dette oppslagsordet.

I Thomas Rosendahl Nielsens artikkel «Poetologisk analyse» skriver han at målet med en poetologisk analyse er å beskrive og identifisere det kunstneriske program som tar form i og gir form til verket – objektet er altså ikke verket selv, men den enhet av kunstneriske [verdier](#) og viten som verket utfolder (Nielsen, 2020, s. 24). Analysen skal peke ut over verket til den tradisjon og skapende praksis som verket er en del av, det handler om å gjøre det implisitte eksplisitt og om å sette verket i relasjon til tradisjoner og konvensjoner som kunstnerisk frembringelse, altså [poiesis](#) (Nielsen, 2020, s. 24).

Janek Szatkowski formulerer sitt arbeid som «en vitenskap som observerer kunsten», og stiller i *A theory of Dramaturgy* spørsmålet: Hvordan observerer kunsten samfunnet, og på hvilken måte gir kunst meningsfull kommunikasjon om samfunnet til samfunnet? (Szatkowski, 2019, s. 2). Kunst kan gjennom den [systemteoretiske](#) linsen beskrives som et samfunnsmessig funksjonssystem, som fungerer som leverandør av «meaningful artistic communication to society about society in society» (Szatkowski, 2019, s. 85, original kursivering). Kunstsystemets grunnleggende operasjon – det kunstsystemet *gjør* – er å produsere kunstverk. Ethvert kunstverk peker på en spesifikk distinksjon som

Szatkowski foreslår å omtale som imaginær virkelighet/virkelighet – altså skaper kunstverk en form for fordobling av virkeligheten (Szatkowski, 2019, s. 89).

Szatkowski ser på kunst som en spesiell form for kommunikasjon som er konsentrert og er karakterisert av en selvpålagt ubesluttsomhet (Szatkowski, 2019, s. 3). Det vil si at en vitenskapelig tekst konsentreres fordi forfatteren ønsker å tydeliggjøre argumentene sine for å overbevise leseren om at en påstand er sann, mens kunstnerens konsentrering av kunstverket er motivert av et ønske om å unngå bekreftelse av en påstand (Szatkowski, 2019, s. 3). Usikkerheten i verket er det som griper oppmerksomhet, og samtidig gjør det oss bevisst på at dette er en annerledes form for kommunikasjon – mottakere for denne typen kommunikasjon kan selv velge betydningen og koble denne kommunikasjonen til sin egen bevissthet som de ønsker (Szatkowski, 2019, s. 3).

Både vitenskap og kunst definerer seg selv gjennom sin forskjellighet fra det som allerede eksisterer – eller for å si det på en annen måte; både vitenskapelige resultater og kunstverk må være nye, annerledes, for å få oppmerksomhet (Szatkowski, 2019, s. 1). Dette har ifølge Szatkowski resultert i at både kunst og vitenskap er ekstremt sensitive overfor «irritasjoner». Når Szatkowski skriver om «irritasjoner» mener han hendelser i et miljø som tiltrekker seg oppmerksomhet og respons (Szatkowski, 2019, s. 1). En «irritasjon» kan for eksempel være økologiske kriser, rasisme, nasjonalisme, populisme og konflikter mellom etniske, religiøse og politiske grupperinger (Szatkowski, 2019, s. 1). Det er ifølge Szatkowski spesielt problematisk at mange av dagens sosiale konflikter er knyttet til identitet, hvor et angrep mot et politisk eller filosofisk standpunkt kan tolkes som et angrep på en identitet, så lenge en annen identifiserer seg med nevnte standpunkt. Identitetsmarkører omtales av Szatkowski som «harde distinksjoner», kompromissløse standpunkter som ikke kan krysses, som ofte resulterer i vold som kommunikasjonsform mellom uenige parter (Szatkowski, 2019, s. 1).

Slike harde distinksjoner er et kjerneelement innenfor teorien om agonistisk minne og agonistisk demokrati. Ifølge Mouffe kan en vi/dem-relasjon transformeres til en venn/fiende-relasjon så snart «de» stiller spørsmål ved «vår» identitet, og «fienden» truer «vår» eksistens (Mouffe, 2005, s. 15).

Problemer, «irritasjoner», forårsaket av slike absolutte verdier må transformeres til perspektiver som kan løse gitte problemer i samfunnet (Szatkowski, 2019, s. 1). Dette er noe som må gjøres av forskjellige institusjoner

på verdensscenen, men i *A Theory of Dramaturgy* spør Szatkowski hvordan kunst gjør det. Hvordan kan vitenskapen observere kunstneriske prosesser i deres forsøk på å definere og transformere irritasjoner? Det er, ifølge Szatkowski, én måte å beskrive hensikten med en teori om dramaturgi på (Szatkowski, 2019, s. 1).

Begrepet «kunst» har en lang historie, men det var gjennom modernitetens differensiering mellom forskjellige kategorier, systemer, at kunstbegrepet slik vi kjenner det i dag oppstod (Szatkowski, 2019, s. 84). Det finnes mange måter å undersøke, analysere og vurdere kunst på – så hvorfor har Szatkowski valgt å skape en teori om dramaturgi gjennom en systemteoretisk linse? Ifølge Szatkowski finnes det mange gode grunner til å anvende systemteori i denne konteksten. Først og fremst vil en slik teori fokusere på hvordan kunsten fungerer som en spesiell måte å kommunisere mening på, mens dramaturgien kan brukes til å undersøke hvordan den meningen produseres (Szatkowski, 2019, s. 84).

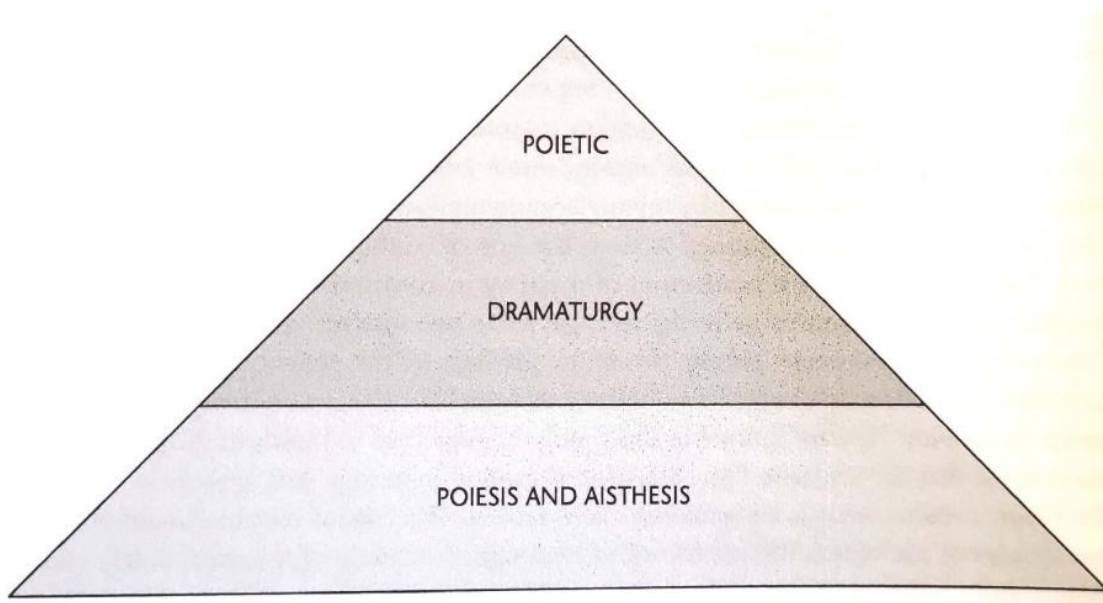
Szatkowskis teori tilbyr også en måte å beskrive kunsten på gjennom å systematisk sammenligne den med andre systemer i samfunnet. Den markerer kunstsyste­met, et sosialt system, som operativt lukket, og gir oss muligheten til å iakttå hvordan kunstsyste­met produserer nye verk, verktøy og metoder. Men kunsten kan ikke undersøkes gjennom å kun referere til det sosiale aspektet – systemteorien lager derfor en tydelig avgrensning mellom det sosiale systemet kunst og det enkelte psykiske systemet som iakttar kunst (Szatkowski, 2019, s. 84).

Kunstsyste­mets miljø er psykiske systemer (mennesker) som opplever kunstverk – men igjen kan ikke kunst forklares kun gjennom å referere til det psykiske system. Det krever en beskrivelse av hvordan de to systemene, det sosiale systemet kunst og det psykiske systemet som opplever kunstverk, interagerer og påvirker hverandre. Kunst som system krever også at det kan differensiere seg fra andre systemer, altså må den ha en spesifikk egenreferanse, noe kunstsyste­met kan peke på som «kunstsyste­met».

Kunstsyste­met må også kunne videreutvikle seg og bli mer komplekst, kunsten må kunne gi grobunn til en rekke estetiske former, derfor er Szatkowskis siste begrunnelse for et systemteoretisk perspektiv på dramaturgi følgende: Systemteori gir oss muligheten til å iakttå hvordan forskjellige preferanser/kunstsyn/ideologier uttrykkes i forskjellige poetikker – implisitt i kunstverk, eksplisitt i poetikken (programskrift, intervjuer, kunstnermanifest o.l.) (Szatkowski, 2019, s. 84).

Hittil har dette oppslagsordet omhandlet Szatkowskis teori på et mer overordnet plan, heretter vil jeg forsøke å beskrive min spesifikke bruk av konseptet «poetiske kategorier» i min analyse.

For at kunstsystemet skal være sensitivt overfor sitt miljø, for at det skal kunne reagere på «irritasjoner» og produsere kunstverk, så må enhver praksis ha sine egne verdier og «programmer» som avgjør hvordan den imaginære virkeligheten skal skape meningsfull kommunikasjon (Szatkowski, 2019, s. 91). Szatkowski foreslår å omtale «programmene» som poetiske hierarki (Szatkowski, 2019, s. 91). Poetiske hierarki illustreres gjennom et tredelt triangel bestående av fire kategorier: «poietic», «dramaturgy», «poiesis» og «aisthesis». Toppen av hierarkiet, «poietic» eller «poetikk», består alltid, ifølge Szatkowski, av kunstnerens verdisystem relatert til hva kunst skal gjøre, og hvordan kunst skal se ut i vårt samfunn (Szatkowski, 2019, s. 87). I denne konteksten er verdiene ifølge Szatkowski «ukrenkelige» og «nødvendige»; verdiene brukes av kunstneren til å guide den kunstneriske prosessen (Szatkowski, 2019, s. 87). For å beskrive det på en litt annen måte: Toppen av hierarkiet inneholder viktige og ukrenkelige verdier, de verdiene som gjør at kunstneren kan ta de nødvendige valgene i produksjonsprosessen (Szatkowski, 2019, s. 87).



Figur 14. "Poietic hierarchy – dramaturgy as aligning poietics with poiesis and aisthesis" (Szatkowski, 2019, s. 88)

Bunnen av hierarkiet består av «poiesis» og «aisthesis». Szatkowski bruker konseptet poiesis for å beskrive evolusjon innenfor kunstnerisk arbeid (Szatkowski, 2019, s. 152). Gjennom poiesis-begrepet forsøker Szatkowski å

unngå å mystifisere den kunstneriske prosessen, den romantiske ideen om kunstnergeniet som skaper sine verk som følge av en ubeskrivelig visjon eller inspirasjon (Szatkowski, 2019, s. 152). Med andre ord omhandler poiesis operasjonene i produksjonsprosessen, metodene, teknikkene og materialene (Szatkowski, 2019, s. 159). For å lese mer om poiesis-begrepet, se oppslagsordet [poiesis](#). Aisthesis, den andre delen av hierarkiets bunn, omhandler den planlagte/imaginære visningssituasjonen, hvor et tenkt publikum iakttar eller deltar i kunstverket (Szatkowski, 2019, s. 87).

I midten av hierarkiet plasserer Szatkowski «dramaturgi», som han beskriver som en praksis-teori som tilpasser, gjennom en tilbakevendende prosess, verdiene på toppen av hierarkiet med produksjonen og resepsjonen av kunstverket på bunnen av hierarkiet (Szatkowski, 2019, s. 6). For leseren av denne avhandlingen kan det være enklere å tenke på midtdelen som det offentlige verket som leveres som den skapende delen av avhandlingen eller bare utstillingen *Minnekommisjonen*.

Både Szatkowski og Thomas Rosendahl Nielsen anvender poetologisk analyse som akademikere/forskere, hvor en forestilling, en kunstner eller et oeuvre analyseres i etterkant av produksjonen, og hvor verk, programskrifter, markedsføringsmateriell, program og intervjuer med kunstnerne brukes som innganger til å beskrive det poetiske hierarki. Jeg vil derimot bruke samme analysemodell som kunstner-forsker i praksis, hvor det poetiske hierarki er mitt eget. Dette skaper noen muligheter, men også noen utfordringer med Szatkovskis modell. I *A Theory of Dramaturgy* (2019) skriver Szatkowski:

At the top of the hierarchy, we find the inviolable values, which direct the choices in the process of *aisthesis*: how the spectators should be engaged and confronted or affirmed; and *poiesis*: how to programme the artistic creation of a work of art, rehearsals, training, and performativity. It is a local, normative value system (Szatkowski, 2019, s. 4, original kursivering).

Både i min masteroppgave fra 2017 og i denne ph.d.-avhandlingen kartlegger og analyserer jeg min egen kunstneriske prosess (Røst, 2017). Selv om jeg ikke beskrev noen poetiske hierarki i masteroppgaven, så ser jeg i ettertid at mange av mine interesser og arbeidsmåter har vedvart siden den gang. I den sammenheng undret jeg meg over Szatkovskis formulering i sitatet over; for selv

om verdiene, slik jeg tolker dette begrepet, tidvis har en lederrolle i mine kunstneriske prosesser, så er dette langt fra normen. Jeg er helt enig i påstanden om at alle avgjørelser i poiesis er informert av verdiene. Men det er ikke det samme som å si at verdiene er *ukrenkelige* og *leder* prosessen. Denne uenigheten om hvorvidt verdier guider ethvert valg i den kreative prosess er tema for oppslagsordet [verdier](#). Som følge av konklusjonen i verdi-oppslagsordet har jeg videreutviklet Szatkowskis poetiske hierarki-modell, noe som kan leses mer om i oppslagsordet [poetiske kategorier](#).

P.4. Poiesis

I dette oppslagsordet vil jeg presentere begrepet «poiesis», som er et sentralt konsept fra Janek Szatkowskis teori om [dramaturgi](#). I korte trekk forstås «poiesis» som evolusjon innenfor en kunstnerisk arbeidsprosess (Szatkowski, 2019, s. 152). Szatkowski ønsker å bevege seg vekk fra den romantiske ideen om den visjonære kunstneren som inspireres av noe ubeskrivelig, mystisk eller guddommelig. De som fremmer dette kunstneridealet, fraskriver seg ifølge Szatkowski videre potensiell kunnskapsutvikling; de påstår at det finnes tåkelagt kunnskap som ikke kan artikuleres (Szatkowski, 2019, s. 152). Szatkowski er uenig i dette, og mener at kunnskap aldri er ubeskrivelig, men kunnskap kan være implisitt: «it may always be demonstrated in situ, in context and thus articulated» (Szatkowski, 2019, s. 152). Istedenfor inspirasjon, intuisjon og kreativitet velger derfor Szatkowski å bruke «poiesis» for å beskrive utvikling og evolusjon innenfor kunstneriske prosesser (Szatkowski, 2019, s. 152). I tillegg vil Szatkowski gjennom «poiesis»-begrepet unngå å fremme en dualisme mellom teori og praksis, og refererer i den sammenheng til en rekke aristoteliske begreper.

Tre aristoteliske konsepter er spesielt viktige i Szatkowskis redegjørelse av poiesis: poiesis, práxis og theoria (Szatkowski, 2019, s. 153). Her vil jeg gjøre leseren oppmerksom på at Szatkowski bruker praxis-begrepet på tre ulike måter, i tråd med Aristoteles' tekster: «Divine Práxis», «Human rational praxis» og «Práxis» (Szatkowski, 2019, s. 153). Denne guddommelige práxis hadde målsettinger utenfor menneskenes handlingsrom, men det var en praxis «towards which any human activity ought to strive» (Szatkowski, 2019, s. 153). Men ettersom mennesket bor på jorden, må vi forholde oss til en annen form for praxis, den menneskelige rasjonelle praxis «which might aspire to connect the

human praxis to that of the divine» (Szatkowski, 2019, s. 153). Men i denne menneskelige rasjonelle praxis dukker det opp en ny distinksjon, mellom praxis relatert til intern refleksjon «theoria», og praxis relatert til utadvendt handling; «práxis».

For ordens skyld bruker jeg ikke de ulike praxis-begrepene videre i avhandlingen – men vil kun referere til sistnevnte práxis.

Aristoteles brukte begrepene práxis og poiesis for å skille mellom forskjellige former for utadvendte sosiale handlinger. Poiesis krevde «techne», det vil si tekniske ferdigheter, og handlet om å skape et håndfast arbeid, eller et objekts funksjon. Mens práxis handlet om sosiale og politiske handlinger, og krevde kunnskap, sunn fornuft, dydighet og mot (Szatkowski, 2019, s. 154). Szatkowski begir seg ut på denne aristoteliske begrepsutgreiingen for å vise til at poiesis, práxis og theoria er, ifølge Aristoteles, avhengig av hverandre (Szatkowski, 2019, s.154). Theoria er en refleksjonspraksis basert på kunnskap om den materielle verden (episteme) og intuitiv intellektuell kunnskap (Szatkowski, 2019, s. 154). Aristoteles anså altså techne som utover-rettet kompetanse og episteme som innover-rettet teoretisk kunnskap. (Szatkowski, 2019, s. 154). Szatkowski påpeker at dette er en «(mis)conception»:

If we notice, that Aristoteles refers to *technê* and craft (what we have come to call ‘art’) as knowledge, and that he insisted that *technê* is also connected to *epistêmê* because *technê* is a practice *grounded in an “account”* — something involving theoretical understanding, we will have to acknowledge that *poiesis* needs both *epistêmê* and *technê*, both theory and practice (Szatkowski, 2019, s. 154, original kursivering).

Et kunstverk er, ifølge Szatkowskis systemteoretiske ramme, et autopoietisk system, skapt av de operasjonene som utvikler systemets struktur, som igjen veileder produksjonen av flere operasjoner: «poiesis is a recursive process» (Szatkowski, 2019, s. 154). For å videre forklare hvordan slike rekursive prosesser fungerer, fremmer Szatkowski en påstand om at «techne» (tekniske ferdigheter) og «episteme» (kunnskap) er komplementære operasjoner: «we cannot work artistically without knowledge and reflection» (Szatkowski, 2019, s. 154). I tillegg må kreative rekursive prosesser være forankret i minner; bilder og ideer fra kunstnerens livserfaring. Våre vaner og verdier spiller en kompleks og grunnleggende rolle i den kreative prosessen. Ifølge Szatkowski

fremstår det «[irriterende](#)» i den kreative prosess, idet våre minner, vaner og verdier møter det uventede (Szatkowski, 2019, s. 154).

Siden kunstnerisk arbeid behøver både kunnskap og refleksjon, vil Szatkowski erstatte dikotomien teori–praksis med andre forskjellsdannelser, og gjør Aristoteles' påstand «every theory had praxis and any praxis expressed a theory» til den grunnleggende antakelse for sin teori om dramaturgi (Szatkowski, 2019, s. 154).

Før jeg ser nærmere på disse begrepsmessige forskjellsdannelsene, vil jeg ta leseren med til et konkret scenario i min kreative prosess: Etter at jeg hadde invitert Minnekommisjonens deltakere med på workshopserien, brukte jeg mye tid i det tomme rommet på [ARKIVET](#) som på et tidspunkt skulle huse utstillingen Minnekommisjonen, blant annet på å skrive «manus»; det jeg skulle si til deltakerne på workshopen. Det var i dette rommet jeg skulle møte deltakerne og arbeide sammen med dem – jeg visste hva «målet» skulle være (deres forslag til den viktigste historien om 2. verdenskrig i Norge), men hvordan skulle jeg strukturere workshopen? Hvordan skulle jeg rammesette selve møtet mellom deltakerne og meg? Hvor mye «scenografi» skulle jeg bruke? Kanskje skulle jeg montere en stor Minnekommisjonen-logo på veggen? Kanskje skulle deltakerne signere en «arbeidsavtale» i tillegg til samtykkeerklæringen de var pålagt å signere for å delta i forskningsprosjektet? Eller kanskje [vi](#) kunne starte med at alle fikk fem minutter på å legge frem sin begrunnelse for å delta i kommisjonen? Eller skulle jeg dra alt lenger inn i det teatrale? Kanskje deltakerne skulle få nye identiteter som ansatte i en slags rebellinstitusjon på ARKIVET? Kanskje skulle Minnekommisjonen forfatte brev til ARKIVETs ledelse og be dem om å gå av? Kanskje skulle vi skape et fiksjonelt univers hvor en autoritær Minnekommisjon forsøker å ta over ARKIVET?

