

meg + kunst: Kunst, kunstig intelligens og digital kunstformidling

Idunn Sem

Universitetet i Agder

Abstract: The article refers to the digital art mediation project *KURATERT* (eng: CURATED) aimed at young people, and the prototype *me + art* in particular. Using artificial intelligence, *me + art* facilitates an exploration of art through the user's own private photographs, uploaded from their own mobile phone. The work is situated within the ongoing shift in art and art mediation from object to viewer, from dialogue as a method to dialogue as a situation, and 'prosumer' as a new spectator role. The aim of this article is to direct attention to a space of opportunity, where theoretical perspectives on the potential of art are applied creatively and experimentally, along with new digital technology. And finally, what opportunities do we miss out on if we do not enter this space of opportunity of digital art mediation, where young people are co-creators and art mediation becomes part of the larger ecology of digital production, sharing and consumption of visual expressions that surrounds us.

Keywords: art mediation, digital technology, artificial intelligence, experimental design practice, young people, prosumer



Figur 1: Skjerm bilde av mobilappen *meg + kunst* sin landingsside. Bakgrunn: *Eline Mugaas, John Minh Nguyen* av Mette Tronvoll fra serien *Couples* (1996). *meg + kunst* nytter seg av mobiltelefonens kamera og nettilgang, men er i realiteten en nettside, en såkalt webapp, som er egnet for kjapp prototyping. © Mette Tronvoll / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

Introduksjon

I essayet «Når makt forskyves fra kunstfeltet til publikum» peker avdelingsdirektør for formidling ved Munchmuseet, Gerd Elise Mørland, på en generell forskyvning av makt til publikum i den digitale offentligheten hvor publikum i større grad er aktører (Mørland, 2017). Innenfor kunstfeltet bidrar tildelinger fra det offentlige og forventningene til de offentlige museene som demokratiske verktøy ytterligere til denne forskyvningen. Å reagere på situasjonen fra kunstfeltet sin side med å fastholde et syn på det avgrensede verket, og tviholde på interne verdibegreper som er usynlige for dem uten fagkompetanse, vil ikke lenger fungere, hevder Mørland. Vi må slutte å tenke på kunstoffentligheten som én arena, og bruke rause henvendelsesmetoder i kunstoffentligheter som skal inkludere publikum også utenfor fagfeltet, foreslår Mørland – la publikum få oppleve kunst med utgangspunkt i seg selv (Mørland, 2017, s. 5). Videre peker hun på et parallelt perspektivskifte i kunsten og kunstformidlingen som dreier oppmerksomheten fra *objekt* til *tilskuer*. «Hvilke konsekvenser får dette for kunstformidlingen til kunstinstitusjonene? Og hvilke nye muligheter åpner seg?» (Mørland, 2017, s. 3).

I denne teksten vil jeg peke på et slikt mulighetsrom, hvor unge får oppleve kunsten med utgangspunkt i seg selv. Skapt, ikke ved å forlate det kunstfaglige, men ved å bruke kunstfaglig teori og tankegods som kreative verktøy i tospann med ny, digital teknologi.

I teksten vil jeg dele av erfaringen med pilotprosjektet *KURATERT*, et samarbeidsprosjekt mellom Fluks – Senter for ung kunst og kultur og Sørlandets Kunstmuseum. Pilotprosjektets tittel refererer både til utøvelsen av å kuratere kunst, og det digitale fenomenet å kuratere og personifisere innhold. Pilotprosjektet skulle tjene til å gi ny kunnskap om digital kunstformidling rettet mot unge, og på ulike måter legge til rette for *co-kuratering*, med det mål «å gi unge apparatur til å forstå kunst på kunstmuseum på en måte som bekjemper fremmedgjorthet og fremmer en gryende iakttakelsesevne» (utdrag fra pilotprosjektets arbeidsdokument, 4. november, 2019).¹

1 Selve ordlyden *apperatur* og *gryende iakttakelsesevne* i prosjektets arbeidsdokument, kan spores tilbake til arkitekt og pedagog Alf Howlids undervisningskonsept *Inn i arkitekturen*, hvor unge gis et fenomenologisk møte med arkitekturen ved å erfare og iakta arkitekturfenomener gjennom å kjenne kreftene direkte på kroppen (Howlid, 2017).

Dette i tråd med museets strategi, som – i likhet med andre kunstmuseer – etterstreber en bredere spredning til de som ellers ikke ville deltatt, mulighet for å utvikle økt engasjement og dypere innlevelse, og tilgjengeliggjøring av innhold for flere. I samarbeid med digital kompetanse på henholdsvis kunstig intelligens og elektronisk musikk, utviklet vi to forslag til nyskapende digital kunstformidling rettet mot unge i løpet av prosjektet. I denne teksten vil jeg dele erfaringer fra prototypen som benyttet seg av kompetansen på kunstig intelligens, *meg + kunst*. Med utgangspunkt i materiale fra tidlig utprøving vil jeg forsøke å peke på et potensiale i *meg + kunst* relatert til pilotprosjektets mål slik de ble artikulert i arbeidsdokumentet, med særlig fokus på «gryende iakttagelsesevne»: På hvilken måte kan *meg + kunst* bidra til å bekjempe fremmedgjorthet og fremme en gryende iakttakelse av kunst? Og, gjennom kunsten, oss selv og våre omgivelser? Og derigjennom, kunstens relevans (fenomenet Kunst)?

Gjengivelsen av arbeidet vil plasseres i kontekst av dreiningen i kunsten og kunstformidlingen fra verk til betrakter, fra dialog som metode til dialog som situasjon, og *prosument* som en mulig betrakterrolle (Myrvold, 2019). Hensikten med teksten er å vise til en metode for utvikling av digital kunstformidling, hvor teoretisk tankegods omkring kunstens betydning (Biesta, 2018; Rancièrè, 2008/2012; Sjklovskij, 1916/1991), benyttes både kreativt og analytisk, og eksperimentelt i tospann med ny, digital teknologi. Og til slutt, peke på hva vi går glipp av, om vi ikke går inn i mulighetsrommet av digital kunstformidling hvor unge får oppleve kunst med utgangspunkt i seg selv, og hvor kunstformidlingen beveger seg ut av formidlingsverkstedet og inn i både utstillingsrommene og den større økologien av produksjon, deling og konsum av visuelle digitaliserte uttrykk som omgir oss.

«... kategorien Kunst har sneket seg inn som en kile mellom kunstner og publikum»

I teksten «What if? Art education beyond expression and creativity» fremmer utdanningsteoretiker og filosof Gert Biesta (2018) en forståelse av kunstens betydning i utdanningen som går ut over (*beyond*) en

instrumentell forståelse og legitimering som ligger utenfor kunsten selv (som mulighet til å uttrykke seg eller som middel til økt kreativitet). Både utdanningen, og kunstens betydning i utdanningen, har et mer prekært behov å dekke «etter Auschwitz»,² og i møte med verdens bærekraftsutfordringer, hevder Biesta; nemlig å være i dialog med verden som subjekt, både sosialt og materielt (Biesta, 2018). 'Dialog' er her ikke ment bokstavelig, men sett på som en eksistensiell form; en måte å eksistere i verden på.

