

## **Festivaler og turisme som Performing places**

En sosio-kulturell analyse

**Gjermund Wollan**

# Festivaler og turisme som Performing places

En sosio-kulturell analyse

Gjermund Wollan



Canal Street Jazz og Bluesfestival, Arendal



**Høgskolen i Nord-Trøndelag**  
Rapport nr 59  
Avdeling for landbruk og informasjonsteknologi  
ISBN 978-82-7456-575-3  
ISSN 1504-7172  
Steinkjer 2009



Høgskolen i Nord-Trøndelag utgir følgende publikasjonsserier: Rapport, Utredning, Arbeidsnotat og Kompendium

HiNT-Rapport forbeholdes publisering av forskningsarbeider som utgår fra HiNTs fagmiljøer. Rapportene skal fagfelleverderes på faglig og formelt grunnlag før publisering.

Se: [http://www.hint.no/hint/fagportal/bibliotek/hint\\_publicasjoner](http://www.hint.no/hint/fagportal/bibliotek/hint_publicasjoner)

Rettighetshaver  
Høgskolen i Nord-Trøndelag

Tilgjengelighet  
Åpen

Publiseringstype  
Digitalt dokument (pdf)

Redaksjon  
Hovedbibliotekar

Kvalitetssikret av  
Forsker Anne Wally F. Ryan (intern)  
Professor Kjetil Steinsholt (ekstern)

Nøkkelord: Festivaler, turisme, performing places, kultur- og opplevelsesnæring

Key words: Festivals, tourism, performing places, cultural industries, experience economy

Opplysninger om publikasjonsserien fås ved henvendelse HiNT:  
Biblioteket Steinkjer, Serviceboks 2501, 7729 Steinkjer, tlf. 74 11 20 65 eller epost:  
[bibste@hint.no](mailto:bibste@hint.no) eller [hovedbibliotekar@hint.no](mailto:hovedbibliotekar@hint.no)

## Forord

Denne forskningsrapporten har en todelt ambisjon: For det første bidra med mer utførlig kunnskap om fenomenet kultur- og opplevelsesnæringer, avgrenset til festival og turismefeltet. I den sammenheng er det lagt vekt på teorier som omhandler ritualer og performance, sett i lys av det levde livets og «nåets» sosiale geografi. Disse teoriene og perspektivene er fulgt opp gjennom en eksplorerende og søkende metodologi, som kan gi en bedre innsikt i det som kalles «performing places». For det andre har dette arbeidet også et anvendt siktepunkt; å gi festivaler og mennesker som jobber innenfor turismefeltet kunnskap som kan være grunnlag for refleksjon og dermed komme til nytte i nesteomgang. Det å skrive om festivaler og turisme, som ritualer og performance, er også en slags «performance» i seg selv, som nettopp vektlegger det skapende og estetiske ved løpende menneskelig praksis.

Denne forskningsrapporten er gjort mulig gjennom midler fra Norges forskningsråd til det strategiske instituttprogrammet for 2008 og 2009: «Innovasjon i nettverk, opplevelseskvalitet og ”performing places” – kunnskap for økt verdiskaping i opplevelsesnæringene». Programmet er forankret i Trøndelag Forskning og Utvikling (TFU), i samarbeid med Høgskolen i Nord-Trøndelag (HiNT). Forskningsrapporten hadde heller ikke sett dagens lys uten den engasjerte og kreative forskergjengen ved TFU og HiNT. En spesiell takk til forskerne Niels Arvid Sletterød, Espen Carlsson, Robert Bye og Roald Lysø ved TFU samt forskerne Jorunn Grande og Anne Wally F. Ryan ved HiNT. Takk også til Pål Benjamin Wollan for godt utført fotojobb, basert på utallige vandringer i Arendal by og områdene rundt. Basert på denne rapportens empiri, fortjener også festivalledelsen ved Canal Street, Mats Aronsen og Hans Birger Nilsen, en meget stor takk!

Gjermund Wollan

Skogn/Steinkjer, den 2. mars 2009

## Innhold

Forord .....	3
Innhold .....	4
Sammendrag .....	5
Festivaler og turisme som ritual og performance .....	7
<i>Forskningstilnærming</i> .....	7
<i>Forholdet mellom det ordinære og ekstraordinære</i> .....	8
<i>Kultur – og opplevelsesnæringer, en avgrensning</i> .....	9
<i>Hva forstås med Performing Places?</i> .....	12
<i>Forskerspørsmål</i> .....	13
Perspektiver på samfunnsendring .....	14
<i>Den problematiske «virkeligheten» og estetisk refleksivitet</i> .....	14
<i>Verdimangfold, kreativitet og identitet</i> .....	14
<i>Kapitalisme i postmoderne estetisk forkledning</i> .....	15
<i>Kort oppsummert</i> .....	16
Ritual, performance og opplevelse .....	17
<i>Spontanitetens kultur - en alternativ “virkelighet”</i> .....	17
<i>Performancebevissthet som overskridelse</i> .....	19
<i>Sentrale dimensjoner ved performance</i> .....	21
<i>Ritualer som konstruksjon av fellesskap og identitet</i> .....	22
<i>Performance og relevans i vår tid</i> .....	23
<i>Nøkkelbegrepene “Framing” og “ostentation”</i> .....	24
<i>Opplevelse og estetisk refleksivitet</i> .....	25
<i>Tanker om opplevelse</i> .....	27
Festivalfenomenet .....	31
<i>Festivitet og liminalitet</i> .....	31
<i>Forholdet festivaler og turisme</i> .....	34
<i>Mot en modell for å forstå festival som performance</i> .....	35
Turisme som romlig praksis i by .....	38
<i>Det pulserende byliv</i> .....	38
Metodologiske betraktninger .....	42
Staging Arendal – Canal Street Jazz og Bluesfestival .....	46
<i>Introduksjon</i> .....	46
<i>Vi tar pulsen på Canal Street – sommeren 2008</i> .....	47
<i>Jazzrekviem på Arendal kirkegård</i> .....	54
<i>Transformasjon Eydehavn</i> .....	57
<i>Going native</i> .....	60
<i>Canal Street tar Arendal i bruk!</i> .....	64
<i>Konsepttankegangen bak Canal Street</i> .....	66
Refleksjoner til slutt .....	68
Referanser .....	71
Noter .....	80

## Sammendrag

Festivaler og turisme, som en viktig del av kultur- og opplevelsesnæringene, har i det som kan kalles senmoderne eller postmoderne samfunn, fått betydelig oppmerksomhet, både fra offentlige myndigheter, næringsliv og folk flest. Samfunnsmessige endringer, velstandsutvikling og en ny kobling mellom estetikk og økonomi, har gitt muligheter for kulturell nyskaping, ny og innovativ næringsvirksomhet og utvikling av steder, både for lokalbefolkning, tidligere fastboende og besøkende.

Det å kunne forstå hvorfor festivaler og turisme som ritualer og performances har fått en så viktig posisjon i mange menneskers liv, er samtidig å forstå menneskelig handling og vesentlige kulturelle trekk ved våre globaliserte samfunn. Ritualer og performance gir ikke bare i teorien, men også i praksis, muligheter til mangfoldige møter samt overskridende («liminale») opplevelser og erfaringer. Dette gir trolig også betydningsfulle og varige stedsminner, fordi det er noe i utsagnene om at minner trenger både sosialiteten og materialiteten som byggesteiner. I en tid som mange forskere karakteriserer som uoversiktlig og usikker, kan paradoksalt nok ritualer og performances både skape opplevelser og gi følelsen av fellesskap og identitet, og dermed gi betydning og mening i tilværelsen.

Selv om det ikke finnes én definisjon av kultur- og opplevelsesnæringer, kan det være fruktbart å forstå feltet fra ulike synsvinkler og interesser. For det første som et samlingsbegrep for mennesker, bedrifter og organisasjoner med en kreativ holdning, som har til hovedoppgave å skape og/eller levere «opplevelser» i en eller annen form. Dette er den skapende og entreprenørielle siden ved fenomenet. For det andre kan begrepet brukes om de minner/stedsminner som ulike produksjoner og produkter gir det enkelte menneske som publikum og «konsument». Dette er den estetiske og opplevende siden ved fenomenet. For det tredje kan begrepet kultur- og opplevelsesnæringer brukes om de formidlingsledd, i vid betydning, som kobler kreative initiativ og produkter med publikum og markedet. Dette kan kalles formidlingselementet. Alle disse dimensjonene til stede i den helhetlige forståelsen av festivalfenomenet.

Forholdet mellom festivaler, turisme og sted har betydning for menneskers stedstilhørighet og stedsoppfatning. I denne undersøkelsen fra Arendal er det sett på hva Canal Street Jazz og Bluesfestival, samt bylandskapet som materialitet, betyr for både lokalbefolkning og

tilreisende. Funnene viser bl.a. at det å satse på kultur og kulturell aktivitet, ved hjelp av kreative iscenesettinger, der man tar byen og områdene omkring i bruk, gir lokalbefolkningen meningsfulle opplevelser, som også bidrar til at de blir mer bevisst de kvalitetene stedet allerede har. For de besøkende kan aktiv bruk av byens mange tilbud gi opplevelser som skaper tilhørighet til stedet. Mange lokale mennesker ser fram til festivalen hvert år, tilreisende ønsker å besøke stedet igjen og igjen. På denne måten kan et aktivt byliv være med å skape sosialitet, opplevelser og minner, som det snakkes om lenge etter at festivalen er over og besøket er avsluttet.

Det viser seg at det å delta på festival og ellers det å ta en by aktivt i bruk gjennom å vandre i den, bruke kroppen og alle sansene i den, gir tilhørighet til et sted. Det er ofte de positive opplevelsene ved å være kroppslig til stede i en kontekst som gir grunnlag for de sterkeste stedsminnene. Det er dette som kalles «performing places». Performance-begrepets potensial ligger nettopp i denne eksperimentelle åpenheten, de kroppsliggjorte øyeblikk, den estetiske refleksiviteten, der kropper er aktive og medskapende i øyeblikket.

Festivaler og turisme, som del av kultur og opplevelsesnæringene, er kompleks romlig produksjon. Forskningen er også bare i startgropa når det gjelder å forstå slike fenomener og ulike effekter av slike kulturelle aktiviteter. Musikkfestivaler som ritualer og performances, er mye mer enn et næringsfenomen. Mange festivaler tar de fysiske omgivelsene og steder i bruk på mangfoldige måter. Nettopp dette gir slike festivalene en «innramming» og et kreativt og innovativt preg, som både lokalbefolkning og tilreisende setter pris på. Festivaler som ritualer bidrar også sterkt til utvikling av sosialitet i senmoderne samfunn. Festivaler handler også om «nåets» geografi, som bidrar til opplevelser som bryter med hverdagslivets jevne strøm. Slike opplevelser gir etter hvert stedsminner og sterkere stedstilhørighet, noe som betyr mye for mange menneskers identitetsprosjekt i en kompleks verden. Festivaler forutsetter romlig mobilitet av mennesker og dermed turismen. Festivaler og turisme er derfor viktig for mennesker i sin alminnelighet, og kunnskap om den betydningen festivaler og turisme har, bør igjen kunne gi viktige innspill til strategier i stedsutviklingsammenheng.

# Festivaler og turisme som ritual og performance

## ***Forskningstilnærming***

Når begrepet *performance* står sentralt i denne forskningsrapporten, er for å vise at både festivaler og turisme kan forstås som iscenesatt aktivitet, langs en skala fra den rituelle og avgrensede stedsbruken, til den heterogene og mangfoldige stedsbruken. Begrepet *performance*, som ekspressiv og utfoldende menneskelig handling, kan gi oss bedre innsikt i prosesser som bidrar til at steder både blir sosialt konstruert, «brukt» og opplevd (Thrift & Dewsbury 2000, Carlson 2004). I denne rapporten rettes oppmerksomheten mot festivaler og turisme, og det jeg kaller det «estetiske rom» - der artister og publikum møtes innenfor rammen av ulike iscenesettinger. Den estetiske dimensjonen ligger i de mulige grenseoverskridene - «liminale» - øyeblikkene, som kan gi opplevelser. Slike øyeblikk kan ikke isoleres fra stedet, med dets natur og materialitet. For eksempel kan også landskap bli en del av opplevelsen som et resultat av bevisst *framing* eller innramming av ulike *events* (Goffman 1986). Mennesker tilskriver steder betydning og mening i skjæringspunktet mellom de verdier og holdninger (kontekstuelle forutsetning) de bringer med seg, og graden av åpenhet og følelsesmessig involvering i slike møter. Steder får dermed en sterk privat karakter knyttet til personliggjøringen av dem, noe som kommer til uttrykk i begreper som stedstilhørighet og stedstilknytning, «sense of place». *Performance* som inngang til studier av festivaler og turisme gir også mulighet for fange «nåets» eller det umiddelbare levde livets geografi, noe som ofte har blitt oversett i konvensjonelle geografiske studier.

Det siste tiåret har det som med en samlebetegnelse kalles kultur- og opplevelsesnæringene, fått en økende internasjonal oppmerksomhet, både kultur- og næringspolitisk. Det representerer i seg selv ikke noe nytt at kulturfeltet ses i sammenheng med næringsfeltet, dette kjenner vi godt fra internasjonale diskusjoner og politisk motiverte satsinger på kulturbasert næringsutvikling fra midten av 1970 tallet (for eksempel Hewison 1987, Prentice 1993, Herbert 1995, Lowenthal 1996, Wollan 1999). Sammenlignet med dagens forståelse av kultur- og opplevelsesnæringene, er kulturbasert næringsutvikling



fortsatt noe mer fokusert på «stivnede» representasjoner og «objekter», enn på sosial konstruksjon, levendegjøring og performance.

Når betegnelsen kultur- og opplevelsesnæringer<sup>1</sup> brukes i denne forskningsrapporten er det for å få fram at ritualer og performances skjer som et resultat av et bevisst samspill mellom kreative mennesker, næringsliv, artister og publikum. Kulturelle objekter og materialitet er viktig, men opplevelse fordrer også et overskridende estetisk element og liminalt aspekt, som performance basert på kulturelle objekter eller kulturelt opphav kan bidra til. Som vi skal se senere i gjennomgangen av fenomener som ritualer og performance, er nettopp bevisstheten blant artister og publikum om at noe er et ritual og en performance, avgjørende viktig for at det estetiske og liminale skal kunne avdekkes. En annen måte å si dette på er at ritualer og performance, som noe «ikke-hverdagslig», kan bidra til et mer bevisst forhold til sted, enten dette er hjemsted eller feriested.

### ***Forholdet mellom det ordinære og ekstraordinære***

Det hevdes at turismen banet vei for kultur- og opplevelsesnæringene i sitt mangfold, med sitt tidlige fokus på det visuelle, estetiske og populære (Urry 1990, s. 87). Under moderniteten ble turismen betraktet som selve motsetningen til menneskers ordinære hverdagsliv og det som ga muligheter for selve «flukten» fra det ordinære (MacCannell 1976, Urry 1990). I lys av det som nå kalles «the performance turn» innen turismeforskningen (Edensor 1998, Franklin & Crang 2001, Coleman & Crang 2002, Bærenholdt et. al. 2004, Birkeland 2005, Larsen 2008), mener man at en slik dualisme neppe er like holdbar under senmoderniteten.

Hverdagslivet, som for stadig flere i vår teknologiske tidsalder både har blitt mer eksotisk og spektakulært, er fortsatt med «på lasset» når man er på reise og ikke minst brukes reisen til å (re)produsere sosiale relasjoner. Vi gjør for eksempel noe sammen på stranda, i byen eller på festival. Delt glede er «dobbel glede», heter det. Mange kan også føle seg grunnleggende «hjemme» andre steder enn der de bor til vanlig. Heidegger (1971) viser med begrepet «dwelling», at mennesker også kan «bo» i grunnleggende forstand når de er på reise. Hverdagslivets grunnleggende dimensjoner kan man ikke reise fra; man er for eksempel kroppslig tilstede sammen med andre betydningsfulle mennesker i omgivelser man trives i. Slike omgivelser kan også invitere til kreativitet, sosialitet og lek. Det er også slik at festivaler

og andre ritualer som mennesker deltar på der de bor, har bidratt til å gjøre hjemstedene mer «eksotiske». For mange vil nettopp ulike events på hjemstedet kunne bidra til denne følelsen.

Til grunn for en slik endring ligger den sterke geografiske mobiliteten som kjennetegner senmoderne samfunn. Noen forskere bruker derfor uttrykk som «estetisering av hverdagslivet», «turistisk kultur» eller «the end of tourism» - om det stadig mindre skarpe skillet mellom turisme og hverdagsliv (Featherstone 1991, Picard 1993, Lash & Urry 1994, Larsen 2008). Et annet viktig moment i denne sammenheng er at i dag er deltakelsen i performative aktiviteter langt på vei demokratisert og myntet på folk flest, noe som også bidrar til å viske ut det gamle skillet mellom finkultur og folkelig kultur (Lash 1990).<sup>ii</sup>

Selv om det i en høymobil verden gir mening å snakke om at forskjellene mellom hverdagsliv og turisme, det ordinære og ekstraordinære, er mer utvisket, så kan ikke det rene menneskelige performative element alene viske ut forskjellen mellom «home and away». Mange har erfart «på kroppen» at omgivelsene har betydning for opplevelsen. I denne forskningsrapporten, festivaler og turisme som performing places, så vies de menneskelige performative aspektene stor oppmerksomhet, men de ses ikke løsrevet fra naturens materialitet og andre ikke-menneskelige aspekter og forbindelser. For eksempel så kan man ikke forstå menneskers opplevelser under en festival eller som turister i et område hvis man ikke tar materialiteten i betraktning, enten dette er bygninger, landskap eller teknologi. Menneskelig praksis er alltid situert, og finner sted i samspill med andre mennesker og materialiteten i vid betydning. En slik posisjon kan teoretisk forankres hos såpass ulike tenkere som Heidegger (1962) og Latour (1993).

## ***Kultur – og opplevelsesnæringer, en avgrensning***

Kultur- og opplevelsesnæringene omfatter som formuleringen tilsier kultur, opplevelse og næring. Innenfor kultur- og opplevelsesnæringene kan *kultur* knyttes til den kreative gjenskapingen av den materielle og immaterielle kulturarven (Wollan 1999, 2006), enten dette er dreier seg om for eksempel kunst/håndverksprodukter, musikk, festival- eller teaterproduksjon. For det første er den *skapende* dimensjon ved kultur knyttet til prosessen som bringer fram ulike prosesser og produkter. For det andre er kultur også estetisk, for eksempel er både kunstfestivaler, musikkfestivaler og historiske spel til i kraft av at publikum også deltar. Poenget her er at det er selve *møtet* og dialogen mellom kunsten og publikum som

kan gi muligheter for *estetiske opplevelser* og erfaringer. Når det opereres med begrepet *kulturell opplevelse* senere i rapporten, er det med bakgrunn i at det å legge til rette for opplevelser er kompleks romlig produksjon, som innbefatter ulike aktører og interesser. Kulturproduksjonen blir først *næring* når mennesker er villige å betale for konkrete produkter eller for å få opplevelser.