Jeg satt altså for meg selv i dette tomme rommet og forsøkte å finne ut av veien videre. Jeg måtte reflektere; se tilbake på materialet som allerede var produsert, og valgene som allerede var tatt (rommet, menneskene, ideene, konseptene og begrunnelser for tidligere valg). Det allerede produserte materialet, for eksempel rommet på ARKIVET, skaper en forventning omkring hva neste steg skal være: «Are we trying to meet those expectations or are we trying to disappoint them and create a new set of expectations?» (Szatkowski, 2019, s. 155). Men det holder ikke å bare se bakover, på det vi har, vi må også se fremover; til så vidt artikulerte anelser om det ferdige verket, forestillingen, workshopen eller hva det måtte være. Bak i min bevissthet et sted fantes det en

idé om agonistisk minne – en vag konseptualisering som var aktivt tilsidesatt gjennom parentes-settingen. Etter min mening mater det parentes-satte konseptet anelsene; det bidrar til å skape fremtiden i den [kreative rekursive prosess](#). Dette går jeg nærmere inn på under oppslagsordet [parentes](#).

Både fortiden og fremtiden må ta del i den kreative rekursive prosessen. Denne bevegelsen mellom fortiden (etablert struktur/materiale) og fremtiden (potensial/anelser om produkt) er ifølge Szatkowski den fundamentale rekursive operasjonen i poiesis (Szatkowski, 2019, s. 155). For å lese mer om dette, se oppslagsordet [kreativ rekursiv prosess](#).

I tillegg til denne fundamentale operasjonen peker Szatkowski på en rekke andre faktorer som påvirker poiesis, og presenterer ulike «propositions», det vil si forslag, for hvordan vi kan beskrive poiesis-systemet. Et av forslagene er at poiesis: «is driven by recursive selections of structures» (Szatkowski, 2019, s. 155). Det systemteoretiske språket har et høyt abstraksjonsnivå, derfor rammer Szatkowski ofte avsnittene sine inn i eksempler fra praksis:

The first operation in the creation of a work of art – be it the first stroke with the brush on a canvas, the first word on the white paper (...) has to be followed by another operation. How is the next operation selected? What you produce in an inspired moment may be caused by coincidence, but how you then successively use it should not be coincidental; it becomes part of a structure (Szatkowski, 2019, s. 155)

Denne første operasjonen (det første penselstrøket) har frembragt en mulighet og noen spesifikke forventninger; noe som begrenser mulige operasjoner fremover (de neste potensielle penselstrøkene). Av alle de mulige operasjonene velger kunstneren én som aktualiseres – også én til og én til, og så videre – og en struktur fremtrer sakte, men sikkert (Szatkowski, 2019, s. 155). Poiesis, den kreative prosess, drives altså fremover av at kunstneren tar valg, og valgene er informert av hva den kreative prosessen hittil har produsert. Utvelgelsen er «rekursiv» fordi den refererer til fortiden (det som allerede eksisterer), og samtidig refererer denne utvelgelsen til fremtiden (de potensielle veiene videre) – «It is a movement between *actuality* and *potentiality*» (Szatkowski, 2019, s. 156, original kursivering).

La oss gå tilbake til rommet på ARKIVET. Jeg sitter der og vurderer hva jeg skal gjøre – ulike referanser svermer rundt i hodet mitt, og jeg får en idé: Jeg

kan ta portrettbilder med polaroidkamera i starten av workshopen, både for å hjelpe meg å huske navnene til deltakerne og for å henge dem på veggen – på samme måte som ordførere har sine portrett på veggen. Jeg bestemmer meg for å bruke dette som en begynnelse på workshopen. Jeg har valgt følgende operasjon – jeg skal ta bilder av deltakerne. Jeg håper at fotografiene kan sende en kode til deltakerne om at de er viktige personer i denne konteksten, men jeg kan unngå å eksplisitt nevne denne koden gjennom å bruke bildene som et verktøy for å memorere navn. Jeg har tatt en avgjørelse i den kreative prosessen – eller for å bruke det systemteoretiske språk – jeg har valgt en operasjon: «As the first operation is chosen it imposes limitations on the field of possible new options. The potential field of meanings is thus diminished» (Szatkowski, 2019, s. 156).

Denne utvelgelsen og begrensningen skaper en struktur. Men når Szatkowski bruker struktur-begrepet, mener han ikke nødvendigvis noe stabilt og uforanderlig, men en «floating functionality» (Szatkowski, 2019, s. 156). Med referanse til Luhmanns eget strukturbegrep beskriver Szatkowski hvordan en struktur er en betingelse som begrenser mulige koblinger mellom operasjoner. Denne strukturen kan enten brukes eller ikke brukes (møte eller ikke møte forventningene) i progresjonen mellom operasjoner (Szatkowski, 2019, s. 156). Szatkowski påpeker hvordan Luhmanns strukturbegrep utgjør en «theory of evolution» (Szatkowski, 2019, s. 156). Et kunstverk blir skapt gjennom en rekke steg hvor kunstneren velger å koble én operasjon til en annen, verkets produksjon har sin egen dramaturgiske struktur som kombinerer poetikken (verdiene), og poiesis (evolusjon i det kunstneriske arbeidet) (Szatkowski, 2019, s. 159). Poiesis drives altså fremover gjennom utvelgelsen av strukturer i den kreative rekursive prosessen (Szatkowski, 2019, s. 155).

Szatkowski foreslår også at poiesis kan forstås på følgende vis: «Poiesis needs “intuition” in both first and second order observations» (Szatkowski, 2019, s. 160). Når kunstneren arbeider alene, slik jeg stort sett gjorde under Minnekommissjonen-prosjektet, må dem selv velge når de skal arbeide i «flow», og når de skal stoppe for å reflektere – eller for å bruke Szatkowski/Luhmanns begrepsapparat: når de skal iaktta i første orden, og når de skal iaktta i annen orden (Szatkowski, 2019, s. 159). Når den kunstneriske prosessen flyter, for eksempel som da jeg jobbet med å skape workshopen på ARKIVET, observerte jeg verdenen i første orden; jeg observerte det jeg observerte (Szatkowski, 2019, s. 160).

I ulike deler av denne avhandlingen beskriver jeg en ganske vanlig opplevelse i den kreative prosess; følelsen av intuisjon. Intuisjon blir ofte ansett som noe mystisk og ubeskrivelig, nærmest irrasjonelt, hvor en idé eller løsningen av et problem dukker opp som fra intet (Szatkowski, 2019, s. 161). I Szatkowskis teori om den kreative prosess velger han å omtale intuisjon som en kognitiv funksjon (Szatkowski, 2019, s. 161). Han beskriver to operasjoner (handlinger/prosesser i systemet): «forenkling» og «bekreftelse». Operasjonen «forenkling» beskriver en situasjon hvor ulike operasjoner innordnes under samme kategori, men hvor irrelevant og overflødig informasjon glemmes, og et «kjerneminne» skapes; altså et minne av en situasjon som er enkelt å huske og lett tilgjengelig i bevisstheten (Szatkowski, 2019, s. 161). Operasjonen «bekreftelse» beskriver en situasjon hvor det forenklede kjerneminnet reaktiveres – vi får et «eureka»-øyeblikk, og bruker konseptet «intuisjon» for å beskrive opplevelsen (Szatkowski, 2019, s. 161).

I den kreative prosess, i poiesis, bruker vi intuisjon på ulike måter i de to «modes of existence» Szatkowski beskriver – første og annen ordens iakttagelse (Szatkowski, 2019, s. 161). Når kunstneren observerer i første orden, ser de verden som den er, de må ta avgjørelser, og bruker verdier for å prioritere mellom ulike muligheter (Szatkowski, 2019, s. 161). Etter å ha tatt en rekke avgjørelser i den kreative prosess må kunstneren stanse for å reflektere; «We insist that this is another mode of existence, to reflect means to observe observations in self-reflection or in communication. *It is not possible to create and reflect at the same time.*» (Szatkowski, 2019, s. 161, original kursivering). Szatkowski kommer her tilbake til begrepene práxis og theoria og setter dem som overskrifter for de ulike modusene han mener kunstneren beveger seg mellom. I práxis handler og erfarer kunstneren, de iakttar i første orden, de baserer handlingene og avgjørelsene på ukrenkelige verdier, og de bruker intuisjon – her kommer plutselige ideer og improvisasjon. I theoria iakttar kunstneren i andre orden, de analyserer og forsøker til en viss grad å finne kausallogiske forbindelser – her skriver for eksempel kunstneren loggbok, eller snakker sammen med samarbeidspartnere om den kreative prosessen (Szatkowski, 2019, s. 161). De ulike modusene støtter hverandre, og i Szatkowskis modell inkluderer han «theory-in-practice» som del av práxis, og «practice-in-theory» som del av theoria (Szatkowski, 2019, s. 161).

Siden jeg skrev min masteroppgave i 2017, har jeg vært meget nysgjerrig på beskrivelser av den kreative prosess, spesielt hos teoretikere som forsøker å

beskrive den kognitive bevegelsen mellom handling og refleksjon, som Szatkowski gjør her. I 2017 støttet jeg meg på et essay av Niels Lehmann, prodekan ved Universitetet i Aarhus, hvor han hentet inspirasjon fra Edward De Bonos idé om lateral tenkning (Lehmann, 2011, s. 150). Jeg refererer til Lehmann og De Bono, og legger frem noen sentrale elementer fra deres tekster i oppslagsordet [parentes](#). Under [parentes](#) vil jeg også forsøke å trekke noen forbindelseslinjer mellom Szatkowski, Lehmann og De Bono i beskrivelsen av den kunstnerisk-vitenskapelige prosess. Jeg drøfter Szatkowskis teori om dramaturgi videre under oppslagsordene [verdier](#), [kreativ rekursiv prosess](#), [systemteori](#) og [dramaturgi](#).

Q.

R.

S.

S.1. Systemteori

Niklas Luhmanns systemteori er kompleks og abstrakt. Luhmann skrev om rettsvitenskap, utdanning, epistemologi, politikk, historie, økonomi, religion og kunst fra et systemteoretisk perspektiv (Baraldi et al., 2021, s. 18), og det kan derfor være vanskelig å begripe teorien helhetlig. Teorien er sirkulært konstruert, hvor mestring av én kategori forutsetter en viss kunnskap om mange andre kategorier i teorien (Baraldi et al., 2021, s. 17). Jeg kommer ikke til å gi en utfyllende innføring i Luhmanns systemteori, men vil her beskrive de delene av teorien, de konseptene, som er relevante for å forstå deler av Szatkowskis teori om [dramaturgi](#), og som jeg bruker i ulike deler av denne avhandlingen.

Det viktigste utgangspunktet for en systemteoretisk analyse, og kanskje også for å beskrive systemteori, er forskjellen mellom system og miljø (Luhmann, 1995, s. 17). Først og fremst, hva mener Luhmann med «system»? Metaforen «system» brukes i dagligtalen, og kan beskrives som «et sett eller gruppe av gjenstander eller deler som hører sammen eller er ment å virke sammen etter en bestemt plan» (Nilstun, 2005). I Luhmanns sosiologiske teori

differensierer han mellom fire typer systemer: maskiner, bioorganismer, sosiale systemer og psykiske systemer (Luhmann, 1995, s. 3). Et system kan altså være et menneske, et lokalsamfunn, et kunstverk, en bie eller noe helt annet, mens et miljø er alt som ikke hører til i nevnte system – for eksempel resten av verdenen. Maskiner er allo-poetiske systemer, det vil si at de har et betinget program eller en algoritme som styrer systemet, for eksempel en bevegelsessensor som skrur på et lys (Szatkowski, 2019, s. 67). Bioorganismer (levende vesener), sosiale systemer (f.eks. samfunnet) og psykiske systemer (bevissthet) er alle autopoietiske. Det er de sistnevnte systemene, de autopoietiske, som vil være relevante i denne redegjørelsen av teorien.

Det kan være komplisert å beskrive hva «et system» er innenfor systemteorien, fordi det kan være så mangt: «[T]he single shape “system” may represent either psychic systems (...) or a social system, like an organisation (Theatre or University) or a functionally differentiated system (arts system or science system)» (Szatkowski, 2019, s. 73). Men gjennom sine operasjoner konstitueres et system ved å avgrense seg fra sitt miljø (Baraldi et al., 2021, s. 235). Uten et miljø kan ikke et system operere.

Et system omtales som autopoietisk dersom systemet har en spesifikk operasjon som kun befinner seg i nevnte system (Baraldi et al., 2021, s. 37). Men det arbeidet, den operasjonen som finnes i systemet, er ikke tilfeldig strukturert og sammenkoblet, men skapt av systemet selv, derav *autopoiesis* (Szatkowski, 2019, s. 74). Autopoiesis, altså operasjonene til systemet, kan beskrives som informasjon; endringer i systemet som utgjør en forskjell på systemet. Systemet produserer deretter enheter som er unike for nevnte system (Szatkowski, 2019, s. 75).

Et eksempel Szatkowski selv bruker, er forholdet mellom en celle og et molekyl: Organisk liv oppstod for over tre milliarder år siden på grunn av et miljø hvor forholdene tillot formeringen av molekyler (Szatkowski, 2019, s. 69). Når en celle integrerer et molekyl, for eksempel et protein, er denne interaksjonen resultatet av hvordan cellen oppfatter proteinet. Inkorporeringen av proteinet er et resultat av cellens autopoietiske dynamikk (Szatkowski, 2019, s. 69). Cellen blir et miljø for proteinet, og proteinet er et miljø for cellen. Membranen mellom cellen og proteinet, og den kjemiske transformasjonen som oppstår mellom dem (metabolisme), er en del av den autopoietiske operasjonen. Cellen produserer komponentene som er nødvendige for å skape en avgrensning (membranen), og denne avgrensningen er essensiell for den kjemiske prosessen

som transformerer oksygen, mat og andre materialer i en organisme. Altså produseres cellen og grensen (membranen) som en enhet – denne autopoietiske organiseringen karakteriserer levende vesener (Szatkowski, 2019, s. 69).

Konseptet autopoiesis kan være litt vanskelig å få grep om – og innenfor Luhmanns teori kan det være greit å forlate et konsept for så å komme tilbake til det når man har utforsket et annet konsept. Jeg bryter derfor med beskrivelsen av autopoiesis nå, og beveger meg over til konseptet «miljø».

I vår bevissthet må vi redusere kompleksitet. Dersom vi forsøker å se for oss det tilsynelatende uendelige universet vi befinner oss i, med alle planeter, dyr, organisk og ikke-organisk materiale, stjerner, atomer, elektriske signaler og konsepter, blir vi raskt oppmerksom på at det er umulig (Szatkowski, 2019, s. 69). Det hjernen derimot gjør, er å skape en forestilling, en slags skisse, av hvordan alt dette samlet kan se ut, og det kan vi kalle virkeligheten (Szatkowski, 2019, s. 69). Dette uendelig komplekse universet vi befinner oss i, er vårt miljø. Dette miljøet er i konstant bevegelse og endring – vi må derfor redusere kompleksiteten for å kunne kommunisere og overleve.

Et miljø beskrives kun som et miljø dersom det er på utsiden av et system, et miljø kan altså forstås som «alt annet» utenom systemet (Baraldi et al., 2021, s. 235) Systemer kan ikke eksistere uten et miljø, de skapes og opprettholdes gjennom å skape og opprettholde en forskjell til sitt miljø. En avgrensning (f.eks. membranen i en celle) kan ses på som en markering som skaper et markert område, i motsetning til et umarkert område (ikke-cellen). Det umarkerte området er dermed miljøet til det markerte området. Det markerte området må bestemme hva som hører hjemme i området, og for å kunne ta denne avgjørelsen må det markerte området igjen skape en distinksjon i seg selv. Dette er mulig fordi en slik operasjon bygger systemer (Szatkowski, 2019, s. 69). Levende systemer (bioorganismer) er en kjemisk prosedyre mellom proteiner, DNA, enzymer og lignende, mens sosiale systemer opererer gjennom kommunikasjon, og psykiske systemer opererer i bevisstheten.

Dersom et system skal kunne iakttas noe som helst, må det bli et markert område (Szatkowski, 2019, s. 70). Et system (levende, sosialt eller psykisk) er noe som indikerer. Et eksempel på en indikasjon kan være påstanden «Dette er et kunstverk». Men samtidig som systemet indikerer, skaper den en distinksjon: «Et kunstverk er ikke det samme som for eksempel natur, matlaging, vitenskap eller andre menneskeskapte ting». En iakttagelse består derfor av indikering og

distingvering. Szatkowski beskriver dette som et fundamentalt paradoks: «the unity of differences» (Szatkowski, 2019, s. 70, original kursivering).

Når et system skaper en distingvering, har det skapt noe som avgrenser seg fra verdenen. Systemet kan så iakttas verdenen gjennom denne distinksjonen – men det vil ikke si at avgrensningen isolerer systemet (Baraldi et al., 2021, s. 235) Dersom denne distinksjonen er sterk, kan systemet koble forskjellige operasjoner inn i den, altså andre systemer med samme distinksjon. Et system må derfor ha en selvreferanse, en kode med internt stabile referanser som gjør at systemet kan velge det som hører hjemme i det markerte området, for eksempel: «Hva aksepterer vi som kunst?» (Szatkowski, 2019, s. 71). For å kunne skape denne differensieringen inne i systemet behøves en annen kode – noe Luhmann selv omtalte som «programmer» (Szatkowski, 2019, s. 71).

Programmene fungerer som informasjon internt i systemet, som passer på at systemet hverken er immun mot eller overreagerer på irritasjoner i miljøet. Et program har positive verdier, altså en preferanse, som signaliserer informasjon som etter all sannsynlighet får innpass i systemet (Szatkowski, 2019, s. 71). Programmet skaper altså distinksjonen positiv/negativ eller akseptabel/ikke-akseptabel. Systemet kan gjennom nevnte program varieres og øke i kompleksitet.

Et eksempel: La oss identifisere meg, Andreas, som et psykisk system. Det psykiske systemet, altså bevisstheten til Andreas, forsøker å identifisere seg selv som et unikt levende vesen, ulik alle andre mennesker i verden (Szatkowski, 2019, s. 72). Ingen andre mennesker i verden kan vite hva som foregår i dette psykiske systemet; hans tanker, følelser, intuisjoner og lignende, kun Andreas vet det. Det psykiske systemet er altså et operasjonelt lukket system (Szatkowski, 2019, s. 71). Andreas observerer sitt miljø, og identifiserer andre psykiske systemer (andre mennesker). For å kunne uttrykke tankene sine til andre psykiske systemer må Andreas kommunisere, men når det psykiske systemet kommuniserer i forskjellige sosiale systemer, for eksempel kunstsyste~~m~~et, må Andreas følge reglene og «programmet» i det gitte system (Szatkowski, 2019, s. 72).

En strukturell kobling beskriver noe som begrenser mangfoldet av mulige operasjoner et system kan utføre gjennom autopoiesis. Øyne og ører, koblet til hjernen, er eksempler på en strukturell kobling i et system (Szatkowski, 2019, s. 73). Input fra sansene påvirker det psykiske systemet (bevisstheten), hvor det irriteres og stimuleres til å ta avgjørelser. Slike koblinger må ha en base i

virkeligheten uavhengig av det autopoietiske systemet. Et annet eksempel i et annet systemnivå: Dersom det politiske systemet bestemmer seg for å kutte i bevilgningsmidlene til kunst, vil kunstsyste­met måtte avgjøre hvordan det håndterer situasjonen. Det politiske systemet og kunstsyste­met er derfor operativt avdelt, men strukturelt koblet (Szatkowski, 2019, s. 74). En strukturell kobling er en *systemekstern* påvirkningskraft. Ulike systemer er i hverandres miljø, og skaper irritasjoner for hverandre, uten at de kan påvirke hverandres operasjoner direkte (Baraldi et al., 2021, s. 115). Kunstsyste­met er for eksempel strukturelt koblet til minn­stedsyste­met, selv om de er operativt avdelt.

En operativ kobling kan beskrives som en systemintern påvirkningskraft. Alle nye kunstverk er for eksempel påvirket av tidligere verk. Operative koblinger i kunstsyste­met kan være hvordan et verk relaterer seg til andre verk, eller hvordan en kunstner velger å ikke skape noe som allerede er skapt. Slike operative koblinger begrenser mulighetene til en kunstner, noe som irriterer/stimulerer den kreative prosessen, selv om kunstneren ikke er bevisst på denne operasjonen (Szatkowski, 2019, s. 74).