En instrumentell forståelse og legitimering av kunsten som ligger utenfor kunsten selv, skaper, slik jeg leser Biesta, en reduksjonistisk forståelse av kunsten, fattigere enn den mer overordnede betydningen av kunst som «ongoing, literally never-ending exploration of the encounter with what and who is other, the ongoing and neverending exploration of what it might mean to exist in and with the world» (Biesta, 2018, s. 17).

Biestas anliggende er kunstens betydning i utdanningen, men det å utforske og være i dialog med verden som subjekt, gjennom kunsten, slutter seg til kunstfaglig teori omkring persepsjon og iakttagelse før ham. I «Kunsten som grep» fra 1916 beskriver litteraturteoretiker Viktor Sjklovskij hvordan «kunstens virkemiddel er 'underliggjørelsens' virkemiddel, og den vanskeliggjorte forms virkemiddel som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen» (Sjklovskij, 1916/1991, s. 16). Kunsten underliggjør og av-automatiserer det vante for at vi igjen skal «føle tingene», ikke bare gjenkjenne dem, der de «går innpakket forbi oss» (Sjklovskij, 1916/1991, s. 16). Ved sin mangetydige bruk av det politiske begrepet *dissens* (kontra konsens), beskriver kunstfilosofen Jacques Rancière nær hundre år senere i *Den emansiperte tilskuer* (2008/2012) hvordan kunsten ikke bare kan forstyrre og bryte med det vante, og at det er dens oppgave, men at kunsten i tillegg kan bidra «til å risse opp nytt landskap for det som skal ses, sies og gjøres» (Rancière, 2012, s. 118). I denne rekonfigureringen av det bestående ligger det et politisk potensial (forstått bredt). I professor i litteraturvitenskap Kjersti Bales etterord i *Den emansiperte tilskuer*, til «for en stund til å se at ting kunne vært

2 Biesta (2018) refererer her til essayet «Education After Auschwitz» fra samlingen med intervjuer med Teodor Adorno gitt ut etter hans død i 1971, hvor Adorno hevder at alle idealer omkring utdanning er trivielle i forhold til dette ene; at barbareri som Auschwitz aldri skal skje igjen (Adorno, 1969/1998).

annerledes og at fordelingen av taleretten, kunne vært annerledes fordelt» (Bale, 2012, s. 218).

Og likevel, tross kunstens betydning for vår dialog med verden som subjekt og dens politiske potensial, er kunstens posisjon i norsk skole marginalisert, videre utdypet i Lisbet Skregelids bidrag i denne boken (kap 2, Skregelid). Tross kunstens betydning og potensial domineres ordskiftet omkring bruk av offentlige midler på kunst og kunstformidling av kontroverser og motstand. I essayet «Knust i offentlig rom. Vandalisme / ikonoklasme / billedstrid i Kristiansand 1981–2014» peker Jan Freuchen og Sigurd Tenningen (2020) på en serie eksempler på kontroverser omkring kunst og bruk av kommunale midler på kunst bare i Kristiansand, hvor denne antologien skrives. «[...] kategorien Kunst har sneket seg inn som en kile mellom kunstner og publikum», hevder Freuchen og Tenningen (2020, s. 126).

Kontroverser omkring kunst og kommunale utgifter til kunst i Kristiansand har ikke avtatt med årene. Ved siste kommunevalg i 2019 ble den argeste målbæreren av kritikken av offentlig pengebruk på nytt bygg til Sørlandets Kunstmuseum, Kunstsilo, det kristenkonserervative og høy-repopulistiske politiske partiet Demokratene, valgets tredje største parti. Det er denne avstanden, eller mangelen på kontakt, mellom det kunstfaglige tankegodset omkring kunstens betydning og potensial, og den lokale konteksten, som beredte grunnen for kunstformidlingsprosjekt *KURATER*, og målet om å på ulike måter legge til rette for co-kuratering.

Den lokale konteksten illustrerer hvordan kunstens «underliggende» og «den vanskeliggjorte forms» virkemiddel, også rommer potensialet for meningsløshet og fremmedgjorthet. Så lenge *kunstens betydning* holdes, med henvisning til Mørland innledningsvis, usynlig for dem uten fagkompetanse, går kanskje kunsten selv innpakket, meningsløs og irrelevant forbi for mange? Som kategorien Kunst.

meg + kunst



Nixon Visions by Slettemark, Kjartan (1971).

prøv igjen?

meg + kunst



Two Norwegian Girls by Young, Dan (1962).

prøv igjen?

Figur 2 og 3. Skjerm bilde fra *meg + kunst*, hvor private fotografier (øverst) sammenstilles med den digitaliserte kunstsamlingens «nærmeste nabo», henholdsvis *Nixon Visions* av Kjartan Slettemark (1971), og *Two Norwegian Girls* av Dan Young (1962). Workshop februar 2020. © Kjartan Slettemark / BONO, Oslo 2020 og Dan Young / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

meg + kunst

I den eksperimentelle designprosessen bak *meg + kunst* tok vi grovt sett fatt i to felt (kunstformidling rettet mot barn og unge og kunstig intelligens) og så etter fruktbare sammenfall mellom disse. Kunstfilosofi og kunnskap om kunstig intelligens ble her nyttet både som kreative og analytiske verktøy, i en symbiose av teori og praksis. Resultatet av denne prosessen, *meg + kunst*, forsøkte å gi unge et apparatur i møte med kunst

- gjennom *verbalspråket*, ved å forsøke tilgjengeliggjøre tankegodset omkring kunstens betydning til hverdagsspråk: «Når kunsten treffer, tror vi det er fordi det uttrykker noe om oss selv, eller omgivelsene våre, som ikke kunne blitt kommunisert på en annen måte» (landingsside).
- gjennom *erfaringen*; ved å la unge utforske kunst (og ved det, kunstens betydning) med utgangspunkt i seg selv, og sine omgivelser, ved hjelp av kunstig intelligens.

Liksom Munchmuseets serie av utstillinger som sammenstiller eldre med nyere kunstnerskap, eksempelvis utstillingen *Melgaard + Munch* fra 2015, handler også *meg + kunst* om merverdien som ligger i sammenligningen og gjenkjennelsen; om slektskap i motiv, formspråk og tematikk som slik trer tydeligere fram hos begge. I *meg + kunst* sammenlignes imidlertid billedkunsten med ens egne private fotografier – ikke basert på kurator-ekspertise eller gjennom dialog med formidler, men ved hjelp av kunstig intelligens og såkalt maskinlæring. Maskinlæring, som er en sentral teknologi under paraplybegrepet kunstig intelligens,³ handler om å gjenkjenne mønstre i store mengder data (for eksempel samlinger av bilder)

3 Kunstig intelligens (AI) er et paraplybegrep og konseptuell idé om datasystemer som har evne til å resonnerer som mennesker og utføre oppgaver som normalt krever menneskelig intelligens. Kunstig intelligens gir mange nye muligheter, men representerer også utfordringer som manglende etiske retningslinjer, lovverk, konsentrasjon av makt, informasjonskontroll og knebling av dissens, og preges av lav representasjon og mangel på mangfold i de mektige teknologiselskapene med hensyn til kulturell bakgrunn og kjønn (debattert i for eksempel i Kulturtankens seminar «AI-teknologier som verktøy for og med barn og unge», se Kulturtanken, 2020).

for deretter å ta intelligente beslutninger. Maskinen «lærer» eller «trenes» fremfor å bli programmert, og reglene utledes fra dataene systemet trenes på. Dette i motsetning til regelbaserte systemer der reglene er gitt av mennesker, for eksempel basert på eksperterfaring.