Festivaler og turisme, er sentrale aktiviteter innenfor det som i dag kalles «primær opplevelsessektor», som består av virksomheter og institusjoner som har produksjon av «opplevelser» som primært mål (Bærenholdt og Sundbo 2007).<sup>iii</sup> Forskere hevder i dag at samfunnet gjennomgår en endring eller transformasjon i retning av et «opplevelsessamfunn» og en «opplevelsesøkonomi». En slik økonomi baserer seg på at opplevelser har fått en sentral plass i menneskers liv, og at mennesker er villige til å betale for å få kulturelle opplevelser. Dette har igjen utløst et uendelig antall kreative og unike produkter og en annen medarbeiderinnstilling i virksomheter som inngår i kultur- og opplevelsesnæringene. I tillegg er bevissthet omkring formidlingsstrategier og hva kundene etterspør, en viktig del av dette. Innenfor rammene av en slik økonomi kommer aktiviteter som for eksempel medier, turisme, temaparker, gastronomi og caféliv, sport, arkitektur og design, kunst og mote, film, tv og radio, teater, musikk og konserter, bokforlag, rollespill, computerspill, opplevelser på internett og på mobiltelefon, festivaler og andre events (Ibid, s. 11).

I denne rapporten avgrenses kultur- og opplevelsesnæringene til musikkfestivaler og turisme som ritualer og performances, fordi blikket først og fremst er rettet mot det estetiske rom, der møter gir muligheter for opplevelser og erfaringer. Den økende betydningen av kultur- og opplevelsesnæringene og det store internasjonale omfanget av festivaler og turisme, forteller oss at samspillet mellom kulturelle ritualer og næringsliv er tettere enn på lenge. Dette betyr nødvendigvis ikke, som enkelte kritikere vil hevde, at kulturell aktivitet i møtet med næring og marked, blir endret og virker fremmedgjørende på mennesket, som hos for eksempel sosiologen Georg Simmel (Allen 2000). En kulturell iscenesetting eller et ritual (for eksempel teateroppsetning, historisk spel eller konsert) har fortsatt sin integritet, som estetisk opplevelse og, man kan heller ikke uten videre endre tradisjonen eller reglene for hva som er dets form og vesen.

Teaterantropologen Schechner (2003) hevder at uansett hvor mye man bruker på og betaler til slike performative aktiviteter, så er fortsatt selve formen intakt. Penger kan ikke endre selve formen, for da blir det jo korrumpert og avtalt spill. Uansett hvor mye artister, ledere, tilskuere, publikum, fans eller andre påvirkes av det økonomiske elementet, så er selve aktiviteten i det store og hele nokså uanfektet av dette. Pengene, tjenestene og produktene som slike aktiviteter genererer, er paradoksalt nok *ikke* en del av en performance. Reglene for et ritual er utformet slik at de ikke bare skal si hvordan noe skal spilles, men de skal også «...defend the activity against encroachment from the outside» (Schechner 2003, s. 13). Regler, tradisjon og konvensjoner bestemmer: «If one is to find a "better way" to perform, this better way must conform to the rules». Selv avantgardekunsten følger visse regler: «Performance activities all along the continuum – from play through to ritual – are traditional in the most basic sense» (2003, s. 13).

Slike regler eksisterer fordi performance er et fenomen som stort sett er atskilt fra hverdagslivet i betydningen ordinært produktivt arbeid:

«...a special world is created where people can make the rules, rearrange time, assign value to things, and work for pleasure. This "special world" is no gratuitous but a vital part of human life. No society, no individual, can do without it...In psychoanalytic terms, the world of these performance activities is the pleasure principle institutionalized» (Schechner 2003, s. 13-14).

At det er slik blir tydeligere når vi ser på hvor ulike performances finner sted, for eksempel på store arenaer og stadioner, i kirker, i teatret, altså strukturer som ikke er direkte knyttet til ordinær økonomisk produksjon. I store deler av tida er slike anlegg eller områder ikke i bruk til slike formål. Når for eksempel en festival begynner, utnyttes slike områder intenst og tiltrekker mange mennesker innenfor en gitt tidsramme. Stedene er unikt utformet slik at en større gruppe kan se en mindre gruppe, og samtidig bli klar over seg selv. Slike arrangement skaper «celebratory» eller «ceremonial feelings», (ibid, s. 14) og sosial solidaritet, man går dit hovedsakelig av samme grunn.

I dag er det et sterkt fokus på for eksempel festivaler og økonomi. For det første skal de mange som bidrar og som lever av å være artister, ha sitt honorar. For det andre skal ansatte i en festivalorganisasjon også lønnes, og utstyr skal kjøpes og leies inn. Det blir solgt billetter, mat og drikke, samt produsert og solgt festivaleffekter for at selve festivalen ikke skal gå med underskudd. Selv om det økonomiske ikke griper direkte inn i selve ritualet, og

heller ikke får direkte betydning for møtet mellom artister og publikum tilknyttet en performance, kan økonomien få innvirkning på rammebetingelsene, for eksempel hvorvidt det kan igangsettes flere festivaler eller i hvilken form de kan igangsettes. Festivaler i seg selv er derfor sjelden direkte økonomisk lønnsomme, men er først og fremst viktig for menneskers opplevelser. Derimot kan underleverandører tjene penger, og de økonomiske ringvirkningene kan være betydelige. Festivaler og turisme som kultur- og opplevelsesnæringer utgjør nettopp denne spennende helheten; kreativ produksjon, performance, opplevelser og stedsminner. I den grad slike ritualer og performances blir sett på som næring, fanges ikke slik virksomhet opp av eksisterende næringskoder. Derfor er det behov for kvalitativ, eksplorerende forskning på gode case.

### ***Hva forstås med Performing Places?***

Festivaler og turisme tar steder og landskap i bruk på stadig nye og allsidige måter. I festivalsammenheng kan landskap forstås som en del av den innrammingen som bidrar til opplevelse, enten det med landskap menes det tekniske og teknologiske scenelandskapet eller omgivelser rundt. I så måte spør man ikke bare etter hva landskap er eller hva det betyr, men også hva det gjør og hvordan det virker, som en del av menneskers umiddelbare opplevelser i festivalsammenheng. Landskap i festivalsammenheng kan kanskje best forstås som både visuelle kvaliteter - «sceneri» - og som arena for utfoldende sosial praksis - «landskap som praksis» (Wollan 2004, Cresswell 2008). Med festivaler og turisme som performing places menes i denne rapporten to ting: For det første en prosess der steder rituelt iscenesettes som turistiske steder. For det andre innbefatter slike steder de besøkendes egen sosiale praksis, kroppslige tilstedeværelse og nærvær på slike steder. I avgrensede og iscenesatte tid-rom lever mennesker ut sine forventninger og drømmer, basert på egne kontekstuelle forutsetninger, i nært samspill med andre mennesker og materialiteten. Ritualer er også viktig på grunn av den transformasjon som finner sted fra et individuelt til et kollektivt plan; ritualer skaper «communitas», dvs. genererer sosialitet, gruppebevissthet og gruppeidentitet. Her kan mennesker oppleve noe som grunnlag for stadig nye individuelle og kollektive stedsminner. Steder framstår dermed ikke som statiske, men som performing places, fordi samspillet før-forståelse, iscenesetting og kroppslige, levende møter, skaper turistiske steder på nytt og på nytt. Gjennom sin sosiale praksis blir både lokalbefolkningen og de besøkende selv en slags «medprodusenter» av produkter og steder. Dette kan igjen legge grunnlag for menneskers tilknytning og

tilhørighet til sted, til tross for at steder i en høymobil, globalisert verden framstår som både dynamiske og «sammenkastede», en blanding av både lokale og globale impulser. Som sosiale konstruksjoner, er turistiske steder både skjøre og flyktige. Turistiske steder er som «sandslott», de må bygges opp igjen på nytt og nye måter for hver gang tidevannet har visket de ut, sier Bærenholdt et. al (2004, s. 1 f).

## ***Forskerspørsmål***

For å forstå festivaler og turisme som performing places er primært en sosialkonstruktivistisk, samt en fenomenologisk og hermeneutisk tilnærming, lagt til grunn. En sosial konstruktivistisk tilnærming<sup>iv</sup> til virkeligheten innebærer at det sosiale livet har fått performativ karakter. Vi skaper hele tida samfunnet gjennom vår kreativitet, samt små og store performances. Den fenomenologiske og hermeneutiske tilnærmingen fokuserer på hva som skjer i selve møtene, i mellomrommene, der leken og livet utfolder seg i sin umiddelbarhet<sup>v</sup>.

I denne rapporten blir festivaler, turisme som performing places sett i lys av empiri fra Canal Street Jazz og Bluesfestival i Arendal. Som omtalt senere i metodologidelen, så er den påfølgende teorigjennomgangen sterkt preget av møte med denne festivalen og andre festivaler, sommeren 2008, som Steinkjerfestivalen og Blues in Hell, Stjørdal, begge i Nord-Trøndelag. Langt på vei har derfor en *praksisteori* blitt utarbeidet gjennom alle disse møtene. Analysen, som er avgrenset til sosiokulturelle og geografiske forståelsesmåter, har først og fremst som mål å skape en økt kunnskap om og innsikt i den sosio-kulturelle og estetiske dimensjonen ved kultur- og opplevelsesnæringene.

Rapporten tar utgangspunkt i følgende overordnede forskningsspørsmål:

- ***Hva betyr ritualer og performance for menneskers opplevelse og stedstilhørighet?***
- ***Hvordan forstå festivaler og turisme som performing places under senmodernismen og/eller postmodernismen?***<sup>vi</sup>

# Perspektiver på samfunnsendring

## ***Den problematiske «virkeligheten» og estetisk refleksivitet***

Framveksten av kultur- og opplevelsesnæringene, og menneskers behov for å skape, finne sin identitet og tilhørighet, ser Lash (1993), Lash & Urry (1994) i sammenheng med fraværet av trygghet og sikkerhet under postmodernismen. Selv ikke ekspertene kan lengre si hva som er sikkert og sant, for eksempel i en tid med desorganisert kapitalisme, og det finnes heller ingen sikker metode som kan gi oss sannheten (Abbinnett 2004). Dette rokker ved selve fundamentet for hva «virkeligheten» består i og ikke minst om «virkeligheten» finnes. Postmodernismen problematiserer derfor ikke forholdet mellom representasjon og virkelighet, slik som modernismen gjør, men selve «virkeligheten». I en slik situasjon må mennesket lite på sin kroppsliggjorte erfaring på det ubevisste plan for å foreta sine valg i hverdagen. Scott Lash bruker begrepet «estetisk refleksivitet» for å vise at de valgene vi gjør mer er basert på umiddelbare inntrykk, intuisjon og smak, enn klare kognitive og moralske overveielser. I en slik høymobil verden blir fritt flytende globale symboler og tegn som kan forbindes med opplevelse av fellesskap, intimitet, det skapende, lek og liminalitet, kraftfulle markører for det mobile, selvfortolkende, kroppslige subjekt. Mennesker søker etter det som til enhver tid gir livet en umiddelbar betydning og mening, der man kjenner at man lever.

## ***Verdimangfold, kreativitet og identitet***

Legger vi sosiologen Giddens (1991) tilnærming til grunn, kan kultur- og opplevelsesnæringene ses i sammenheng med fremherskende individualiseringsprosesser i samfunnet, i det som kan kalles ekspressivitetens eller kreativitetens tidsalder (Gullestad 2006). Hva betyr så dette? Jo, hvem vi er, vår identitet, kan ikke lenger kun ses i sammenheng med nedarvede retningslinjer, normer og verdier, men grunnlaget for vår identitet finner vi gjennom stadig å uttrykke oss og skape oss selv. Mennesket har blitt et refleksivt prosjekt som på kognitivt grunnlag tar valg som er viktige for sin egen eksistens og identitet. De store fellesmenneskelige fortellingene gir ikke lenger de svarene vi ønsker å få (Taylor 1992). Derfor må vi i stadig større grad etablere grunnlaget for vår eksistens og identitet gjennom å følge vår egen sensibilitet og skape oss selv. Dette betyr ikke nødvendigvis en nedvurdering av det sosiale i forhold til det subjektive og individuelle, men sosialiteten har endret ansikt, blitt mer subtil og preget av stadige forhandlinger. Dette har skapt sosiale, kulturelle og

økonomiske endringer som påvirker både familielivet og arbeidslivet. Det er ikke lenge siden viktige verdier i familielivet og arbeidslivet var knyttet til ekstern disiplin som f.eks. autoritet, lydighet, plikt og ansvar, som lå i tradisjonen. I dag er både familieliv og arbeidsliv preget av forhandlinger basert på verdimangfold. Ikke bare er verdigrunnlaget endret, men også måten verdiene overføres på, fordi kontinuitet langt på vei har blitt avløst av diskontinuitet. Den eksterne disiplinen er avløst av en intern disiplin knyttet til behovet for kreativitet og identitetsdannelse (Gullestad 2006).

Enn slik tilnærming, med vekt på kreativitet og identitetsdannelse, kan minne om Florida sine tanker om framveksten av den kreative klassen. I boka «The rise of the creative class» (2004, s. 5, 21) hevder Florida, som bl.a. er inspirert av humanistisk psykologi, hevder at vi lever i en tid kjennetegnet av en «ny kreativ ethos», eller kreativitet som et fundamentalt nytt trekk ved vår vestlige kultur. Kreative og høyt utdannede mennesker verdsetter det skapende, forstått som individualitet, selvutfoldelse, åpenhet for forskjeller, samt de ønsker å bli verdsatt og få noe igjen for det de gjør. Vi ser derfor, spesielt i de store byene, framveksten av en ny og betydelig kreativ klasse, som skiller seg fra arbeiderklassen og serviceklassen. Et kjernepoeng hos Florida er å få øynene opp for framveksten av den kreative klassen, og den kreative kapitalen denne klassen er i besittelse av, samt stimulere til økonomiske vekst basert på klassens kjennetegn, *teknologi*, *talent* og *toleranse*. Konteksten eller stedet er avgjørende viktig for Florida fordi det er her sosial og økonomisk aktivitet utspiller seg. De stedene som klarer å tiltrekke seg de riktige menneskene og kompetansen, og som i tillegg er åpne for annerledesheten og mangfoldet, vil kunne utvikle seg.

## ***Kapitalisme i postmoderne estetisk forkledning***

I følge Harvey (1989, 1996) og hans marxistiske tilnærming, kan det som nå skjer innenfor kultur- og opplevelsesnæringene til en viss grad ses på som en nødvendig relasjon mellom framveksten av postmodernistiske kulturelle former og framveksten av flere fleksible former for kapitalakkumulasjon, og dermed en ny runde med «tid-rom kompresjon» i måten kapitalismen organiserer seg på. Både det private, offentlige og geografiske rom rasjonaliseres, med den følge at det undergraver menneskers vante praksis, trygghet og følelse av tilhørighet til hjem, klasse og nasjon. I en situasjon preget av romlig og tidsmessig ustabilitet, blir forholdet mellom vitenskap og moral utleiret. Nettopp i en slik situasjon er det lett for kapitalen å vende seg mot det estetiske området. Som hos Habermas (1999) blir



konsekvensen at kapitalen koloniserer estetikk- og kulturområdene. Postmoderne kulturell produksjon nærmer seg da faretruende «sheer profit-seeking», og den estetiske vendingen postmodernistene snakker om, blir i stedet en tilpasningsstrategi til kapitalen. For å være konkurransedyktige i en global verden framstår dermed hvert sted som noe unikt i konkurransen med andre steder, for å tiltrekke seg turister og investeringer. Dette fører igjen til en massiv sosial konstruksjon av steder, der hele markedsføringsvokabularet fra privat næringsliv tas i bruk, «placepromotion», «place-marketing», «branding» etc.

«Investment in consumption spectacles, the selling of images of places, competition over the definition of cultural and symbolic capital, the revival of vernacular traditions associated with places as a consumer attraction, all become conflated in inter-place competition» (Harvey 1996, s. 298).

I en slik situasjon vil for eksempel radikale og økologiske bevegelser søke etter alternative konstruksjoner av sted. De vil søke etter det autentiske knyttet til fellesskap, sted og natur. Det er liten tvil om at David Harvey lett kan fremme ubehaget hos mennesker som mener at dagens kultur- og opplevelsesnæringer innebærer kolonisering av det estetiske feltet, med de sosiale konsekvensene dette kan få.

### ***Kort oppsummert***

Felles for de valgte perspektivene eller diskursene om samfunnsendring foran, er at de vektlegger at økonomiske og kulturelle globaliseringsprosesser bidrar til å skape utrygghet og usikkerhet, som igjen endrer menneskers praksis, og menneskers måte å tenke og handle på. Noen hevder at det dermed blir opp til enkeltmennesker selv og dets sensibilitet å søke å fortolke og forstå det som skjer og foreta egne valg basert på egen før-forståelse, kroppens tause kunnskap og estetiske refleksivitet. Det å skape er også å skape seg selv i lys av fraværet av de store fortellingene og linjene i tilværelsen, som tidligere ga mennesker en viss ontologisk trygghet. Resepten på det gode liv ligger ikke lenger kun i etterligningen og det som har vært (*mimesis*), men i selve skapelsesakten (*poiesis*). Andre hevder derimot at det vi er vitne til nå kapitalismens kolonisering av det estetiske feltet, med utleiring av moral og snikende fremmedgjøring som resultat.

I gjennomgangen som følger vil ritual og performance bli drøftet, både i forhold den skapende dimensjonen og i forhold til den mer samfunnskritiske avantgardekunsten. Det blir gjort et poeng ut av at nettopp ritualer og performance gir grunnlag for liminale, grenseoverskridende

opplevelser og estetiske erfaringer, som uansett reguleringer og strukturer, gir grunnlag for refleksjoner over hva det vil si å være menneske og føle at man lever.

## Ritual, performance og opplevelse

### ***Spontanitetens kultur - en alternativ "virkelighet"***

Det er interessant å registrere at Schulze (1992) ser opprinnelsen til opplevelsessamfunnet i ungdomsopprørene i 1960-åra. I den tidlige etterkrigstida ble kroppslighet, sanselighet og følsomhet sett på som vulgært av borgerskapet. Men etter studentopprørene i 1968 gjenvandt kroppen, spontaniteten og emosjonaliteten sin plass som relevant kilde til erfaringsdannelse. På denne måten ble også smaken demokratisert og mangfoldig. Opplevelser ble noe mer enn en legitim måte å forstå seg selv på, og fikk identitetsskapende effekt for ulike grupper.

I boka «The Culture of Spontaneity, Improvisation and the Arts in Postwar America», viser Daniel Belgrad (1998) hvordan kunsten innenfor ulike områder som bebop jazz, moderne dans og performance art, keramikk og skulptur, filosofisk-, psykologisk og kritisk litteraturteori, samlet sett hadde en politisk funksjon allerede i etterkrigstidas Amerika. Dette var ulike stemmer i et oppgjør med den liberale næringslivsideologien, dens massive reklameapparat, dens vektlegging av massekonsumet og fritiden for massene og dens syn på hva god kunst skulle være. Avantgardistene utviklet en *spontanitetens estetikk*, med sosial relevans i kampen for hvilke meninger og stemmer som skulle kunne høres i det amerikanske samfunnet. Disse kunstnerne trodde at kunsten kunne ha en sosial og demokratisk funksjon som motvekt til det etablerte. Gjennom musikken kunne spontaniteten både ha en estetisk og sosial funksjon:

«In the most successful improvisational art, the give-and-take of conversation functions as a model of democratic interaction: "No single instrumentalist or structure established absolute dominance. Instead, voices and structures keep waving in and out, modifying and reshaping one another» (Musikeren Ann Farber i Belgrad 1998, s. 2).