Liv på jorden er en biokjemisk oppfinnelse, et sirkulært selvproduserende system som gjennom evolusjon over tid har skapt mange forskjellige vesener og andre systemer. Alt dette har blitt skapt gjennom én sirkulær autopoietisk operasjon. Selve konseptet autopoiesis kommer opprinnelig fra biologen Humberto R. Maturana. Maturana tok utgangspunkt i Aristoteles' konsepter *práxis* og *poiésis* (Szatkowski, 2019, s. 74). Ifølge Aristoteles var *práxis* en handling som gjennomføres fordi handlingen selv er tilfredsstillende, altså er handlingen meningsfull i seg selv. *Poiésis* var i motsetning til *práxis* en handling som produserte noe eksternt, et arbeid (Szatkowski, 2019, s. 74). Handlinger innenfor *poiésis* er derfor rettet mot produksjon. Et system som er autopoietisk, arbeider derfor for å skape, opprettholde og utvikle seg selv. Systemets operasjoner og strukturer skapes internt i systemet.

Autopoiesis kan ifølge Szatkowski generaliseres på følgende måte: Levende systemer, sosiale systemer og psykiske systemer har alle sine grunnleggende operasjoner (Szatkowski, 2019, s. 75). Levende systemer opererer gjennom biokjemiske prosesser. Sosiale systemer opererer med kommunikasjon. Psykiske systemer (bevissthet) opererer gjennom kognisjon (tenkning, sanseoppfatning, [oppmerksomhet](#), hukommelse o.l.). Szatkowski påpeker videre hvordan kunstsyste­met opererer med kommunikasjon gjennom kunstverket som sin grunnleggende operasjon (Szatkowski, 2019, s. 75).

Systemteorien er som nevnt omfattende, og jeg arbeider ikke gjennomført innenfor en systemteoretisk ramme i denne ph.d.-avhandlingen. Visse begreper og konsepter gjør seg derimot gjeldende idet jeg arbeider med Szatkowskis teori om dramaturgi. I oppslagsordene [poiesis](#), [kreativ rekursiv prosess](#), [verdier](#), [dramaturgi](#) og [kunst og vitenskap](#) fortsetter jeg redegjøringen av spesifikke systemteoretiske begreper.

T.

T.1. Teorien om agonistisk minne

Teorien om agonistisk [minne](#) ble først introdusert i artikkelen «On agonistic memory» (2016) av Anna Cento Bull og Hans Lauge Hansen, og er det minneteoretiske omdreiningspunktet til denne ph.d.-avhandlingen. Teorien er en videreføring av Chantal Mouffes teori om [agonistisk demokrati](#) innen fagfeltet [minnestudier](#) (Bull & Hansen, 2016). «On agonistic memory» var sentral i [UNREST](#)-prosjektet, som var et samarbeidsprosjekt støttet gjennom EUs Horizon 2020-program, hvor forskere fra ulike land forsøkte å finne agonisme i forskjellige minnerelaterte kontekster omkring i Europa (Bull & Hansen, 2020). I 2021 ble *Agonistic Memory and the Legacy of the 20th Century Wars in Europe* publisert, hvor funnene fra UNREST-prosjektet ble fremlagt, og hvor rollen og potensialet til agonistiske minner skulle utdypes (Berger & Kansteiner, 2021). I 2024 ble *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies* publisert – en «levende» nettbasert ressurs som dekker over «most of the approaches, theories and methods in memory studies» (Bietti & Pogacar, 2024). I denne nettressursen har Anna Cento Bull bidratt med oppslagsordet «Agonistic Memory» (Bull, 2024).

I det følgende vil jeg redegjøre for min lesning av nevnte tekster. Jeg vil bevege meg fra Bull og Hansens første artikkel i 2016, gjennom UNREST-prosjektets publikasjoner og avslutte ved Bulls bidrag til minnestudier-encyklopedien fra 2024. Jeg har valgt ut nevnte tekster ettersom jeg mener de kaster mest lys på den begrepsutviklingen som er relevant for min avhandling. Etter å ha redegjort for utviklingen i den pågående begrepsdiskusjonen knyttet til agonistisk minne, vil jeg sende deg som leser videre til andre oppslagsord for å presentere mitt bidrag i nevnte begrepsutvikling.

Anna Cento Bull og Hans Lauge Hansen argumenterte i 2016 for at den kosmopolitiske minnemodus ikke hadde klart å motvirke nye antagonistiske kollektive minner, konstruert av en populistisk bølge fra ytre høyre (Bull &

Hansen, 2016, s. 390). I artikkelen «On agonistic memory» (2016) definerte de noen sentrale karakteristikk ved deres forslag til en tredje minnemodus; agonistisk minne. Artikkelen pekte på grenseoppgangene mellom det offerfokuserte kosmopolitiske minnet og det helt/skurk-fokuserte antagonistiske minnet, og hvordan de relaterer seg til det agonistiske minnet.

Bull og Hansen omtaler ofte antagonistisk, kosmopolitisk og agonistisk minne som «*modes of remembering/memory*», altså en minnemodus (Bull & Hansen, 2016). «Modus» i denne sammenheng er en henvisning til Astrid Erll og hennes bearbeidelse av Jan Assmanns tekster om kulturelt og kommunikativt minne i *Memory in Culture* (2011) (Bull & Hansen, 2020, s. 1; Erll, 2011). En modus i dette tilfellet kan altså sies å være en fremgangsmåte, en funksjon, et perspektiv, og en måte å «bruke» minner på. Slik jeg tolker Bull og Hansen, bruker de «agonistisk minnemodus» og «agonistisk minne» for å beskrive samme konsept – som synonymer. Jeg kommer til å gjøre det samme videre i avhandlingen, og vil ikke problematisere «modus»-konseptet videre i min undersøkelse.

I «On agonistic memory» videreførte Bull og Hansen Erlls modus-begrep, og brukte fem ulike parametere for å distingvere mellom tre etisk-politiske minnemodus; tre måter å bruke minne på: antagonistisk, kosmopolitisk og agonistisk (Bull & Hansen, 2016, s. 400). De fem parameterne var: «Nature of conflict», «Perpetrator/victim perspectives», «Historical context», «Reflexivity and dialogue» og «Empathy and emotions» (Bull & Hansen, 2016, s. 400).

Det antagonistiske perspektivet promoterte minner som fremmet konflikt mellom avgrensede grupper, og hvor en tydelig linje mellom «oss» og «dem» ble tegnet opp (Bull & Hansen, 2016, s. 393). «Godt» og «ondt» var i dette tilfellet moralske kategorier som ikke ble krysset eller problematisert. Slike moralsk essensialiserende identiteter rommet ikke kritisk refleksjon over sin egen rolle, og ble derfor omtalt som en ikke-refleksiv, monologisk minnemodus (Bull & Hansen, 2016, s. 400). Det antagonistiske minnet assosieres gjerne med tidlig moderne tid, men ifølge Bull og Hansen var antagonismen i realiteten historisk utbredt – og en kan argumentere for at alt fra Leni Riefenstahls nazi-propagandafilmer fra 1930-tallet til moderne krigsdatabaser fremmer antagonismen (Bull & Hansen, 2016, s. 390). Bull og Hansen refererte videre til den polske sosiologen Zygmunt Bauman, som har skrevet at antagonismen burde ansees som et kjerneelement også i dagens samfunn, hvor klare linjer som skiller «oss» fra «dem» fungerer som en motgift til usikkerhet:

Signs of malaise are abundant and salient yet (...) they seek in vain a legitimate expression in the world of politics. Short of articulate expression, they need to be read, obliquely, from the outburst of xenophobic and racist frenzy (Baumann, 2000, referert i Bull & Hansen, 2016, s. 393).

Kosmopolitismen ble beskrevet som en filosofisk, politisk og ideologisk posisjon som fremmet ideen om et samfunn basert på felles politisk engasjement mellom alle mennesker, uansett nasjonalitet (Bull & Hansen, 2016, s. 391). Kosmopolitismen stammer fra antikkens Hellas, men ble tett knyttet til teorier om globalisering etter Sovjetunionens kollaps i 1989 (Bull & Hansen, 2016, s. 391). Kosmopolitisk *minne* ble ifølge Bull og Hansen gjeldende som følge av to sammenfallende fenomen: Det transnasjonale Holocaust-minnet, som utviklet seg fra 1980-årene, tett knyttet til TV-serien *Holocaust* fra 1978 (Bull & Hansen, 2016, s. 391). Den andre viktige faktoren var den spesifikke menneskerettighetsbevegelsen som utviklet seg på 1990-tallet, hvor den voldelige fortiden under autoritære regimer i det tjuende århundre ble et kritisk punkt innenfor menneskerettighetsdiskursen (Bull & Hansen, 2016, s. 391).

Ifølge Bull og Hansen prioriterte profesjonelle innenfor minnestudier og historiefaget den europositive avpolitiserte kosmopolitiske modus, hvor offerrollen sto i fokus og medlidenhet var den primære emosjonelle kategorien (Bull & Hansen, 2016, s. 394). På den andre siden fremmet nasjonalistiske, euroskeptiske bevegelser en politisert antagonistisk modus, hvor et helt/skurk-narrativ står i fokus (Bull & Hansen, 2016, s. 394). Dersom den kosmopolitiske modus ikke evnet å stanse utviklingen av den antagonistiske minnemosus, måtte [vi](#) ifølge Bull og Hansen konkludere med at «we are in serious need of rethinking the ways in which we remember the past» (Bull & Hansen, 2016, s. 394). Dette var Bull og Hansens opprinnelige utgangspunkt da de artikulerte teorien om agonistisk minne.

Men hvilke elementer karakteriserte agonistisk minne i «On agonistic memory» (2016)? Bull og Hansen la frem fire punkter:

1. Agonistisk minne skal kontekstualisere menneskers kapasitet for ondskap gjennom spesifikke historiske og politiske sammenhenger. «[A]void pitting ‘good’ against ‘evil’» (Bull & Hansen, 2016, s. 399).

2. Man skal minnes fortiden gjennom vitnesbyrd fra både gjerningspersoner og ofre, men også vitner, forrædere, spioner og andre tredjeparter (Bull & Hansen, 2016, s. 399).
3. Man må anerkjenne at følelser spiller en kritisk rolle i minneprosesser. Empati med ofre skal være et første skritt mot å minnes fortiden «in ways that facilitate and promote critical understanding and also acknowledge civic and political passions» (Bull & Hansen, 2016, s. 399).
4. Den historiske konteksten må rekonstrueres – idet vi minnes fortiden, må vi også minnes de sosiopolitiske kampene, samt de individuelle og kollektive narrative som førte til massekriminalitet (Bull & Hansen, 2016, s. 399).

I tillegg til de fire karakteristikkene ovenfor brukte Bull og Hansen et skjema for å tydeliggjøre «The defining characteristics of modes of remembering» (Bull & Hansen, 2016, s. 400):

	Antagonistic Mode	Cosmopolitan Mode	Agonistic Mode
Nature of conflict	Good vs evil Good and evil as moral categories Us = good Them = evil	Good vs evil Good and evil as abstract categories Democracy/HR = good Totalitarianism = evil	Nature of conflict and violence depend on social circumstances, context and agency
Perpetrator/victim perspectives	Perpetrator perspective presented as victim Us = victims Them = perpetrators	Emphasis on victims' perspective on all sides	Learning from the memories/perspectives of victims, perpetrators and third party witnesses
Historical context	Manipulated, historical events turned into myths	Transcended, universalized	Remembering historical context and socio-political struggles
Reflexivity and dialogue	Self-consciously unreflexive, monologic	Reflexive, dialogic Exposing the constructed nature of memory Consensually dialogic (Habermas)	Reflexive, dialogic, multi-perspectivist Exposing the constructed nature of memory Open-endedly dialogic (Bakhtin)
Empathy and emotions	Empathy with <i>our</i> past sufferings, passion of belonging, demonizing the evil Other(s)	Compassion for human suffering	Passions oriented towards collective solidarity, preparing emotions for democratic institutions

Figur 15. «The defining characteristics of modes of remembering» (Bull & Hansen, 2016, s. 400)

Bull og Hansen påpekte eksplisitt at deres skjema fra «On agonistic memory», gjengitt ovenfor, skulle forstås som en skissering av idealtyper – et

produktivt verktøy for å bedre forståelsen av de ulike modusene (Bull & Hansen, 2016, s. 399).

I kategoriene «refleksivitet og dialog» differensierte Bull og Hansen mellom konsensuell og «open-ended»-dialog for å beskrive dialogformen hos henholdsvis kosmopolitismen og agonismen. Den kosmopolitiske dialog var ifølge Bull og Hansen knyttet til Habermas' etiske dialogkonsept, hvor ideologiske forskjeller forstås som noe som kan tilsidesettes i den offentlige sfære, i et mål om å nå konsensus (Bull & Hansen, 2016, s. 396). Denne konseptualiseringen av dialog ble kritisert for å være idealistisk, og tok ifølge Bull og Hansen utgangspunkt i at subjektet tas ut av den samfunnsmessige kontekst (Bull & Hansen, 2016, s. 396). Dialogen innenfor det agonistiske minnet skulle derimot forstås som «open-ended», knyttet til Bakhtins dialogkonsept, hvor «a unified truth can only be expressed through a plurality of perspectives» (Bull & Hansen, 2016, s. 397).

Bull og Hansen konkluderte med å spesifisere at den kosmopolitiske og agonistiske minnemode ikke nødvendigvis sto i kontraposisjon; og kunne til dels være komplementære (Bull & Hansen, 2016, s. 401):

However, an agonistic mode of remembering, in addition to exposing the socially constructed nature of collective memory and including the suffering of the 'Others', would rely on a multiplicity of perspectives in order to bring to light the socio-political struggles of the past and reconstruct the historical context in ways which restore the importance of civic and political passions and address issues of individual and collective agency (Bull & Hansen, 2016, s. 401).

Mellom 2016 og 2019 mottok Bull, Hansen og en rekke andre forskere innenfor minnestudier finansiering til UNREST-prosjektet (Unsettling Remembering and Social Cohesion in Transnational Europe) (Bull & Hansen, 2020, s. 3). Prosjektet tok utgangspunkt i artikkelen «On agonistic memory», og hadde ifølge Bull og Hansen en eksplisitt målsetting, de ville «pursue a third, agonistic memory way, which would embrace political mobilization and conflict as an opportunity for democratic development. The project was thus concept driven and it aimed at theory building, as well as theory testing» (Bull & Hansen, 2020, s. 3).

I 2020 publiserte Bull og Hansen artikkelen «Agonistic Memory and the UNREST Project» (2020). Her reflekterte forfatterne over noen av funnene fra UNREST-prosjektet, og fokuserte spesifikt på utdypingen av deres dialogkonsept gjennom en spesifikk type flerperspektivisme; «radical multiperspectivism» som en motsetning til «consensual multiperspectivism» (Bull & Hansen, 2020, s. 1). Gjennom radikal flerperspektivisme ville stemmer og perspektiver fra ofre, gjerningspersoner, helter og andre tredjeparter «møtes» (Bull & Hansen, 2020, s. 3). Bull og Hansen argumenterte for at en slik radikal flerperspektivisme var en effektiv strategi som tilrettela for forståelse uten legitimering:

Does that mean that we will have to understand the Nazi perpetrators responsible for the Holocaust? Yes and no. Yes, because we need to understand what kind of social and political conditions it takes to make normal people turn into war criminals (...). And no, because we cannot allow this understanding to become an excuse or legitimization of the crimes committed (Bull & Hansen, 2020, s. 3).

I 2021 ble *Agonistic Memory and the Legacy of the 20th Century Wars in Europe* publisert, redigert av Stefan Berger og Wulf Kansteiner. I boken ble funnene fra UNREST-prosjektet lagt frem, og en rekke forskere som deltok i prosjektet, utdypet rollen og potensialet til agonistiske minner (Berger & Kansteiner, 2021). Boken består av en rekke relevante artikler, og i denne redegjørelsen av begrepsutviklingen vil jeg fokusere på bokens innledende og avsluttende kapitler, begge forfattet av redaktørene Stefan Berger og Wulf Kansteiner, samt kapittelet «Agonistic Memory Revisited» av Bull, Hansen og Francisco Colom-González. Berger og Kansteiner stiller seg kritiske til ulike deler av forskningsprosjektet og til teorien om agonistisk minne, noe jeg kommer tilbake til senere i dette oppslagsordet.

Bokens målsetting var ifølge Berger og Kansteiner: «to define in more concrete terms what scholarly, ethical and political potential agonistic memory possesses and what important questions remain to be solved in future research about agonistic memory.» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 2). Forskerne i UNREST var venstreorienterte, anti-nyliberale og ønsket å bidra med anvendelige råd og forslag til aktører i kulturfeltet (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). De måtte derfor utforske hvordan agonistisk minne kunne påvirke politiske og kulturelle institusjoner, slik at de promoterte kollektiv solidaritet og demokratiske

tradisjoner; de ville tilrettelegge for «open-ended»-dialog mellom kontrære eller konfliktfylte tolkninger av fortiden og nåtiden (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). Berger og Kansteiner skrev deretter at dette skulle vise seg å være komplisert, ettersom UNREST-prosjektet ikke samarbeidet med relevante interessenter. Prosjektet åpnet ikke for [deltakelse](#) fra den venstreorienterte grasrotbevegelsen som teorien om agonistisk minne og den politiske teorien om agonisme ønsket å gjenopplive; «[It] was missing from the initial design of the project» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). Dette manglende elementet i UNREST-prosjektet skulle vise seg å bli gjeldende i mitt prosjekt, noe jeg blant annet utdyper under oppslagsordet [ekspertveldekritikk](#).

Bull og Hansens teori om agonisme var som sagt den teoretiske ryggraden i UNREST-prosjektet, og ettersom nevnte forfattere også var forskere i prosjektet, tilrettela det for kontinuerlig refleksjon mellom de empiriske resultatene og teorien, samt raffinering av teorien i lys av resultatene (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3-4). Og det er nevnte raffinering – endringer i teorien – som legges frem i bokens kapittel to; «Agonistic Memory Revisited» (Bull et al., 2021).

Ifølge Bull, Hansen og Colom-González var ikke UNREST-prosjektets målsetting å «teste» eller «bekrefte» Chantal Mouffes agonisme innenfor minnestudier – de ville derimot utforske det normative og kognitive potensialet til agonismen for å forstå dynamikken til sosiale minner i Europa (Bull et al., 2021, s. 16). I «Agonistic Memory Revisited» reviderer de deler av teorien først lagt frem i 2016, deriblant kritiserer de seg selv for å ha vært reduktive i møte med konseptet kosmopolitisme (Bull et al., 2021, s. 21). Kosmopolitisme har ifølge Bull et al. blitt appropriert i mange ulike filosofiske og sosiologiske tankegods de siste tiår – men de baserte sin kritikk i 2016 på en «reductive and simplistic» forståelse av kosmopolitisme (Bull et al., 2021, s. 21). I sin nye formulering av deres kritikk mot kosmopolitismen, spesifiserte de at innvendingene var rettet mot den «universale kosmopolitismen», som i stor grad baserer seg på den kantianske forestillingen om rasjonelt konstruerte universelle moralske verdier (Bull et al., 2021, s. 21). Deres kritikk skal altså ikke forstås som en innvending mot mangfoldet av kosmopolitiske tankesett som eksisterer, for eksempel Miyase Christensens «postnormative cosmopolitanism» eller Walter Mignolos «decolonial cosmopolitanism», som på ulike måter vektlegger elementer som ifølge Bull et al. kan være relevante for videreutviklingen av agonistisk minne (Bull et al., 2021, s. 21-22).