I den maskinlærte løsningen *meg + kunst* behandles verk fra den digitaliserte kunstsamlingen og de opplastede fotografiene fra egen mobil som likeverdige, mer eller mindre «nære naboer» i henhold til gjenkjente mønstre. En sammenstilling av ditt opplastede fotografi og kunstsamlingens nærmeste nabo tilbys deg, og du kan velge å dele denne maskin-genererte sammenstillingen med andre. Og/eller du kan prøve igjen. Og igjen. Løsningen muliggjør en lavterskel, ikke-verbalspråklig utforskning av kunstsamlingen og oppfordrer til eksperimentering, lek, og kreativ misbruk. I tospann med den digitale teknologiens forte, av at alt i denne konteksten til syvende og sist er 1 og 0, veksler brukeren sømløst og gjentagende mellom å produsere, generere, konsumere og eventuelt dele. *meg + kunst* eier ikke evnen til å sette verk inn i kunsthistoriske kontekster, og kan slik betegnes som en uvitende formidler av kunsten. Men deri ligger kanskje også løsningens styrke; i den ikke-verbalspråklige, symmetriske relasjonen mellom den digitale, uvitende kunstsamlingen, og det digitale, subjektive fotografiet.

meg + kunst kan brukes for seg selv, men har gjennom hele arbeidet med *KURATERT* vært tenkt inn som del av et klassebesøk hvor besøkende skoleklasser co-kuraterer en eller flere fysiske utkast til utstillinger i museets utstillingsareal. Å få kuratere sin egen utstilling basert på digitaliserte og tilgjengeliggjorte kunstsamlinger er ikke nytt. *Curations*, som lar deg kuratere og dele en nettbasert utstilling fra 270 000 verk fra britiske kunstinstitusjoner, og VR-løsningen til *Cultural Japan*, som lar deg kuratere utstillinger i 3D fra over en million digitaliserte japanske artefakt, er nyere eksempler på denne muligheten. Dette er imidlertid løsninger hvor utstillingen tar utgangspunkt i den digitaliserte samlingen og forblir i det digitale rommet. Med *meg + kunst* ønsket vi å legge til rette for en fysisk utstilling. En fysisk utstilling basert på de unges utforskning av samlingen med utgangspunkt i dem selv, og med vernis-sage, tilgjengelig for alle, ikke minst den lærende museumsinstitusjonen selv. Et klassebesøk som beveget seg ut av museumsverkstedet og

inn i museets vanlige utstillingsrom og formidlingskanaler, og videre inn i det private rom (egen mobil og sosiale medier). Ved å legge til rette for at elevene selv kunne kuratere et utkast til utstilling forsøkte formidlingssituasjonen å fremme en gryende iakttakelsesevne i møte med kunst, formidle et apperatur omkring hvorfor kunst kan berøre og være relevant, og pakke opp det mulig fremmedgjørende kunstmuseet gjennom mer eller mindre profane sider av praksisen kunstmuseum, som kuratering, oppbevaring av kunstverk i magasin, montering og vernissage.

Teoretiske (kreative/analytiske) verktøy

I arbeidet med *KURATERT* og *meg + kunst* har perspektiver fra opplevelsesdesigner og museumsforsker Nina Simon vært viktig. I *The Participatory Museum* (2010) beskriver Simon et pågående skifte mot et mer publikumsorientert museum. Publikum er ikke bare brukere eller mottakere; de er ressurser som kan bidra i museenes innholdsproduksjon, om museet «willingly relinquish control» (Simon, 2010, s. 266). Istedenfor å selge inn hva museene mener er verdifullt for «outsiders», må de gå ut og skape relevans sammen med dem, oppfordrer Simon i påfølgende bok *The Art of Relevance*: «I believe relevance is the key to a locked room where meaning lives. We just have to find the right keys, the right doors, and the humility and courage to open them» (Simon, 2016, s. 23). I arbeidet med denne teksten har Simon fått følge av Rancières filosofi om likhet, likeverd og symmetri mellom den uvitende læreren og den emansiperte/frigjorte lærlingen, hvor den uvitende læremesterens oppgave er å frigjøre eleven til å *agere*, til *selv* til å finne svarene, også svar læreren ikke har kjennskap til. Ved å observere og sammenligne en ting med en annen, ved å frigjøre vår iboende evne til å forbinde og adskille, lærer den emansiperte/frigjorte lærlingen hvordan det han ikke har noe viten om forholder seg til det han vet (Rancière, 1987/2007). Dette forstått som en måte å tenke om likeverd og intellektuell frigjøring på, ikke en pedagogisk metode å implementere direkte (kap. 2, Skregelid). I boka *Den emansiperte tilskuer* (2008/2012) viderefører Rancière dette tankegodset til å se på kunst. Her er det nå den likeverdige *tilskueren* som observerer,

velger ut, sammenligner og fortolker (Rancière, 2008/2012, s. 26). Det er ikke kunstnerens intensjon som avgjør verkets mening, men at enhver tilskuer skaper sin egen. Kunsten er et «tredje element» som er fremmed for både kunstneren og tilskueren, «som ingen eier, noe hvis mening ingen besitter», hevder Rancière (2008/2012, s. 28). Et syn på kunsten med gjengklang til litteraturteoretikeren Roland Barthes' erklæring av forfatterens død i essayet med samme tittel fra 1967. At enhver tilskuer skaper sin egen mening, vil ikke si at Rancière åpner for at verk kan bety hva som helst, ifølge Kjersti Bale i etterordet til *Den emansiperte tilskuer*: «Det handler om at alle har *lik mulighet til å tilegne seg verket*» (Bale, 2012, s. 229, min utheving).

I det store bildet kan både Simon og Rancière plasseres innenfor en dreining i kunsten og kunstformidlingen beskrevet av Boel Christensen-Scheel i *Formidling for et nytt museum* som «en formidling som dreier rundt objektene, til formidling som noe som handler om menneskene og møtene» (Christensen-Scheel, 2019a, s. 13). Det samme skiftet behandles i antologien *Kunstformidling. Fra verk til betrakter* av Myrvold og Mørland (2019), og i kontekst av *meg + kunst* særlig interessant i bidraget «Fra dialog som metode til dialog som situasjon»: «Mens [dialogen] en gang var et progressivt alternativ til en autoritær museumsformidling, er dialogbasert formidling nå selv i utakt med former for deltakelse både i kunsten og i barne- og ungdomskulturen», hevder Myrvold (2019, s. 135). Et eksempel på barne- og ungdomskulturen som det vises til er mobilappen TikTok, og hvordan barn og unge skaper og uttrykker seg i en estetisk pakkelsesløsning som de også konsumerer (Myrvold, 2019, s. 134). Myrvold foreslår å bruke betegnelsen «prosumenten»⁴ som en mulig ny betrakterrolle innenfor kunstformidlingsfeltet, en betrakter som beveger seg sømløst mellom produksjon og konsum, som både er beslektet med idealet om deltagelse i samtidskunsten og det publikumsorienterte museet Nina Simon (2010) beskriver, som drar veksler på publikums bidrag i innholdsproduksjonen (Myrvold, 2019).