På denne måten artikulerte avantgardistene noe som ble fornektet innenfor den etablerte kulturen. Dette var en alternativ «virkelighet», basert på det potensial som ligger for eksempel i den kollektive ubevisstheden, med referanse til Carl Gustav Jung.<sup>vii</sup>

«...the avant garde used spontaneity to pursue the formulation of "another" humanism, based on a revised relation between the ego and the unconscious that they called "participation mystique". These artists and poets followed their European predecessors in looking to the symbols and myths of "primitive" cultures for alternative sources of value. They believed that such cultures offered an improvement on modern Western civilization in their mechanisms for integrating the life of the unconscious into public decision-making-processes, and in their sense of the moral relations binding humans to their environments » (Belgrad 1998, s. 10).<sup>viii</sup>

Spontan kunst ble en motvekt mot den etablerte rasjonalistiske tenkningen, en tenkning som ved øksehugg skilte bevisstheten og kroppen fra hverandre. Spontane komposisjoner av for eksempel Miles Davis og Charlie Parker, de poetiske verkene til William Carlos Williams og Charles Olson, eller maleriene til Jackson Pollock, ble en slags motreaksjon til det bevisstes hegemoni, et hegemoni som disiplinerte kropper i stedet for å sette mennesket fri. På denne måten kunne man sette spørsmålstegn ved rådene kulturers autoritet, og skape seg et rom for autentisk kommunikasjon og utforske nye former for sosiale relasjoner. Kunsten ble en sosial og kreativ kraft, mennesket kunne skape noe nytt og dermed seg selv på nytt. Spontanitetens estetikk vektla «ærlighet», «oppmerksomhet» og «autentisitet», på bekostning av rådende tradisjonelle former og teknikker innenfor finkulturen. Dermed kunne dette gjøre kulturen mer tilgjengelig for potensielle immigranter, folk fra arbeiderklassen og folk med minoritetsbakgrunn (Belgrad 1998).

En slik alternativ metafysikk kan karakteriseres ved begrepene intersubjektivitet og helheten kropp - bevissthet. Kropp, følelser og intellekt spilte bokstavelig talt sammen og kom til uttrykk i den kunstneriske formen. Dette var en kontekstuell kunstform, fordi meningen til et kunstverk var knyttet til det kulturelle miljøet som skapte den. Spontanitetens kultur åpnet dermed opp for nye og andre kunstopplevelser, enn det som den etablerte kultur la føringer for.

Utviklingen i etterkrigstidas Amerika er interessant av flere grunner; for det første fordi den åpnet opp for kreativitet og nyskaping, basert på kilder som lå i *den kollektive ubevisstheten* og ikke i den cartesianske subjekt-objekt rasjonaliteten, for det andre fordi dette var en bevegelse som fant sted innenfor ulike retninger samtidig:

«The whole point of modern poetry, dance...performance, prose even music, was the element of improvisation and spontaneity and open form...The development of poetics, as well as jazz and paintings, seems to be chronologically parallel » (Allen Ginsberg i Belgrad 1998, s. 1).

For det tredje åpnet dette opp for andre opplevelser også for tidligere marginaliserte grupper etter hvert som mennesker gjorde seg nye erfaringer. For det fjerde var dette en form for estetisk refleksivitet, basert på kropp, leken konversasjon og medvirkning. Bebop som kunstform innen jazzen beskrives slik av Belgrad (1998, s. 179):

«Bebop shared the disposition of other spontaneous art movements at midcentury to develop an alternative to corporate-liberal culture rooted in intersubjectivity and body-mind holism. Bebop embodied these principles in formal attributes emphasizing the African American musical idiom: polyrhythm, timbre, and a structure of call-and-response. Compared to the swing jazz from which it grew, bebop was a conversational music, played best in small ensembles rather than in big bands. Intersubjective reality was manifested in the way the music emerged, as each player maintained a spontaneous awareness of voices within and without. Bebop innovators also worked to integrate mind and body by exploring the realm of prosody: that boundary between ideas and feelings where music becomes an utterance, and words become pure sound».

Avantgardekunstnerne innenfor for eksempel jazzmusikken skapte sine egne «fri-rom», rom for leken musikalsk spontanitet og improvisasjon som musikalske ytringer mot det bestående.

Performance har lenge vært et sentralt kunstuttrykk. Det har en utprøvende, tidvis leken og overskridende form, tilknyttet avantgardekunsten, slik som vist foran. På hvilke måter kan performance fortsatt bidra til lek, improvisasjon, overskridelse og samfunnskritikk i senmoderne samfunn? Eller er performance, som del av kultur og opplevelsesnæringene, blitt det Harvey (1996) kaller «kapitalisme i estetisk forkledning»? Er det slik at festivaler og turisme kun er redusert til et spørsmål om lønnsomhet? Hva med publikum og deres utbytte? Hva med opplevelser som endrer den som opplever? For å kunne ta opp denne tråden, trengs først en gjennomgang av fenomenene ritual og performance.

## ***Performancebevissthet som overskridelse***

Performance er så omfattende et begrep at det unndrar seg presis definisjon. Det er heller ikke en klart avgrenset fagområde, men snarere noe som etter hvert har blitt en del av mange praksis- og fagmiljøer. Derfor omtales feltet i dag som en «antidisiplin» (Carlson 2004, s. 206). Innenfor samfunnsvitenskapene er performance først og fremst knyttet til fag som

antropologi, etnografi, sosiologi og lingvistik. I enkelte fagmiljøer er performance knyttet til hverdagslivets drama og de rollene vi spiller overfor hverandre, slik som hos sosiologen Erving Goffman. Andre er mer opptatt av sammenhengene mellom hverdagslivets sosiale drama og det estetiske drama, slik som hos teaterantropologen Richard Schechner. Et kjennetegn ved enkelte tilnærminger er at performance har et klart rituelt preg, bundet av tradisjon og regler, mens avantgardekunsten og performance art prøver å sprengre tradisjonens rammer. Dette «sprengningsforsøket» er en umulighet hevder Carlson, selv avantgardekunsten er preget av tradisjonen og ritualene. I følge etnografen og sosialantropologen Jørgen Østergård Andersen (1993, s. 7) har «scenens folk...altid været draget mod ritualen som en oprindelig kilde...der er et slægtskab mellem ritualen, teateret og performance». <sup>ix</sup>

Som nevnt innledningsvis er performance noe mer enn et kulturelt objekt fordi det ligger et overskridende estetisk element i det å være seg bevisst at noe er performance og at noe *ikke* er det. Denne bevisstheten gjelder både for artister og publikum, og dypest sett ligger den også til grunn for våre hverdagslige rollespill. Man tar for eksempel utgangspunkt i en historisk hendelse som igjen kan bli råmateriale for en ny prosess, som performance. På denne måten skapes det noe i øyeblikket som både eksisterer på et annet plan enn den opprinnelige historien og som avviker fra hverdagslivet ellers. Gjennom iscenesettelser som «framing» (innramming), kan slik performance-bevissthet forstås som en slags dobbel bevissthet både for artist og publikum som omfatter både «restaurert atferd» og en form for «samtidig-usamtidighet» (Schechner 2003).

Tenk bare på hva som kan skje når man deltar i eller er til stede på en teateroppsetning som tar opp et historisk tema: For det første prøver man som artist å gjenskape en slags «original», samtidig som bevisstheten om at dette er *performance* og ny prosess, «der jeg ikke er meg og spiller roller» stadig endrer «originalen». Publikum på sin side vil befinne seg i rom der dialog og lek vil kunne virke overskridende (liminalitet) i forhold til den hverdagslivets verden. Det er neppe slik at det eksisterer en virkelig verden, knyttet til ansvarlige menneskelige handlinger, og en forestilt verden, preget av lek og performance. Snarere glir disse inn i hverandre, overlapper, og ofte er det lekende, overskridende selve grunnlaget for at noe kan utvikles videre og innta nye former i den «virkelige» verden. På denne måten så handler performance om åpenhet, improvisasjon og eksperimentering. Som vi senere skal se i gjennomgangen av begrepet opplevelse, så hevder sosiologen Alfred Schutz at opplevelser

forutsetter en ekstraordinær innramming fordi det gir muligheter for en type (etter)refleksjon som ikke er like fremtredende i det ordinære hverdagslivet. Opplevelser forutsetter derfor langt på vei refleksjonen, hevder han.

## ***Sentrale dimensjoner ved performance***

I følge Conquergood (i Carlson 2004) skjer det nå en radikal nytenkning innenfor etnografi som vier oppmerksomhet til fire sammenhengende dimensjoner ved fenomenet performance: For det første må performance forstås på bakgrunn av et sosialkonstruktivistisk paradigme; menneskelig aktivitet er grunnleggende sosialt konstruert og derfor stadig i prosess. For det andre så skjer det mest produktive og intense i menneskers liv når de er i såkalte liminale soner, dvs. i situasjoner der hverdagslivet overskrides og man befinner seg i grensesoner mellom det kjente og ukjente. Denne sonen er en «annen orden» i forhold til hverdagslivet, og har en estetisk kvalitet, som kan gi en estetisk erfaring for vår bevissthet. En slik tenkning deles av mange som jobber med ulike former for performance, og er først og fremst basert på Arnold van Genneps «Les Rites de Passage» fra 1909 og Victor Turners mange arbeider om temaet, herunder «Betwixt and Between» (1967) og «The Ritual Process» (1969). For det tredje er kroppen, alle sansene og de levde erfaringene blitt sentral. Dette er en slags radikal empirisme, slik psykologen William James hevdet, som bryter med tidligere rasjonalistisk og dualistisk tenkning. Vektleggingen av kropp og «radikal empirisme» har fokus på «lived experiences», «the experiences of objects and actions in which the self is a participant» (Jackson i Carlson 2004, s. 209). På denne måten handler performance om det umiddelbare som skjer mellom artist og publikum og blant publikum. For det fjerde nevner Conquergood at vi har fått en vektlegging av performance, der man ikke lenger ser på verden som en tekst, men som *performance*.

Jill Dolan ( i Carlson 2004, s. 214-215) hevder at teateret og performance art:

«...remains a site to which people travel to view and/or experience something together»...«engage with the social in physically, materially embodied circumstances».

Her vektlegges «engage in» snarere enn «to observe». På denne måten innrammes en aktivitet på en slik måte at den skiller seg fra andre aktiviteter, som både er mindre refleksiv og mindre iscenesatt. Når teateret beveger seg mer i retning av performance art, vil publikums rolle

skifte. De blir mer involvert, kan ta del i det som skjer og publikum blir medskapere til den mening og opplevelse som en event genererer. Selv om Carlson mener at teatermetaforen har blitt anvendt på en vellykket måte i moderne tenkning omkring bedriftsorganisasjoner og teknologi, og selv om nærvær og kroppslig tilstedeværelse er viktig, så må man ikke glemme to andre dimensjoner som kvaliteter ved «theatrical performance» (s. 215), det ene er at slike events oppleves av et individ som også er en del av en gruppe. På denne måten bringes sosiale relasjoner inn i opplevelsen. Det andre angår måten vi involveres i denne typen performance; dette handler om en spesiell event med sine klare liminale trekk, atskilt fra hverdagslivet, presentert av artister og tilsluttet av publikum. Begge har et materiale som må fortolkes, reflekteres over og noe man engasjeres av, følelsesmessig, mentalt og kanskje også fysisk. Dette gjør slike performances til:

«...one of the most powerful and efficacious procedures that human society has developed for the endlessly fascinating process of cultural and personal self-reflexion and experimentation» (Carlson 2004, s. 216).

## ***Ritualer som konstruksjon av fellesskap og identitet***

Den kontekstuelle og sosiale dimensjonen ved ritualer og performances tas også opp av den norske sosialantropologen Trond Thuen (1999), som hevder at er ritualer viktige fordi de definerer tilhørighet og markerer grenser mot «de andre». Derfor handler ritualer i vid betydning om å sosialisere tid og rom. Thuen viser til Appadurai (1995) som hevder at vi markerer og definerer tidsavsnitt som *epoker*, og vi avgrenser rommet ved å lokalisere *steder* idet. Ritualer har den egenskap at de sammenfatter en heterogen masse av virksomheter, hendelser, opplevelser og materialiteter til meningsfulle helheter eller gestalter. Nettopp ved at de seremonielle handlingene er repetitive og rutinepreget, skaper de kontinuitet, noe som bidrar til å skille det ekstraordinære fra det ordinære. Ritualer er viktig fordi på grunn av den transformasjon som finner sted fra et individuelt til et kollektivt plan; ritualer skaper «communitas», dvs. genererer sosialitet, gruppebevissthet og gruppeidentitet. Ritualer, i form av for eksempel en festival, er ikke bare viktig for lokalbefolkningen på et sted, men også for utflyttere som kommer tilbake for å delta på festivalen. Ofte konstrueres steder som et resultat av de betydninger og meninger som knyttes til bestemte steder. På denne måten bekreftes tilhørighet til de fellesskap som deler de koder og verdier som mennesker knytter til de ulike konstruksjonene. Slike festivaler kan ses på som stadige forsøk på å skape sosial og kulturell

forankring i tid og rom, i en verden som er grunnleggende usikker og preget av utstrekking i tid og rom, som vist foran.

I utgangspunktet kan performances ses på som det motsatte av ritualer, men som Karlsen (2003) viser så kan ritualer integrere og organisere estetiske og eksistensielle erfaringer, gjennom iscenesettelse. Ritualene etablerer fellesskap og en slags trygghet, men utenfor hverdagslivets tid-rom. Det er dette som samtidig gir ritualene et liminalt, eller grenseoverskridende og dynamiske preg. Performance-begrepets potensial ligger nettopp i denne eksperimentelle åpenheten, de kroppsliggjorte øyeblikk, den estetiske refleksiviteten, der kropper er aktive i det medskapende øyeblikket. På denne måten kan ritualer og performances framstå som noe annet enn fremmedgjørende og «kapitalisme i postmoderne estetisk forkledning», slik som nevnt foran.

## ***Performance og relevans i vår tid***

For det første er performance som «antidisciplin» i sitt faglige mangfold et stort praksisarkiv som gjennom ulike events kan kaste lys over menneskers sosiale praksis. For det andre er performance mer opptatt av det skapende og estetiske, som gir rom til menneskers forestillingsevne, enn av stivnede representasjoner. For det tredje vektlegger performance både kropp, sanser, følelser, teknologi og geografiske omgivelser på nye og spennende måter. For det fjerde brukes kunnskap om performance og det å skape events til å oppnå både kulturelt- og økonomisk utbytte. Ikke bare skaper underholdningsindustrien med god hjelp av opplevelsesteknologi muligheter for opplevelser, men selve prinsippet om opplevelse står så sterkt at man snakker nå om en ny tidsalder preget av en ny økonomi; opplevelsesøkonomi.

Alt dette handler om å se for seg visse effekter, enten dette er større åpenhet til verdens mangfold, det å lykkes med å skape events, det å lykkes som artist, det å få et sosialt nært og opplevelsesmessig utbytte eller det å tjene penger på kultur. Politisk sett kan det å tilrettelegge for slike aktiviteter skape en instrumentelle effekter som økt verdiskaping, sysselsetting og bosetting/tilflytting.

Samlet sett er ritualer og performance sentrale begreper for å forstå menneskelig handling i vår tid. Dette kan igjen relateres til et sosialkonstruktivistisk syn på virkeligheten. Virkeligheten handler ikke om faste naturgitte forhold eller ferdig overleverte kulturelle



mønstre, men om stadig konstruksjon, forhandlinger og endringer i forståelsen av hva virkeligheten til en hver tid er (Carlson 2004).

## ***Nøkkeltbegrepene "Framing" og "ostentation"***

Som nevnt innledningsvis i rapporten, er det gode grunner for å velge en performance-inngang til å studere festivaler og turisme, som kultur og opplevelsesnæring. Et av de mest omtalte bidragene, med relevans for festivalfeltet, kommer fra Erving Goffman i hans tanker om hverdagslivets dramatik. Med «framing» mener Goffman hva det er som innrammer og derved konstituerer spillet eller en bestemt performance. Inspirert av teatermetaforen hevder Goffman (1986) at aktørens dramaturgiske handlinger er romlige (regionalisering), dvs. de finner sted i ulike sosiale og geografiske settinger. Noen av disse rommene er «frontrom» eller regioner, der inntryksstyring rå i forhold til et eksklusivt publikum. En vellykket tilrettelagt «frontregion» kan bidra til at personen oppfatter rollen og personen som et integrert hele, og et rom hvor selvet skapes i kraft av hvordan det utspilles. «Frontregionene» skiller seg fra «bakregionene», der maskene kan falle, spenningen forløses og der man kan forbedre sin opptreden. Samlet utgjør slike rom eller regioner et kontinuum av sosio-romlige kontekster, som innebærer ulike grader av performance. Et byrom består av ulike rom og settinger, for eksempel festivaler og turistiske severdigheter som temporære eller varige «frontregioner», men også av «bakregionene», der lite er iscenesatt og der graden av performance er lav.

Carlson (2004, s. 35-36) skriver:

«For Goffman the "frame" is an organizing principle for setting apart social events, especially those events that, like play or performance, take on a different relationship to normal life and normal responsibilities than the same or similar events would have as a "untransformed reality" outside the confines of the frame».

Mens «framing» (innramming) blir det organiserende prinsipp for å si noe om hva som omgir et fenomen og skiller frontregionene fra hverdagslivets setting, brukes «ostentation» om å «sette seg selv på spill/gjøre inntrykk på noen» (Eco 1977). «Ostentation» brukes om det som fremhever fenomenet i seg selv. Kanskje kan vi si at «ostentation» består av et dramaturgisk element som for eksempel ferdigheter i improvisasjon innenfor utøvende musikk eller annen atferd som griper publikum. Poenget er at dette kan gi økt opplevelse og hindrer publikum i å

forbli tilbakelent og uaffektert. Musikerne risikerer noe og setter dermed seg selv på spill. På denne måten skapes en gjensidig relasjon mellom utøvere og publikum. «Framing» kan da omslutte hvordan scenen og festivalarenaen er, hvordan landskapet inngår i selve iscenesettingen. «Framing» åpner dermed for at materialiteten inkorporeres i menneskelig handling. På denne måten får hver deltaker eller aktør en mulighet til å føle at han er med på noe spesielt, noe som ligger på utsiden av hverdagslivet. Til sammen legger «ostentation» og «framing» grunnlaget for liminalitet og møtet; det grenseoverskridende og ekstraordinære som ligger i mellomrommet. Barba (1986) hevder også at kroppen er «stemt» på en annen måte i performance enn i det rutinebaserte hverdagslivet.

Performance ligger derfor i mellomrommet der mennesker møtes og der mennesker møter sine omgivelser. Slike møter er uforutsigbare og ennå ikke fastlagte, gjennom slike møter konstrueres og konstitueres verden på nytt. For sterk regissering og iscenesetting kan stå i motsetning til slike møter, og kan legge en demper på spontanitet og lek, energi og det risikable. I slike tilfeller vil behovet for inntrykksstyring virke mot sin hensikt og faktisk hindre mennesker i å oppleve noe. Karlsen (2003) mener allikevel at slike rituelle performances i det minste kan være et metodisk grep som gjør møtet mulig. Slike fenomener som kan gjøre møtet og dermed opplevelse mulig, er festivaler og turisme.