En annen relevant revisjon av Bull et al. er differensieringen mellom antagonistisk minne og nasjonalistisk-antagonistisk minne (Bull et al., 2021, s. 17). Forfatterne nevnte ikke begrunnelsen bak denne endringen eksplisitt, men i samme ånd som revisjonen av kosmopolitismen fremstod det som om de ønsket en spesifisering av *typen* antagonisme de ønsket å motarbeide. Dette ble støttet i Wulf Kansteiner og Stefan Bergers sluttkapittel «Agonism and Memory», hvor de nyanserte den antagonistiske modus med henvisning til amerikanske statuer som hedrer tidligere slavedrivere (Berger & Kansteiner, 2021, s. 239). I kjølvannet av drapet på George Floyd av politibetjenter i delstaten Minnesota ble 169 statuer og andre symboler for den amerikanske konføderasjon demontert og/eller ødelagt over hele landet (Southern Poverty Law Center, 2025). Berger og Kansteiner spør om det å ødelegge statuene var eneste mulighet. Kunne de ha erstattet statuene med et selvkritisk minnesteid istedenfor? Eller kunne statuene bare bli stående, men bli supplert med historisk og moderne kontekst, slik at statuene også kunne fortelle historien om *ofrene* for slaveri? (Berger & Kansteiner, 2021, s. 239-240). Berger og Kansteiner beskrev hvordan det å ødelegge statuene kan tolkes som meningsfull antagonisme:

Strange as it sounds, within a national interpretative framework, the first options could count as a plausible and meaningful antagonistic interpretation of the past in the sense that the statues and the racists they glorify are no longer deemed to have any meaningful role to play within an optimistic story of national progress of a democratic society committed to enlightenment principles of equality. (...) There is nothing to be gained from leaving the last antagonistic word to racists past and present (Berger & Kansteiner, 2021, s. 240).

I lys av denne nyanseringen av antagonistisk og kosmopolitisk minne differensieres altså agonistisk minne i «Agonistic Memory Revisited» fra *nasjonalistisk-antagonistisk minne* og *universalistisk-kosmopolitisk minne* (Bull et al., 2021, s. 17).

Berger og Kansteiner sto som nevnt for siste kapittel i *Agonistic Memory and the Legacy of the 20th Century Wars in Europe*. Her skrev redaktørene eksplisitt at kapittelet ikke representerte en kollektiv stemme fra UNREST-teamet, men heller «personal reflections of the two authors offered in a spirit of agonistic debate» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 203). Dette er et kapittel jeg

som leser var veldig nysgjerrig på da jeg leste boken, ettersom bokens innledende kapittel, også forfattet av Berger og Kansteiner, formidlet følgende:

It has to be emphasized that it does not reflect the view of all UNREST researchers and some, in particular Hans Lauge Hansen and Anna Cento Bull, have made it very clear to the editors that they are not in agreement with the arguments put forward in Chap. 8 (Berger & Kansteiner, 2021, s. 10).

Hverken Berger, Kansteiner, Hansen eller Bull forklarte hva denne uenigheten spesifikt gikk ut på. Men i nevnte kapittel 8, «Agonism and Memory», kritiserte redaktørene konseptet agonistisk minne, og mente det heller burde forstås som et tillegg til kosmopolitismen, fremfor et alternativ:

«[A]gonism suffers from conceptual contradictions that are encoded in its philosophical DNA. Agonistic memory is best theorized as a critical addition rather than a true alternative to the cosmopolitan memory playbook» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 238).

Den konseptuelle motsetningen Berger og Kansteiner refererte til, var tilsynelatende agonismens manglende etiske fundament (Berger & Kansteiner, 2021, s. 238). Selv om agonistisk minne har flere målsettinger, mangler den, ifølge Berger og Kansteiner, «an easily identifiable set of values (...)» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 236). Den agonistiske minnemodus må derfor basere sine verdier i et kosmopolitisk fundament. Berger og Kansteiner var derimot enige i at kosmopolitismen og kosmopolitisk minne har hatt problemer; de mener for eksempel at menneskerettighetsregimet ikke har favnet bredt nok, og at strukturelle ulikheter og urettferdighet må tas i betraktning (Berger & Kansteiner, 2021, s. 238). Et annet problem var ifølge forfatterne at den nordvestlige halvkule ikke har praktisert de verdiene vi forkynner: «Put differently, cosmopolitanism has also lost legitimacy due to the inconsistent application of cosmopolitan values and that problem is not solved by deconstructing the cosmopolitan system of values» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 238).

Berger og Kansteiner avsluttet boken med å eksemplifisere hvordan alle tre minnestrategiene – antagonistisk, kosmopolitisk og agonistisk – kan forstås som verktøy i minnestudiers konseptuelle verktøykasse (Berger & Kansteiner, 2021, s. 240). Jeg tolker derimot Berger og Kansteiner som tydelige i sin sak; selv om strategiene kan kategoriseres som antagonistiske, kosmopolitiske eller

agonistiske, bør den bærende minnemodus nevnte strategier brukes innenfor, være basert på kosmopolitiske verdier:

UNREST revealed agonism and cosmopolitanism to be not so much separate ideal types of cultural memory as closely related philosophies of conceptualizing memory from a left-wing progressive political perspective, with cosmopolitanism providing an ethical baseline for agonism's efforts to deliver more effectively on the original cosmopolitan promise (Berger & Kansteiner, 2021, s. 237).

I denne begrepsutviklingsutgreiingen vil jeg til slutt ta for meg Anna Cento Bulls oppslagsord «Agonistic memory» i *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies* (2024). Her skriver Bull om opphavet og utviklingen til agonistisk minne, om ulike agonistiske minnepraksiser, og til slutt reflekterer hun over forholdet mellom de ulike minnemodusene (Bull, 2024). Bull spesifiserer hvordan agonistisk minne «was conceived as an action-oriented theory», og har siden 2016 inspirert en rekke ulike forskningsprosjekt som forsøkte å identifisere pågående, men også å skape nye, agonistiske minnepraksiser (Bull, 2024, s. 2-3).

Bull peker på hvordan ulike fagpersoner har fokusert på forholdet mellom kosmopolitismen og agonismen, og hvordan de kan fungere sammen i møte med antagonistisk populisme (Bull, 2024, s. 4). De står imot antagonismen gjennom å omfavne dissonans «and injecting greater political vigor around concepts of power and social inequalities into the cosmopolitan approach.» (Bull, 2024, s. 4). I den sammenheng refererer Bull til en rekke ulike konseptualiseringer av kosmopolitisk informert agonisme, som for eksempel «agonistic cosmopolitics», «agonistic cosmopolitanism», «militant cosmopolitics» og «contestatory cosmopolitanism» (Bull, 2024, s. 4). Bull henviser også til motstanderne av slike sammenslåinger av kosmopolitisme og agonisme. Helt spesifikt refererer hun til sosiologen Nathan Sznajder, som bidro til å lansere konseptet kosmopolitisk minne, og til debatten mellom Sznajder, Bull og Hansen på UNRESTs siste konferanse i Roma 2019 (Bull, 2024, s. 4; UNREST, 2025).

Sznajder var sterkt kritisk til Bull og Hansens fremstilling av kosmopolitismen, og mente at deres påstand om at kosmopolitismen avpolitiserer minner, ikke stemmer (Sznajder, 2019, s. 11). Sznajder var også kritisk til at Bull og Hansens konseptualisering av agonistisk minne tok utgangspunkt i Chantal Mouffes forståelse av agonisme, ettersom Sznajder tolker henne som en anti-

liberal og anti-pluralistisk tenker (Sznaider, 2019, s. 4). I Bull og Hansens motsvar til Schnaider innrømmet de, som nevnt ovenfor, at de var reduktive i sin bruk av kosmopolitismen, og rettet sin kritikk mot såkalt universal-kosmopolitisme (Bull & Hansen, 2019, s. 5). Likevel sto de fast på sin påstand om at kosmopolitismen kan være avpolitiserende, og refererte til steder hvor Schnaider selv har omtalt denne formen for avpolitisering i sammenheng med kosmopolitiske uttrykk (Bull & Hansen, 2019, s. 4). Bull og Hansen forsvarte også Mouffe, og skrev at hennes konseptualisering av agonisme «offers us a way to salvage liberal democracy from those bent on attacking and destroying it» (Bull & Hansen, 2019, s. 2).

Bull avslutter oppslagsordet om agonistisk minne med å igjen referere til debatten om forholdet mellom kosmopolitismen og agonismen:

As we are still at an early stage of the debate, it remains to be seen whether this initial dialogue between scholars from the cosmopolitan and agonistic traditions will develop in a constructive spirit and bear fruits or will be nipped in the bud as advocated by Natan Schnaider (Bull, 2024, s. 4).

Agonistisk minne er et konsept i utvikling, og har siden 2016 vært et aktivt diskusjonspunkt innenfor minnestudier. Som nevnt andre steder i avhandlingen, velger jeg å anvende agonistisk minne som et «[travelling concept](#)», hvor en famling med konsepter kan gi bedre innblikk i hva de kan gjøre. Jeg mener min famling med konseptet agonistisk minne kan bidra til å utforske aspekter ved teorien som forblir underbelyst i begrepsutviklingen per i dag, noe du kan lese mer om under oppslagsordene [ekspertveldekritikk](#), [ambivalens](#) og [agonistisk minne som veiledende prinsipp](#). Selv om prosjektets teoretiske utgangspunkt var Bull og Hansens forståelse av agonistiske minne, så ble denne forståelsen av agonismen i minnekulturen tilsidesatt under den kunstnerisk-vitenskapelige undersøkelsen. For å lese mer om denne prosessen kan du slå opp på [parentes](#).

T.2. Tomrom

Som jeg har skrevet i andre deler av avhandlingen, legger både den skriftlige og den skapende delen av avhandlingen opp til at publikum skal søke etter tomrom. Dette er en strategi for å skape et tolkningsrom hvor publikum og leser skal fungere som [medskapere](#). Denne medskapingen kommer på bakgrunn av at jeg forsøker å oppfordre publikum/leser til å opptre som kritiker – «jeg synes det er helt feil at historien om deporteringen av de norske jødene ikke ble foreslått engang». Denne kritikken, tomromsidentifiseringen, kan bidra til medskapning hos leser og publikum i både utstilling og monografi.

Jeg legger ikke opp til at leser eller publikum kan etterlate seg fysiske spor, hverken i utstillingen eller i monografien. Men møtet med tomrommene representerer en oppfordring til leseren og publikum til å engasjere seg i materialet på en måte som etterlater seg spor i deres bevissthet – deres egen idé om hva som *burde* være til stede. Hvilke oppslagsord mangler i denne skriftlige avhandlingen? For å lese mer om tomromsidentifisering og medskapning, gå til oppslagsordet [encyklopedi](#).

T.3. Travelling concepts

Ifølge kulturteoretiker, kunstner og professor Mieke Bal er konsepter intersubjektivitetens verktøy – det vil si et felles språk som muliggjør diskusjon (Bal, 2002, s. 22). Konsepter kan i hovedsak beskrives som en abstrakt representasjon av et objekt; de forvrenger, bøyer og løsner opp i objektet (Bal, 2002, s. 22). Men ifølge Bal er det ikke særlig nyttig å si at noe *er* et konsept – et konsept *gjør* mye mer enn å være en merkelapp: «If well thought through, they offer miniature theories, and in that guise, help in the analysis of objects, situations, states and other theories» (Bal, 2002, s. 22).

Konsepter er derfor ikke vanlige ord, og heller ikke merkelapper – konsepter som brukes på denne måten, mister «arbeidskraften» og blir raskt meningsløse (Bal, 2002, s. 23). Bal mener derimot at konsepter skal fungere som en partner, en tredjepart, mellom kritikeren (eller forskeren) og objektet. Konsepter er heller ikke fastlåste, de reiser mellom ulike disipliner, forskere, historiske perioder og akademiske fellesskap (Bal, 2002, s. 24).

Gjennom konseptets reise mellom disipliner kan dets mening, omfang og operasjonalitet endres – reisende konsepter er elastiske (Bal, 2002, s. 24). Bal bruker konseptet «hybriditet» som et eksempel, som først ble brukt innenfor

biologien for å beskrive en situasjon hvor hvite europeere «blandet seg» med andre raser, og hvor biologer antok at hybriditet førte til sterilitet (Bal, 2002, s. 24; Hybridity, 2024.). I dag har hybriditet blitt appropriert av postkoloniale studier, og antyder at krysningen av kulturelle og raserelaterte grenser er et normativt element i sosial utvikling (Hybridity, 2024). Hvorfor skjedde dette? «Because it travelled», ifølge Bal (Bal, 2002, s. 24).

Bull og Hansen, i likhet med meg, tolker [agonismen](#) som et «travelling concept» (Bull et al., 2021, s. 15). Opprinnelig et gresk ord, «agon», som refererte til de positive kvalitetene assosiert med [konkurranse](#) og kamp (Bull et al., 2021, s. 15). Konseptet har derimot reist gjennom en rekke disipliner – biologi, [dramaturgi](#), og ikke minst politisk teori. Bull og Hansen ledsaget konseptet inn i [minnestudier](#) først gjennom «On agonistic memory» (2016), som du kan lese mer om under oppslagsordet [teorien om agonistisk minne](#). I mitt prosjekt behandler jeg *agonistisk minne* som et travelling concept, og undersøker hvordan en kunstnerisk undersøkelse kan bidra med agonistisk tenkning innenfor minnekulturell praksis og teori. Jeg bruker begrepet «veiledende prinsipp» for å beskrive statusen til agonistisk minne idet jeg møtte prosessens første vendepunkt og plasserte agonistisk minne i [parentes](#). Du kan lese mer om denne konseptualiseringen av agonistisk minne under oppslagsordet [agonistisk minne som veiledende prinsipp](#).

T.4. Tverrfaglighet

Tverrfaglighet vil si å dra nytte av kompetanse, teori og praksis fra mer enn ett fag. I denne ph.d.-avhandlingen har jeg hatt hovedveileder og biveileder fra Institutt for visuelle og sceniske fag på UiA, og én biveileder som er historiker på [ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter](#). Avhandlingen ble utført mellom fagfeltene kunst/teater og historie/[minnestudier](#). For å belyse noen av de tverrfaglige mulighetene og utfordringene i dette prosjektet vil jeg se på en e-postutveksling mellom meg, Siemke Böhnisch (hovedveileder fra UiA) og Thomas V.H. Hagen (biveileder fra ARKIVET).

Fire måneder før utstillingsåpningen sendte jeg førsteutkastet av teksten som skulle stå på [arkivklossene](#) til veilederne. I dette førsteutkastet hadde jeg brukt en blanding av deltakernes egne titler og formuleringer knyttet til forslagene og diverse sitater fra historiebøker og andre oppslagsverk. Her hadde jeg altså blandet uttalelser fra ikke-historikere ([lekfolk](#)), og historikere

(eksperter) på en slik måte at de fikk lik «status» og troverdighet gjennom arkivklossene.

Biveileder Thomas V.H. Hagen er som nevnt historiker, en del av hans tilbakemelding på første utkast var følgende:

Er det et poeng med utstillingen at forslagene skal presenteres *as is*, altså slik de faktisk ble formulert av forslagsstillerne? Siden disse for det meste er lekfolk (ikke-historikere) oppnås derved en interessant «ufiltrert» kvalitet, en slags ekthet eller kanskje også folkelighet. På den annen side vil jo da ikke utstillingens begreper og referanser speile forskningskunnskapen om de samme fenomenene. Dette er (kanskje) et dilemma (...).

I samme e-posttråd kommenterer hovedveileder fra visuelle og sceniske fag Siemke Böhnisch Hagens tilbakemelding:

For meg er det opplagt at hverken prosjektet som helhet eller deltakernes forslag kan eller skal gjenspeile historiefaglig forskning, heller ikke i ordbruken. Sett med historiefaglige øyne er dette et «lekfolk»-prosjekt som Thomas skriver. Samtidig må det være historiefaglig kvalitetssikret i den forstand at du må unngå å spre fakta-feil. Men det sistnevnte holder selvfølgelig ikke som eneste rettesnor for å redigere og presentere deltakernes forslag (...).

Veiledernes kommentarer er et eksempel på både mulighetene og utfordringene knyttet til tverrfaglighet i mitt prosjekt. Selv om dette er et prosjekt som tar i bruk kunst- og teaterfaglige strategier, betyr det ikke at den tverrfaglige og stedsspesifikke konteksten fjernes. Selv om publikum inviteres inn i et fiksjonslag (her har noen *bestemt* hva som er viktigst), er dette fremdeles en utstilling om, blant annet, 2. verdenskrig, på et [minnested](#) for 2. verdenskrig. Dersom historiske hendelser skal fremstilles i denne [iscenesettelsen](#), må det gjøres på en måte, som Böhnisch og Hagen påpeker, som ikke sprer fakta-feil. En slik varsomhet er ikke noe jeg er vant til i min kunstfaglige praksis, og peker på en relativt kjent problematikk innenfor kunstfaglig og populærkulturell historieformidling, nemlig upresis bruk av historisk materiale.

Et relativt nylig eksempel er NRK-serien *Atlantic Crossing*, om kronprinsesse Märthas politiske innflytelse på president Roosevelt under 2. verdenskrig. Serien fikk mye oppmerksomhet rundt behandlingen av historisk materiale, hvor professor i historie Tom Kristiansen fastslo at «NRK gir seerne en grunnleggende usann fortelling om krigen» (Kristiansen & Rem, 2020). Et sentralt problem var hvordan *Atlantic Crossing* ble fremstilt i markedsføringsmateriale og bevilgningssøknader. Da produsentene Cinenord fikk tildelt én million euro i støtte fra Kreativt Europa Media i Norge, ble serien omtalt som en «utrolig og sann historie» (Lindblad, 2020). På sin side har NRK argumentert for at *Atlantic Crossing* er en fiksjonsserie – «inspirert av» ikke «basert på» sanne hendelser (Lindblad, 2020). Da dramasjef i NRK Ivar Kohn ble spurt om den historiske korrektheten i *Atlantic Crossing*, svarte han at serien «(...) baserer seg på ulike tolkninger av historien. Kritikerne mener vi påstår mye, men det gjør vi ikke» (Stoveland, 2020). Historiker og ekspert på det norske kongehuset Tor Bomann-Larsen svarte Kohn: «Det er ingen dokumentasjon på det som de liksom tolker her, det finnes ikke noen grunnlag eller kilder for denne fremstillingen (...)» (Stoveland, 2020).

Denne debatten oppstod blant annet fordi hverken produsent eller distributør av serien er tydelig på hva de kommuniserer. Både Cinenord og NRK nekter å ta ansvar for at serien ble omtalt som «sann», samtidig påstår serieskaperne at det er sannsynlig at kronprinsessen hadde en direkte politisk innflytelse på Roosevelt (Bomann-Larsen, 2020). Det er en kunstnerisk bruk av historisk materiale hvor sannhetskriteriet ikke er tydelig, og dermed vil kunne feiltolkes som historisk korrekt av et allment publikum.

I første utkast av arkivklossene var det ikke min intensjon å spre faktafeil, men jeg tok ikke inn over meg hvordan kommisjonens forslag kunne tolkes som *ute av isenesettelsen*. Altså; dersom et kommisjonsmedlem forteller om sovjetiske krigsfanger, og deres fortelling inneholder faktafeil eller unøyaktigheter, vil det ikke være en selvfølgelighet for publikum å tvile på de historiene. Dette speiler en uttalelse fra historiker Bomann-Larsen knyttet til *Atlantic Crossing*, hvor han påstod at selv om seerne vet dette er skuespillere, og på et visst nivå fiksjon, så mener han at publikum «følger dette som en historisk fremstilling» (Stoveland, 2020). Selv om utstillingen er tydelig på at ingen av kommisjonsmedlemmene er historikere, så *har* de fått en viss tillit og makt – de er jo i en utstilling på et minnested. Så da blir spørsmålet: Hvordan kunne jeg kontekstualisere kommisjonens forslag slik at de fremstår som uttalelser fra

lekfolk, og ikke fra en maktposisjon som utstillingsprodusenter på ARKIVET, samtidig som de hadde makt som beslutningstakere?

For det første var det viktig å presisere at dette var uttalelser fra lekfolk. Det fantes situasjoner hvor uttalelsene kunne få en faglig tyngde ved å presentere dem sammen med sitater fra fagpersoner, men jeg ville forsøke å unngå å bruke historiefaglig kompetanse for å gi kommisjonen autoritet. Kommisjonens autoritet kom fra mange forskjellige virkemidler, men ikke gjennom deres tilknytning til historiefaget, da deres status som lekfolk er et kjerneelement av prosjektet. Én måte å presisere dette på var å fjerne alle sitater fra arkivklossene som deltakerne selv ikke hadde sagt. Jeg ville også tydeliggjøre at dette var uttalelser fra enkeltpersoner, ikke en institusjon, ved å ha selve forslagstitlene i sitattegn. I tillegg stod en versjon av følgende tekst øverst på alle arkivklossene: «Bjørn Ropstad, Minnekommisjonen: De frivillige, foreslo:».

Selv om noen av forslagstitlene ble redigert for leservennlighetens skyld, bestemte jeg meg for ikke å endre noe på forslagenes kjerne, selv om de i visse tilfeller kunne bidra til å spre fakta-feil. Uansett om Minnekommisjonen ikke var historikere, og ikke speilet dagens forskningskunnskap om krigen, hadde de en viss autoritet i dette prosjektet. Og til tross for at jeg har gitt dem denne makten og den til dels kan tolkes som en fiksjon, synes jeg det var viktig å beholde deres forslag slik de ønsket, og heller være nøye på å presentere menneskene bak forslagene, og oppfordre publikum til å være kritiske i møte med forslagene.