4 Begrepet *prosumenten* krediterer Mørland futuristen Alvin Toffler og *The Third Wave* fra 1989, et begrep som siden er koblet tett til digital teknologi.

I teksten viser Myrvold til to prosjekter hvor produksjon og opplevelse går sømløst over i hverandre, og hvor grensene mellom museumsverkstedet og utstillingsrom overskrides; et formidlingsprosjekt ved Nasjonalmuseet for kunst, hvor publikum kan tegne og henge opp sin fortolkning av *Mor og barn* (1907) av Gustav Vigeland, og kunsprosjektet *Formforandringer* av Anna Carin Hedberg og Ebba Moi fra 2015, hvor voksne forbipasserende publikummere ble invitert til å lage og stille ut sine imitasjoner av Gustav Vigelands skulpturer i leire. I begge disse prosjektene produseres en situasjon og betrakterrolle som ikke begrenses til blick og tale (Myrvold, 2019, s. 132). Meningsdannelsen skjer gjennom koordinering av hånd og øye, ikke gjennom samtalen. På samme måte kan en kanskje si at *meg + kunst* åpner opp en situasjon, eller erfaring, der produksjon og opplevelse går sømløst over i hverandre, som heller ikke begrenses til blick og tale. Eller til samtalen. Meningsdannelsen i *meg + kunst* skjer imidlertid ikke mellom hånd og øye / iakttakelse av kunsten, men mellom å iakttå og sammenligne kunsten og det private, subjektive fotografiet – med det private/subjektive som formidlingssituasjonens *utgangspunkt*, og hvor unge med det får oppleve kunsten med utgangspunkt i seg selv.

I den videre gjengivelsen av arbeidet med *meg + kunst* vil jeg forsøke vise at å få oppleve kunst med utgangspunkt i seg selv kan bringe med seg et særlig potensial for både å bekjempe fremmedgjorthet og fremme en gryende iakttakelse av kunsten. Og gjennom kunsten, oss selv og våre omgivelser.

Metodisk tilnærming

meg + kunst bygger videre på erfaring som designer fra en rekke mer eller mindre forskerledede samarbeidsprosjekt om digital museumsformidling ved forskningslabben EngageLab ved Universitetet i Oslo. I den interaktive installasjonen for Nasjonalmuseet for kunst fra 2011 gav vi eksempelvis museumspublikumet mulighet til å utforske og imitere Munchs mange selvportrett, ta bilde, og sammenstille kunstverket med sin egen imitasjon. I doktorgraden *Embodied Meaning Making and the Museum: Bodies, Artifacts, and Spaces in Sociocultural Approaches to*

Museum Learning and Design (2014), av Rolf Steier, som også ledet designarbeidet med installasjonen som del av det større samarbeidet med Nasjonalmuseet, pekes det på betydningen av å leke, teste og utforske, som løsningen med selvportrett åpnet for. Et annet eksempel er den interaktive installasjonen for Nasjonalmuseet for arkitektur og design fra 2014, hvor vi i utstillingen *Byggekunst* gav museumspublikumet mulighet til å bidra til en voksende, digital samling av inspirasjon, og hvor vi tematisk koblet museets digitale samling til publikums egne fotografier via Instagram og emneknaggene #kontrast, #lys, #fasade, #linjer, #materiale, #mønster, #form eller #sted, alle sentrale konsepter i arkitekturen. *meg + kunst* viderefører lekenheten og grepet med å aktualisere og sammenstille museets samling med det ikke-styrte brukerskapte fra flere av disse prosjektene, men her ved hjelp av kunstig intelligens.

Metodisk beveger både disse tidligere prosjektene og arbeidet med *meg + kunst* seg i grenselandet eksperimentell designpraksis, og praksisbasert forskning. I *Discussions & Movements in Design Research* beskriver Birger Sevaldson eksperimentell designpraksis som «result oriented in its main perspective but process-oriented in its method» (Sevaldson, 2010, s. 28), og som en av flere til dels overlappende metoder i det komplekse feltet *design research*. Praksisbasert forskning, oversatt fra *practice-based research*, er her forstått *bredt* som en metode hvor en søker ny kunnskap både gjennom å skape, å «praktisere», og gjennom «outcome» av denne praksisen, det kreative artefaktet (Candy, 2006; Skains, 2018). Veien til ny kunnskap har i arbeidet med *meg + kunst*, liksom disse tidligere prosjektene, gått gjennom en symbiose av praksis og teori, av å skape, teste, reflektere og skape igjen. En slik førstehånds, eksplorativ, «what if»-tilnærming til ny kunnskap kan være særlig nyttig innen områder hvor det finnes lite forhåndskunnskap, her skjæringspunktet kunstig intelligens og kunstformidling. Og kanskje særlig områder, praksiser og uttrykksformer som involverer digital teknologi: «As digital technology evolves and diverges at a rapid pace, such intimate practice-based understanding might be particularly crucial to reduce the distance and risk of misrepresentation between object and concepts of the humanities» (Morrison et al., 2010, s. 210). At en slik praksisbasert metodisk tilnærming på tvers av disipliner er *nyttig*, betyr ikke at den ikke har svakheter. Det en unngår

av *misrepresentation*, og oppnår av nyskaping, gjennom slik praksisbasert og tverrfaglig utforskning, taper en gjerne i dybde og presisjon. Med en dypere forståelse av teorien det trekkes veksler på i denne teksten, ville kanskje andre sider ved *meg + kunst* tre frem, og indre motsetninger mellom kunstfilosofi, kunstformidling, kunst i utdanningen og museumsformidling, behandles med større presisjon.

Metodisk har det vært naturlig for meg som designer å bruke både min egen kunnskap om digital teknologi, min egen førstehånds erfaring med *meg + kunst*, og min egen forforståelse og fortolkning av egne og andres delte materiale, som kilder til kunnskap. Det vil ikke dermed si at kvalitative intervju med brukere, eller kvantitative målinger av bruk, ikke ville bidratt med ytterligere kunnskap, men det er valgt bort i den eksperimentelle designpraksisen som teksten tar for seg.

Både *objektet* for analysen, tilfanget av relevante *konsepter* fra teori og *kontekst* for bruk, har utviklet seg over tid i arbeidet med *meg + kunst*, og påvirket hverandre. Selv om «en gryende iakttagelsessevne» har vært et mål å navigere etter, har en artikulert problemstilling omkring iakttagelse av kunsten, oss selv og våre omgivelser, og derigjennom, kunstens relevans, kommet til først gjennom arbeidet med denne teksten.

Siden både objektet for analysen og kontekst for bruk har endret seg også etter at arbeidet med denne teksten tok til, har jeg blant det tilgjengelige materialet valgt å se nærmere på første utprøving av prototypen i februar i 2020 under en workshop i regi av *KURATERT*-prosjektet. Avslutningsvis har jeg likevel føyet til materiale fra påfølgende utprøving med ungdom i desember 2020, fordi materialet her benyttes utelukkende av unge (vg2 Treteknikk, vg3 Kunst og håndverk), og underbygger de avsluttende poengene i teksten om hvordan ungdom lever med, bruker og gjenbraker bilder i en verden som er utpreget visuell. Å sett nærmere på dette materialet ville styrket funnenes gyldighet i forhold til *meg + kunst* sitt potensiale overfor unge spesielt.