## ***Opplevelse og estetisk refleksivitet***

La meg starte med en egenopplevd hendelse som ble nedskrevet umiddelbart etter en konsertopplevelse i 2003:

«Rammen rundt konserten er den beste; en kald, men nydelig novemberkveld i Trondheim, som topper seg med måneformørkelse senere på natta. Min kone og jeg har nettopp spist et godt måltid sammen, og fått en etterlengtet stund for oss selv. Vi er på vei inn i konsertsalen. Det er fullsatt sal i det arkitektonisk særegne Studentersamfundet, og usedvanlig god stemning, da jazzbandet med en profilert norsk kvinnelig vokalist, begynner å spille. Besetningen består av sang, piano, gitar, kontrabass og trommer, samt strykere i bakgrunnen. Etter åpningsnummeret føler jeg at bandet lever opp til mine forventninger, det er som å høre plata og de kan tydeligvis også spille "live". Mellom hvert nummer kommuniserer jeg med personen ved min side om de musikalske inntrykkene så langt. Det er fullt mulig å sette ord på det; bra, spennende trommespill, vakker sang... Bandet er godt samspilt. De behersker

instrumentene, ut i fra det jeg kan bedømme, og hvert instrument kommer til sin rett. Lydbildet er sart og melankolsk. Etter 4-5 melodier, kanskje noe monotont?

Plutselig skjer det noe som både fører bandet, publikum og meg inn i en helt ny musikalsk dimensjon, og som i ettertid gjør denne kvelden til en av de største jeg har opplevd musikalsk. De ulike musikerne frigjør seg gradvis fra ”plateversjonene” og den pene og pyntelige framføringen, og starter på spennende improvisasjonsløp. Til tider koker bandet og har en vanvittig ”groove”. Salen koker på sitt vis. Alt synes å stemme. Bandet drar ut på ukjente musikalske reiser og følger utforskede konturer. Jeg blir gradvis sugd inn i den musikalske leken og oppslukes av det som skjer. Kanskje varte denne leken eller dialogen mellom bandet og meg i 2-3 minutter. Jeg fikk i ettertid høre at kroppen min var i konstant bevegelse under disse øyeblikkene. Konserten denne kvelden gjorde noe med meg. Den hadde en slags terapeutisk effekt. Jeg ble opprømt, glad og begeistret»

Opplevelsene mine fra den gang kommer stadig tilbake til meg og jeg føler først og fremst en glede med tanke på det jeg var med på. Når jeg nå – snart 6 år senere, tenker på disse øyeblikkene igjen, så er det kroppslige uttrykket og kroppens reaksjoner det nærmeste jeg kan komme i å beskrive hva en opplevelse kan være i øyeblikket. Der ordene og refleksjonen ikke strekker til, overtar kroppen på en selvfølgelig måte. Dette er samtidig en glede over livet og leken, og over de mulighetene som mennesker har for å skape noe vakkert sammen. Gleden er også blandet med en ydmykhet, for både det massive arbeidet som ligger til grunn for det nivået musikerne er på og over det mot de viser når de gir seg improvisasjonen i vold.

Den norske pianisten og jazzmusikeren, Tord Gustavsen, som faktisk bidro til mine opplevelser denne fine novemberkvelden i 2003, har selv reflektert over hva det vil si å skape musikk og improvisere. Gustavsen (1998) beskriver musikalsk improvisasjon som «reisen» langs en musikalsk kontur mens den ennå er i sin tilblivelse. Improvisatører må ta sjanser, hevder han:

«Musisering er et vågestykke, der de store øyeblikkene inntreffer når den trygge ”hjemmefølelsen” og de risikofylte overraskelsene og erobringene gjensidig styrker hverandre: man er så trygg at man våger å risikere noe, og det vellykkede møtet med det ukjente og med de musikalsk-tekniske utfordringene øker i neste omgang hjemmefølelsen og selvaktelsen til nye utfordringer» (Gustavsen 1998, s. 91).

En «groove» er noe man går inn i - «getting into the groove» - eller etablerer, og som deretter utgjør et «sted» for utfoldelse og nytelse; «[a] groove is a comfortable place to be» (Feld 1994 i Gustavsen 1998). Gustavsen mener at «groove» - kvaliteten utgjør en optimal dialektisk forening av stimulering og stabilisering, det er stedet for både trygghet, utfordring og transcendering.

Det er også slik, i følge Gustavsen, at når bandet improviserer og skaper «groove», så er det fordi det skjer noe med helheten, artist – publikum. Når bandet lykkes med sitt vågestykke og de enkelte bandmedlemmene setter seg selv på spill (jf. begrepet «ostentation»), får det også betydning for publikums opplevelse. På bakgrunn av mine erfaringer, virker dette meget sannsynlig!<sup>x</sup>

Både innrammingen, at dette som opplevelsesrom vari Studentersamfundet, og det at bandet våget seg ut på spennende musikalske reiser, bidro derfor trolig til opplevelsen for meg og flere enn meg denne novemberkvelden.

Hvordan kan begrepet «opplevelse» forstås?

## ***Tanker om opplevelse***

Ordet «opplevelse» står sentralt i menneskers hverdagsvokabular, men ofte tenker man ikke over hva ordet betyr. I den grad begrepet utdypes og anvendes innen kultur- og opplevelsesnæringene, hentes inspirasjon fra psykologien, for eksempel hos Csikszentmihalyi's (1990) «flow-begrep», eller det forankres i markedsføringsteori, med sideblikk til psykologien, slik som hos for eksempel Pine & Gilmore (1999) og Mossberg (2007). Det er allikevel innenfor sosiologien og filosofien at de kontekstuelle og samfunnsmessige sidene ved ordet og begrepet «opplevelse» har blitt drøftet.

Både ordet og begrepet opplevelse er tidligere grundig behandlet i tysk litteratur og filosofi, for eksempel hos Goethe, Schutz, Simmel, Husserl, Gadamer og Schulze. Før ordet opplevelse ble tatt i bruk, ble lignende ord brukt; «act of life», «act of communal being», «initial element», «one's own feelings», «influence», «feeling as the self-determination of the heart», «the original inwardness», «excitement». En av de første gangene vi ser at ordet er

brukt er hos filosofen Hegel. For å beskrive en reise snakker han om «...my whole experience» (Gadamer 1999, s. 60).

Spesielt hos sosiologen Alfred Schutz (1972) og filosofen Hans-Georg Gadamer (1998, 1999), får vi et dypere innblikk i begreper som opplevelse (*Erlebnis*) og erfaring (*Erfahrung*). Hvordan kan vi bedre forstå begrepet opplevelse? Hvilke sammenhenger er det mellom opplevelse og erfaring? Hvordan kan vi relatere dette til vår kontekst, festivaler og turisme som *performing places*?

Begrepet *Erlebnis* eller opplevelse blir brukt om den umiddelbare og private opplevelsen mennesker har i sitt hverdagsliv. *Erlebnis* har sin rot i *erleben*, at "livet" skjer eller finner sted. *Erfahrung* viser på sin side til *fahren* eller selve "reisen" gjennom dette livet. En slik reise innbefatter alltid andre mennesker og situasjoner, og viser utover den enkelte opplevelsen til kollektive minner som må knyttes til ulike sosiale, kulturelle og geografiske kontekster.

Schutz (1972) snakker om «sinnhaftes Erleben» eller meningsfulle opplevelser. Schutz, som bryter med Max Webers instrumentelle rasjonalitet, hevder at opplevelser betinger refleksivitet. Med refleksivitet mener han en slags bevissthetsakt, der hverdagslivets bevissthetsstrøm reduseres i sitt mangfold. Mennesker er ikke passive observatører av verden, men aktive deltakere i den. Det er faktisk slik at jo nærmere vi er opplevelsen kjerne desto vanskeligere er det å sette ord på det vi opplever. Derfor kreves refleksjonen. Schutz skiller dermed mellom det vanlige og trivielle som skjer i hverdagslivet og det ekstraordinære, som refleksjonen bringer til torgs. Livsverdenen er viktig for oss, men her tar vi for gitt at objekter og andres handlinger betyr noe. Det er den «reflekterte innstillingen» som gjør at noe framtrer som en opplevelse. På denne måten er han inspirert av Edmund Husserl, men han tenker enklere om dette. Det handler om å redusere et inntrykksmangfold og gripe «tingene slik de er i seg selv» for å se grunnlaget vi har for en type opplevelse.

Det som også skiller Schutz fra Husserl er at en slik reduksjon ikke er mulig uten at menneskets erfaring trekkes inn. Dette betyr at opplevelsen har dype «røtter» i menneskers livsverden. Det finnes ikke en type refleksjon uten at den enkeltes erfaringsgrunnlag er med på lasset. Det er denne koblingen mellom opplevelse og erfaring, mellom tanke og liv, som

gjør at vi kan bli oppmerksomme på det som skjer i verden rundt oss og handle sosialt. Opplevelser forstått på denne måten, er noe som bygges opp i oss og blir en del av vår erfaring og fortolkningsrepertoar, «stock of knowledge». På denne måten får også Schutz fram at ulike mennesker kan oppleve den samme begivenhet eller event ulikt, fordi det finnes ulike «in-order-to motives» for sosial handling. Ulike interesser vil dermed generere det Schutz kaller ulike «motivational relevancies», eller med Goffmans (1986) ord: «...what is play for the golfer is work for the caddy» (1986, s. 8).

Georg Simmel, som var en viktig bidragsyter til at begrepet opplevelse har blitt så populært, skriver at opplevelse er det eventyrlige som hender oss:

«...an adventure lets life be felt as a whole, in its breadth and in its strength. Here lies the fascination of an adventure. It removes the conditions and obligation of everyday life. It ventures into the uncertain. But at the same time it knows that, as an adventure, it is exceptional and thus remains related to the return of the everyday, into which the adventure cannot be taken. Thus the adventure is “undergone”, like a test or trial from which one emerges enriched and more mature. There is an element of this, in fact, in every Erlebnis. Every experience is taken out of the continuity of life and at the same time related to the whole of one’s life...Because it is itself within the whole of life, the whole of life is present in it too» (Simmel i Gadamer 1999, s.69).

For Gadamer er ordet opplevelse (*Erlebnis*) også spent ut mellom det ordinære hverdagslivet og det ekstraordinære og «eventyrlige» i tilværelsen. Men Gadamer avviker fra Schutz og Simmel på vesentlige punkter. For det første er Gadamer helt tydelig på at en opplevelse er forankret i erfaringen og tradisjonen, noe som betyr at det alltid er en levende og meningsfull fortid som opplyser vårt møte med for eksempel et kunstverk, både når det er snakk om våre oppfatninger og tolkninger av det. På denne måten blir ikke opplevelsene kun umiddelbare og private, men mediert gjennom tradisjoner og dermed et sosialt fenomen. For det andre, og i lys av forståelsens hermeneutiske sirkel, hevder Gadamer at når leken er på sitt beste, så mister den som leker seg selv i leken eller i møtet med kunstverket. Det handler om å våge seg inn i mellomrommet. Alle som ikke har våget å ta steget inn i noe, ikke har vært med på leken, har kjent på følelsen av å stå på utsiden. Spørsmålet blir så om man kan ha en opplevelse av noe eller tilegne seg noe, når man er helt oppslukt av det? Ja, hevder Gadamer, fordi vi bare er til stede på andre måter enn til vanlig. Vi vender oppmerksomheten for en kort stund mot noe som ikke er oss selv, og det å glemme seg selv betyr også at vi finner oss selv igjen. Gjennom å være oppslukt av leken eller kunstverket i små øyeblikk kan vi lese

korrektur på egne fordommer og gjennom det komme ut som mer beriket, moden og dermed kunne tolke verden på nye måter. Leken eller kunstverket blir til erfaring som forvandler den som erfarer. Den hermeneutiske prosess har dermed en struktur som fører til forståelse. Den estetiske erfaring er derfor ikke en type erfaring blant mange andre, men den representerer fundamentet for all erfaring (Gadamer 1999, Steinsholt 1998).

I motsetning til Schutz sin vektlegging av refleksivitet som grunnlag for opplevelse, så må man i følge Gadamer overgi seg fullt og helt til leken og «det andre» for at opplevelse skal finne sted. Leken eller kunstverket har sitt sanne væren nettopp i det faktum at det blir en opplevelse som endrer det mennesket som møter det. Opplevelse er derfor knyttet til menneskets grunnleggende måte å være-i-verden på, som historisk og kroppslig vesen og samtidig åpent og prosjekterende (Heidegger 1962, Merleau Ponty 1976).

Hva så med relevansen for festivalforskningen? Nå har det seg slik at Gadamer (1998) nettopp bruker leken, symbolet og festivaler som et kjennetegn på den estetiske erfaring. I motsetning til vårt vanlige arbeidsliv, som ofte kan være oppstykket og delt, så er en festival noe som samler oss og gir oss en opplevelse av helhet og fellesskap.

«If there is one thing that pertains to all festive experiences, then it is surely the fact that they allow no separation between one person and another. A festival is an experience of community» (Gadamer 2002, s. 39).

Selvfølgelig har vi til hensikt å delta på festival, og vi feirer fordi vi er sammen om noe spesielt, men festivaler som estetisk erfaring krever av oss vi er villig til å tre inn i *mellomrommet* kunstverk - tilskuer. På denne måten kan kunstverket (for eksempel jazzmusikk) bli noe som både uttrykker oss og taler til oss.

«...a festival unites everyone. It is characteristic of festive celebration that it is meaningful only for those actually taking part. As such, it represents a unique kind of presence that must be fully appreciated» (Gadamer 2002, s. 49).

«Mellomrommet» er også stedet for mulig dialogiske øyeblikk. I følge leketeoretikere som Friedrich Schiller, Johan Huizinga og Hans-Georg Gadamer, setter de som leker seg sjøl på spill. Leken virkeliggjøres og konkretiseres som hendelse gjennom de som leker. På denne måten skaper de som leker sin egen virkelighet. Lekens dramaturgiske side viser seg innenfor for eksempel jazz og rockekonsserter, der virkeligheten skapes av artistene og der publikum

trekkes inn i det som skjer ut fra sine egne kontekstuelle forutsetninger. Det å gi seg hen til musikken og leken (kunstopplevelser) er også å komme på utsiden av seg selv. Derfor er den estetiske erfaring dialogisk i sin karakter, hevder Gadamer (1999). Men som Ricoeur (Hermansen & Dahl Rendtorff 2002) har advart mot, er ikke dette en total altopplukende nærhet uten kritisk distanse. Den som leker prøver hele tida å både være nærværende og samtidig beholde en slags kritisk distanse, som gjør at leken blir lek og ikke noe mer. På samme måte som karnevalet og det karnevalslike hos Bakhtin (1984), ligger leken i spenningsfeltet mellom innlevelse og distanse, mellom «en verden i lek og en lek i verden» (Steinsholt 2004).

Sosiologen Scott Lash (1990, 1999) er inspirert av både Schutz og Gadamer når han snakker om en annen modernitet og en alternativ rasjonalitet. Lash anvender begrepet «estetisk refleksivitet» om vårt møte med for eksempel et kunstverk. Estetisk refleksivitet bygger på et grunnleggende kroppslig nivå av sosiale opplevelser, som ikke kan forstås kognitivt. Den kognitive refleksivitet, med dens behov for kalkulasjon og orden, står snarere i motsetning til den estetiske refleksivitet. Estetisk refleksivitet handler om det stadig selvfortolkende subjekt som baserer seg på følelser, intuisjon og smak, som dypest sett tilhører kroppen og den «kollektive ubevisstheden», slik som hos Gadamers læremester Martin Heidegger tanker om «Being» og «Aletheia», eller slik det eksplisitt kommer til uttrykk hos fenomenologen og psykologen Carl Gustav Jung.

## **Festivalfenomenet**

### ***Festivitet og liminalitet***

I dag er det en betydelig vekst i antall og typer festivaler i hele verden, og festivaler har blitt et sentralt forskningstema fordi festivaler har blitt en sentral del av en ny sosio-kulturell virkelighet.<sup>xi</sup> Festival er fortsatt en *fest*, noe man kommer sammen for å feire og oppleve. Fester skaper *festivitas*, eller feststemning. Picard & Robinson (2006, s. 1, 9) forstår nettopp festivaler som «celebratory events». I akademisk sammenheng blir ofte festivalbegrepet brukt som analytisk kategori for å definere og avgrense festiviteter.



Tradisjonelt kan festiviteten knyttet til menneskers hverdagsliv og spesielt til spesielle hendelser i livet, enten dette gjelder individ, gruppe eller samfunn. Festiviteten kan da inntreffe når noen dør, eller giftet seg, eller når noe annet, for eksempel høytids- eller merkedager skal feires. Religiøse festivaler og rituelle handlinger i forhold til årstider og avlinger, har lenge ført mennesker sammen til fest.



Fra hovedscenen på Sam Eydes plass, Arendal.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Victor Turner (1969) baserer seg på van Genneps pionerstudie «Les Rites de Passage» når han skriver om «liminalitet». Opprinnelig var liminalitet knyttet til såkalte overgangsriter, for eksempel når mennesker passerte fra et stadium i livet til et annet, for eksempel gjennom det å bli voksen gjennom konfirmasjon eller å bli myndig. Dette kunne være ritualer som endret livet til mange, ikke minst på grunn av frigjøring fra tidligere normative bindinger i hverdagslivet. Liminalitet, slik Turner bruker begrepet, forstås i forhold til diskontinuitet i sosiale sammenhenger, det sosiale rom og i historien. Liminalitet handler om de øyeblikkene man passerer en slags grense og trer inn i en annen sone. Liminalitet er brukt i festival- og turisme sammenheng om det å tre inn i en slags frisone eller fornøysessone, der bindingene fra hverdagslivet langt på vei er opphevet (Shields (1991). Turner viser at opplevelsen av liminalitet forener mennesker på tvers av sosiale skillelinjer, i den liminale sone har alle en umiddelbar oppfatning av sosial likhet, noe som bidrar til fellesskapsfølelse eller «communitas».

Festiviteten fremmer ofte sosial samhandling og sosialitet, både blant uformelle og formelle grupper av mennesker. I tillegg utnytter, skaper og omformer festivaler det sosiale rom. Mens for eksempel enkelte byrom kan være satt av til periodiske festivaler, kan gater, bygninger, og parker som inngår i hverdagslivets romlige praksis, temporært bli omformet til sosiale rom. Dette kan bidra til å endre deler av, eller hele den sosiale praksis i et område i en bestemt periode. Det å spise og drikke kan bli knyttet til gata og ikke til de vanlige spisestedene, og privat atferd blir offentlig.

En spennende tilnærming til dette finner vi hos litteraturkritikeren Michail Bakhtin i hans beskrivelse av karnevalet. I «Rabelais and his World» (1984) får vi et innblikk i hvordan Bakhtin tolker Rabelais' romaner. Steinsholt (2004) viser at middelalderens karneval hos Bakhtin både hadde en konkret og sanselig karakter. Samtidig vektla karnevalet en offisiell verden som var på avveier, der det viktigste prinsippet i livet rådde, nemlig leken. For Bakhtin innebærer det karnivaleske:

«...a temporary suspension, both ideal and real, of hierarchical rank [which] created during carnival time a special type of communication impossible in everyday life. This led to the creation of a special form of marketplace speech and gesture, frank and free, permitting no distance between those who came in contact with each other and liberating them from norms of etiquette and decency imposed at other times. A special carnevalesque, marketplace style of expression» (Bakhtin 1984, s. 10).

Karnevalet kunne derfor omslutte alle. Selv de menneskene som opplevde kriser knyttet til de årlige avlingene, kunne flykte inn i karnevalet og delta i det som var datidens store fritidsform. Men etter hvert ble karnevalet og det karnivaleske, avgrenset av myndighetene, ufarliggjort og trivialisert. Men behovet for festivitas var fortsatt der, men ble flyttet inn i de enkeltes hjem og dermed privatisert. Bakhtin skriver:

«Carnival spirit with its freedom, its utopian character oriented towards the future, was gradually transformed into a mere holiday mood. The feast ceased almost entirely to be the people's second life, their temporary renaissance and renewal...but this carnival spirit is indestructible, it continues to fertilize various areas of life and culture» (1984, s. 33). (Min understrekning).