U.

U.1. Uferdig fortid

Uferdig fortid: Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur (Engelsk tittel: Making Memories: Contemporary Aesthetic Articulations of Norway in the Second World War) er et stort [tverrfaglig](#) forskningsprosjekt hvor estetiske uttrykk fra ulike kunstarter og medier står i fokus. Prosjektet startet 1. mars 2022 og ferdigstilles etter planen 31. mai 2026. Prosjektet støttes av Norges forskningsråd gjennom Fellesløftet og Universitetet i Agder. Min ph.d.-stilling inngår som en del av Uferdig fortid-prosjektet.

U.2. UNREST

Unsettling Remembering and Social Cohesion in Transnational Europe (UNREST) var et forskningsprosjekt som mellom 2016 og 2019 involverte

forskere fra ulike disipliner, med et mål om å «find agonism in different memory settings across Europe» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 1). De analyserte kulturelle og kommunikative minner i ulike situasjoner, og bidro med å skape rom for agonistiske [minner](#) gjennom å produsere en teaterforestilling og en utstilling (Berger & Kansteiner, 2021, s. 1). I UNREST-prosjektet hadde de ikke som mål å «teste» eller «bekrefte» Chantal Mouffes agonisme innenfor [minnestudier](#) (Bull et al., 2021, s. 15). De var derimot interessert i å utforske «the cognitive and normative potential of agonism for understanding the dynamics of social memory within the ongoing debate on the European troubling past and uncertain common future» (Bull et al., 2021, s. 15).

I UNREST-prosjektets arbeidspakke 6, «Creation of Cultural Events», var målsettingen å bidra i produksjonen av «cultural products and events created with the purpose of destabilizing and unsettling stable and institutionalised functional memory» (UNREST, 2024b). To slike kulturelle produkter ble produsert, en teaterforestilling og en utstilling ved det natur- og kulturhistoriske Ruhr Museum i Essen, Tyskland. Teaterforestillingen *Donde el bosque se espesa / Where the Forest Thickens* (2017) av det spanske teaterkompaniet Micomicón var med i UNREST som en ikke-akademisk partner (UNREST, 2024a). Utstillingen *Krieg. Macht. Sinn.* skulle være en «agonistisk utstilling» som skulle gi utløp for «the expression of conflict and political strife» (Angeli et al., 2021, s. 122).

Deres tolkning av en utstilling som forsøker å formidle agonistiske prinsipper hadde som intensjon å skape forstyrrende opplevelser, hvor de ønsket å destabilisere institusjonaliserte minneuttrykk (Angeli et al., 2021, s. 136). Dette er en kontrast til min tolkning av en utstilling hvor jeg har forsøkt å arbeide med [agonistisk minne som veiledende prinsipper](#), hvor [ambivalens](#), [ekspertveldekritikk](#) og kontemplasjon skulle vise seg å være viktige [verdier](#).

V.

V.1. Verdier

For å følge argumentasjonen i dette oppslagsordet vil det være fordelaktig at du kjenner til Szatkowskis poiesis-begrep. Dersom du ikke gjør det, vil jeg derfor anbefale å lese oppslagsordet [poiesis](#) nå, og så komme tilbake hit etterpå.

I Janek Szatkowskis teori om [dramaturgi](#) legger han frem sitt forslag til en [systemteoretisk](#) forståelse av dramaturgi, og analyserer ved hjelp av modellen [poetologisk analyse](#). Verdier har en sentral plass i Szatkowskis teori. Men hva er

verdienes rolle i den kreative prosess? Verdi-begrepet utdypes i forskjellige deler av *A Theory of Dramaturgy*, og i det følgende vil jeg ta deg som leser med på min lesning av Szatkowski, og se på verdienes funksjon i hans teori om dramaturgi.

Verdibegrepet står sentralt i forståelsen av det poetiske hierarkiet:

It is a hierarchy because it consists of a set of values as to what art should do, when society looks the way it does as the result of man-made decisions. The top of the hierarchy contains important inviolate values, a *poietic*, allowing the artists to make all the necessary choices in the process of creation, considering the reception (...) To each poietic hierarchy there is a specific *dramaturgy*, which in a recursive process aligns poiesis/aisthesis with poietics (Szatkowski, 2019, s. 91, original kursivering).

Szatkowski skriver at ethvert åpenbart valg i hverdagen, som for eksempel «skal jeg stå opp av sengen i dag?», gjør at verdier viser seg, og han skriver at vi sjelden kommuniserer direkte *om* verdier, men heller *med* dem gjennom våre handlinger (Szatkowski, 2019, s. 57). Dersom vi undersøker verdibegrepets definisjon innenfor politikk eller lovgivning, kan det ifølge Szatkowski beskrives som «highest relevance with normative merits», altså er en verdi noe som er ekstremt viktig/relevant, og som underbygger denne viktigheten gjennom normative (moralske, etiske, lovmessige) prinsipper (Szatkowski, 2019, s. 56).

Szatkowski interesserer seg spesielt for verdienes *funksjon* på generelt plan, og skriver at verdier fungerer som «communicative stop signs for further reflection» (Szatkowski, 2019, s. 56). Når Szatkowski skriver at verdier «stopper» oss så vi kan reflektere, mener han ikke at vi må vurdere legitimiteten av verdier som frihet, likhet, fred og rettferdighet – de stopper oss derimot når de kolliderer (Szatkowski, 2019, s. 56). Det er for eksempel ikke åpenbart at fred er mer verdifullt enn frihet, eller motsatt: «Values are not and cannot be ordered hierarchical (...), and they are not equipped with directives as how to handle conflicts between values» (Szatkowski, 2019, s. 56).

Som jeg nevnte i introduksjonskapittelet, forsøker jeg å operasjonalisere Szatkowskis analysemodell for bruk i mitt kunstnerisk-vitenskapelige prosjekt. Men i løpet av denne prosessen strittet jeg imot en spesifikk del av teorien: Ifølge Szatkowski vil en kunstner i *práxis* bruke verdier som en guide for å ta

avgjørelser i den kreative prosess; både de ukrenkelige verdiene som befinner seg i det poetiske hierarkiet de arbeider innenfor, og personlige verdier. Med dette fremmer Szatkowski en helt konkret forståelse av verdienes rolle i den kreative prosess: «Actions or operations are dependent on values and not the other way around. Actions externalise values» (Szatkowski, 2019, s. 160-161). Jeg undrer meg over denne formuleringen, som tilsier at det er et ensidig avhengighetsforhold, altså at handlinger *alltid* er avhengige av verdier. Szatkowski understreker dette forholdet igjen og igjen, for eksempel:

At the top of the hierarchy, we find the inviolable values, which *direct* the choices in the process of aisthesis (...) and poiesis (...) (Szatkowski, 2019, s. 4, min kursivering).

When an artist creates a work, she needs and uses values to *guide* her selection of operations (Szatkowski, 2019, s.87, min kursivering).

The top of the hierarchy contains important inviolate values, a poietic, allowing the artists to make all the necessary choices in the process of creation (Szatkowski, 2019, s. 91).

Jeg er enig med Szatkowski når han skriver at verdier er alltid på spill; kunst kommuniserer med verdier, og verdier har en stor rolle i den kreative rekursive prosess – men jeg undrer meg over at Szatkowski mener at verdiene *alltid* er det som *leder*. Skal poetikkbegrepet forstås på den måten? Det kan selvfølgelig være at jeg kommer på avveier grunnet den hyperkomplekse systemteoretiske terminologi – men jeg opplever Szatkowski som tydelig i sin sak: Handling er avhengig av verdier, og ikke omvendt – handlinger eksternaliserer verdier (Szatkowski, 2019, s. 160). Jeg forstår og er enig med Szatkowski når han forklarer at alle handlinger har innskrevne verdier, men er det det samme som å si at verdiene *alltid leder*?

I mine prosesser ledes jeg av inspirasjonskilder, kontraster, oppbygning, referanser og andre elementer som relaterer seg til mine preferanser som kunstner. Så kan kanskje et motsvar være: «ja, men da mener du at de ulike elementene du refererer til, er interessante/verdifulle, og dermed kommuniserer du med verdier». Det kan jeg være enig i, men hvordan *leder* verdiene dersom kunstner-forskeren i praksis ikke er bevisst verdiene i øyeblikket?

Dette fremstår som et spørsmål om kausalitet. Den systemteoretiske forståelsen av kausalitet beskrives av Szatkowski på følgende vis: For å kunne beskrive eller forklare hvilket som helst fenomen, må vi velge et visst antall bestemte hendelser og koble dem til et visst antall bestemte resultater (Szatkowski, 2019, s. 30). Mellom disse to horisontene – alle mulige årsaker og alle mulige resultater – «*reality can be observed (...) but together with and in reality we always find an observer who has made the choices. There is no observer independent reality*» (Szatkowski, 2019, s. 30, original kursivering).

For å få bedre grep om systemteoriens kausalitetsbegrep vil jeg ta en avstikker til professor Lars Qvortrups artikkel «The Impossibility and Necessity of Causality in Niklas Luhmann's Theory of Education» (2023). Her skriver Qvortrup om Luhmanns kausalitetsbegrep fra et pedagogisk perspektiv, og påpeker hvordan Luhmann fokuserer på kausalitet som en sosial konstruksjon, som innenfor utdanningssektoren både er umulig og også totalt nødvendig (Qvortrup, 2023, s. 917). På den ene siden er utdanning et lukket kommunikasjonssystem, som ikke kan bekrefte at det lukkede psykiske system (eleven) har lært noe. På den andre siden kan ikke lærere praktisere faget sitt dersom de, til en viss grad, ikke mener det finnes en kausallogisk forbindelse mellom undervisning og læring (Qvortrup, 2023, s. 917). Dette forholdet mellom lærer og elev er et eksempel på det Qvortrup peker på som det fundamentale dilemma innenfor moderne pedagogikk: dilemmaet mellom frihet og kausalitet (Qvortrup, 2023, s. 923).

Luhmann foreslår ifølge Qvortrup et teoretisk alternativ til den tradisjonelle forståelsen av kausalitet gjennom konseptet «indeterministisk kausalitet» (Luhmann, 1996, referert i Qvortrup, 2023, s. 928). Istedenfor å snakke om kausalitet som en slags universell lov, hvor én hendelse forårsaker en annen, introduserte Luhmann konseptet «strukturelle koblinger» (Qvortrup, 2023, s. 928). Strukturelle koblinger skal irritere og stimulere systemet til selvdeterminering – altså påvirkes ikke systemet direkte, men gjennom interne aktiviteter basert på systemets egne operasjoner (Qvortrup, 2023, s. 928). Du kan lese mer om strukturelle koblinger under oppslagsordet [systemteori](#). Qvortrup refererer til at Luhmann ikke søkte etter kausalitet i ontologisk forstand:

Teaching is possible, not because causality exists as an ontological fact, but because teachers teach on the basis of trust in causality. Therefore, [Luhmann] suggests that we should «stop searching for

objective causal laws in interpersonal relationships and instead ask about what causal ideas people act on» (Qvortrup, 2023, s. 935).

Kausalitet er ifølge Qvortrup og Luhmann alltid selektivt, og kan derfor alltid tilskrives en observatør med egne interesser, strukturer og evne til å behandle informasjon – kausaliteten attribueres av observatøren for å redusere kompleksitet (Qvortrup, 2023, s. 935). Lærere arbeider ikke under den forutsetning at undervisningen har en garantert effekt – men kausalitetsattribusjon er allikevel en viktig del av læreryrket (Qvortrup, 2023, 936). Her refererer Luhmann til at kategorien «kausalitet» er elastisk; uønsket effekt skal kunne absorberes og brukes som springbrett for videre utvikling – og med humoristisk brodd skriver Luhmann «allowing successes to be attributed to oneself and failures to be attributed to the pupil's idiosyncrasies» (Luhmann, 2002, referert i Qvortrup, 2023, s. 937).

Gjennom å gjøre et utvalg av de uendelig mange kausale faktorene, transformeres kausalitet fra et medium som iakttas, til å bli en form for iakttagelse – kausalitet er ifølge Luhmann en sosial konstruksjon, og ikke et ontologisk faktum (Qvortrup, 2023, s. 937).

Hvordan kan jeg bruke denne utgreiingen av Luhmanns kausalitetsbegrep til drøftingen av Szatkowskis verdihierarki og presiseringen av min egen innvending? Påstanden om den ensidige avhengigheten mellom handlinger og verdier («Actions or operations are dependent on values and *not the other way around*», (Szatkowski, 2019, s. 160–161, min kursivering)) burde ikke forstås som at Szatkowski påstår det eksisterer en kausalitet i tradisjonell forstand mellom verdier og práxis. Med hjelp av Luhmanns systemteoretiske kausalitetsbegrep leser jeg Szatkowski slik at han har valgt, intensjonelt og med forbehold om at dette valget er betinget, å attribuere kausalitet mellom verdier og handlinger på denne måten i denne kontekst. Dersom man ser på de delene av Szatkowskis teori hvor han beskriver verdihierarkiet som en attribueringsprosess, er det flere formuleringer som gir mening, for eksempel beskriver Szatkowski de ulike parameterne for hans poiesis-teori som «propositions», altså forslag (Szatkowski, 2019, s. 155- 163).

Det jeg vil komme frem til, er følgende: I min operasjonalisering av Szatkowskis analysemodell støtte jeg på vanskeligheter knyttet til den hierarkiske strukturen, og jeg eksperimenterte derfor med å *heterarkisere* det poetiske hierarki. I et systemteoretisk univers kan det muligens formuleres slik: Jeg

observerer en toveis kausalitet mellom verdier og handlinger i práxis, handlinger blir ledet av verdier *og omvendt*; jeg utfører med dette en kausalitetsattribuering knyttet til verdier og práxis. Jeg mener en heterarkisk strukturert poetologisk analysemodell, inspirert av Szatkowskis poetiske hierarki, kan bidra til å undersøke hvordan verdier ikke bare preger den kunstneriske prosessen, men selv blir skapt av den.

Dersom du ønsker å lese mer om analysen jeg gjennomførte med den heterarkisk strukturerte poetologiske analysemodellen, se oppslagsordet [poetiske kategorier](#). For å lese mer om hvordan jeg forholder meg til systemteoriens differensiering mellom systemene «kunst» og «vitenskap», se oppslagsordet [kunst og vitenskap](#). Dersom du vil lese videre om systemteoretiske begreper, og hvordan jeg anvender dem i avhandlingen, se oppslagsordene [systemteori](#), [poiesis](#), [kreativ rekursiv prosess](#) og [poetologisk analyse](#).

V.2. Vi

«Vi»-fellesskapet er et viktig undersøkelsesområde innenfor [minnestudier](#), og omtales av Synne Corell i boken *Krigens ettertid – okkupasjonshistorien i norske historiebøker*. For Corell handler produksjonen av et «vi»-fellesskap om hvordan visse problemstillinger skrives inn eller ut av narrativer hvor okkupasjonshistorien representeres; det være seg politiske, religiøse, etniske eller kjønnsrelaterte problemstillinger (Corell, 2010, s. 26). Dette fellesskapet er koblet til Mouffes bruk av «constitutive outside» og venn/motstander-relasjonen med henhold til nasjonale identiteter i hennes teori om [agonistisk demokrati](#) (Mouffe, 2005, s. 15). Som Corell skriver: «Nasjonale kollektive identiteter er blitt skapt ved å ekskludere noen individer og grupper fra det nasjonale historiske fellesskapet. Noen blir altså gjort til representanter for nasjonens «andre»» (Corell, 2010, s. 26).

I Corells bok undersøker hun hvordan okkupasjonshistorien har blitt fortalt i norske historiebøker mellom 1947 og 1995. Hun har mange ulike innfallsvinkler til dette arbeidet, og forsøker blant annet å «påvise en viss kontinuitet i narrative mønstre» mellom de ulike utgivelsene (Corell, 2010, s. 27). I forlengelse av dette undersøker hun hvordan «vi»-fellesskapet etableres i et utvalg historiebøker (Corell, 2010, s. 27). Corell identifiserer en rekke «vi»-fellesskap i sin analyse. Blant annet «vi»-et som «øyenvitnenes maktetablering» i oppslagsverket om okkupasjonshistorien *Norges krig (1947-50)* (Corell, 2010, s.

50). Forfatterne av nevnte oppslagsverk var sentrale aktører under krigen, og representerer derfor en spenning innenfor historiefaget. Øyenvitnene anses ofte som en motpol til historikere: «[D]et understrekes hyppig at øyenvitners beretninger må utsettes for kritiske vurderinger og sammenholdes med andre tilgjengelige kilder» (Corell, 2010, s. 50).

Men *Norges krig* har en noe spesiell status i og med at den ble utgitt like etter krigen, derfor var både forfatterne og leserne øyenvitner i den forstand, og er med i fellesskapet: «vi som opplevde krigen» (Corell, 2010, s. 51). Men ifølge Corell posisjonerer forfatterne seg i *Norges krig* som autoriteter, og hevder at «noen øyenvitner har mer autoritet enn andre» (Corell, 2010, s. 50). «Vi»-et kan derfor også sies å være forfatterne; ekspertene. *Norges krig* henviser ofte til et nasjonalt fellesskap, hvor «vi»-et refererer til «det norske folk», og hvor formuleringer som «vårt», «våre», «oss» og «folk mente» er utpreget (Corell, 2010, s. 52). Bruken av «vi» skal, ifølge Corell, knytte leseren til det fellesskapet som forfatterne forsøker å etablere i *Norges krig* (Corell, 2010, s. 52). Dette nasjonale «vi»-fellesskapet representerer en rekke [verdier](#) knyttet til frihet, demokrati og nasjonen Norge – en motsetning til «de andre», som i denne sammenhengen er Nasjonal Samling, okkupasjonsmakten og Quisling (Corell, 2010, s. 52).

Jeg skriver dette oppslagsordet om «vi»-fellesskapet fordi det var et viktig premiss under [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#). Jeg brukte Corells bok og Ola Svein Stugus *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne* (2021) som grunnlag i et kort foredrag om norsk etterkrigsminne. Dette foredraget ble lagt frem og diskutert under første workshopdag med de ulike kommisjonsgruppene. Dersom du er interessert i å lese mer om arbeidsmøtene, bla til oppslagsordet [Minnekommisjonens arbeidsmøter](#), dersom du vil lese mer om Stugus *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne*, bla til oppslagsordet [den patriotiske grunnfortellingen](#).

W.

X.

Y.

Z.

Æ.

Ø.

Å.

Å.1. Åpning

Minnekommisjonen åpnet 8. mai 2023. Norge markerer frigjøringen fra okkupasjonsmakten denne datoen, så dagen er naturligvis meningsladet på [minnested](#)er for 2. verdenskrig, som [ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter](#). Programmet for merkedagen bestod av en rekke ulike hendelser.

Den første delen av programmet var åpningen av utstillingen *Minnekommisjonen*, hvor både Thomas V.H. Hagen, direktør Kristine Storesletten Sødal og jeg selv holdt tale. Både Hagen og jeg snakket om prosjektet spesifikt, mens Sødals tale handlet mer generelt om kunsten i tradisjonell forstand, og om dens plass på minnesteder som ARKIVET. Jeg tenkte for meg selv at publikum kanskje kom til å bli overrasket når de fikk se utstillingen, siden *Minnekommisjonen* ikke hadde etterstrebet noen gallerikunstestetikk, men heller motsatt, jeg ville forsøke å intervenere på minnestedet med noe som hørte hjemme der. Det skulle vise seg at jeg hadde rett, for en av mine kolleger overhørte en av de besøkende si: «Men dette var jo ikke kunst, dette var jo bare en utstilling.» Jeg tolker publikummerens utsagn dithen at han forventet å oppleve en utstilling som *Minnekommisjonen* på et sted som ARKIVET.

Etter *Minnekommisjonens* åpning beveget publikum seg videre til neste del av programmet, som var en utendørs minnemarkering med musikalsk innslag.

Det musikalske innslaget var en fremføring av det lokale seniorkoret Sølvsrupene, hvor de blant annet sang nasjonalsangen, og publikum ble invitert til å synge med.

2) Avsluttende refleksjon

I dette kapitlet vil jeg samle og konkretisere forskningsbidragene jeg har utarbeidet i dette ph.d.-prosjektet. I introduksjonskapitlet la jeg frem følgende overordnede problemstilling:

Hvordan kan en kunstnerisk intervensjon på et norsk minneste for 2. verdenskrig bidra til agonistisk tenkning innen minnekulturell praksis og teori?