I tillegg til aktivt å ha valgt å dele materialet som her er gjenstand for analyse, har alle som er identifiserbare godttatt publisering av materialet, ved skriftlig samtykke. Der barn under 18 år er identifiserbare, har foresatte samtykket. Både samtykke og bruk av datamaterialet er godkjent av Norsk senter for forskningsdata (NSD).

meg + kunst



by Bergman, Anna-Eva (1976).

prøv igjen?

meg + kunst



Uten tittel by Sitter, Inger (1987).

prøv igjen?

Figur 4. Skjerm bilde fra *meg + kunst*, hvor helsort fotografi, trekker frem et trykk av Anna-Eva Bergman fra 1976 fra samlingen. Trykket bærer ingen tittel, kun serienummer [3-1976]. Workshop februar 2020. © Anna-Eva Bergman / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

Figur 5. Skjerm bilde fra *meg + kunst*, hvor privat fotografi av en smeltende is, trekker frem *Uten tittel* (1987) av Inger Sitter fra samlingen. Workshop februar 2020. © Inger Sitter / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

«Når kunsten treffer»: Tidlig test av *meg + kunst*

Til *KURATERT*-workshopen i februar 2020 samlet vi teknologer, etablerte kunstnere, unge, museumsformidlere og forskere på kunstformidling. Tematisk reiste workshopen spørsmål omkring digital kunstformidling og hvordan digital teknologi kan åpne for økt deltagelse, utprøving, identifisering og flerstemmighet. I sin form forsøkte workshopen å praktisere et forslag til en metodikk for utvikling av digital kunstformidling – en metodikk basert på tverrfaglighet, idéutvikling og felles utforskning av teori og tidlige prototyper, deriblant *meg + kunst*.

Under workshopen ble ikke deltagerne intervjuet spesifikt om egne erfaringer med løsningen. Vi vet ingenting om hvorfor de valgte å dele akkurat disse private fotografiene, eller dele disse genererte sammenligningene av egne fotografier og kunst. Ei heller hvilke sammenligninger de ikke valgte dele (ikke all kunst treffer, og å vurdere kunst som ikke relevant for en selv er kanskje også et steg i retning mot den mindre fremmedgjørende kunsten). Men vi kan kanskje se potensiale i *meg + kunst* i materialet som *ble* delt, og med henvisning til løsningens egen formulering, i materialet som kanskje «traff».

Så, hvilke potensial har denne ikke-verbalspråklige, maskingenererte dialogen mellom egne, personlige fotografier og kunst i *meg + kunst*? Kan en slik formidlingssituasjon fremme en gryende iakttakelse? Iakttagelse av kunsten, og i dialog med kunsten, oss selv og våre omgivelser?

meg + kunst



Landskap fra Telemark by Kihle, Harald (1953).

prøv igjen?

Figur 6. Skjerm bilde fra *meg + kunst*, hvor privat fotografi av landskap, trekker frem *Landskap fra Telemark* 1953 av Harald Kihle fra samlingen. Workshop februar 2020. © Harald Kihle / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

Iakttakelse av kunsten

I materialet fra workshopen ser en gjennomgående hvordan løsningen evner å gjenkjenne farge, objekter og komposisjon. Et enkelt, sort fotografi trekker frem et verk fra den digitaliserte samlingen kun angitt med serienummer av Anna-Eva Bergman som fotografiets «nærmeste nabo». Ved sammenstillingen av disse to bildene, trer det informasjonstomme, minimalistiske, og kanskje også det oppsetsige i begge bildene tydelig frem. For meg, og kanskje også hen som genererte sammenstillingen, og som aktivt delte den. Hvorfor dette tomme uttrykket? Med unntak av streken i Bergmanns trykk? Gjennom sammenligning med det private, informasjonstomme fotografiet, trer Bergmanns strek tydeligere frem. Hva får kunstneren til med denne enkle streken?

Et fotografi av et naturlandskap med et pjuškete grantre, kanskje tatt litt vilkårlig ut av et togvindu, trekker frem Harald Kihles maleri *Landskap fra Telemark* (1953) fra samlingen. I verket står et nær like pjuškete tre, på eksakt samme fremtredende sted, men i et annet landskap. Hvorfor akkurat denne komposisjonen? Og kanskje mer presserende, hvorfor har kunstneren Harald Kihle brukt tid på å male pjuškete tre i Telemark?

Et fotografi av en smeltende is trekker frem *Uten tittel* fra 1987, av Inger Sitter. Verket av Sitter går igjen ofte, og sammenstilles gjerne med private fotografier med den samme sterke rødfargen i fotografiet. Men ikke her. Her er det den organisk smeltende isens form som gjenkjennes i Sitters maleri. *meg + kunst* gjenkjenner, og med det fremhever, både linjer og former, men matcher også figurative fotografi med nonfigurativ kunst, og vice versa, gjennom gjenkjennelse av farge og komposisjon.

Ligger det kanskje et særskilt potensial i *meg + kunst* til å forlenge persepsjonsprosessen gjennom de ofte absurde og magiske sammenligningene som den kunstige intelligensen skaper? Til taust og uvitende å skubbe i gang en gryende iakttakelse hos betrakteren av det som er likt, og ikke likt? I lys av Rancières tankegods om den emansiperte tilskuer; til å frigjøre vår iboende evne til å forbinde og adskille? Til å kunne iakttatte, stille spørsmål til, og slik tilegne seg den underliggjorte kunsten, gjennom det hen vet? Ligger det kanskje et særskilt potensial i *meg + kunsts* forening av hverdagslig mobilbruk, prosumentens forventning og den

ukyndige kunstige intelligensen til å få ta utgangspunkt i seg selv i møte med kunsten?

Videre ligger det kanskje et potensial i formidlingssituasjonen *meg + kunst* til både å legge til rette for en *sanselig* kunstopplevelse, og samtidig gi *innsikt* i det formalistiske ved et verk? Til å ikke trø feil i dilemmaene og motsetningene som omgir kunstformidling som felt? Dilemmaer som hvordan ivareta kunsterfaringens egenart, samtidig som man gir nye betraktere tilgang til kunsten (Christensen-Scheel, 2019b)? Hvordan håndtere eksperimentell, banebrytende samtidskunst og høy-modernistiske ideer om at kunsten taler for seg selv, på den ene siden, og institusjonens (og kulturpolitiske) mål om å spre kunst på tvers av sosiale og økonomiske skiller, på den andre (Lind, 2019), problematisert i Maria Linds bidrag «Hvorfor formidle kunst?» i tekstsamlingen *Formidling for et nytt museum* (Christensen-Scheel, 2019a).

[3-1976], *Landskap fra Telemark* og *Uten tittel* vil for mange uten fagkompetanse, tror jeg, passere innpakket og irrelevant forbi som kategorien Kunst. Gjennom formidlingssituasjonen *meg + kunst* produseres imidlertid en dialog mellom disse verkene og egne fotografi som noen har funnet verdt å dvele ved, og aktivt dele. Ved sin egen form for gjenkjenning, underliggjøring og forstyrrelse, som den ukyndige kunstige intelligensen legger til rette for, forlenger *meg + kunst* iakttakelsen av disse kunstverkene. Hos meg, og kanskje også hos hen som i utgangspunktet genererte, og aktivt delte.

meg + kunst



Venabygd by Refsum, Tor (1951).