Fortsatt henger aspekter knyttet til «liminalitet» og det «karnivaleske» med når det arrangeres festivaler. Det synes fortsatt å være et behov for å snu tilværelsen litt «på hodet». Vi kjenner

festivaler som ritualer knyttet til for eksempel folkløse, kultur, tradisjon. I dag er det nesten ikke grenser for hva som kan benevnes med ordet festival. Festivaler har lenge vært interessant innenfor turismen, fordi de har blitt sett på som «autentiske» og fordi turister har fått et faglig og fornøydlig utbytte av å delta.

I vår tid kan økonomisk krise, kulturell fragmentering og følelse av usikkerhet føre til at festivaler ses på som instrument for å gjenvinne det tapte, enten dette dreier seg om sosiale behov og behovet for å finne en slags identitet, eller muligheter for sysselsetting og direkte og indirekte økonomisk verdiskaping. Festivalmangfoldet kan også ses på som et uttrykk for kulturell kreativitet og vilje til nyskaping. Det er ikke lenger tilstrekkelig å forstå festivaler ut i fra en sosiologisk, antropologisk og økonomi/markedstilnærming tilnærming. Festivaler forutsetter også geografisk mobilitet og bidrar til stadig å konstruere det geografiske rom. Festivaler «finner sted» og tar steder og landskap kreativt i bruk, derfor er den romlige/geografiske dimensjonen sentral for å forstå slike fenomener.

## ***Forholdet festivaler og turisme***

Festivaler og turisme henger nært sammen. For det første har kjente festivaler alltid tiltrukket seg turister, og det er vanskelig å skille turistene fra andre besøkende. For det andre er det noe av de samme motivene som driver festivaler og turisme. Turister vil gjerne reise og oppleve annerledesheten i et annet tid-rom. Festivaler handler om å skape et annerledes tid-rom for både lokalbefolkningen og tilreisende. For det tredje handler både festivaler og turisme om ritualer og performance, det spektakulære og den kroppslige opplevelsen.

Det som trolig skiller festivaler fra turismen, er graden av frivillighet. Festivaler, som komprimerte tid-rom hendelser, innebærer ikke bare komplekse nettverk av mennesker, materialitet og teknologi, men også betydelig grad av mobilisering fra frivillige. Dette kan bety at mange festivaler kan ha en sterkere sosial og institusjonell forankring på stedet enn det som enkelte av turismens attraksjoner kan ha. Allikevel er det viktig å være klar over at festivaler er noe mye mer enn isolerte lokale events:

«For the researcher it becomes critical not only to understand the festival as a particular and located event, but also as a dis-located event capable of reproduction, relative to, and subject to, wider social changes in audiences and political agendas» (Picard & Robinson 2006, s. 21).

Festivaler er derfor ikke noe som tilføres moderne samfunn, men er ritualer og performances som i seg selv er konstituerende for senmoderne/postmoderne samfunn. Alle som driver festivalproduksjon vet også hvor flyktig fenomenet opplevelse er og hvor lunefullt festivalmarkedet er, i samfunn i stadig sosial og kulturell endring. For å nevne det igjen; steder og festivaler er som sandslott, de må bygges opp hver gang tidevannet har visket de ut (Bærenholdt et.al. 2004).

I dag er festivalproduksjon ofte et resultat av initiativ tatt av ildsjeler og festivalgründere. Her vektlegges menneskets lekende og skapende evner og vilje, der mennesket er ikke lengre bare er en arbeidstaker, men også kan skape grunnlaget for sin egen virksomhet i kunst og næringsliv. Dette har ikke bare ført til utvikling av nye og spennende produkter innenfor festivalproduksjon, men også gitt menneskene som skaper dette et nært eierforhold til sine «produkter».

## ***Mot en modell for å forstå festival som performance***

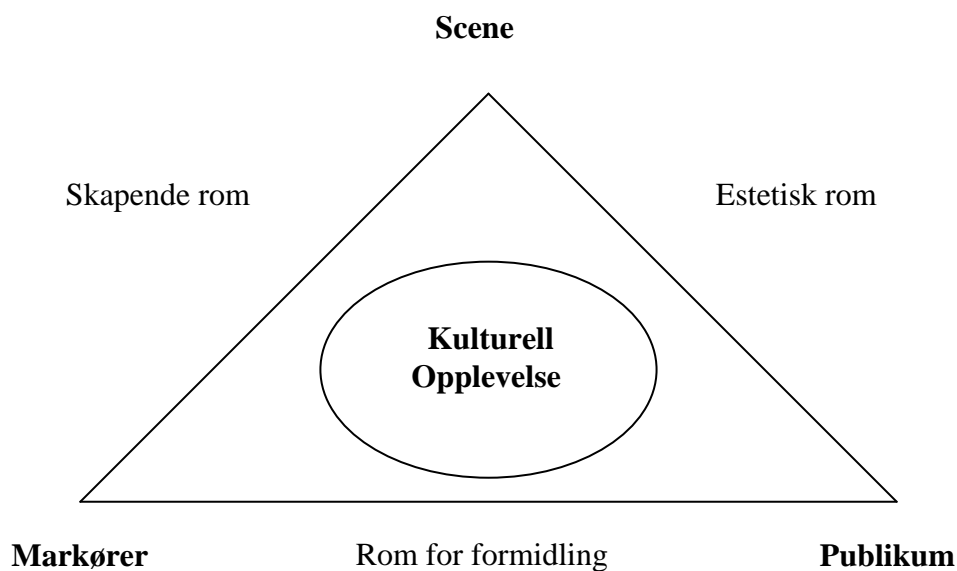
Festivaler med sine enkelte events, kan ses som en helhet, der målet kunstnerisk sett er produksjon av kulturelle opplevelser, jf. **fig. 1**.

La oss først se på aksene **markører** – **scene**. Denne aksene kan kalles det *skapende rom* fordi det er her man finner festivalens bakrom, der utøvere og arrangører forbereder seg. Det er også her vi finner ildsjelene bak festivalene, deres ideer, kamp om å skaffe penger, sponsorer, planlegging, booking, leverandører, underleverandører, frivillighet, marketing, formidling, teknologi etc. Denne delen er kulturelt sett dynamisk og næringsorientert. Her er målsettingen å kunne bidra med noe nyskapende som også har nærings- og samfunnsmessig verdi. Tar vi med hele apparatet som er i sving rundt en så kan vi bruke betegnelsen *kulturell produksjon*. Festivaler i dag er kompleks romlig produksjon bestående av mange interessenter - «stakeholders» - som for eksempel grunneiere, festivalgründere, andre ansatte, frivillige, artister, besøkende, leverandører, offentlig sektor (kommune/fylkeskommune), markedsførere, medieproduksjon og sponsorer. Disse kan ha ulike grunner og mål for å delta i festivalproduksjon, noe som kan skape spenninger på grunn av ulike interesser, legitimitet og makt. Festivaler som kulturelle produksjoner finnes på ulike nivå, fra småskala, lokale produksjoner til storskala, internasjonale produksjoner. Ofte blir betegnelsen *kulturindustri*

brukt for å beskrive slike virksomheter hvis aktiviteter inngår i komplekse, verdiskapingsnettverk (Power & Scott 2004).<sup>xii</sup>

Ser vi på aksene **scene** – **publikum** har den fått betegnelsen det *estetiske rom*. I dette rommet virkeliggjøres det kunstneriske innhold gjennom performances, og her skjer selve møtet mellom utøvende kunstnere og publikum.<sup>xiii</sup> Her kan mennesker, basert på ulike kontekstuelle forutsetninger, få utløp for begjær, lek, sosial nærhet og kontemplasjon. Det er også i det estetiske rom at sceniske virkemidler og landskap inngår i iscenesettingen, som «framing». Når de fysiske omgivelsene, landskapet og den bygde materielle strukturen brukes aktivt festivalsammenheng, og spiller på lag med «ostentation» (sette seg på spill/gjøre inntrykk på) fra utøvernes side, kan det derfor gi opplevelser og estetiske erfaringer som utgjør en forskjell i menneskers liv. For lokalbefolkningen kan dette føre til at de ser på stedet sitt med helt nye øyne. For de tilreisende kan dette gi nye forestillinger om stedet samt sterkere tilknytning til det.

**Fig.1 Festivaler (events) som performance**



For at det skal kunne bli en kulturell opplevelse må det for det tredje være ulike *markører* i sving, som kobler den enkelte event med publikum. Koplingen **markører – publikum** er kalt *formidlingsrommet*. Semiotikk eller semiologi er læren om at tegn kommuniserer mening. Når noe har tegnverdi, i følge Charles Sanders Peirce, er det fordi et tegn per definisjon alltid *representerer - noe - for noen*. I festivalsammenheng vil tegn og symboler i vid betydning, både før, under, og etter reise samlet være representasjoner som kommuniserer inntrykk, og gir informasjon om hva de tilreisende kan oppleve. Med «markører» menes her ulike informasjonskanaler og formidlingsstrategier, interaktive medier og «identitetsskapende» effekter, både før, under og etter selve begivenheten. Sentrale markører før selve begivenheten er websider, presseomtale, nettside, lokal tv, plakater, festivalprogram, «word of mouth». Sentrale markører den tiden begivenheten pågår kan være presseomtale, web TV, storskjerm, festivalavis, «word of mouth». Sentrale markører etter at begivenheten er over kan være fotografier, T-skjorter og annen «merchandise», «word of mouth». Disse bidrar også til at minnene om festivalen lever og lever. Markørene bidrar sammen med de besøkendes egen før-forståelse til at det skapes forventninger til en festival. Målsettingen er nettopp å gi informasjon og skape de rette forestillinger til en festival og dens ulike events.

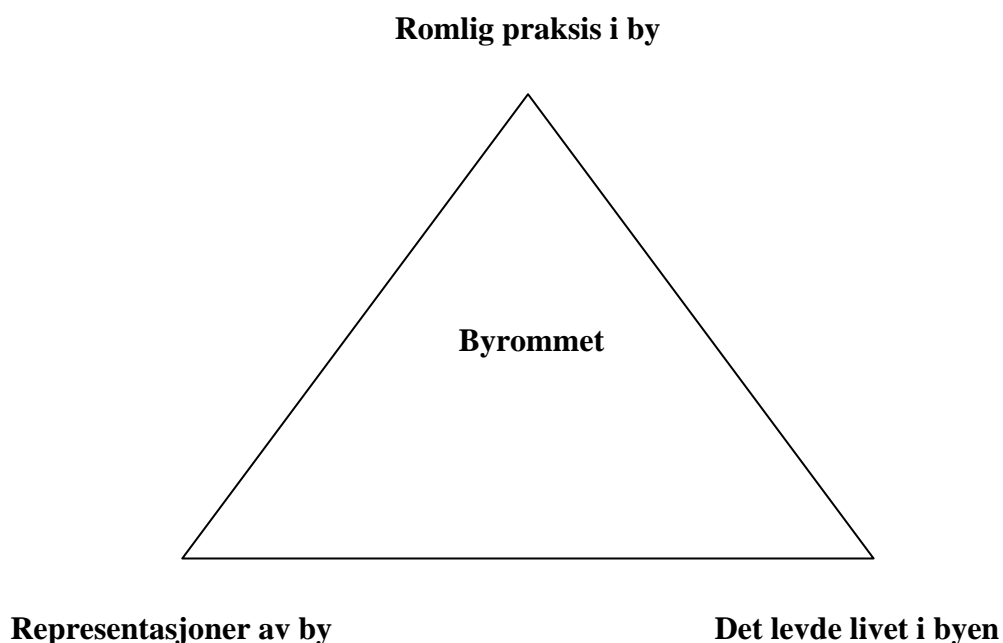
Festivaler som kulturelle og kunstneriske produksjoner kan enten bidra til samfunnsmessig kontinuitet ved at man er trofast mot og hyller originalen som en modell verdt å kopiere, eller bidra til kulturell nyskaping ved å gjøre nye grep, kombinere kjente og ukjente elementer, og lykkes med dette i dialog med publikum. Mange av festivalene som har kommet til i Norge de senere åra kan karakteriseres som nyskapende, for eksempel Storåsfestivalen og Trondheim Kammermusikkfestival, begge i Midt-Norge. Spesielt er ungdoms- og populærkulturen en viktig ekspressiv drivkraft i nyskapende, dialogiske og identitetsformende prosesser. Festivaler kan også være nyskapende ved kreativt valg av artister og gjennom den måten musikken «innrammes» på, for eksempel ved aktivt bruk av byrommet og landskapet. Et annet viktig aspekt ved festivaler, er innslaget av frivillighet og dugnadsinnsats. De frivillige spiller ofte en viktig rolle i alle delene av en festival. Mange av de frivillige har tidligere tilknytning til stedet, men kommer tilbake for å delta på festivalen. Festivaler og turisme kan dermed bidra til å viske ut skillet mellom «innsiders» og «outsiders» i en høymobil verden.

# Turisme som romlig praksis i by

## *Det pulserende byliv*

En by er både et pulserende sted for bymenneskers sosiale hverdagsliv og «nære fremmede», slik sosiologen Simmel tenkte (Allen 2000), og et sted preget av mobilitet og konstant framstilling. Steder er derfor romlige og tidsmessige begivenheter, ifølge Massey (2005). En by har en historie og arkitektur, samt et mangfold av kulturtilbud og økonomiske aktiviteter som danner fritidsrom - «leisure spaces» - for både bymennesker og tilreisende (Aronsson 2007). Slike konkrete forhold påvirker igjen menneskers liv i byen. Her lever og jobber de, her nyter de godt av ulike kulturtilbud. Dette utgjør i følge Lefebvre (1991) for byens *romlige praksis*. Se **fig.2**. Fritidsrommene må også planlegges og iscenesettes. Dette kan skje gjennom at byen aktivt markedsfører seg for egne innbyggere og tilreisende, har gode reisehåndbøker og kart, har fritid og turisme som del av sitt fysiske planleggingsgrunnlag, åpner opp for at kultur, historie og natur skal tilrettelegges og være tilgjengelig for de besøkende i form av museer, parker og lignende, samt satser på festivaler og andre arrangement. På denne måten kan byrommet skapes av for eksempel, planleggere, politikere, turistindustrien, festivalgründere, sponsorer, arkitekter og forskning. Dette kan kalles *representasjoner av by*.

**Fig. 2. Romlig praksis i by, fritt etter Lefebvre (1991).**





Men en by kan også være et sted som først og fremst kommer til syne ved at levende kropper ferdes i samspill med andre kropper og materialiteten, og får tilfredsstilt behov knyttet til begjær, lek, nærhet og kontemplasjon. Byen blir da et resultat av det konkrete og sanselige levde liv. I modellen er dette framstilt som *det levde livet i byen*.



Hovedscenen foran kulturhuset, Sam Eydes plass, Arendal.

Foto: Pål Benjamin Wollan



”Strolling” i Arendal sentrum.

Foto: Pål Benjamin Wollan



Den norske arkitekten Christian Norberg-Schulz (1980, 1993) knytter det levende sted til betegnelsen «stedsbruk». Ordet «stedsbruk» innebærer ikke at vi bruker et byrom eller bygninger fordi vi har noe helt bestemt å utrette, men at vi bruker stedet som *helhet*. Når vi «bruker» en gate, er det ikke tale om å oppsøke en bestemt butikk eller kontor, men å bruke gaten som gate, det vil si, å la gatens liv finne sted. Gatens liv består av møtet med *andre* og med *det andre*, mens vi selv er i bevegelse. Gatens liv består av overraskelser og oppdagelser, og gaten selv blir derfor et «mulighetenes miljø», som grunnlag for frihet og valg. Dette kan igjen gi positive stedsminner fordi minner trenger både sosialiteten og materialiteten som byggesteiner (Franzén 2002).



Trehusbebyggelse på Tyholmen.

Foto: Pål Benjamin Wollan

På denne måten blir en by også til gjennom at de besøkende selv gjennom sine performances finner fram, gjør sine oppdagelser og møter annerledesheten, basert på før-forståelse, kroppens tause kunnskap og estetiske refleksivitet. Livet finner sted gjennom å bruke byen og vandre i byen - «strolling». Festivaler kan være en av mange attraksjoner man ønsker å oppsøke. Iribas (i Bærenholdt et.al. 2004) sier det slik:

«Strolling is a tourist attraction itself in such urban ‘vacationscapes’, and the best theme parks are towns».

Når vi oppfatter spontant hvordan en mangfoldig verden er til stede i et avgrenset område, fornemmer vi både steders og hvorfor *nærhet* er en viktig stedskvalitet, hevder Schulz (1993).



Utsikt mot Arendals bykjerne.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Turismen (spesielt *sightseeing*) kan også være styrt i retning mer avgrensede og iscenesatte fritidsrom, slik MacCannell (1976) viser i sine teorier om attraksjonssystemer og Goffman-inspirerte frontregioner. Her er bestemte deler av byrommet planlagt og iscenesatt for turistisk aktivitet. Severdighetene og turistene koples sammen ved hjelp av markører, som for eksempel brosjyrer, medieoppslag eller «word of mouth». På denne måten får man fram produsentenes, markedsførernes og medias strategiske funksjon og potensielt kraftfulle rolle i produksjonen av mening knyttet til opplevelse og attraksjoner (Falkheimer & Thelander 2007). MacCannell viser hvordan det meste kan framstå som en attraksjon gjennom konsensus om utvelgelse, massiv institusjonell støtte og marketing - «sight sacralization». De besøkende reagerer på sin side rituelt i forhold til slike severdigheter; de vet på grunn av markørene hva de nå skal se etter, hva som er betydningsfullt og hvor de skal reise. Turistene blir dermed en slags senmoderne «pilegrimer». Inspirert av sosiologen Goffman, hevder MacCannell derfor at reisen til bestemte severdigheter blir en slags pliktfølelse, et moralsk

krav, der visse aktiviteter og severdigheter framstår som noe man bare må få med seg og oppleve - «ritual attitude». Den rituelle handling hos de tilreisende gjøres ofte med en positiv holdning, ledsaget av inspirasjon og glede. Allikevel kan ikke slike stramt tilrettelagte fritidsrom og styring av turistene helt ta høyde for det u håndgripelige som ligger i møtet eller begivenheten, det som bare finner sted.

Ikke alle deltar i tilrettelagte aktiviteter i byens fritidsrom. Mange står definitivt utenfor, enten de er selgere eller tiggere til livets opphold, eller har tilhold i egne byrom, uten ressurser til å delta. Byens sosiale romlighet og sosiale praksis består også av bakrommene, der planlegging og politikk sjelden når ut, og der festivaler og turisme, kultur-og opplevelsenæring, neppe gir mening.

## Metodologiske betraktninger

Metodologisk er denne undersøkelse inspirert av retningen «Performing Ethnography» (Atkinson & Coffey 2003, Morton 2005). *Performing Ethnography* legger vekt på nærhet til den sosiale verden det forsker på og i dette tilfelle å fange «nåets» geografi og levende romlige praksis knyttet til festivaler og sted. Ontologisk bygger en slik tilnærming på at det å være menneske handler om det levende, utfoldende livet, de stundene da vi kjenner vi lever. Ofte fanger ikke konvensjonelle vitenskapelige metoder opp denne levende dimensjonen. Latham (i Merton 2005, s. 663) skriver:

«..the conventional methods used within geography do not and cannot capture the more expressive, non-verbal, emotional, non-cognitive aspects of social practice and performance».