Ut fra denne problemstillingen foldet det seg ut tre forskningsspørsmål:

1. Hvordan kan kunstfaglige deltakerstrategier brukes for å arbeide med agonistisk tenkning innen minnekulturell praksis og teori?
2. Hvordan kan Minnekommisjonen-prosjektet bidra til demokratisering av norske minnesteder?
3. Hvordan kan Janek Szatkowskis modell om «poetisk hierarki» fra *A Theory of Dramaturgy* (2019) anvendes som prosessanalyseverktøy av kunstner-forskeren?

Gjennom den kunstnerisk-vitenskapelige undersøkelsen dreide forskningen seg mot det minneste spesifikk, ekspertveldekritiske og demokratiseringsbegrepet. Jeg brukte Szatkowskis analysemodell for å undersøke hvordan min forståelse og artikulering av agonismen utviklet seg i prosessen. Forskningsspørsmålene har matet, spist av og komplementert hverandre, på samme måte som avhandlingens skriftlige og skapende/utøvende del.

I denne avsluttende delen vil jeg oppsummere og reflektere kritisk over min bruk av Szatkowskis poetiske hierarki som prosessanalyseverktøy, over betydningen av de kunstfaglige deltakerstrategiene for demokratisering av norske minnesteder og, til slutt, over mine bidrag til utviklingen av teorien om agonistisk minne.

2.1) Poetiske kategorier som prosessanalyseverktøy

Avhandlingsformatet jeg har benyttet meg av, er noe uvanlig. Det finnes ikke mange eksempler på kunstnerisk-vitenskapelig forskning hvor en skapende/utøvende del og en akademisk tekst skal leveres som to bestanddeler av én og samme doktorgradsavhandling. Det er altså ikke tydelig definert hvordan det kunstnerisk-vitenskapelige formatet skal struktureres, og veien blir til mens man går. En kan skape korte, skisseaktige verk eller forestillinger, og veksle kontinuerlig mellom det utøvende/skapende arbeidet og det refleksive forskningsarbeidet. En kan forsøke å sidestille skapende og refleksivt arbeid totalt, og ikke skille mellom de ulike, for å bruke Szatkowskis begrep, «mode[s] of existence» (Szatkowski, 2019, s. 161). Men i mitt tilfelle har jeg arbeidet i faser, hvor ulike metoder og teorier har gjort seg gjeldende, og hvor den kunstneriske prosessen var tydelig avgrenset og ferdigstilt idet jeg startet analysearbeidet.

Jeg ville utforske Janek Szatkowskis metodologiske og vitenskapsteoretiske univers i analysearbeidet blant annet på grunn av dets fokus på verdier. Det var også spennende å lese en teori om dramaturgi som var så vidtgående, men samtidig så rigid i sitt syn på kunst og vitenskap som differensierte sosiale systemer. Jeg ble nysgjerrig på hvordan denne teorien kunne brukes av kunstner-forskere, en snever rolle som ikke er nevnt i Szatkowskis teori. Det oppstod imidlertid problemer idet jeg skulle bruke modellen, noe jeg i ettertid ser var en konsekvens av å skulle arbeide innenfor et teoriunivers hvor systemene kunst og vitenskap er adskilt, mens jeg insisterer på en kombinasjon av nevnte systemer.

Som en del av denne avsluttende refleksjonen mener jeg det er relevant å lage en oppsummering av begrepsapparatet jeg låner fra Szatkowski. Hvor langt beveger jeg meg med Szatkowskis tenkning, og når stopper enigheten?

2.1.1) Poetiske kategorier

Etter åpningen av utstillingen *Minnekommissjonen* ble jeg nysgjerrig på hvordan jeg kunne bruke Janek Szatkowskis poetiske hierarki fra *A Theory of Dramaturgy* (2019) som prosessanalyseverktøy. Da jeg forsøkte å anvende Szatkowskis poetiske hierarki, opplevde jeg at den delvis kolliderte med min praksistenkning og tenkepraksis. Jeg ble usikker på hvordan jeg skulle beskrive prosessen, ettersom Szatkowskis modell tok utgangspunkt i at poetikken alltid var ledende

for avgjørelser tatt i henhold til poiesis eller aisthesis. Etter min mening og erfaring går dette begge veier; verdier preger, men kan også bli skapt som følge av, den kunstneriske prosessen.

Hverken Szatkowskis modell eller mitt forsøk på en alternativ tilnærming er ment som normativ. Som jeg utdypet i oppslagsordet om verdier, er kausalitet, innenfor systemteoriens epistemologi, ment som noe som attribueres av en iakttagere. Szatkowski skriver at «Actions or operations are dependent on values and not the other way round» (Szatkowski, 2019, s. 160–161), men han skriver også at «*reality can be observed (...) but together with and in reality we always find an observer who has made the choices*. There is no observer independent reality» (Szatkowski, 2019, s. 30, original kursivering).

I operasjonaliseringen av Szatkowskis poetiske hierarki opplevde jeg det som lite tilfredsstillende å arbeide med den hierarkiske strukturen. Etter å ha forsøkt ulike veier ut av denne vanskeligheten, eksperimenterte jeg etter hvert med å heterarkisere det poetiske hierarki. Når jeg ser tilbake på denne analyseprosessen med en større forståelse av Szatkowskis teori, ser jeg at jeg har foretatt en kausalitetsattribuering, og beskriver forholdet mellom verdier og handlinger i *praxis* som en toveis kausalitet. Denne heterarkisk strukturerte poetologiske analysemodellen kaller jeg *poetiske kategorier*.

Videreutviklingen av Szatkowskis analysemodell skulle vise seg å være givende, og det var analytisk produktivt for meg å bryte hierarkiet ned til flatt strukturerte kategorier, hvor påvirkningskraften ikke utelukkende fungerte ovenfra og ned, men på tvers av de ulike poetiske kategoriene. Jeg antar at bruken av poetiske kategorier, fjernet fra den hierarkiske strukturen, også kan være produktivt for andre kunstner-forskere i praksis. Min spekulasjon er at kunstnere som engasjerer seg med Szatkowskis modell, vil ha ulike oppfatninger av hva som leder den kreative utviklingen; og den heterarkiske strukturen vil gjøre det mulig å attribuere kausalitet på ulike måter. Min tilpasning av modellen gjennom de ikke-hierarkiske poetiske kategoriene legger til rette for å kunne arbeide med poetologisk analyse av en prosess uten å måtte akseptere premisset om at verdier leder alle valg innenfor poiesis og aisthesis.

2.1.2) Kreativ rekursiv prosess og parentes

I encyklopedien har jeg brukt Szatkowskis begrep «recursive creation», og oversatt det til kreativ rekursiv prosess. Dette er et begrep som beskriver den

fundamentale rekursive operasjonen i poiesis – i den kunstneriske evolusjon (Szatkowski, 2019, s. 155). Jeg har anvendt Szatkowskis kreativ rekursiv prosess i beskrivelsen av mitt parentesbegrep.

Dersom jeg nå tar i bruk Szatkowskis og Luhmanns systemteoretiske begrepsapparat, kan parentesen beskrives som et spesifikt styringsforsøk. Som beskrevet i encyklopedien, definerer Luhmann «styring» som «intention for change of specific differences» (Luhmann, 1997, s. 367). Altså er styring en handling som forsøker å frembringe endring i systemet uten å skulle «tvinge» systemet inn i en fremtidig tilstand (Luhmann, 1997, s. 368). Det handler om å endre visse deler av systemets betingelser slik at en viss endring forekommer uten et garantert utfall – ikke en direkte kontrollering. I mitt tilfelle handlet dette om å intensjonelt tilside sette forskningsobjektet i bevisstheten, i håp om at det skulle forårsake en endring i systemet gjennom oscilleringen i den kreative rekursive prosess, slik at evolusjon kunne finne sted i den kunstnerisk-vitenskapelige prosess.

Parentesbegrepet kan derfor beskrives innenfor det systemteoretiske universet som et styringsforsøk, men også innenfor min lateralt orienterte tenkepraksis som et kunstnerisk-vitenskapelig verktøy hvis funksjon er å generere et større mangfold i materialet i den kunstneriske bearbeidelsen av et teoretisk konsept.

2.1.3) Ambivalent, lateral og heterarkisk praksistenkning og tenkepraksis

I avhandlingens encyklopedi har jeg sett tilbake på prosessen hvor jeg produserte workshopserien Minnekommisjonens arbeidsmøter og utstillingen *Minnekommisjonen*. I det følgende underkapittelet vil jeg se tilbake på hvordan jeg har skrevet og analysert i utformingen av encyklopedien. Gjennom denne iakttagelsen av skriveprosessen vil jeg peke på bestanddeler av min analyse hvor jeg favoriserer det ambivalente, laterale og heterarkiske, og hvordan dette speiler seg i poetikken og utstillingen *Minnekommisjonen*. Jeg vil også drøfte noen vitenskapsteoretiske konsekvenser av mine begrepsmessige differensieringer relatert til Szatkowskis teori.

En vesentlig del av mitt bidrag til teorien om agonistisk minne er å vektlegge agonistisk tenkning som grunnleggende ambivalent. Ambivalens forstås her som en positivt ladet tautrekking i bevisstheten hos enkeltindividet. I oppslagsordet om parentes-begrepet beveget jeg meg inn i teorien om lateral

tanke av Edward de Bono, hvor det ikke-lineære, generative og mangfoldige fremheves (De Bono, 1990), mens det heterarkiske trer frem som en konsekvens av en alternativ kausalitetsattribuering mellom verdier og poiesis i Szatkowskis hierarkisk strukturerte modell. Vitenskapsteoretisk peker det heterarkiske, det laterale og det ambivalente i samme retning, og styrer med dette avhandlingens analyser. I tilbakeblikket ser jeg tydelig min preferanse for åpne begreper, noe som også gjenspeiles i hvordan jeg har åpnet for individets operasjonalisering i både encyklopediens tomrom og i *Minnekommisjonens* dramaturgiske konsept.

Denne åpenheten mot alternative måter å forstå konsepter og teorier på har preget store deler av prosessen. Her har jeg støttet meg til Mieke Bals forståelse av konsepter som «reisende», hvor konsepter ikke er verdifulle fordi de betyr det samme for alle, men nettopp fordi de *ikke* gjør det (Bal, 2009, s. 17). Bal tar til orde for «rethinking the use and meaning of concepts» som et metodologisk prinsipp, og hvor en famling med konseptenes betydning kan gi større innsikt i hva et konsept kan gjøre (Bal, 2002, s. 10-11).

De poetiske kategoriene er dynamiske, og påvirkningskraften mellom kategoriene går på tvers. Verdiene kan forstås som en guide for poiesis – den kreative prosess – men verdiene kan også formuleres som følge av poiesis, hvor den kreative prosess guider artikuleringen av verdier. Dette sideblikket mellom kategoriene tilrettela for lateral tenkning under analysen i mye større grad, og bidro til å formulere ambivalens som sentralt for agonistisk tenkning.

Szatkowski beskriver den fundamentale operasjon i poiesis gjennom figuren «Recursive creation» (Szatkowski, 2019, s. 155). Denne figuren var relevant å bruke i mitt arbeid, men den krevde noe tilpasning for å gi mening for meg i mitt praksisnære prosjekt. Her handlet endringene om å oversette teksten i figuren slik at den kunne gå i dialog med den kunstnerisk-vitenskapelige prosessen. «Already actualised meaning» ble oversatt til «håndfast materiale kunstneren allerede har tilgjengelig» og «potentialised meaning» til «en vag idé om hvordan forestillingen/utstillingen o.l. skal bli til slutt». Denne operasjonaliseringen av Szatkowskis figur viser igjen til min preferanse for begreper som er åpne, elastiske og praksisnære. Gjennom tilpasningen av de ulike begrepene fra Szatkowski forsøker jeg å operasjonalisere deler av hans teori om dramaturgi til bruk i mitt praksisnære prosjekt, hvor jeg blant annet har forsøkt å etablere funksjonen til kunstner-forskeren.

Hvilken funksjon har så kunstner-forskeren? Som jeg har nevnt tidligere, er dette en snever rolle, som jeg relaterer til det kunstnerisk-vitenskapelige

avhandlingsformatet – altså en fagperson som forsker gjennom kunstproduksjon, men også gjør implisitt kunnskap eksplisitt gjennom «en skriftlig redegjørelse for problemstilling, valg av teori og metode og vurdering av resultatet i henhold til internasjonale standarder og faglig nivå innen fagområdet» (Ph.d.-forskriften, 2022, § 10). Jeg refererer her til *Forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d.) ved Universitetet i Agder*, for å differensiere den fra *Forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d.) i kunstnerisk utviklingsarbeid ved Universitetet i Agder* (Ph.d. i kunstnerisk utviklingsarbeid, 2023). Jeg har ikke arbeidet med kunstnerisk utviklingsarbeid, men tar med dette til orde for rollen som kunstner-forsker, og for bruken av strategier, prosesstenkning og referansekoder fra kunstproduksjon som metode i forskningsarbeid som forskjellig fra kunstnerisk utviklingsarbeid.

Under oppslagsordet om medvirkning skrev jeg om kunstfaglig deltakelse som alternativ til medvirkning, og stilte spørsmål om hvilke konsekvenser iscenesettelsesbegrepet kan ha på norske minnesteder. Mitt svar på dette har likhet med det jeg mener er kunstner-forskerens funksjon. Jeg vektla kunstens eksperimentelle og lekne natur som en forutsetning for alternative strategier for deltakelse – for å kunne tenke lateralt om deltakelsespraksisen. I forlengelsen av dette vil jeg posisjonere min forståelse av kunstner-forsker-rollen i nettopp den ambivalente, laterale og heterarkiske tenkepraksisen og praksistenkningen. Kunstner-forskerens funksjon kan i denne sammenheng sies å være en forsker som i større grad kan åpne opp, kritisere, finne tomrom og være ambivalent i møte med ulike konsept, fagfelt og teorier.

2.1.4) Kunstsysteet og vitenskapssysteet

Gjennom å arbeide med en kombinasjon av systemene kunst og vitenskap inntar jeg en kontrær posisjon til Szatkowski og systemteorien. Som jeg har skrevet om tidligere i avhandlingen, oppstod det problemer da jeg skulle anvende Szatkowskis poetiske hierarki. Jeg mener denne problematikken delvis oppstod fordi jeg hentet en modell som står i et teoriunivers som forutsetter at systemene er adskilte – mens mitt grep om å analysere gjennom en av-hierarkisert modell ser på en dynamikk som går på tvers. Jeg kombinerer systemene kunst og vitenskap, og jeg trekker en skillelinje mellom mitt prosjekt og den systemteoretiske epistemologi. Det vil ikke dermed si at jeg ikke har forholdt meg til systemteorien, ettersom Szatkowskis rike begrepsapparat er tungt fundert

i Luhmanns systemteori. Jeg måtte finne ut hvordan jeg kunne bruke Szatkowskis modeller og teorier *utenfor* den systemteoretiske rammen, og tilpasse dem til mitt prosjekt. Et premiss i mitt prosjekt er at kunsten og vitenskapen kombineres, jeg har en annen epistemologisk posisjon, og dermed noen behov, som Szatkowskis teori ikke tar høyde for.

Systemteorien er hyperkompleks og altomsluttende, og i skrivende stund er det ikke tydelig for meg hvordan systemteorien vil konseptualisere kunstnerisk-vitenskapelig forskning. Er det mulig å formulere rammene for et sosialt system betegnet kunst/vitenskap? Eller er det mer korrekt å tenke seg at kunstsyste­met og vitenskapssystemet kan formuleres hver for seg på nye måter som følge av utvikling innenfor kunstnerisk-vitenskapelig forskning? I den sammenheng vil jeg referere til forfatteren av *Radical Luhmann* (2012) Hans-Georg Moeller, som skriver:

Given Luhmann's emphasis on the «operational closure» of systems, including the operational closure of bodily and mental systems, the fact that this closure is the very condition for their *openness* to mutual influence has sometimes been neglected. In other words, operational closure *results in* cognitive openness. Luhmann stated very explicitly: «The concept of a self-referentially closed system does not contradict the system's *openness to the environment*» (Moeller, 2012, s. 19-20, original kursivering).

I lys av dette forholdet mellom operativ lukning og kognitiv åpning ville det vært veldig interessant å eksperimentere med ulike formuleringer av kunstnerisk-vitenskapelig forskning *innenfor* en systemteoretisk ramme. Dette er noe jeg håper å få muligheten til å forske videre på fremover.

2.2) Deltakelse og medvirkning på norske minnesteder

Forskningsspørsmål to handlet om hvordan Minnekommisjonen-prosjektet kunne bidra til demokratisering av norske minnesteder. Et av sammenligningsgrunnlagene for min kunstfaglige deltakelsespraksis var medvirkningspraksisen som eksisterer i visse deler av norsk minnekultur. Jeg arbeidet ikke aktivt med medvirkningsbegrepet i den kunstneriske prosessen, og selv om ARKIVET arbeider med medvirkning på ulike måter, for eksempel

gjennom Arkivets venneforening, jobber de ikke aktivt med å fremme og vurdere egen medvirkningspraksis på samme måte som for eksempel HL-senteret (HL-senteret, 2024-a). Under skrivingen av denne encyklopedien har jeg oppdaget hvordan min praksis kan bidra i den gjeldende diskursen omkring medvirkning på minnesteder i Norge, og gjennom dette bidra til demokratisering av norske minnesteder.

Etter å ha undersøkt ulike artikler, veiledere og annen forskning om medvirkning innenfor minnekultur, kommunesektoren og stedsutvikling, fremstår det som om medvirkning bærer med seg et stort ansvar og stor fallhøyde for dem som velger å jobbe med dette (Arbeidstilsynet, 2024; HL-senteret, 2024-a; Østfold fylkeskommune, 2024). Det fremstår som om den gjeldende diskursen er mindre opptatt av eksperimentell og risikofylt medvirkning, og mer opptatt av reell medvirkning (HL-senteret, 2024.-b, s. 13). Gjennom å ha undersøkt en rekke institusjoner fremstår det som om den reelle medvirkningen har noen tydelige avgrensninger; det finnes for eksempel en viss demarkeringslinje mellom institusjonen og deltakeren som ikke krysses. Dette er i det minste gjeldende for de nevnte eksemplene for medvirkning i norsk kontekst, som hos HL-senteret:

Når vi legger likeverd til grunn for medvirkning, må likeverdet tas på alvor. Det innebærer blant annet et samarbeid hvor alle skal få bidra med sine perspektiver, og ha mulighet til å ta valg og avgjørelser. Det handler også om å forstå hverandres roller. Museet er en faginstitution og ansvarlig kurator (HL-senteret, 2024-b, s. 10).

Og dette med gode grunner; institusjoner som HL-senteret eller ARKIVET har et tilbud de skal ivareta mot offentligheten, og har dermed et ansvar for både besøkende og ansatte. Men som et alternativ kan den formen for kunstfaglig deltakelse som jeg har skissert i Minnekommissjonen-prosjektet, gjøre at slike linjer kan krysses i større grad. Dette handler på sett og vis om å bruke kunstfagenes «som om»; den imaginære virkeligheten kunstsysteet bringer med seg, som en ramme for risikofylt, eksperimentell deltakelse hvor deltakerne engasjerer seg med institusjonens rammer.

I tillegg er det relevant å påpeke at min rolle i prosjektet, som kunstnerforskeren som ledet prosessen, også hadde en effekt på hvordan deltakelsespraksisen utfoldet seg. Jeg hadde ikke noen direkte tilknytning til

institusjonen som arbeidsgiver, og i utstillingen forsøkte jeg å være tydelig på at det var jeg og mitt prosjekt som var avsenderen, ikke ARKIVET. Jeg mener derfor at dersom de kunstfaglige deltakerstrategiene skal kunne fungere som en subversiv institusjonskritisk praksis, er det avhengig av hvem som «eier» prosessen, og hvem som er avsenderen. Dette krever selvfølgelig en viss faglighet; i mitt tilfelle kom jeg inn som en historiefaglig lekpersion, men ikke en forskningsmessig eller kunstfaglig lekpersion.

Jeg mener også at det er relevant å påpeke at selv om et prosjekt rammes inn i et «som om», betyr det ikke at det ikke kan ha reelle ringvirkninger. I oppslagsordet om intervensjon skrev jeg om kunstnergruppen WochenKlausur, som skulle sette opp en ny skateboardrampe for ungdom i den østerrikske byen Ottensheim. Politikerne godkjente rampens bygging, men de klarte ikke å bli enige om hvor den skulle være (WochenKlausur, 2024). For å presse frem en avgjørelse plasserte WochenKlausur rampen midt i Ottensheims historiske bykjerne, noe som resulterte i at politikerne kom frem til en avgjørelse noen få dager senere (WochenKlausur, 2024). Plasseringen av rampen i bysentrum var jo aldri ment som et reelt forslag: «Hva om vi setter den her?» Eller en ansvarsfraskrivelse: «Vi setter den bare her.» Det var et «som om»: Hva om alle byens skatere befinner seg midt i bykjernen? Hvordan reagerer dere på det?