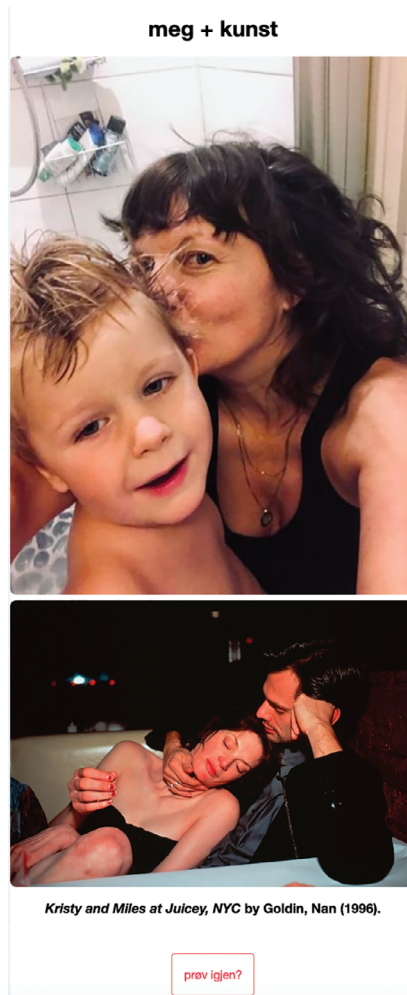
Figur 7. Skjermbilde fra *meg + kunst*, hvor privat uskarpt fotografi av ens egne ben gående i natur, trekker frem det abstraherte landskapet *Venabygd* (1951) av Tor Refsum fra samlingen. Workshop februar 2020. © Tor Refsum / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

... og gjennom kunsten, iakttakelse av oss selv og våre omgivelser

Et fotografi tatt i bevegelse av ens egne ben gående i natur, trekker frem det abstraherte landskapet *Venabygd* av Tor Refsum (1951). Kan *meg + kunst* bringe inn noe «fysisk» som beriker iakttagelsen av kunst? Ens eget kroppslige minne av å være i verden, som her samspiller med et abstrahert landskap av natur? Har Refsum her gjenskapt *Venabygd* slik, for å uttrykke noe mer enn hvordan *Venabygd* ser ut? Ligger det kanskje et potensial i *meg + kunst* til ikke bare å iakttak kunst, men *hjelp oss* å iakttak oss selv og våre omgivelser gjennom kunsten? Slik at vi igjen, i Sjklovskijs ordelag, kan «føle tingene»? Av-automatisere det vante? Og derigjennom kanskje også se verdien av å av-automatisere det vante gjennom kunsten?

I min egen utforskning av *meg + kunst*, av gjentagende å generere, iakttak det genererte, og eventuelt dele det genererte, fremstår enkelte sammenstillinger meg likegyldige, mens andre treffer. En sammenstilling som treffer meg, er *Kirsty and Miles at Juicy, NYC* av Nan Goldin fra 1996 og fotografiet av meg selv som kysser og omfavner min egen sønn hjemme på badet som av grunner som ikke fremstår så klare i øyeblikket, betyr noe ekstra for meg. Til tross for at konteksten for fotografiene her er vidt forskjellige; New Yorks natteliv på 90-tallet kontra badet og barnehold, oppstår en gjenklang og dialog mellom fotografiene idet jeg betrakter dem sammenstilt. Jeg scroller opp og ned fra mitt eget fotografi og Nan Goldins verk, og lurer på hva den kunstige intelligensen her mener med at Ivo og meg er litt som Kirsty og Miles. Blottet for både menneskelig og kunstteoretisk innsikt, har sannsynligvis den maskinlærte løsningen *meg + kunst* kun identifisert mye hudtoner og gjenkjent former som utgjør to ansikt. Det mer interessante for meg som skaper av sammenstillingen og betrakter av kunsten er imidlertid hvorfor intimiteten fanget på fotografiet mellom Kirsty og Miles skaper en nesten fysisk samklang med egen erindring av øyeblikket av omfavning på badet.

Jeg har sett dette verket av Nan Goldin tidligere, i forbifarten i andre kontekster, og notert meg den, appellerende grenseløsheten og 90-tallsestetikken. I lys av mitt eget fotografi, fremstår imidlertid den tilsynelatende langt mer berusede og faktisk mer avkledd kvinnen i Goldins fotografi nå barnliggjort. Sammenligningen inviterer til både



Figur 8. Skjerm bilde fra *meg + kunst*, hvor mitt eget, privat fotografi trekker frem *Kirsty and Miles at Juicey, NYC* av Nan Goldin fra 1996 fra samlingen. Workshop februar 2020. © Nan Goldin / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

identifikasjon og dialog, og en *ny* iakttagelse av bildet slik at det fremstår som bærer av noe relevant for meg; hvilken relasjon har egentlig de to på bildet? Kompenserer kanskje denne relasjonen for andre, nære og mer likestilte relasjoner? Grenseløsheten i bildet appellerer fortsatt, men fremstår nå mer kompleks. Scrollende tilbake til mitt eget fotografi trer intimiteten tydeligere frem, som jeg tenker er grunnen til at mitt eget fotografi betyr noe ekstra for meg. I tillegg presser en litt ubehagelig refleksjon seg på, om kompensasjon og om likestilte relasjoner.

Jeg vet ikke hvor god min analyse av *Kirsty and Miles at Juicy, NYC* av Nan Goldin er. Og kanskje er det heller ikke viktig, all den tid kunsten kan ses som det «hvis mening ingen besitter» (Rancière, 2012, s. 28), slik Rancière beskriver det. Eksempellet *Kirsty and Miles at Juicy, NYC* viser et potensial i den enkle maskinskapte dialogen i *meg + kunst* til å «unlock meaning» (Simon, 2016), og kanskje vel så interessant; til å unngå den vitende kunstformidleren som en slags oversetter, «og potensielt også feiloversetter, av kunsten» (Christensen-Scheel, 2019a, s. 23). Til forskjell fra en meningsdannelse som skjer ved å konsumere og produsere eksempelvis tegning og skulptur, skjer meningsdannelsen her gjennom å produsere (generere) og konsumere en sammenstilling av kunsten og eget private fotografi, med de fysiske erindringene og de eksistensielle refleksjonene det kan forløse.