Denne undersøkelsen er avgrenset til det som foran er kalt *det estetiske rom*, selve møtet mellom artist/scene og publikum. *Performing ethnography* åpner opp for at forskeren er deltaker i den sosiale praksis som utspiller seg og gjør observasjoner av mennesker og materialitet, registrerer ting som utfolder seg, snakker med andre deltakere og fotograferer, alt for å fange opp *nåets* geografi. Det er viktig å nevne at slike øyeblikk må oppleves direkte «der og da», de kommer aldri tilbake. En slik tilnærming er nært beslektet med fenomenologi, og ambisjonen om å gå til «tingen slik den er i seg selv». Merton (2005, s. 662) skriver:

«By addressing the sense of the now, and the liveness and richness of real time, it is possible to negotiate access to the spaces which are created in the 'now' ...»

Jeg registrerte allikevel at det uansett inngang, er vanskelig, om ikke umulig, å sette sin egen før-forståelse i «parantes»». Undersøkelsen er også preget av at jeg har besøkt Canal Street tidligere, i 2003, 2004 og 2006. Første gangen ble jeg oppmerksom på festivalen av en venn, mens jeg var på ferie på Sørlandet. Det har ikke vært musikken alene som har fanget min interesse for Canal Street og Arendal i disse årene, men snarere det at festivalen bestod av så mange og forskjellige events og at den også tok store deler av byen og stedet i bruk. Senere har selve festivalen vekket min interesse og vært viktig når det gjelder valg av feriested. Som turist i Arendal disse årene har jeg sammen med familie og venner først og fremst vandret omkring i byen på dagstid og kveldstid, shoppet, gått på utesteder, vært på konserter, sett på kunst, lyttet til og kjøpt musikk, eller bare kontemplert ulike steder. Det er vanskelig ikke å la seg fascinere av det sosiale livet, musikken og deler av arkitekturen i Arendal. Da Trøndelag Forskning og Utvikling og Høgskolen i Nord-Trøndelag fikk mulighetene til å forske på festivaler gjennom midler fra Norges forskningsråd, ønsket jeg som geograf med tverrfaglig innstilling å ta på meg forskerbrillene og se nærmere på hva som faktisk skjer i og omkring Arendal i festivalperioden. Dette har også vist seg å være nyttig som komparasjon med andre festivaler vi har jobbet med.

*Performing Ethnography* som metode vektlegger gjerne spesifikke sosiale fenomener og går i dybden på få cases. De dataene det jobbes med er hovedsakelig ustrukturerte, der man både registrerer atferd, herunder reflekterer over egen atferd, og tolker betydningen og meningen av sosiale handlinger. På mange måter gjenspeiler denne metodologiske tilnærmingen de endringene som har skjedd innenfor kvalitativ metode de senere åra, med innovativ anvendelse av et variert antall forskningsstrategier.

*Performing Ethnography* krever en type involvering som ikke gjør forskeren fullstendig atskilt fra den deltakende tilhørigheten. Ved å forske i en strøm av hendelser, og en verden som folder seg ut, brytes skillet mellom forsker og hendelse til en viss grad ned og man kan oppleve de forskjellene som denne typen metodologi representerer. I dette tilfelle er også forskeren musiker (bassist) med klare tilbøyeligheter i retning jazzrock/fusionsmusikk, noe som selvfølgelig gir spesielle føringer i forhold til oppfattelse og fortolkning av det som skjer.

I undersøkelsen av Canal Street Jazz og Bluesfestival er det i tillegg til *performing ethnography*, anvendt mer konvensjonelle kvalitative metoder som samtaler med festivaldeltakere, andre mennesker i byrommet samt en nøkkelinformant, som er daglig leder for festivalen. Det er det også gjennomført fotodokumentasjon, regelmessig lesing av lokalaviser (både nett og papirutgaver), festivalaviser og turistbrosjyrer. Til grunn for forskningen ligger også en grundig befaring i byen og tilliggende områder.

Forskningen har pågått intensivt i vel ett år, mens feltarbeidet på Canal Street i Arendal ble utført over en periode på 14 dager i juli 2008. Festivalen varte en uke, mens den andre uka ble brukt til observasjon av (avtakende) byliv og til intervju med nøkkelinformant. Alle de andre intervjuene ble foretatt under festivalen. Metodologien *performing ethnography* bygger på stor respekt for utfoldende sosial praksis, og teorikapitlet er derfor farget av erfaringer fra praksis. Langt på vei har en *praksisteori* blir komponert gjennom denne prosessen. I tillegg til Canal Street er denne rapportens teoretiske del farget av feltarbeid i august og september 2008 knyttet til henholdsvis Steinkjerfestivalen og Blues in Hell, Stjørdal, begge i Nord-Trøndelag. Resultatene fra dette arbeidet blir nedtegnet i andre forskningsrapporter.

Under feltarbeidet er det *ikke* gjort et klart skille mellom det «hva folk gjør» og «hva folk sier de gjør», slik som vist i for eksempel i Becker & Geer's klassiske studie fra 1970 [1957] (i Atkinson & Coffey 2003). Selv om observasjon og intervju som metoder har ulike kvaliteter, og i seg selv er ulike metoder for innsamling av data, har de klare likhetstrekk. Det folk sier de gjør er ikke mindre problematisk å forstå enn det folk gjør (atferd). Det er ikke slik at observasjon gir umiddelbar mening og er mindre problematisk enn for eksempel intervju. På denne måten reduseres skillet mellom «acting» og «doing». Det er trolig også slik som Barz & Cooley (1997) skriver om feltarbeid innenfor «ethnomusicology»; at det å være i «felten» er også til en viss grad å skape «felten».

Den viktigste tilnærmingen har vært å bruke kroppen og alle sanser for å fange opp andre menneskers kropp, atferd og ytringer, materialiteten, følelser og stemninger. Holdningen har vært åpen: Hva skjer her? Hvorfor skjer det? Egne dagboknotater er ført som umiddelbare beskrivelser og nedtegnelser. Noe fortolkning skjer umiddelbart, det er ikke til å unngå, annen refleksjon er gjort senere på dagen eller i det fortløpende forskningsarbeidet. En del av fortolkningen er gjort etter at inntrykkene er nedfelt som tekst. Det er også viktig å påpeke at det å skrive ned inntrykk og la det bli en kilde, i seg selv er en skapende, performativ prosess,

der man leker med språket i forhold til behovet av å finne en underliggende betydning og mening.

Observasjonene har bestått av å studere mennesker og deres sosiale praksis inne på festivalområder og i en bykontekst. Forsøk på full deltakende observasjon, «go native» ble forsøkt i ett tilfelle. Alle hjelpemidler ble lagt vekk og jeg prøvde å delta fullt og helt på det som skjedde. Hva skjer når man på lik linje med andre deltakere prøver å gå inn i hendelsen? Dette ble vanskelig av flere grunner; for det første fordi jeg møtte mennesker som visste hvem jeg var og som spurte: Er du på jobb, eller? For det andre fordi jeg ikke helt klarte å delta uten stadig å gjøre observasjoner relatert til min jobb. Allikevel klarte jeg tidvis å legge forskeren til side og bare la livet utfolde seg. Jeg kjente at det var en viss kvalitativ forskjell på denne tilnærmingen og de andre måtene å observere på. Jeg kom tettere innpå menneskene og fikk en noe mer detaljert innsikt i den sosiale og kulturelle konteksten. Og så var det gøy!

Intervjuene under og etter festivalen har blitt gjort ut i fra vissheten om at intervju alltid er samproduksjon mellom intervjuer og respondent (Holstein & Gubrium 2003). En samtale vil alltid farges av de spørsmålene som stilles, forventninger om hva man skal svare og deltakernes kontekstuelle forutsetninger. Intervju, selv kort tid etter en hendelse, handler også om rekonstruksjon av noe som allerede er blitt minner og som må gjenkalles/erindres.

Fotografiene er tatt av min mediestuderende sønn som fulgte meg alle dagene, men som også gjorde sine avstikkere underveis og tok bilder ut i fra egne innfall. Som forsker og leder for prosjektet instruerte jeg på forhånd hva som var målsettingen med oppdraget. Vi brukte flere timer hver kveld og natt på kritisk gjennomgang av billedmaterialet og til samtaler om det som hadde skjedd. Nærheten mellom oss, far og sønn, gjorde at fotografen hele tida var tilgjengelig og dette gjorde arbeidet smidig og lett. Bruk av digitale fotos gjorde det mulig å fange opp utsnitt fra festivallivet, livet i byen og på sjøen, bygninger og annen materialitet. Fotografier er ikke bare nyttige for å hjelpe minnet på gli i en rekonstruksjonsfase, men også for presentasjonen av et forskningsarbeid uten å bruke for mange ord. Foto er ingen nøytral kilde, men er noe som konstrueres i en kulturell og sosial sammenheng.

I presentasjonen av Canal Street som følger er det forsøkt å skille mellom en umiddelbar observasjon og en etterfølgende refleksjon. Det var slik vi jobbet.

# Staging Arendal – Canal Street Jazz og Bluesfestival

## *Introduksjon*

I Arendal har det vært store og små musikkfestivaler tidligere. På 1970-tallet gikk FORUM festivalen i hele 9 år. Dette var en av Norges tidligste musikkfestivaler med store rockekonsserter bestående av nordiske artister. På 1980-tallet dominerte Sprø Musikk-Festivalen med undergroundspreg. Senere i forbindelse med ny etablering av jazzklubb i byen, kom Arendal Jazz Weekend, Arendal Jazz & Bluesfestival og så endelig Canal Street Jazz og Bluesfestival i 1997 (The Canal Street Tribune, 2004). I 2008 besøkte vel 30000 mennesker Canal Street de 7 dagene festivalen varte.

Canal Street har navnet sitt etter de tidligere kanalene som lå i sentrum av Arendal. I 2008 blir selve byen tatt i bruk gjennom konserter på hovedscenen/Sam Eydes plass, Festivalteltet, Bakgården, Barrique, Grand Scene, No 9, Arendal Kirkegård og Trefoldighetskirken. Mange av disse arenaene ligger godt samlet i området Pollen - Tyholmen. I tillegg er det lagt ulike arrangement til industri og havneområdet Eydehavn, Lille Torungen Fyr, Barbu kirke, Bøylefoss, Plankemyra, Knubben, Mærdø og Moringen. På denne måten skapes det ikke bare variasjon i konsert- og arrangementsarenaene når det gjelder det lite utforskede forholdet mellom musikk og materielle/fysiske omgivelser, men det presenterer også Canal Street som en festival som ikke bare tenker massemonstring og ”det karnevalske”, men også inviterer til intimitet, stillhet og kontemplasjon.

Arendal kommune har vel 40000 innbyggere, og av disse bor vel 32000 i tettstedet og byen Arendal. Historisk har byen vært Nordens største sjøfartsby, og byen har lange handels- og båtbyggertradisjoner. Store deler av byen brant i 1863 og 1868, men bygningen på Tyholmen ble stående. Denne 300 år gamle trehusbebyggelsen, finnes i dag innenfor et konsentrert område på Tyholmen. I 1992 ble Arendal kommune tildelt Europa Nostras sølvmedalje for restaureringen og tilpasningen av trehusbygningene til moderne bruk. Når man vandrer rundt i byen er det lett å få øye på trehusarkitekturen, Trefoldighetskirken, en 86 meter høy, nygotisk korskirke i rød teglsten, Arendal Gamle Rådhus, som er en av landets høyeste trebygninger i Epirestil fra 1815, et nytt stort kjøpesenter med leilighetskomplekser bygd i høyden, samt nytt kulturhus i sentrum. Kulturhuset stod ferdig i 2005.





Kulturhuset stod ferdig i 2005.

Foto: Pål Benjamin Wollan

I dag er Arendals næringsliv preget av allsidig virksomhet, innenfor industri er det en dominans innenfor maritim industri med produksjon av høyteknologiske oljelaste- og fortøyningssystemer, plastbåtproduksjon, IT-industri og skipsforsikringsvirksomhet (Kilde: Arendal Kommunes hjemmeside). Deler av byens næringsliv er viktige sponsorer for Canal Street Jazz og Bluesfestival.

### ***Vi tar pulsen på Canal Street – sommeren 2008***

Klokken er 12.30 og det er mandag 21. juli 2008 i Arendal. Canal Street Jazz og Bluesfestival er i gang for 12. gang. Allerede på festivalens første formiddag preges Arendal sterkt av det som skal skje i 7 fulle dager til ende. Hovedscenen på Sam Eydes plass rigges. Den er lokalisert vegg i vegg med det nybygde kulturhuset, noe som både fysisk og symbolsk viser den nære koplingen mellom festival og kultur. Plassen ved hovedscenen har tribuner på den ene sida og på motsatt side er det plantet trær. I Festivalteltet like ved det karakteristiske havnepartiet Pollen, har man kommet i gang med Barne Street, noe som ble satt i gang i 2007. Dette er tydeligvis barnas performance. Glade foresatte gynger fra side til side i takt med musikken, mens barna aktiveres fra scenen til å synge med eller spille luftgitar. Ved



inngangspartiet til Festivalteltet står blide arrangører og frivillige. Vi får tak i festivalavisa Canal Street Tribune, og skaffer oss selvfølgelig årets lilla festivalskjorte.



Fra hovedscenen, Sam Eydes plass.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Utestedene er godt besøkt, og i byen ved Pollen og på Tyholmen vandrer mange mennesker rundt. De fleste vi møter snakker med hverandre og synes å ta livet med stor ro. Enkelte går inn og ut av butikker, stopper ved varer som er satt ut ved inngangspartiene. Noen går videre, andre går inn i butikkene. Gatemusikanter og gateselgere setter også et visst preg på bybildet og bidrar til å gjøre det levende. Andre nyter godværet i stille passiar på en benk i Pollen eller kontemplerer. Noen har allerede klart å skaffe seg årets festivalskjorte, mens festivalstaben er godt representert og synlige i sine røde skjorter. De røde har en annen puls i folkemengden enn resten; de er på jobb. Utenfor turistkontoret er det lang kø. Noen snakker engelsk og tysk. Det virker som om at mange av de utenlandske turistene har et noe annet ærende og vandringsmønster. De synes å være mer opptatt av byens «klassiske» severdigheter.



Yrende folkeliv, Langbryggen.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Daglig leder for Canal Street, som vi ble litt kjent med under akkrediteringen, kjenner oss igjen og setter seg ned på benken ved siden av oss. Til tross for sin lange fartstid innenfor festivalproduksjon i Arendal, er han tydelig spent og sier: «Ja, nå koker det!». Han er trygg på at alle de delegerte gjør oppgavene sine i smått og stort. Han ser av og til opp på himmelen og ber kanskje en stille bønn for at været skal holde seg og for at noen truende skyer skal holde seg på avstand. Det skal jo være båttransport til Lille Torungen fyr og til konsert med Sondre Lerche denne ettermiddagen, og barn skal ut på sjørøvertokt. Daglig leder oppfordrer oss til å møte opp på Eydehavn neste dag for å høre bestillingsverket «Transformasjon Eydehavn», noe vi allerede har planlagt.

Jeg merker at nå står mye på spill og alt må klaffe. Mellom 450 og 500 hundre frivillige er med under festivalen. Et kort blick på festivalprogrammet viser at rundt 70 band og artister skal spille på 20 scener og til sammen blir det vel 60 konserter. Artistene og bandene er både internasjonale, nasjonale og regionale, og jeg vet at det er en bevisst strategi for festivalen at rundt en tredjedel av artistene er kvinner under årets festival. Arendal by er full av synlige markører som viser at nå er byen klar for fest. Flere steder ser man den karakteristiske Canal Street logoen, enten det er som vimpler, t-skjorter eller plakater.





Havnebassenget Pollen.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Kl 13.45. Det er en enestående atmosfære i den lille, men utrolig innholdsrike Platebaren nr. 9. Noen kjøper ciabatta eller cappucino til avstressende toner fra morgendagens festivalartist Lizz Wright. En person kommer lettere opprømt ut fra vinylavdelingen med Steppenwolf Gold under armen. Andre ser i den rike cd-samlingen og en person snur og vender mange ganger på den siste cd'en til jazzvibrafonisten Mike Mainieri. Mennesker kommer og går, og de fleste handler noe den tida vi er inne i platebaren. Noen av de som er innom er selv artister som skal spille på Canal Street. At festivalen også er noe som betyr noe økonomisk for denne virksomheten får jeg bekreftet i samtale med en av de ansatte.

Arendal lever og kan oppleves med alle sansene denne formiddagen. I området rundt Pollen og på Tyholmen ellers er det et yrende folkeliv. Noen fotograferer, mens andre har sin fulle hyre med å styre unna den karakteristiske lukta fra krabbebåten innerst i Pollen. Om bord i fritidsbåtene er det ro, og det virker som tida står stille.



Markører.

Foto: Pål Benjamin Wollan

I kjøpesenteret derimot er det mer hektisk. Mange mennesker shopper, og på en benk sitter noen ungdommer og spiser. Inn i mellom er det også her klare tegn på at det er festival i byen. Jeg ser enkelte mennesker med festivalskjorta på som spiser eller shopper. Et par sitter på en benk og blar i festivalprogrammet, mens en kvinne haster forbi med en bærepose i papir. Navnene til Canal Street og Hovefestivalen er trykket på. Dette minner meg på at Canal Street er en festival med miljøambisjoner.

Det har blitt kveld, klokken er 22.25, mandag 21. juli. Lyden fra jazz og blues ligger som et teppe over byen. Dette er sonisk geografi, ulike deler av byen preges nærmest av ulike sjangre. I mellomrommene er det et fascinerende lydmessig kaos. Fra en av fritidsbåtene spilles det 50-talls rock n´ roll, nærmest som en frison og protest mot all jazzen og bluesen. På de fleste utestedene er det stappfullt, stemningen er høy og stemmenes mylder blander seg med musikken fra Jupither Trio i Festivalteltet, i den etter hvert skumrende sommerkvelden. Midt i byen står den mektige Trefoldighetskirken som denne kvelden er konsertarena. Litt før kl. 23.00 strømmer folk til kirken for å høre de norske musikerne Knut Reiersrud og Iver Kleive.



Fra Tyholmen

Foto: Pål Benjamin Wollan

Klokken 00.30 Bassisten Etienne Mbappé fra Kamerun og Su La Take begynner å spille for halvtomt festivaltelt. Jeg ser at enkelte kjente norske jazzmusikere er til stede. Bassisten og bandet virker i begynnelsen nokså uinspirerte. De sliter derfor også med å få opp stemningen, men etter en «call and response» mellom bass og slagverk, der de virkelig byr på seg selv, løsner det hele. Noen synger med, andre danser hemningsløst foran musikerne. Jeg ser et par som holder rundt hverandre. De beveger seg som en kropp, og har lagt ut på reise inn i opplevelsens verden. En person roper aaaah!, hver gang Mbappé trår til med frenetisk slap hand teknikk på el-bassen. De som sitter ved siden av meg snakker høyt og de snakker tysk. De kjenner tydeligvis ikke artisten, men hva gjør vel det når man kan droppe innom der det skjer noe, nyte en kald øl og ha det festlig sammen. Jeg går ut for å treffe noen jeg kjenner. Utenfor teltet har hatteselgere og tiggere samlet seg denne kvelden.