Mitt poeng er at kunstfagene, og den formen for kunstfaglig deltakelse og iscenesettelse av beslutningstakere som jeg har arbeidet med i Minnekommisjonen-prosjektet, kan bidra inn i medvirkningsdiskursen. Her vil jeg vise til eksempelet fra oppslagsordet om ekspertveldekritikk, hvor deltakeren sa: «Alltid når vi jobber med historie, så er vi opptatt av (...)» (Røst, 2022a, 02:55). Deltakerens bruk av vi-fellesskapet er etter min mening en selv-iscenesettelse som medlem av Minnekommisjonen, ikke en historiefaglig lekpersion. De kunstfaglige deltakerstrategiene kan være en måte å eksperimentere med deltakelse og maktdelegering på et omfattende nivå, men hvor institusjonsimplementeringen av en hel medvirkningspraksis ikke nødvendigvis trenger å være til stede på samme måte som hvis medvirkningen kom fra institusjonen selv, med en ambisjon om å være reell.

En måte å presisere bidraget mitt på er gjennom et systemteoretisk begrepsapparat. Minnekommisjonen-prosjektet kan etter min mening beskrives som en unik strukturell kobling mellom de operativt avdelte systemene kunst og minnested. I oppslagsordet om systemteori brukte jeg Szatkowskis eksempel om de operativt avdelte systemene kunst og politikk: Hvis det politiske systemet

bestemmer seg for å kutte i bevilgningsmidlene til kunst, så vil kunstsyste­met måtte ta stilling til denne situasjonen. Kunstsyste­met og det politiske syste­met er altså strukturelt koblet, men operativt avdelt (Szatkowski, 2019, s. 74). Mitt poeng er at kunstsyste­nets strukturelle kobling til minnestedssyste­met kan skape et rom i minnestedssyste­met hvor eksperimentell og institusjonskritisk deltakelse med lekfolk kan utforskes.

Det er ikke min intensjon å påstå at Minnekommisjonen-prosjektet er en videreutvikling i medvirkningsfeltet – medvirkning er et helt eget fagfelt som har sin plass og berettigelse. Minnekommisjonen-prosjektet representerer derimot et mer radikalt, eksperimentelt kunstfaglig alternativ til medvirkningsprosesser på norske minnesteder. Et som oppfordrer til en demokratiseringsprosess med helt andre forutsetninger og muligheter.

Deltakelsesstrategiene i Minnekommisjonen-prosjektet ble skapt i en minnekulturell kontekst, men det begrenser ikke nedslagsfeltet til kun minnekulturen. I fremtiden er jeg selv interessert i å videre utforske hvordan deltakelsesstrategiene kunne fungert i andre felt, i andre kontekster. Hvordan kan iscenesettelsen av lekfolk – for eksempel skoleelever – i maktposisjoner i samfunnet bidra til å fremme agonistisk tenkning?

2.3) Bidrag til utviklingen av teorien om agonistisk minne

Teorien om agonistisk minne er fremdeles ung. I mitt forskningsprosjekt har jeg forsøkt å bidra til denne teoriutviklingen gjennom å utforske konseptet agonistisk minne i et kunstnerisk-vitenskapelig arbeid. Under den kunstneriske prosessen foretok jeg en vending; bort fra det teoretiske grunnlaget om agonismen, og over til teoriutvikling gjennom kunstnerisk praksis. I analysearbeidet lånte og omformulerte jeg deler Szatkowskis begrepsapparat, og omtaler arbeidet som en kreativ rekursiv prosess, hvor teorien om agonistisk minne ble satt i parentes. I praksis vil det si at jeg forholdt meg løsere – mer eksplorativt – til teorien om agonistisk minne, hvor tidligere konseptualiseringer, tekster og kategoriseringer skulle være i sideblikket, ute av fokus, men fremdeles til stede i bevisstheten.

2.3.1) Ambivalens

En vesentlig del av mitt bidrag til teorien om agonistisk minne er utfoldingen av agonistisk tenkning som fundamentalt ambivalent. Ambivalens er i denne kontekst inspirert av Hili Razinskys teorier om begrepet, hvor målet ikke

er å overvinne eller kvitte seg med ambivalensen, men å definere det som en holdning og «a meaningful course of living» (Razinsky, 2017, s. 9). Jeg forstår ambivalens som dynamisk – en form for kamp – og relaterer begrepet til dets etymologiske rot i latin: «valentia»; kraft, og «ambi»; til begge sider («Ambivalens», 2024). Ambivalens er en evne til å holde på motstridende standpunkter og følelser, evnen til å *la seg* dra i to retninger og stå i dobbeltheten. Etter min mening er ambivalens som verdi en forutsetning for agonistisk tenkning. Innenfor den politiske teorien om agonisme fremmes ofte kampaspektet mellom to eller flere motstridende parter, hvor hver part anerkjenner hverandre som legitime motstandere (Bull et al., 2021, s. 16). Jeg vil innskrive denne agonistiske tautrekkingen i enkeltpersonen som praktiserer agonistisk tenkning – en ambivalens som aldri vil oppløses, men som skaper forutsetning for agonistisk handling. Jeg mener at evnen til å håndtere og stå i ambivalens vil fremme de motstridende parters mulighet til å anerkjenne sin motstander som legitim.

Et sentralt element i min argumentasjon er at utstillingen *Minnekommisjonen* er en vesentlig del av forskningsbidraget, og skal ses på som en del av teoriutviklingen. Utstillingen vil altså ha en egenverdi med henhold til teoridannelse. *Minnekommisjonen* fremmer deltakelsesaspektet. Den setter tilskueren på spor av minneteoretiske spørsmål samtidig med at den aktiverer ambivalens. I lys av dette vil jeg peke på to områder hvor Minnekommisjonen-prosjektet utforsker aspekter ved teorien om agonistisk minne, som forblir underbelyst hos Bull, Hansen og UNREST-prosjektet: ekspertveldekritikk, og dreiningen av oppmerksomhet fra historiens aktører til minnekampens aktører, som begge i tillegg utsettes for ambivalens.

2.3.2) Ekspertveldekritikk og samtidens aktører i minnekampen

I Minnekommisjonen-prosjektet viste jeg hvordan lekfolksdeltakelse gjennom kunstfaglige deltakerstrategier skaper rom for å utforske ekspertveldekritikk, noe som er underbelyst i Bull og Hansens konseptualisering av agonistisk minne. Ideen om at autoritet og makt skal delegeres til dem med kunnskap og ferdigheter, blir sterkt kritisert av Chantal Mouffe, og er et nøkkelelement i hennes teori om agonistisk demokrati (Mouffe, 2005, 2013). Jeg mener denne kritikken hører hjemme i en teori om agonistisk minne, spesielt fordi spørsmål omkring definisjonsmakt og autoritet er høyst gjeldende innenfor minnekulturen i

dag (Dessingué, 2020). Bull og Hansen nevner riktignok ekspertveldeproblematikken, men de går ikke lenger enn til å kommentere hvordan dette forholdet mellom fag- og lekpersoner kan bli paternalistisk (Bull & Hansen, 2016, s. 394). I *Agonistic memory and the Legacy of the 20th Century Wars in Europe* reflekterer ingen av forfatterne nevneverdig over ekspertrollen og den maktposisjonen de inntar i sitt arbeid som eksperter innenfor minnestudier og i minnekulturen.

I Minnekommisjonen-prosjektet var oppgaven til de iscenesatte deltakerne å bidra til å skape en utstilling om 2. verdenskrig i Norge. Utstillingen *Minnekommisjonen* skulle bare delvis handle om de ulike historiene. En sentral del av utstillingen var et tydelig artikulert metaplan, hvor historien om minnekampens aktører i samtiden, altså deltakerne i Minnekommisjonen og konsulentene, skulle fortelles. Etter min mening kan denne dreiningen av oppmerksomhet fra historiens aktører – for eksempel motstandskvinnen Solveig Lystad – til samtidens aktører i minnekampen – for eksempel Brit Tove Berg Brestrup, som foreslo historien om Lystad – bidra til å utvide teorien om agonistisk minne i en retning som hittil har vært underbelyst.

Både den politiske teorien om agonismen og teorien om agonistisk minne har et eksplisitt mål om å vekke til live venstreorienterte grasrotbevegelser, men som Berger og Kansteiner påpeker, var ikke denne dimensjonen påtenkt i designet til UNREST-prosjektet: «the UNREST project did not collaborate with stakeholders from social movements – something that was missing from the initial design of the project» (Berger & Kansteiner, 2021, s. 3). Slik jeg ser det, vil transparens relatert til produsentene av utstillinger som for eksempel UNRESTs *Krieg. Macht. Sinn.* – og av fremstillinger av minner generelt – være i agonismens ånd. Det vil tilrettelegge for et dypere refleksjonsnivå som ifølge Bull et al. skal «[expose] the constructed nature of memory» (Bull et al., 2021, s. 17). Det vil skape enda en arena for å praktisere radikal flerperspektivisme og ikke minst et utløp for agonismens affektive dimensjon: «Passions for collective solidarity, the defence of democratic institutions and hope for social change» (Bull et al., 2021, s. 17).

Mens ekspertveldekritikk er et sentralt tema i utstillingen, vil jeg her peke på hvordan *Minnekommisjonen* samtidig også skaper en ambivalens overfor denne kritikken. Utstillingen presenterer et konsept hvor lekfolk iscenesettes som eksperter på et minneste – men ingen suksesskriterier for deltakelsen ble lagt frem i utstillingen – iscenesatte eller ei – noe som skaper et tomrom publikum

kan engasjere seg i. Konsekvensene av denne ambivalensen er at publikum (og det profesjonelle minnekulturfeltet) ikke kan tolke Minnekommisjonen-prosjektet som en normativ handlingsinstruks.

Sammenfattende kan vi si at min famling med konseptet og teorien bidrar til utviklingen av agonistisk tenkning innen minnekulturell praksis og teori på tre (sammenvevde) plan: refleksjon knyttet til minnekampens aktører og deres konflikter i nåtid, ekspertveldekritikk gjennom lekfolksdeltakelse, og ambivalens som sentralt for agonistisk tenkning.

2.4) Avslutning og utblikk

Med utgangspunkt i Bull og Hansens teori om agonistisk minne har jeg gjennomført et kunstnerisk-vitenskapelig forskningsprosjekt som munner ut i en rekke bidrag til kunstfaglig og minnekulturell praksis og teori. En vesentlig del av dette bidraget ligger i avhandlingens utøvende/skapende del, utstillingen *Minnekommisjonen*. Szatkowskis teori om dramaturgi har vært rammen om store deler av analysen, og de poetiske kategoriene har vært et kritisk verktøy i argumentasjonen om ambivalens som sentral for agonistisk tenkning.

Jeg mener det vil være givende å gjennomføre ytterligere utprøvinger av kunstfaglige deltakerstrategier som alternativ til medvirkning på norske minnesteder og andre institusjoner. Jeg er interessert i å videre utforske forholdet mellom kunstfaglig deltakelse og medvirkningspraksiser i ulike sammenhenger, og tenker at Minnekommisjonen-prosjektets premiss kan videreføres til andre minnesteder og videreutvikles i møte med nye deltakere.

I arbeidet med Szatkowskis teori har jeg stanget mot systemteoriens epistemologiske ramme. Luhmanns teoretiske rammeverk er noe man, for å bruke Szatkowskis ord, gradvis blir vant til over flere år (Szatkowski, 2019, s. 66). Jeg er fremdeles ny overfor systemteorien, men den fascinerer meg og jeg har ved flere anledninger kjent en dragning mot å forsøke å beskrive et fenomen med et systemteoretisk begrepsapparat, for å tydeliggjøre analysen ytterligere både for leseren men også for meg selv. I skriveprosessens slutfase har jeg undersøkt systemtenkningens potensial for kunstner-forskeren, hvor tydelige avgrensninger og systemer møter det heterarkiske, åpne og ambivalente. Dette har vært forskningsmessig givende, og i fremtiden er jeg nysgjerrig på hvordan kunst/vitenskap kan artikuleres i en systemteoretisk ramme.

3) Litteraturliste

- AB-. (2024, 26. mars). I *Dictionary.com*. <https://www.dictionary.com/browse/ab-agonistic> (2024, 1. februar). I *Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agonistic>
- Angeli, D.D., Kansteiner, W., Cercel, C., O'Neill, E. (2021). "Krieg. Macht. Sinn." An Agonistic Exhibition at the Ruhr Museum Essen. I Berger, S. & Kansteiner, W. (Red.), *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe* (s. 115-148). Springer International Publishing : Imprint: Palgrave Macmillan.
- Ambivalens. (2024). I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 29.februar 2024 fra <https://naob.no/ordbok/ambivalens>
- APG (2024a, 12. januar). *Artists Placement Group – About APG*. Context is Half the Work. <https://en.contextishalfthework.net/about-apg/artist-placement-group/>
- APG (2024b, 12. januar). *British Steel Corporation 1969 – 1971*. Context is Half the Work. <https://en.contextishalfthework.net/exhibition-archive/british-steel-corporation-1969-1971/>
- APG (2024c, 12. januar). *Context is Half the Work – A Partial History of the Artist Placement Group*. Context is Half the Work. <https://en.contextishalfthework.net/>
- Arbeidstilsynet (2024, 3. mai). *Medvirkning*. <https://www.arbeidstilsynet.no/arbeidsforhold/medvirkning/>
- Arkivet (2022, 16. september). *Fortiden som statsarkiv*. <https://arkivet.no/historie/fortiden-som-statsarkiv>
- Arkivet (2023, 20. juni). *Gestapos hovedkvarter*. <https://arkivet.no/historie/gestapos-hovedkvarter>
- Arkivet (2024-a, 1. mars). *Venneforening*. <https://arkivet.no/om/venneforening>
- Arkivet (2024-b, 22. mars). *Om ARKIVET*. <https://arkivet.no/om>
- Arnstein, S. R. (1969). A Ladder Of Citizen Participation. *Journal of the American Institute of Planners*, 35(4), 216–224. <https://doi.org/10.1080/01944366908977225>
- Askheim, O. P., Lid, I. M., & Østensjø, S. (Red.). (2019). *Samproduksjon i forskning: Forskning med nye aktører*. Universitetsforlaget.
- Aytaç, U. (2020). On the limits of the political: The problem of overly permissive pluralism in Mouffe's agonism. *Constellations*, 28(3), 417–431. <https://doi.org/10.1111/1467-8675.12525>

- Bal, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. University of Toronto Press.
- Bal, M. (2009). Working with Concepts. *European Journal of English Studies*, 13(1), 13–23. <https://doi.org/10.1080/13825570802708121>
- Baraldi, C., Corsi, G., & Esposito, E. (2021). *Unlocking Luhmann: A Keyword Introduction to Systems Theory*. Bielefeld University Press.
- Berg, I. T. (2020). *Negotiating the Participatory Turn: Audience Participation in Contemporary Theatre and Performance* [Doktorgradsavhandling]. NTNU Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Berger, S., & Kansteiner, W. (Red.). (2021). *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*. Springer International Publishing : Imprint: Palgrave Macmillan.
- Bietti, L.M., Pogacar, M. (Red.). (2024) *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-93789-8_81-1
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Boakye, J. (2023, 12. juni). The big idea: Do we need to dismantle the literary canon?. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2023/jun/12/the-big-idea-do-we-need-to-dismantle-the-literary-canon>
- Bomann-Larsen, T. (2020, 20. november). *Under et falskt skinn av dokumentasjon*. NRK. <https://www.nrk.no/ytring/under-et-falskt-skin-av-dokumentasjon-1.15253179>
- Borgdorff, H. (2006). *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: KHiB-forlaget.
- Borgdorff, H., Peters, P., & Pinch, T. (Red.). (2019). *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. Routledge.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Presses du réel.
- Brigham Young University. (2024, 31. januar). *Poets of the Great War*. Anthem for Doomed Youth <https://exhibits.lib.byu.edu/wwi/poets/poets.html#Jones>
- Bull, A. C. & Hansen, H. L. (2016). On agonistic memory. *Memory studies*, 9(4), 390–404. <https://doi.org/10.1177/1750698015615935>
- Bull, A. C. & Hansen, H. L. (2019, 7.–8. februar). *A reply to Nathan Sznajder* [Paperpresentasjon]. The ‘Unsettling Remembering and Social Cohesion

- in Transnational Europe' (UNREST) Final Conference.
<http://www.unrest.eu/conference/>
- Bull, A. C. & Hansen, H. L. (2020). Agonistic Memory and the UNREST Project. *Modern Languages Open*, 0(1), 20.
<https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.319>
- Bull, A.C., Hansen, H.L., Colom-González, F. (2021). Agonistic Memory Revisited. I Berger, S. & Kansteiner, W. (Red.), *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe* (s. 13-38). Springer International Publishing : Imprint: Palgrave Macmillan.
- Bull, A.C. (2024). Agonistic Memory. I Bietti, L.M., Pogacar, M. (Red.), *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies*. Palgrave Macmillan, Cham.
https://doi.org/10.1007/978-3-030-93789-8_81-1
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (Red.). (2019). *Kunst og konflikt*. Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019>
- Christensen, J. & Holst, C. (2020). *Ekspertenes inntog*. Universitetsforlaget.
- Christoffersen, E. E., Nielsen, T. R., & Led, J. C. L. (Red.). (2008). Redaksjonelt forord. *Peripeti*, 5(9), 3-6.
- Clio studentforening (2024, 26. mars). *Om oss*. <https://cliostudentene.no/om-oss/>
- Collison, R. L. & Preece, W.E. (2024, 9. mars). Encyclopaedia. I *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/encyclopaedia>
- Corell, S. (2010). *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*. Scandinavian Academic Press.
- Crouch, C. (2020). *Post-democracy after the crises*. Polity.
- Csango, M. (2017). *Fortielser: min jødiske familiehistorie*. Kagge forlag.
- Csango, M. (2024, 7. mars). Ikke fortell meg hva antisemittisme er. Jeg vet det allerede. *Fædrelandsvennen*.
<https://www.fvn.no/mening/debattinnlegg/i/dwxzpO/ikke-fortell-meg-hva-antisemittisme-er-jeg-vet-det-allerede>
- De Bono, E. (1990). *Lateral thinking: A textbook of creativity* (3. utg). Penguin Books.
- Democratize. (2024, 26. juni). I *The Britannica Dictionary*.
<https://www.britannica.com/dictionary/democratize>
- Department for Education (2014, 2. desember). *National curriculum in England*.
<https://www.gov.uk/government/publications/national-curriculum-in-england-framework-for-key-stages-1-to-4/the-national-curriculum-in-england-framework-for-key-stages-1-to-4>

- Dessingué, A. (2020). Developing critical historical consciousness: Rethinking the dynamics between history and memory in history education. *Nordidactica - Journal of Humanities and Social Science Education*, 2020(1), 1-17. <http://hdl.handle.net/11250/2645533>
- Eeg-Tverbakk, C. (2016). *Theatre – Ting: Toward a materialist practice of staging documents* [Doktorgradsavhandling]. University of Roehampton.
- Erland, K. (2022). *Arkivet - Oppdraget fra fremtiden*. ARKIVET freds- og menneskerettighetssenter.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture* (S. B. Young, Overs.). Palgrave Macmillan.
- Erll, A. & Nünning, A. (Red.). (2010). *A companion to cultural memory studies*. De Gruyter.
- Evans, M. (2006). *Innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Fagerland, T. E. (2024, 28. februar). Minnested. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/minnested>
- Falstadsenteret (2024, 24. mars). *Houses of Darkness: Perpetrator perspectives*. Falstadsenteret. <https://falstadsenteret.no/hva-skjer/exhibition/houses-of-darkness-perpetrator-perspectives>
- Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. The Free Press.
- Gade, S. (2008). At spille på den store scene – om performativitet og teatralitet i Christoph Schlingensiefs aktion Bitte liebt Österreich! *Peripeti*, 5(9), 29-42
- Gade, S. (2010). *Intervention & kunst: Sosialt og politisk engagement i samtidskunsten*. Forlaget Politisk Revy.
- Garde, U. & Mumford, M. (2016). *Theatre of real people: Diverse encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*. Bloomsbury Publishing
- Hagen, T. V. H. (2021). Tid for anerkjennelse: Andre verdenskrig 75 år etter frigjøringen. I T. Bjerkås, T. V. H. Hagen, & G. Aaby (Red.), *Tid for anerkjennelse: Andre verdenskrig i fortid og nåtid*. Cappelen Damm akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.148>
- Hansen, T. & Vabo, S. I. (2024, 2. januar). Bystyre. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/bystyre>
- Hjorth, I. A. H. (2020). *Forhandlinger om 22. juli-minnet: Den nasjonale minnestedsprosessen 2011-2017* [Doktorgradsavhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