Et nytt mulighetsrom? Refleksjon

*I denne gledesløse ødemark dukker med ett opp et
eller annet fotografi som lever meg opp og som jeg
lever opp.*

—Roland Barthes, *Det lyse rommet*,
1980/2001, s. 31

I avhandlingen *Bilde og pedagogikk. En empirisk undersøkelse av ungdoms fortellinger om bilder* (2020) søker Ane Malene Sæverot å utvikle kunnskap om hvordan ungdom lever med og bruker bilder i en verden som er utpreget visuell (Sæverot, 2020, s. 5). Sæverots felt og fokus er bruk av bilder i undervisning; hvordan bilder kan skape nye, og mer likestilte pedagogiske muligheter, frigjøre/emansipere eleven til, med henvisning til Gert Biesta, å «tre inn i verden» (Biesta, 2014) hvor den enkeltes unikhet og særegenhet skjenkes en stemme (Sæverot, 2020, s. 77). Hvordan ungdom lever med og bruker bilder i en verden som er utpreget visuell, og hvilke muligheter dette gir, er imidlertid også relevant for hvordan forstå potensiale i *meg + kunst*. Med utgangspunkt i Roland Barthes tekst *Det lyse rommet* (1980/) peker Sæverot blant annet på hvordan fotografiet forløser ulike sider ved det menneskelige; henholdsvis hvordan private fotografi trigger eksistensielle refleksjoner knyttet til tilhørighet, tid, savn

og forgjengelighet (Sæverot, 2015, s. 98). Gjennom sitt utforskende arbeid med unge, fant Sæverot at de unges medbrakte bilder igangsatte refleksjoner, skapte fortellinger, selvrepresentasjoner og forståelser av seg selv, som var av eksistensiell art (Sæverot, 2020).

Jeg er usikker på om formuleringen «når kunsten treffer, tror vi det er fordi det uttrykker noe om oss selv, eller omgivelsene våre, som ikke kunne blitt kommunisert på en annen måte», er «the right key» for å skape relevansen som Nina Simon etterlyser i *The Art of Relevance* (Simon, 2016). Men jeg er ganske sikker på at det å prøve, med «humility and courage», å ta i bruk det kunstfilosofiske tankegodset omkring kunstens betydning som kreative verktøy, er det. Og at unges egne fotografi, omgang med det visuelle og forventninger til å både personifisere, produsere, konsumere og dele, kan være «the right door», blant flere. Om nå målet er å demme opp for fremmedgjorthet og fremme en gryende iakttagelsesevne i unges møte med kunst.

Jeg har i denne teksten forsøkt å peke på et potesial i *meg + kunst* for iakttakelse av kunst, og gjennom kunsten, iakttakelse av oss selv og våre omgivelser. Jeg har pekt på hvordan *meg + kunst* evner å forstyrre, fremheve, forlenge og skape en mulighet til å tilegne seg verk som kanskje ellers ville gått innpakket forbi som kategorien Kunst. Ved å gi betrakteren mulighet til å ta utgangspunkt i seg selv i møte med kunst, kan *meg + kunst* legge til rette for at kunsten blir bærer av noe relevant, og synliggjøre noe som før ikke har vært synlig – både i kunstverket, i oss selv og i våre omgivelser. Med hensyn til potensialet for derigjennom å iaktta kunstens relevans, er dette et større spørsmål, som kanskje heller ikke den valgte metodiske tilnærmingen er egnet til å svare på. I eksempelet *Venabygd* og *Kirsty and Miles at Juicy, NYC*, og i den gjentakende digitale leken og erfaringen som er et iboende trekk ved *meg + kunst*, vil jeg imidlertid hevde at det ligger et potensial i å iaktta ett av kunstens vesentlige kjennetegn: at kunsten evner å uttrykke noe om oss selv, eller omgivelsene våre, som ikke kunne blitt kommunisert på en annen måte. Ser vi *meg + kunst* som en fenomenologisk tilnærming til kunsten, kan en kanskje si at kategorien/fenomenet Kunst gjennom *meg + kunst* gir seg selv til kjenne for oss i vår erfaring. Hvorigjennom vi kan iaktta kunstens vesentlige kjennetegn.

Jeg har pekt på at det ligger et særskilt potensial for kunstformidling i *meg + kunst*; i å forene hverdagslig mobilbruk, prosumentens forventning og den kunstige intelligensen, og derigjennom en formidlingssituasjon som unngår å trø feil i dilemmaene og motsetningene som omgir kunstformidling som felt. Men dette handler kanskje dypere sett om *en måte å tenke* symmetri, likeverd, synlighet og det flerstemmige i formidlingen av kunst; å nytte Rancières tankegods om den uvitende/lærende lærer (kunstfeltet) og den frigjorte/lærende elev (uten fagkompetanse), kreativt.

Ettertanke

Når denne teksten avsluttes er en videreføring av pilotprosjektet *meg + kunst* et godt stykke fra å bli realisert. *meg + kunst* møter på en rekke utfordringer og institusjonelle begrensninger, som med det avdekkes og trer tydeligere frem. Dette handler om ivaretagelse av unges personvern og kontroll over egne data som her deles, men også om kontroll over egen kildekode koblet til avansert kunstig intelligens teknologi utviklet av internasjonale teknologiforetak (Google), om hvordan *meg + kunst* begrenser seg til digitalisert billedkunst i betegnelsens trangeste forstand, om kapasitet og digital kompetanse i museet, om veivalg omkring digitaliseringen av samlingen, om den faglig kuraterste utstillingen mot det ikke-styrte, det kollektive og det prosessorienterte, om konservering og rettigheter til visning av åndsverk, og at kanskje det å «willingly relinquish control», som Nina Simon fremmer i boken *The Participatory Museum*, hverken er uproblematisk eller lett. Men ikke desto viktigere å prøve utfordre.

Av både åndsverk- og personvernhensyn kom vi til at det fysiske utkastet til utstillingen kuratert av unge i desember 2020, måtte være lukket med unntak av museets egne ansatte, og at det ikke ville være mulig for de unge å dele sine sammenligninger av kunst og egne bilder på sosiale medier. Følgelig beveget formidlingsdesignet seg fra utstillingsrommet tilbake inn i museumsverkstedet og bort fra elevenes egne sosiale rom. Hva mister vi på veien tilbake inn i museumsverkstedet? Hva, og hvem, mister vi ved ikke å møte «prosumentens forventninger» og tre inn i økologien av kontekster som digital teknologi og sosiale medier binder

sammen? *meg + kunst* har, som et steg på veien frem mot fysisk co-kuraterst utstilling, ikke bare mulighet til å åpne for det *flerstemmige* i sitt innhold, men også mulighet til å inkludere og synliggjøre grupper som ellers er underrepresentert i museumsrommet og kunstfeltet (underrepresentert her forstått bredt). Hvis museene ønsker å tiltrekke seg nye publikumsgrupper, må disse nye publikumsgruppene være synlige, peker Asta Busingye Lydersen på i bidraget «Synlig/usynlig» i antologien *Formidling for et nytt museum* (Lydersen, 2019). Lydersens anliggende her er kulturhistoriske museer, men dette perspektivet på synlig/usynlig, og det å se museene som ikke bare kulturforvaltere, men kulturskapere, er åpenbart fruktbart også i kontekst av kunstmuseene. *meg + kunst* kunne vært én måte å skape et mer flerstemmig kunstmuseum på.

Ved å vise til arbeidet med prototypen *meg + kunst*, har denne teksten forsøkt å peke på et potensial, et mulighetsrom, hvor tankegodset omkring kunstens betydning benyttes kreativt og eksperimentelt i tospann med ny digital teknologi. Men også pekt på utfordringer i dette mulighetsrommet.

Kunstsamlingen i prototypen består av digitalisert materiale fra både Nasjonalmuseet for kunst, Sørlandets Kunstmuseum og Tangen-samlingen. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse fra BONO (Billedkunst opphavsrett i Norge) og omfattes ikke av bokens lisens. Pilotprosjektet har mottatt støtte fra Fluks – Senter for ung kunst og kultur, Fakultet for kunstfag ved Universitet i Agder og AKO-stiftelsen. Richard Nesnass har ledet den tekniske utviklingen av meg + kunst.