Senere ser fotografen og jeg på noen av bildene og snakker litt om festivalens første dag. Hovedinntrykket er at Arendal som by er pyntet til fest og klar for en festivaluke. Byen preges allerede på første dag av et stort og pulserende folkeliv. Her er det også mange tilbud for barn: Ja, man skal «tidlig krøkes....». Selv om byens ulike fritidsrom brukes på en allsidige måter, kan vi ikke tilskrive alt dette selve festivalen. Noen er trolig besøkende eller turister som bruker byen på andre måter, i tillegg er jo Arendal også en by for arendalittene og deres sosiale liv. Ikke alle har like stor sans for jazz og blues, eller for den saks skyld jazzrock med afrikansk vri. Ett inntrykk som sitter klart igjen hos meg er at Arendal med sine omgivelser, spesielt rundt Pollen og ellers på Tyholmen, er et landskap spesielt godt egnet for «strolling» eller byvandring. Det er også ganske mye for «øyet» i denne byen. Trehusbebyggelsen, Pollen, Kulturhuset og Trefoldighetskirken. Mange steder har nok litt av de samme kvalitetene som Arendal, men ikke alle steder har man forstått å ta byen så aktivt i bruk som i denne byen.



Fra et utested i Pollenområdet en sen kveldstime.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Refleksjonen går videre. I det noe sterile og stusselige festivalteltet avtok aktiviteten etter at Jupiter Trio har spilt, trolig som en følge av at så mange har valgt å gå på kirkekonsert. Dette fikk Etienne Mbappé og hans band føle på kroppen. Det hjelper lite denne kvelden å ha spilt

sammen med størrelser som nå avdøde Joe Zawinul på stjernealbumet *Faces and Places* og sammen med jazzgruppen *Steps Ahead*. Det hjelper også trolig lite at enkelte norske jazzmusikere hørte på. Publikum sviktet. Det slår meg at dette kunne ha blitt et intimt musikalsk fyrverkeri i en annen «framing» og under omstendigheter der ikke arrangement kolliderte med hverandre. Det ble nok en tung musikalsk kveld for bassist og band, samt en dårlig kordinert og trolig lite økonomisk innbringende kveld for festivalarrangørene. Utenfor teltet hadde hatteselgere og tiggere samlet seg denne kvelden, i det som virket som en godt koordinert aktivitet. Festivalproduksjon som kultur- og opplevelsesnæring er utvilsomt krevende og kompleks produksjon.

### ***Jazzrekviem på Arendal kirkegård***

Det har blitt tirsdag 22. juli og klokken er 13.15. For utenforstående er det ikke enkelt å komme seg med egen bil til Arendal kirkegård: Vi kjører feil to ganger, noe som gjør at vi mister opptøget. Da vi endelig ankommer området, er det befriende gode parkeringsmuligheter og lett å finne fram til kirkegården og konsertarenaen.



Fra Arendal kirkegård.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Det å være tilstede på et jazzrekviem på Arendal kirkegård blir etter hvert noe ekstraordinært. Klavertonene fra Tord Gustavsen, sangen til Kristin Asbjørnsen og lyrikken som blir resitert



av Cecilie Jørstad, fremføres med en følsomhet og varhet som etter hvert gjør det hele til et stort kunstnerisk øyeblikk. Musikerne byr på seg selv. Dette blir også et eksistensielt øyeblikk for meg, i de spesielle omgivelsene, nærmest et klassisk hagelandskap på Arendal kirkegård. Jeg kjenner på hvor håpløst det er å bekle en forskerrolle i denne situasjonen, og gradvis viker denne rollen for noe langt større og viktigere. Jeg er ikke herfra, men dette angår meg. Det handler både om det å være intens levende og om det at vi alle er forgjengelige. Det hele er stemningsfylt, verdig, vakkert og preget av en grunnleggende stillhet. De jeg ser rundt meg beveger seg sakte, sitter som i kirken, eller holder rundt hverandre. Noen ser i bakken andre opp mot himmelen.



Jazzreviem, Arendal kirkegård.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Da konserten er over, bestemmer jeg meg for å snakke med musikerne om hvordan det var å spille på dette spesielle stedet, men da jeg ser at også musikerne i stillhet omfavner hverandre bak scenen, så kan jeg bare ikke gripe inn. Ja, dette ble trolig en sterk opplevelse for mange. Det tar tid før jeg klarer å omstille meg for å spørre noen av de frammøtte om deres opplevelse av konserten:



«Dette er helt fantastisk, og ikke minst i slike omgivelser. Det var faktisk derfor vi kom hit. Å legge en konsert til en kirkegård er helt spesielt fordi omgivelsene gir det hele en annen dimensjon» (Kvinne 29 år, Arendal).

«Jeg synes de på en glimrende måte klarte å kombinere stedets verdighet med musikken. Derfor ble dette så bra. Det er positivt at dette skjer her i Arendal. En slik måte å bruke hellige steder på er ikke ukjent i andre land» (Kvinne 48 år, Vestlandet).

«Jeg var ikke på kirkegårdsconcert i fjor, angret på det, og ville ta turen i år. Det er helt flott at de legger en konsert til denne kirkegården. Var og stelte grava til mannen min forleden, slik at den skulle være fin til konserten» (Kvinne 85 år, Arendal).

I ettertankens lys, framstår konserten på Arendal kirkegård som en opplevelse både for meg og trolig også for flere blant publikum. I forhold til tenkningen rundt opplevelse og performance, var dette et meget vellykket kunstnerisk helhetsgrep fra festivalarrangørens side. Mennesker i alle aldersgrupper var til stede, mange med sterkt tilknytning til dette stedet. Dette handler om hvordan musikk, lyrikk, mennesker og landskap framstår som en uatskillig helhet, som det å «være-i-verden». Det performative forsterket stedets hellige og ukrenkelige karakter, som i den humanistiske geografien omtales som «sense of place» (Tuan 1977, Relph 1976, Wollan 2003).



Jazzrekviem, Arendal kirkegård.

Foto: Pål Benjamin Wollan

## ***Transformasjon Eydehavn***

Klokken er 16.30 og det er fortsatt tirsdag 22. juli. Vi er på vei til Eydehavn, helt øst i kommunen, hvis vi følger kystlinjen. Vi kjører gjennom tettstedsbebyggelse før vi ankommer et industrilandskap i mer eller mindre forfall. Etter en kort vandring kommer vi til et område som også preges av nyere industriell aktivitet og et helt nytt havneområde. I dette området er en gedigen hovedscene rigget. «Framingen» av det hele blir tydelig på avstand, omkring selve festivalområdet går hverdagslivet sin vante gang; folk går inn og ut av boligene, biler kjører til og fra og båtlivet preger fjorden.

Årets bestillingsverk til Canal Street, «Transformasjon Eydehavn», av den norske jazztrompetisten og komponisten Nils Petter Molvær, står i en særstilling av mange grunner. Ikke bare finner selve konserten sted i slike omgivelser som nevnt foran, men selve komposisjonen er også dedikert til dette industri- og havneområdets utvikling og omstilling, fra Sam Eydes tid på begynnelsen av 1900-tallet, til dagens industrielle virksomhet og nye giv i havneområdet.

Det er noe storslått over arrangementet, også i fysisk forstand. Havneområdet som er gjerdet inn til konsertformål kan ta tusenvis av mennesker. Før konserten er både Sam Eydes barnebarn og ordføreren i Arendal på scenen og forteller om Arendals industrihistorie, stedsidentitet og framtid. Når konserten starter er kun deler av området fylt opp. Kun en forholdsvis liten gruppe mennesker som står eller sitter foran scenen virker å være helt fokusert på musikken. I benkeradene bakover øker den sosiale aktiviteten og det virker som om behovet for å treffe andre og snakke med hverandre er langt viktigere enn å gå i møte med Molværs kunstverk. Folk vandrer hyppig mellom de store teltene i de bakre områdene hvor man kan få kjøpe øl og vin, og toalettene i en annen del av området. Den manglende konsentrasjonen omkring bestillingsverket, peker på et mulig dilemma for festivalen, det å legge konserter i «kjede» fører til svært ulike oppmerksomhet om de ulike konsertene. Eller kanskje det henger sammen med selve «framingen», at man vil iscenesetter for mye på en gang, slik at man ikke oppnår inntrykkskontroll?



Fra "Transformasjon Eydehavn".

Foto: Pål Benjamin Wollan

Jeg snakker med noen blant publikum for å få noen inntrykk:

«Dette er spesielt! Jazzkonsert i Eydehavn er ikke hverdagskost. Men jeg forstår det slik at dette er et engangstilfelle og at scenen skal rigges ned igjen i natt! Men tenk, jazzkonsert i det gamle industrisamfunnet!» (Mann 48 år, Arendal).

«Denne konserten betyr nok mye for Arendals identitet som industriby, men det er klart at det å legge konsertene i selve byen, vil gi andre, og viktigere ringvirkninger» (Mann 50 år, Arendal).

Jeg snakket også med en tilreisende som nevnte konserten i Eydehavn da jeg oppsøkte henne på gata i Arendal:

«Nei, den konserten likte jeg ikke! Ikke noen ting i veien med musikken, men omgivelsene på dette stedet ble for upersonlige for meg. Jeg følte meg litt fanget, måtte sitte der hele kvelden. Liker bedre arrangement i selve byen. Det jeg har vært med på i byen har vært helt topp!» (Kvinne 41 år, Østlandsområdet).

Når man reflekterer over dette i ettertid, så viser det ambisiøse bestillingsverket at Canal Street prøver å forene musikalske uttrykk med både stedets kultur, historie og framtid. Festivalen blir synlig i forbindelse med åpning av ny havn. Canal Street viser seg nok en gang som en festival med samfunnsteft og som en kreativ og spennende festival. Det slår meg at «Transformasjon Eydehavn» er en modig og krevende performance, både når det gjelder valg



av artist, fremføring og «framing». Dette bidrar til at Arendal for noen av oss besøkende ikke bare tydeliggjør sin identitet som maritim by og industriby, men først og fremst som kunstnerisk eksperimentell og dermed som en spennende festival- og kulturby i Norge.



Et storslått sceneri i dobbel forstand. Fra Eydehavn.

Foto: Pål Benjamin Wollan



Industrilandskap og identitet. Fra konserten i Eydehavn.

Foto: Pål Benjamin Wollan

## ***Going native***

Det er onsdag kveld, 23. juli og klokken er 19.10. På hovedscenen på Sam Eydes plass står saxofonisten Bill Evans med band, og blant publikum skimter jeg en bekjent som har kommet fra Oslo til Arendal. Jeg har lagt igjen blokk og blyant hjemme, etter en lang dag med tankevirksomhet og refleksjon omkring festivalfenomenet. I kveld er jeg invitert ut, og bestemmer meg for å delta på livet og «go native». Festivaler gir nettopp mulighet for slike sosiale treff.

Til drivende og nyskapende soulgrass fra Evans band og heftig os fra festivalens grillkjøkken, kjøper jeg bonger ett sted og pils et annet sted og er i gang. Jeg møter en venn og vi oppslukes av dialogen med hverandre. Av og til får scenen oppmerksomhet, men vi slutter ikke å konversere heftig før bluestonene fra legendariske John Mayall & The Bluesbrakers når våre ører. Det skulle da også bare mangle! Jeg liker god blues, men forskeren i meg presser seg hele tida på og vil ha et ord med i laget. Jeg reflekterer litt over livet rundt meg. Jeg blir overbevist om at det sosiale behovet er grunnleggende i festivalsammenheng, og at det er mange som kombinerer det sosiale med musikk de liker. På samme måte som i Eydehavn gir en «kjede» av konserter muligheter for å kunne snakke når ikke favorittbandene spiller. Det åpner for samtalen, men tar fokus bort fra mulige musikalske møter. Det er noe paradoksalt i at bluesen kan gjøre mennesker så glade, tenker jeg. Godt voksne mennesker snakker høylydt sammen, holder rundt hverandre, danser, beveger seg, koser seg med øl, mat og vin, sender tekstmeldinger eller lydskutter til de som ikke er tilstede. Vi lever åpenbart i en tid da sosiale relasjoner kan pleies umiddelbart, også på avstand. «Kjempebra!» «Råbra!» Utbryter noen. Det nok sikkert mange som bruker festivaler som sosiale treffsteder, og da er det ikke rart at samtalen går og går. Mennesker har sterke sosiale behov og festivaler åpner opp for leken og det liminale, noe som glimtvis bryter med hverdagslivets rutiner, også for en forsker. Jeg merker meg også denne kvelden at i alt kaoset blir avfallet kilesortert på en meget god måte, som en del av festivalens miljøprofil. Mange deltakere gjør det de skal gjøre med avfallet og frivillige gjør nok en gang en kjempejobb.



Foto: Pål Benjamin Wollan

Det har blitt torsdag kveld 24.juli og klokken er 20.20. Fortsatt er det mye folk i bysentrum og på utestedene. Musikken som siver ut fra hovedscenen besørgeres av Grayson Capps *feat.* Vidar Busk & Blue Mood. Utover kvelden samler det seg stadig flere mennesker utenfor hovedscenen, noen nøyter seg med å stå utenfor, uten at dette ser ut til å legge en demper på gleden av å høre musikk. På publikumstilstrømmingen fornemmer vi at noe stort er trolig i emning. Vi går inn på festivalområdet akkurat i det vokalisten i den skots-irske gruppen Waterboys utbryter: *Nice place you got here!* Den noe rufsete og uformelle stilen til gruppa og den folk-rock-inspirerte musikken inviterer til skyhøy stemning. Publikum fyller nesten hele området. Glade mennesker snakker, noen danser hemningsløst, drikker og er etter hvert helt i musikkens vold. Mange kan sangene og synger heftig med.

Klokken er 19.00 fredags kveld 25. juli. Den legendariske «rythm & jazz» gruppa Yellowjackets, for anledningen med gitarist Mike Stern i spissen, entrer hovedscenen. Bandmedlemmene kommer tuslende inn, og virker nærmest stille og beskjeden der de står, bortsett fra Mike Stern selv da, som flørter med publikum og har lovet damene blant publikum et kyss hvis de kjøper hans siste cd, *Who let the Cats Out*. Utover Sterns varme smil er det ingen sceneeffekter. Når de setter i gang skjønner de fleste blant publikum at musikkprestasjoner på toppnivå klarer seg godt uten andre effekter. Yellowjackets spiller merkelig nok for knapt halvfull hovedscene. Modig og spennende valg av band fra arrangørens side, tenker jeg, i det Jimmy Haslip spiller en forrykende bassolo. Ikke alle vet at Haslip i sine unge år tok basstimer hos selveste Jaco Pastorius, at Bob Mintzer har spilt med Pastorius i *World of mouth* og at Mike Stern både har spilt sammen vennen Pastorius og jazzlegenden Miles Davis (se historisk omtale i Milkowski 1995). Det osrer musikkhistorie,

lekenhet og overskridelse, på godt og ondt, av bandet. Konserten blir et musikalsk høydepunkt for undertegnede, så langt under festivalen. De fleste som er til stede er godt voksne, og like ved scenen, der jeg står, er flere totalt oppslukt av musikken. Kroppene rister, hoder beveger seg forsiktig på jazzvis og mennesker lager begeistrende lyder. WoooHooo! Enkelte ansikter er preget av smil som ligger i grenseland til å uttrykke smerte. Jeg kan ikke fri meg fra tanken at også dette bandet hadde passet bedre i mer intime omgivelser, og tenker her på deres dobbel cd, «Mint Jam», som ble spilt inn «live» på et lite utested med samme navn.

Like etter konserten retter jeg imidlertid blikket mot noen få ungdommer som har forvillet seg inn i den godt voksne folkemengden og spør hva de synes om Yellowjackets:

«Vi er blodfans, derfor er vi her og hører Yellowjackets. Dette var helt rått! Kjæmpebra! Nå vil vi forsøke å treffe våre idoler» (3 ungdommer fra Sørlandet i 16 - 17 års alderen på vei inn backstage).

Bongselgerne går nå rundt og oppsøker sitt publikum. Noen fans av Yellowjackets forlater området, mens det strømmer inn folk på festivalarenaen som skal høre og se Dum Dum Boys. For noen kontraster! Sjelden har jeg sett et band som har hatt et bedre grep på publikum enn Trønderbandet. Det blir en nærmest karnevalesk stemning under konserten, godt understøttet av en fargesprakende lyssetting og energisk sceneshow. Det mørkner ute, noe som forsterker effektene. Bandet gir alt, artister og publikum blir ett, som en eneste stor samfunns kropp som beveger seg, og ting tas inn i grenseland:

«Energisk! Folket var helt med! Det kokte her inne. Folk sang med. Tok det opp på mobilen» (Kvinne 50, fra Trøndelag).

Neste dag får jeg bekreftet det liminale aspektet ved Dum Dum Boys sin opptreden, når jeg leser følgende i Arendal Tidende:

«Menneskemassen begjærte Dum Dum Boys. De ville etes, tas, kåtes opp. Noe Prepple og gjengen klarte lett. Svett, deilig og svingende bra. (Bildetekst): SKJELVEN: Dum Dum Boys har ingen ved siden og alle under. Helt konge, smertelig vilt, heftig og så sexy at det formelig bruste rundt scenen» (Arendal Tidende 26.07.08).



En uke med festivalforskning begynner å gå mot slutten. Før ekstranumrene til Dum Dum Boys, går jeg ut og setter meg på en benk like ved hovedscenen og tenker: Utrolig folkeliv, men er det rockekonsserter Canal Street skal bli kjent for? Gjør de dette for mangfoldets eller økonomiens skyld? Jeg ser opp mot den majestetiske Trefoldighetskirken som strekker seg mot himmelen, som om den ønsker å vise oss mennesker inn på en annen vei, bort fra det karnivaleske, liminale og «syndige». Jeg har ikke mistet lysten på mer musikk, og avslutter festivalforskningen med en tur innom hovedscenen og får med meg nyskapende Farmers Market, samt intimkonsert i Bakgården, neste dag.



Intimkonsert i Bakgården.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Etter hvert som festivalen går mot slutten for denne gang, konstaterer jeg at Canal Street har klart å holde trykket oppe. Det er stort sett et yrende folkeliv i byens gater både dag, kveld og natt. Mye av dette skyldes nok en heldig kombinasjon av festival og fellesferie. Dette må da også få store positive økonomiske ringvirkninger for byens næringsliv, tenker jeg. Festivalledelsen er da også regelmessig i avisene og uttrykker at «dette blir bra, dette blir en kjempefestival!».



Mens for eksempel konsertene til John Mayall, Waterboys, Dum Dum Boys og Solomon Burke åpner opp for massene, det karnivaleske og den store festen, kan konsertene på Arendal Kirkegård og i Trefoldighetskirken åpne opp for det stikk motsatte; stillhet, nærhet og poetiske øyeblikk. I en mellomstilling kommer nyskapende og spennende jazzmusikk av grupper som Yellowjackets, Nils Petter Molvær og Farmers Market, samt jam på Grand Scene. Det er liten tvil om at denne variasjonen er viktig for Canal Street, Arendal og kanskje hele Sørlandet, basert på våre observasjoner, intervju og fortolkninger. Det gir muligheter for mangfoldige performances og opplevelser. Samtidig viser dette også festivalens produksjonsmessige utfordringer, både når det gjelder valg av musikalsk profil og bruk av utallige steder for spektakulære iscenesettinger.