- HL-senteret (2024-a, 3. mai). *Medvirkning på HL-senteret*.
<https://www.hlsenteret.no/utstillinger/medvirkning/index.html>
- HL-senteret (2024-b, 3. mai). *Museet og fellesskapets grenser: I dialog: Å demokratisere et utstillingsrom* [Brosjyre].
<https://indd.adobe.com/view/7d905b27-ab33-4419-872f-d6bc3979186b>
- HL-senteret (2024-c, 3. mai). *Om HL-senteret*.
<https://www.hlsenteret.no/om/index.html>
- Houses of Darkness (2024, 24. mars). *Om prosjektet*
<https://housesofdarkness.eu/no/about>
- Hybridity (2024, 27. mars). I *Oxford Reference*.
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095952517>
- Intervenere (2024, 10. januar). I *Det norske akademis ordbok*.
<https://naob.no/ordbok/intervenere>
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Johnsen, S. S. (2024, 10. mai). *TWO DUETS / TO DUETTER*. Silje Solheim Johnsen. <https://www.siljesolheimjohnsen.no>
- Jones, D. (1937). *In Parenthesis*. Faber & Faber.
- Kanon (kultur). (2020, 4. august). I *Store Norske Leksikon*. https://snl.no/kanon_-_kultur
- Kelty, C., Panofsky, A., Currie, M., Crooks, R., Erickson, S., Garcia, P., Wartenbe, M., & Wood, S. (2015). Seven dimensions of contemporary participation disentangled. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 66(3), 474–488.
<https://doi.org/10.1002/asi.23202>
- Knudsen, K. N. (2017). *iLive: konturer af en performativ dramadidaktik i en digital samtid* [Doktorgradsavhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- KORO (2024-a, 20. juni.). *Grass Roots Square*. <https://koro.no/kunstverk/grass-roots-square/>
- KORO (2024-b, 24. juni.). *Lars Sandås' monument på plass på Karl Johan*.
<https://koro.no/sma-monumenter/>
- Kristensen, J. (2022). Hvad har vi egentlig haft gang i? Ethiske, sociale og kunstneriske undersøgelser. *Peripeti*, 19(S11), 36–41.
<https://doi.org/10.7146/peri.v19iS11.134849>

- Kristiansand kommune (2023, 16. august). *Valg 2019*.
<https://www.kristiansand.kommune.no/navigasjon/politikk-og-organisasjon/politikk/valg-2019/?ref=stratagem.no>
- Kristiansen, T. & Rem, T. (2020, 17. november). NRK gir seerne en grunnleggende usann fortelling om krigen. *Aftenposten*.
<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/86BQr2/nrk-gir-seerne-en-grunnleggende-usann-fortelling-om-krigen>
- Kunnskapsdepartementet (2017). *En felles strategi for freds- og menneskerettighetssentrene*. Regjeringen.no.
<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/en-felles-strategi-for-freds--og-menneskerettighetssentrene/id2574209/>
- Leavy, P. (Red.). (2019). *Handbook of arts-based research*. The Guilford Press.
- Lehmann, N. (2011). A Secret Art of Rehearsal? *Peripeti*, 8(16), 146–153.
<https://doi.org/10.7146/peri.v8i16.8271>
- Lentricchia, F. & McLaughlin, T. (Red.). (1995). *Critical terms for literary study* (2. utgave). University of Chicago Press.
- Lindblad, K.-E. (2020, 24. desember). Full forvirring om «sannheten». *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/full-forvirring-om-sannheten/73209392>
- Luhmann, N. (1995). *Social systems*. Stanford University Press.
- Luhmann, N. (1996). *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*. Picos Verlag.
- Luhmann, N. (1997). The control of intransparency. *Systems Research and Behavioral Science*, 14(6), 359–371. [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1099-1743\(199711/12\)14:6<359::AID-SRES160>3.0.CO;2-R](https://doi.org/10.1002/(SICI)1099-1743(199711/12)14:6<359::AID-SRES160>3.0.CO;2-R)
- Luhmann, N. (2002). *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag.
- Maslen, R. (2020, 15. mai). David Jones, In Parenthesis (1937): ‘a kind of space between’. *The City of Lost Books*.
<https://thecityoflostbooks.glasgow.ac.uk/david-jones-in-parenthesis-1937-a-kind-of-space-between/>
- Matzen, P. L. (2017, 28. april). Statsministerportrættet af Helle Thorning-Schmidt viser et kvindeikon i mandeklubben. *Information*.
<https://www.information.dk/kultur/2017/04/statsministerportraettet-helle-thorning-schmidt-viser-kvindeikon-mandeklubben>
- Memory Studies Association (2022, 16. september). *ABOUT MSA*.
https://www.memorystudiesassociation.org/about_the_msa/

- Mihai, M. (2014). Theorizing Agonistic Emotions. *Parallax*, 20(2), 31–48.
<https://doi.org/10.1080/13534645.2014.896547>
- Moeller, H.-G. (2012). *The Radical Luhmann*. Columbia University Press.
- Mouffe, C. (2000). *The Democratic Paradox*. Verso Books.
- Mouffe, C. (2005). *On the political*. Routledge.
- Mouffe, C. (2012). An Agonistic Approach to the Future of Europe. *New Literary History*, 43(4), 629–640. <https://doi.org/10.1353/nlh.2012.0038>
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. Verso Books.
- Mouffe, C. (2018). *For a left populism*. Verso Books.
- Natural history (2024, 12. mai). I *Encyclopaedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/Natural-History-encyclopedic-scientific-by-Pliny-the-Elder>
- Nielsen, T. R. (2020). Poetologisk analyse: Begrebslige og metodiske overvejelser. *Peripeti*, 17(32), 19–30.
<https://doi.org/10.7146/peri.v17i32.122190>
- Nilstun, C. (2023, 29. juni). System. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/system>
- Nora, P. (1996). *Realms of memory: Rethinking the French past: Vol. 1: Conflicts and divisions*. Columbia University Press.
- Norgesdemokratene (2023, 16. juni). *Norgesdemokratene program*.
https://demokratene.org/norgesdemokratene-program-2021-2024/#_RefHeading_Toc1460_2414065034
- Ophrat, H. (2023). *Art intervention in the City*. Routledge.
- Peirce, C. S. (1992). *The Essential Peirce: Selected philosophical writings VOLUME 2 (1893–1913)*. Indiana University Press.
- Persson, C. P. (2019, april 3). *Abduksjon: Metoden for å finne den beste forklaringen*. Forskning.no. <https://www.forskning.no/om-forskning-samfunnsvitenskap/abduksjon-metoden-for-a-finne-den-beste-forklaringen/1317339>
- Ph.d.-forskriften. (2022). *Forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d.) ved Universitetet i Agder*. (FOR-2022-02-01-1149). Lovdata.
<https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2022-02-01-1149?q=ph.d.,%20uia>
- Ph.d. i kunstnerisk utviklingsarbeid. (2023). *Forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d.) i kunstnerisk utviklingsarbeid ved Universitetet i Agder*. (FOR-2021-09-15-4051). Lovdata.
<https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2021-09-15-4051>

- Pieken, G. & Rogg, M. (Red.). (2012). *The Bundeswehr Museum of Military History: Exhibition guide*. Sandstein Verlag.
- Qvortrup, L. (2023). The Impossibility and Necessity of Causality in Niklas Luhmann's Theory of Education. *Educational Theory*, 73(6), 917–937.
<https://doi.org/10.1111/edth.12608>
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Pax Forlag.
- Razinsky, H. (2017). *Ambivalence: A philosophical exploration*. Rowman & Littlefield International.
- Ruhr Museum (2025, 16. mars). *War and Violence in European Memory*.
<https://ruhrmuseum.de/en/exhibitions/virtual/war-and-violence-in-european-memory>
- Røst, A. (2017). *Scenisk etyde # 1-5: Hjemmevideo som igangsetter av intermediale sceniske forløp* [Masteroppgave]. Universitetet i Agder
- Røst, A. (2022a). *Hvorfor valgte De folkevalgte «Motstandskvinnenes innsats under 2. Verdenskrig?»* [Video]. Research Catalogue.
<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355?c=2>
- Røst, A. (2022b). *Hvorfor valgte De fremtidige historikerne «Dagliglivet til den sivile norske befolkning?»* [Video]. Research Catalogue.
<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355?c=2>
- Røst, A. (2024-a). *Dokumentasjon av Minnekommissjonen: Landingsside*. Research Catalogue.
<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2575869>
- Røst, A. (2024-b). *Dokumentasjon av Minnekommissjonen: Arkivklossene*. Research Catalogue.
<https://www.researchcatalogue.net/view/2333982/2334355?c=2>
- Sand, E. (2019, 9. september). Demokratene tredje størst i Kristiansand: – Jeg er så takknemlig! *Fædrelandsvennen*.
<https://www.fvn.no/nyheter/i/pLXgrW/kristiansand-kleppe-i-ryggen-paa-hoeyre-og-arbeiderpartiet>
- Sandås, L. (2024, 24. juni). *Små monumenter*. LARS SANDÅS.
<https://www.larssandas.no/smaa-monumenter>
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Seel, M. (2008). Iscenesættelse som tilsynebringelse. *Peripeti* 5(9), 7-18.
<https://doi.org/10.7146/peri.v5i9.107651>
- Sheers, O. (2016, 25. juni). In Parenthesis: In praise of the Somme's forgotten poet. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2016/jun/25/in->

[parenthesis-no-longer-who-was-the-author-of-the-greatest-poem-of-the-first-world-war](#)

- Skogli, N. H. (2021, oktober 12). Assitejfestivalen: Medvirkning som omdreiningspunkt. *Periskop*. <https://periskop.no/assitejfestivalen-medvirkning-som-omdreiningspunkt/>
- Storeide, A.H. & Hagen, T.V.H. (2024, 26. januar) Markering av Holocaustdagen er viktigere enn noen gang. *Fædrelandsvennen*. <https://www.fvn.no/mening/kronikk/i/BWO9z0/markering-av-holocaustdagen-er-viktigere-enn-noen-gang>.
- Stoveland, K. (2020, 17. november). Slår tilbake. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/slar-tilbake/73076582>
- Stugu, O. S. (2016). *Historie i bruk* (2. utg.). Det norske samlaget.
- Stugu, O. S. (2021). *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne*. Det norske samlaget.
- Southern Poverty Law Center. (2025, 16. mars). *2020 Confederate Symbol Removals*. <https://www.splcenter.org/2020-confederate-symbol-removals/>
- Szatkowski, J. (2019). *A Theory of Dramaturgy*. Routledge.
- Szatkowski, J. (2020). En teori om dramaturgi. *Peripeti*, 16(S9), 34–47. <https://doi.org/10.7146/peri.v16iS9.121385>
- Sznaider, N. (2019, 7.–8. februar). *Response to “Understanding Agonistic Memory”* [Paperpresentasjon]. The ‘Unsettling Remembering and Social Cohesion in Transnational Europe’ (UNREST) Final Conference. <http://www.unrest.eu/conference/>
- Tate. (2024, 11. januar). *Art term: Art intervention*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention>
- Tjernshaugen, A. (2020, 28. februar). Kommisjon. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/kommisjon>
- Tritter, J. Q. & McCallum, A. (2006). The snakes and ladders of user involvement: Moving beyond Arnstein. *Health Policy*, 76(2), 156–168. <https://doi.org/10.1016/j.healthpol.2005.05.008>
- Universitetet i Agder (2022, 16. februar). *Studieplan: Ph.d.-program i kunsthøgskolen*. <https://www.uia.no/forskning/forskerutdanning-ved-uia/forskerutdanningsprogram/ph.d.-program-i-kunsthøgskolen>
- Universitetet i Agder (2023, 31. oktober). *Uferdig fortid: Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur*. <https://www.uia.no/om-uia/fakultet/humaniora-og-pedagogikk/forskning/uferdig-fortid/index.html>

- Universitetet i Oslo (2024, 24. juni). *Humord: Lekfolk*.
<https://data.ub.uio.no/skosmos/humord/nb/page/c59389>
- Universitetet i Stavanger (2021, 15. mars). *Ph.d.-program i kunstnerisk utviklingsarbeid*. <https://www.uis.no/nb/phd-studier/phd-program-i-kunstnerisk-utviklingsarbeid>
- UNREST (2018, 12. februar). Agonism as a transformative experience – Theatre and audience analysis in UNREST. *UNREST*.
<https://h2020unrest.blogspot.com/p/about-unrest.html>
- UNREST (2024a, 8. februar). *Micomición theatre performance*.
<http://www.unrest.eu/work-packages/wp6/wp-6a/>
- UNREST (2024b, 26. januar). *Creation of Cultural Events*.
<http://www.unrest.eu/work-packages/wp6/>
- UNREST (2025, 16. mars). *Conference*. <http://www.unrest.eu/conference/>
- Vegge, T.F. (2024, 8. januar). Skapte kraftige reaksjoner. Nå beklager direktøren. *Fædrelandsvennen*. <https://www.fvn.no/nyheter/lokalt/i/3E2XIX/arkivet-innlegg-skapte-kraftige-reaksjoner-direktoeren-beklager>.
- Wiklund, M. (2012). *Historia som domstol: Historisk värdering och retorisk argumentation kring «68»*. Nya Doxa.
- WochenKlausur. (2024, 25. april). *WochenKlausur – Method*
<https://wochenklausur.at/methode.php?lang=en>
- Young, J. E. (2016). *The stages of memory: Reflections on memorial art, loss, and the spaces between*. University of Massachusetts Press.
- Zelizer, B. (1995). Reading the past against the grain: The shape of memory studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12(2), 214–239.
- Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5). <https://doi.org/10.23865/jased.v1.982>
- Østfold fylkeskommune. (2024, 3. mai) *Syv prinsipper for medvirkning*.
<https://ofk.no/tjenester/planlegging/samfunnsplanlegging/veileder-for-medvirkning/syv-prinsipper-for-medvirkning/>

4) Vedlegg

4.1) Vedlegg 1: Kvittering fra NSD



Vurdering av behandling av personopplysninger

Referansenummer
920373

Vurderingstype
Standard

Dato
08.01.2025

Tittel

Ph.d.-prosjekt Andreas Røst (Universitetet i Agder)

Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Agder / Fakultet for kunsthøgskolen / Institutt for visuelle og sceniske fag

Felles behandlingsansvarlige institusjoner

Arkivet freds- og menneskerettighetssenter

Prosjektansvarlig

Andreas Røst

Prosjektperiode

21.02.2022 - 01.06.2025

Kategorier personopplysninger

Alminnelige

Særlige

Lovlig grunnlag

Samtykke (Personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a)

Uttrykkelig samtykke (Personvernforordningen art. 9 nr. 2 bokstav a)

Behandlingen av personopplysningene er lovlig så fremt den gjennomføres som oppgitt i meldeskjemaet. Det lovlege grunnlaget gjelder til 01.06.2025.

Meldeskjema

Kommentar

Personverntjenester har vurdert endringen i prosjektslutt dato.

Vi har nå registrert 01.06.2025 som ny slutt dato for behandling av personopplysninger. Hvis det blir nødvendig å behandle personopplysninger enda lengre, så kan det være nødvendig å informere prosjektdeltakerne.

Vi vil følge opp ved ny planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til videre med prosjektet!

4.2) Vedlegg 2: Informasjons- og samtykkeerklæring til deltakerne

Vil dere delta i forskningsprosjektet *Minnekommisjonen*?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke kunstfagenes rolle på minnesteder i Norge. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Jeg arbeider med en doktorgrad på fakultet for kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder, og er med i en forskningsgruppe som heter Making Memories. Denne forskningsgruppen ser på hvordan 2. verdenskrig blir fremstilt i dag gjennom kunst, teater, film, litteratur o.l. Mitt doktorgradsprosjekt omhandler spesifikt hvordan 2. verdenskrig kan fremstilles på minnesteder gjennom forskjellige kunstuttrykk.

Som en del av dette prosjektet vil jeg produsere en utstilling på Arkivet freds- og menneskerettighetssenter hvor forskjellige «versjoner» av historien om 2. verdenskrig fremstilles. **Jeg vil derfor invitere inn forskjellige grupper for å spørre de om hvilke begivenheter er viktige å trekke frem når vi skal fortelle historien om 2.**

verdenskrig i Norge. Dette gruppearbeidet omtaler jeg som en «workshop» videre i dette skjema». I den skriftlige avhandlingen vil gruppenavn offentliggjøres, men ikke enkeltpersoner. Det vil for eksempel si at offentligheten kan lese «dette er de begivenhetene tidsvitnene mener er viktigst», uten at det presenteres hvem tidsvitnene er.

I utstillingen kan workshopdeltakerne velge å krediteres med fullt navn som «utstillingsprodusenter», i tillegg til å delta i en formidlingsvideo hvor deres ansikt vil være synlig. Det er mulig å delta i workshopen uten å krediteres med navn eller være med i videoen.

Jeg ønsker å intervju mange forskjellige grupper, de trenger ikke ha noen spesifikk relasjon til, 2. verdenskrig. En del av mitt prosjekt omhandler demokratiseringen av institusjoner, som for eksempel Arkivet, og jeg vil derfor vite hva som rører seg blant forskjellige mennesker i dag.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Andreas Røst v/Universitetet i Agder er ansvarlig for prosjektet. Prosjektet samarbeider også med Arkivet freds- og menneskerettighetssenter, hvor kontaktperson/veileder er Thomas V.H. Hagen.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Dere får spørsmål om å delta på dette prosjektet fordi jeg tror gruppen kan gi interessant innsikt i hvordan vi minnes 2. verdenskrig. Jeg spør mange forskjellige grupper for å forsøke å gjøre et bredt utvalg i befolkningen. Jeg vil strebe mot at prosjektet gjenspeiler Norge i dag gjennom et bredt spekter av alder, politisk/religiøs tilhørighet og historisk interesse.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis dere velger å delta i prosjektet, innebærer det en workshop ledet av prosjektansvarlig (Andreas Røst). Workshopen blir skriftlig dokumentert. Informasjonen jeg ønsker å samle inn gjelder i hovedsak gruppens relasjon til 2. verdenskrig, uansett hvor stor eller liten denne relasjonen er, og hva gruppen mener er viktig å løfte frem for å fortelle historien om krigen. Dere kan i tillegg velge å samtykke til at deres navn og ansikt vises i utstillingen på Arkivet freds- og menneskerettighetssenter. Dere kan også velge å samtykke til at formidlingsvideoen vi skaper i workshopen blir brukt i andre vitenskapelige/populærvitenskapelige sammenhenger.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er desember 2024.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Agder har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Universitetet i Agder:

Prosjektansvarlig: Andreas Røst (andreas.rost@uia.no / +47 92861714).

Personvernombud: Johanne Warberg Lavold (johanne.lavold@uia.no / +47 38141328)

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen,

Andreas Røst, Ph.d.-stipendiat Fakultet for kunstfag, Universitetet i Agder

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Minnekommissjonen*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- ☐ å delta i workshop/gruppeintervju
- ☐ at opplysninger om meg publiseres i en skriftlig avhandling slik at jeg kan gjenkjennes [det vil si, at deres gruppes «versjon» av 2. verdenskrig muligens kan knyttes til deg dersom du er offentlig medlem av en gruppe, og deres gruppe er en liten og gjenkjennbar gruppe]
- ☐ at mitt navn presenteres gjennom veggtekst i utstillingen på Arkivet freds- og menneskerettighetssenter
- ☐ at mitt ansikt blir synlig i en formidlingsvideo om 2. verdenskrig i utstillingen på Arkivet freds- og menneskerettighetssenter. Du vil få muligheten til å gjennomgå formidlingsvideoen før den publiseres.
- ☐ at formidlingsvideoen nevnt ovenfor kan brukes i populærvitenskapelige sammenhenger, som for eksempel en presentasjon av forskningen. Du vil få muligheten til å gjennomgå formidlingsvideoen før den vises i slike sammenhenger.

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

4.3) Vedlegg 3: *The parade of the “old army”* – privat foto



Figur 16. Fotografi av utstillingsteksten om Freilings miniatyrdiorama i utstillingen War and Memory ved Dresden militærhistoriske museum. Privat foto.