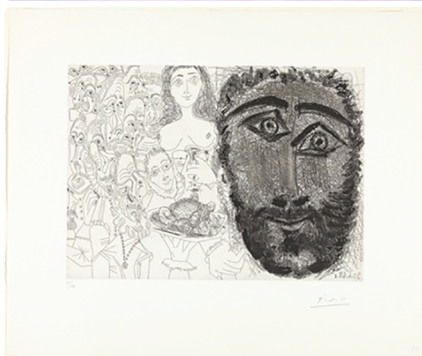
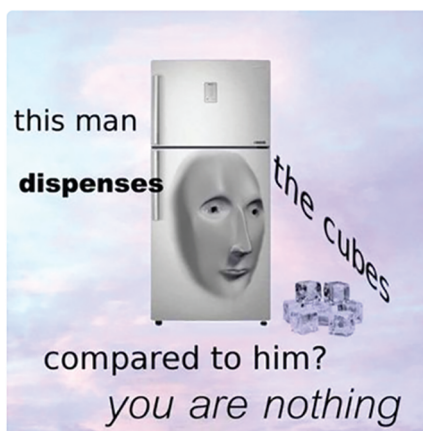
meg + kunst



Selvportrett by Kristian M. Førland (1954).

Figur 9. Skjermbilder fra *meg + kunst*, hvor privat fotografi trekker frem *Selvportrett*, av Kristian M. Førland fra 1954 fra samlingen. KURATERT pilot med VG2 Treteknikk, desember 2020. © Kristian M. Førland / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

meg + kunst



Grev Orgaz' begravelse, etter Picasso by Picasso, Pablo (1968).

Figur 10. Skjermbilder fra *meg + kunst*, hvor memet *Cube Man* trekker frem *Grev Orgaz' begravelse*, etter *Picasso* av Pablo Picasso fra 1968 fra samlingen. KURATERT pilot med VG2 Treteknikk, desember 2020. © Pablo Picasso / BONO, Oslo 2020. Kunstverk er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.



Figur 11 og 12. Fotodokumentasjon fra KURATERT pilot med VG3 Kunst og håndverk, desember 2020. Foto: Glenn Thomas Krahl Johansen. Lisens: CC BY-NC-ND.

Referanser

- Adorno, T. (1998). Education after Auschwitz. I *Critical models: Interventions and catchwords* (s. 191–204) (H. W. Pickford, Overs.). Columbia University Press. (Opprinnelig utgitt 1969)
- Bale, K. (2012). Etterord. I J. Rancière, *Den emansiperte tilskuer* (s. 209–231). Pax.
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet – tanker om fotografiet* (K. Stene-Johansen, Overs.). Pax. (Opprinnelig utgitt 1980)
- Biesta, G. (2014). *Utdanningens vidunderlige risiko* (A. Sjøbu, Overs). Fagbokforlaget. (Opprinnelig utgitt 2014)
- Biesta, G. (2018). What if? Art education beyond expression and creativity. I C. Naughton, G. Biesta & D. R. Cole (Red.), *Art, artists and pedagogy. Philosophy and the arts in education* (s. 11–20). Routledge.
- Candy, L. (2006). *Practice based research: A guide*. Creativity & Cognition Studios, Sydney University of Technology. <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf>
- Christensen-Scheel, B. (2019a). Introduksjon: Formidling for et nytt museum. I B. Christensen-Scheel (Red.), *Formidling for et nytt museum* (s. 11–27). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Christensen-Scheel, B. (2019b). Sanselige møter eller kritisk tenkning? Formidling i samtidens kunstmuseer. I C. B. Myrvold & G. E. Mørland (Red.), *Kunstformidling. Fra verk til betrakter* (s. 22–46). Pax.
- Freuchen, J. & Tenningen, S. (2020). Knust i offentlig rom. Vandalisme / ikonoklasme / billedstrid i Kristiansand 1981–2014. I J. Freuchen & S. Tenningen, *Game of life: Feltkommentar* (s. 157–177). Lord Jim Publishing.
- Howlid, A. (2019 (2017)). *Inn i arkitekturen. En handlingsbasert innføring i byggekunst*. Abstrakt forlag.
- Kulturtanken. (2020, 5. juni). *AI-teknologier som verktøy for og med barn og unge*. *Digitalt seminar med Birgitte Aga og Tonje Hessen Schei* [Video]. <https://www.kulturtanken.no/aktuelt/2020/ai-teknologier-som-verktoy-for-og-med-barn-og-unge/>
- Lind, M. (2019). *Hvorfor formidle kunst?* I B. Christensen-Scheel (Red.), *Formidling for et nytt museum* (s. 99–110). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Morrison, A., Sem, I. & Havnør, M. (2010). Behind the wallpaper: Multimodal performativity in mixed-reality arts. I A. Morrison (Red.), *Inside multimodal composition* (s. 183–219). Hampton Press.
- Lydersen, A. B. (2019). Synlig/usynlig. I B. Christensen-Scheel (Red.), *Formidling for et nytt museum* (s. 65–96). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Myrvold, C. B. (2019). Fra dialog som metode til dialog som situasjon. I C. B. Myrvold & G. E. Mørland (Red.), *Kunstformidling. Fra verk til betrakter* (s. 116–135). Pax.

- Myrvold, C. B. & Mørland, G. E. (Red.). (2019). *Kunstformidling. Fra verk til betrakter*. Pax.
- Mørland, G. E. (2017, 17. november). *Når makt forskyves fra kunstfelt til publikum*. Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/nar-makt-forskyves-fra-kunstfeltet-til-publikum>
- Rancière, J. (2007). *Den uvitende lærer: Fem lektioner i intellektuel emancipasjon* (H. R. Lauritsen, Overs.). Philosophia. (Opprinnelig utgitt 1987)
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer* (G. Uvsløkk, Overs.). Pax. (Opprinnelig utgitt 2008)
- Sevaldson, B. (2010). Discussions & movements in design research. *FormAkademisk*, 3(1). <https://doi.org/10.7577/formakademisk.137>
- Simon, N. (2010). *The participatory museum. Museum 2.0*.
- Simon, N. (2016). *The art of relevance. Museum 2.0*.
- Sjkløvsjø, V. B. (1991). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori: En antologi* (s. 11–25) (S. Fastang, Overs.). Universitetsforlaget. (Opprinnelig utgitt 1916)
- Skains, R. L. (2018). Creative practice as research: Discourse on methodology. *Media Practice and Education*, 19(1), 82–97. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1362175>
- Steier, R. (2014). *Embodied meaning making and the museum: Bodies, artifacts, and spaces in sociocultural approaches to museum learning and design* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.
- Sæverot, A. M. (2015). Bilders eksistensielle betydning for ungdom. I P. O. Brunstad, S. M. Reindal & H. Sæverot (Red.), *Eksistens og pedagogikk* (s. 92–108). Universitetsforlaget.
- Sæverot, A. M. (2020). *Bilde og pedagogikk: En empirisk undersøkelse av ungdoms fortellinger om bilder* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/22512>