### ***Canal Street tar Arendal i bruk!***

Etter å ha tatt en runde i byens gater torsdag 24.7. og fredag 25.7. og snakket med enkelte forbipasserende, er mitt klare inntrykk at menneskene som kommer til festivalen enten reiser sammen med noen eller oppsøker venner og bekjente i Arendal. Dette er sosialt motivert turisme, som i dag er den viktigste drivkraften innenfor nasjonal og internasjonal turisme. Mitt inntrykk er at Canal Street primært er en regional festival, fortrinnsvis for mennesker av begge kjønn over 30 år fra Sørlandsområdet. Hovedmarkørene for denne festivalen er folks egne erfaringer gjennom tidligere deltakelse, tips fra venner og bekjente, samt festivalens nettside. På selve stedet er festivalavisa, samt programmet viktige orienteringsmarkører. Etter å ha vandret noen dager i byen ser man markører for festivalen overalt, og man kan ikke unngå å fornemme at det skjer noe spesielt i byen.

Det er også et klart inntrykk etter årets festival at mange mennesker nettopp setter pris på de variasjonene og kvalitetene ved denne festivalen og denne byen. Dette går både på det rike utvalget av artister og de omgivelsene festivalen tar i bruk til sine konserter. Til sammen skaper dette både den rette «framing» og «ostentation», som er så viktig vellykkede performances.

***Men hva betyr alt dette for folks forhold til Arendal som sted og by?***

Tre enkle spørsmål lå til grunn for intervjudelen:

- *Har du vært på Canal Street Jazz og Bluesfestival?*
- *Hva synes du om årets festival?*
- *Hvilken betydning tror du festivalen har for byen og ditt forhold til Arendal som sted?*

«Ja, gjett om jeg har vært på Canal Street! Festivalen er veldig bra for byen og for utvikling av byen. Festivalen er ikke bare et godt tilbud for turistene, selv vi som bor i nærheten synes festivalen er et positivt kulturtilbud. Jeg har ikke hørt et eneste negativt ord om festivalen fra de som bor her. Du kan også merke deg at lokalavisene skriver positivt om festivalen. Jeg har kjøpt ukepass og skal på de fleste arenaene. Konserten i kirka var helt fantastisk. Jeg har bare ett ord for alt dette som skjer; Kjæmpebra!» (Mann 48 år, Arendal).

«Nei, vi går ikke på Canal Street, men Hove. Men vi mener Canal Street er veldig positiv for byen. Dette er jo en festival for de middelaldrende og det er jo helt greit» (Tre ungdommer, 16, 16 og 15 år, Arendal).

«Ja, var i Trefoldighetskirken og hørte på – hva var det nå de het – Kleive og Reiersrud. Det var fantastisk! Hvis ikke det jeg hørte der var vellyd, så er ikke noe vellyd. Selvfølgelig er dette positivt for byen og stedet!» (Kvinne 85 år, Arendal).

«Jeg er her på ferie. Var mye i Molde før, men nå trekker Canal Street meg hit. Er her for å oppleve festivalen, konsertene, for å shoppe og ikke minst vandre rundt i byen. Kunne også ha tenkt meg en tur på badestranda, men det blir det ikke tid til. Bor hos slektninger, og tar det derfra. Det er veldig positivt for byen og at dette skjer. Jeg liker at konsertene går i byen, og jeg får på denne måten et forhold til Arendal som by» (Kvinne 41 år, Østlandsområdet).

«Arendalittene liker Canal Street. Jeg klager ikke og har ikke hørt noe negativt fra de som bor her. Det skapes liv i byen gjennom det mangfold som festivalen tilbyr, konserter i byen, på Knubben, noe for barn osv. Alt dette er veldig positivt for oss som konsertgjengere og Arendal som sted» (Kvinne 43 år, Fevik).

«Vi drar til Arendal fordi det er festival her. Tar fri fra ungene en 2-3 dager og skal på konsert i kveld. Vi kan vel kalle oss et slags nære turister. Bor på camping. Festivalen og det å vandre rundt og gjøre noe i byen, betyr absolutt noe for hvilket forhold man får til Arendal» (Kvinne 42 år og mann 44 år, Kristiansand).

## **Konsepttankegangen bak Canal Street**

Det er både en spennende og dristig konsepttankegang når Canal Street tar ulike deler av Arendal i bruk til sine konserter. Spennende fordi ulike konsertarenaer i ulike omgivelser kan gi mennesker ulike opplevelser av helheten musikk og omgivelser/sted. På denne måten kan lokalbefolkningen få ett nytt syn på byen og ikke minst de tilreisende få en sterkere stedsfølelse. Dette er også dristig fordi arrangement på ulike steder, med ulik «framing» også innebærer merarbeid, logistikutfordringer og økte kostnader for arrangørene. På festivalens hjemmeside står følgende ambisjon:

«Ved å ta i bruk de maritime miljøer og de særegne arenaer som Arendal har å by på, ønsker vi å lage en helhetlig opplevelse der sted, kultur og historie danner virkningsfulle rammer rundt musikalske møter mellom artister og publikum. Unik beliggenhet og omgivelser forsterker publikums møte med musikk».

Det kan altså synes å være riktig når festivalledelsen hevder at det må mer til enn musikk for at man skal få folk tilbake til Canal Street hvert år, og i intervju med daglig leder for Canal Street, etter at den hektiske festivaluken er over, utdypes dette slik:

«Canal Street tilbyr positive opplevelser og uventede opplevelser. Fyret, kirkegården osv. Dette er en konsepttankegang. Vi ønsker å ta i bruk hele området, både byen og de flotte stedene lokalt slik at folk ønsker å komme tilbake igjen. Vi vil også gjøre byens egen befolkning oppmerksom på de fortreffelige stedene vi har».

Her har daglig leder trolig et godt poeng, nemlig at det er lett å ta for gitt de omgivelser man ferdes i til daglig, derfor kan iscenesettinger som også tar i bruk omgivelsene gjøre at man får øynene opp for de kvalitetene som faktisk allerede finnes lokalt. Kanskje er det slik som sosiologen Alfred Schutz og teaterantropologen Richard Schechner tenker omkring meningsfulle opplevelser og iscenesetting, at opplevelser krever en viss grad av refleksjon som nettopp ritualer og performance gir muligheter til. Lokalbefolkningens positive reaksjon på eget sted viser også at man kan være «turister» i egne omgivelser.



Det karakteristiske bylandskapet med det tidligere Rådhuset.

Foto: Pål Benjamin Wollan

Daglig leder viser også at festivalen har gjort noe med stedet og byen Arendal disse årene:

«Det er positivt for Arendals identitet og befolkning at det skjer noe i byen. Vi har opplevd en økende selvsikkerhet de senere årene. Vi er ikke lenger å betrakte som lillebror overfor Kristiansand, for nå er det her det skjer. Det var viktig for denne utviklingen at kulturhuset ble bygget i 2005. Kulturlivet fikk et treffpunkt og dermed et løft gjennom den største scenen mellom Tønsberg og Stavanger. Kulturhuset brukes i dag veldig aktivt. Kommunen har vært veldig positiv og har hatt en klar strategi for å sette Arendal på kartet. Også de store bedriftene har bidratt positivt. Arendal skal være et godt sted å bo og ha aktivitet, herunder konserter, hele året» (Daglig leder, 2008).

Han fortsetter:

«Canal Street er en kulturinstitusjon. Vi bruker vår posisjon til å påvirke samfunnsutviklingen i en retning som er ønskelig. På denne måten får kunst og kultur en politisk dimensjon. Den største utfordringa ligger i at tilbudet generelt sett er så stort. Det er skrekkelig mange festivaler. Derfor er det viktig for oss å arbeide for å finne riktig konsept. Når festivalen vokser blir det også lett større avstand mellom ledelse og de frivillige, men skal vi lykkes må vi ta godt vare på de frivillige. De utgjør en slags "sosial motor" som gjennom nye bekjenskaper og stor kreativitet kan utvikle ting på egen hånd. Dette er en veldig vesentlig del av festivalen, en av hovedverdiene for et lokalsamfunn er den kraften som ligger i nettverksbygging. I Arendal står dugnadsånden sterkt og utflyttede arendalitter kommer tilbake for å delta på festivalen også som frivillige. Festivalen bidrar i alle fall til at Arendal blir et bedre sted å bo».

Dermed peker daglig leder på de sidene ved kultur- og opplevelsesnæringene som griper dypere inn i selve konstitueringen av samfunn under senmoderniteten/postmoderniteten. Det

er ikke lenger et spørsmål om man skal ha festivaler, men hvordan disse skal produseres og utformes.

## Refleksjoner til slutt

Festivaler og turisme, som en viktig del av kultur- og opplevelsesnæringene, har i det som kan kalles senmoderne eller postmoderne samfunn, fått betydelig oppmerksomhet, både fra offentlige myndigheter, næringsliv og folk flest. Samfunnsmessige endringer, velstandsutvikling og en ny kobling mellom estetikk og økonomi, har gitt muligheter for kulturell nyskaping, ny og innovativ næringsvirksomhet og utvikling av steder, både for lokalbefolkning, tidligere fastboende og besøkende.

Det å kunne forstå hvorfor festivaler og turisme som ritualer og performances har fått en så viktig posisjon i mange menneskers liv, er samtidig å forstå menneskelig handling og vesentlige kulturelle trekk ved våre globaliserte samfunn. Ritualer og performance gir ikke bare i teorien, men også i praksis, muligheter til mangfoldige møter samt overskridende (liminale) opplevelser og erfaringer. Dette gir trolig også positive stedsminner fordi det er noe i utsagnene om at minner trenger både sosialiteten og materialiteten som byggesteiner. Det å delta på festival og oppleve artister sammen med venner, eller vandre i byen sammen med venner og stikke innom på steder som innbyr til det, bygger ikke bare «communitas», men gir nettopp slike minner. I en tid som mange forskere karakteriserer som uoversiktlig og usikker, kan paradoksalt nok ritualer og performances både skape opplevelser og gi følelsen av fellesskap og identitet, og gi mening i tilværelsen.

Festivaler og turisme tar steder og landskap i bruk på stadig nye og allsidige måter, noe Canal Street er et meget godt eksempel på. Dette gir en «innramming» som for mange disse intense sommerdagene i 2008, utgjør en forskjell når det gjelder opplevelse. Når industrilandskapet, havneområdet, kirkegården, skjærgården og byen tas aktivt i bruk under Canal Street, er dette en slags iscenesetting av store deler av Arendal. Dette åpner opp for både refleksjon og ettertanker. Mange mennesker, også lokalbefolkningen, føler de får tilført noe annet for en stund, kanskje noe kunstnerisk, og mange kjenner gjennom dette at de lever. Og hva mer kan man ønske å oppnå?

Når festivalen iscenesetter ulike konserter, samtidig som man tar omgivelsene og materialiteten kreativt i bruk (scener, sceniske virkemidler, landskap og bygninger), får man en kombinasjon av det menneskeskapte og ikke menneskeskapte, som inviterer til det konkrete og sanselige, til sosiale happenings og lek. Dette er «nåets» sosiale geografi, som forskeren gjennom etnografisk inspirerte metoder har prøvd å fange og sette ord på.

Det synes i dag å være en klar dreining i retning det som gir livsutfoldelse, både for de som skaper slike festivaler, artister og de besøkende. «Performing places» omslutter denne helheten, der både det skapende rom, det estetiske rom og evnen til å formidle noe på spennende måter, står sentralt. Det siste er ikke minst viktig i en tid da folk søker det spesielle og steder konkurrerer om å framstå som mest «unike». Canal Street og Arendal framstår ikke som statisk, og heller ikke som et resultat av en ren næringslivsideologi, men som en festival og et sted som innbyr til kroppslige, levende møter og kunstneriske opplevelser. Ingen kan fange begivenheten eller planlegge for de grenseoverskridende opplevelsene, men kun legge til rette og håpe på at noe skjer. Dette er også tilfelle for Canal Street og Arendal. I så måte er også denne festivalen og dens sted også som et «sandlott», som må bygges opp igjen på nytt og på nytt, etter at tidevannet har visket den ut. Festival og turisme er kompleks romlig produksjon, slik som eksemplet Canal Street Jazz og Bluesfestival viser.

Det er i vår tid et sterkt fokus på at festivaler skal gå i økonomisk balanse. Da kan det være riktig å minne på at festivaler og turisme som ritualer og performance ofte har en egen integritet, atskilt fra ordinær økonomisk produksjon, slik teaterantropologen Richard Schechner med tyngde viser. Slike performances gir også grunnlag for refleksjoner som ikke den hverdagslige virksomhet gir grunnlag for, noe inntrykkene fra intervjuene årets festival viser. Festivaler skal først og fremst fungere i kraft av sitt kunstneriske innhold i vid betydning. Dette betyr selvsagt ikke at ikke kreative aktører, artister og næringsliv skal kunne tjene penger på en festival, gjennom å skape «opplevelsesrom» innen kultur- og opplevelsesnæring. Det er imidlertid viktig ikke å bli for sneversynt i forhold til økonomien, og tenke grundig igjennom hvorfor man jobber med å skape festivaler og hvorfor besøk er så viktig nettopp for «vårt» sted.

I lys av denne undersøkelsen er det i alle fall mye som tyder på at Canal Street sommeren 2008 var et spennende og vellykket sosio-kulturelt prosjekt fordi ulike valg av artister og festivalarenaer samt spennende iscenesetting, førte mennesker sammen rundt positive

opplevelser. Dette kan trolig ha som effekt at det gir både lokalbefolkning og tilreisende en sterkere tilknytning til Arendal som sted. Man lærer stedet å kjenne gjennom å sanse og «bruke» stedet med hele kroppen.

Den kompetansen Canal Street har opparbeidet på festivalproduksjon og den store frivillige innsatsen som legges ned, ligger til grunn for mange menneskers positive opplevelser av festivalen og stedet. Det er viktig i framtida at kompetansen og innsatsen brukes til å videreutvikle og befeste Canal Street som en kvalitetsfestival i Norge, både når det gjelder mangfoldige arrangement og spennende iscenesettinger. Flere festivaler i Norge tilbyr både jazz og blues, men mangfoldet og stedsbruken, og de opplevelser dette gir, er på mange måter merkevaren *Canal Street*. Som andre merkevarer ligger utfordringene i kø når det gjelder produktutvikling; derfor må også mangfoldet når det gjelder aktiviteter hele tida vurderes kritisk. I denne rapporten er det spesielt antydnet behov for å koordinere ulike events på en noe bedre måte, diskutere hvilken arena som passer til hva, jf. spørsmålet om «framing» og intimitet, samt vurdering av festivalens musikalske profil.

## Referanser

Abbinnett, Ross (2004): *Culture & Identity. Critical Theories*. London: SAGE Publications.

Allen, John (2000): On Georg Simmel: Proximity, distance and movement. In: Mike Crang and Nigel Thrift (eds.): *Thinking Space*, pp. 54-70. London: Routledge.

Aronsson, Lars (2007): Bilder av platser. I: Lars Aronsson, Jonas Bjälesjö & Susanne Johansson (red.): *Kulturell ekonomi. Skapandet av värden, platser och identiteter i upplevelsesamhället*, s. 107-134. Pozkal: Studentlitteratur.

Arvidsson, Kjell (2007): "Cred" och "sellout" – musikindustrins paradoxala drivkrefter. I: Lars Aronsson, Jonas Bjälesjö & Susanne Johansson (red.): *Kulturell ekonomi. Skapandet av värden, platser och indentiteter i upplevelsessamhället*, s. 70-103. Pozkal: Studentlitteratur.

Atkinson, Paul & Coffey, Amanda (2003): Revisiting the Relationship Between Participant Observation and Interviewing. In: Jabber F. Gubrium & James A. Holstein (eds.): *Postmodern Interviewing*, pp. 109-122. London: Sage.

Bakhtin, Mikhail (1984): *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University press.

Barba, Eugenio (1986): *Beyond The Floating Island*. New York: PAJ Publications.

Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Belgrad, Daniel (1998): *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press.

Berger, Peter & Luckmann, Thomas (1967): *The Social Construction of Reality*. Harmondsworth: Penguin Books.



Birkeland, Inger (2005): *Making Place, Making Self. Travel, Subjectivity and Sexual difference*. Burlington: Ashgate Publishing Limited.

Brooke, Roger (1993): *Jung and Phenomenology*. London: Routledge.

Bærenholdt, Jørgen Ole, Haldrup, Michael, Larsen, Jonas & Urry, John (2004): *Performing Tourist Places*. Ashgate: Aldershot.

Bærenholdt, Jørgen Ole og Sunbo Jon (2007): *Oplevelsesøkonomi. Produktion, forbrug, kultur*. Fredriksberg: Samfundslitteratur.

Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (eds.) (1997): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.

Carlson, Marvin (2004): *Performance - a critical introduction*. Second Edition. London: Routledge.

Coleman, Simon & Crang, Mike (eds.) (2002): *Tourism. Between Place and Performance*. Oxford: Berghahn Books.

Cresswell, Tim (2008): Landscape and the Obliteration of Practice. In: Nuala C. Johnson (ed.): *Culture and Society. Critical Essays in Human Geography*, pp. 3-15. London: Ashgate.

Csikszentmihályi, Mihaly (1990): *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.

Eco, Umberto (1977): Semiotics of Theatrical performance. *The Drama Review*, vol.21, pp.107-117.

Edensor, Tim (1998): *Tourist at the Taj. Performance and Meaning at a Symbolic Site*. London: Routledge.

Elstad, Beate og De Paoli, Donatella (2008): *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Featherstone, Mike (1991): *Consumer culture and Postmodernism*. London: Sage.

Falkheimer, Jesper & Thelander, Åsa (2007): Att sätta en plats på kartan. Mediernas betydelse för platsmarknadsföring. I: Richard Ek & Johan Hultman (red.): *Plats som product*, s. 129-145. Pozkal: Studentlitteratur.

Florida, Richard (2004): *The Rise of the Creative Class...and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*. New York: Basic Books.

Franklin, Adrian and Mike A. Crang (2001): The Trouble with tourism and travel theory. *Tourist Studies*, vol 1, pp.5-22.

Franklin, Adrian (2003): *Tourism: An Introduction*. London: Sage.

Franzén, Mats (2002): Re-membering places and the performance of belonging. Key Note to Urban Spaces in transition. Centre for Urban Studies, Roskilde University, 21/11 2002.

Gadamer, Hans-Georg (1998) [1986]: *The relevance of the Beautiful and other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gadamer, Hans-Georg (1999) [1975]: *Truth and Method*. London: Sheed & Ward.

Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.

Goffman, Erving (1986): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.

Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. (2003): From the Individual Interview to the Interview Society. In: Jaber F. Gubrium & James A. Holstein (eds.): *Postmodern Interviewing*, p. 21-49. London: Sage.

Gullestad, Marianne (2006): *Plausible Prejudice*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gustavsen, Tord (1998): *Improvisasjonens dialektiske utfordringer*. Hovedoppgave i musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.

Habermas, Jürgen (1999): *Kraften i de bedre argumenter*. Oslo: ad Notam Gyldendal.

Harvey, David (1989): *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell.

Harvey, David (1996): *Justice, Nature and the geography of Difference*. Cambridge: Blackwell.

Heidegger, Martin (1962): *Being and time*. Oxford: Blackwell.

Heidegger, Martin (1971): *Poetry, language, thought*. New York: Harper and Row.

Herbert, David. T. (ed.) (1995): *Heritage, tourism and society*. London: Mansell.

Hergenhahn, B.R. (2001): *An introduction to the history of psychology*. Belmont, US: Wadsworth/Thomson Learning.

Hermansen, Mads og Dahl, Rendtorff, Jacob (red.) (2002): *En Hermeneutisk Brobygger. Tekster af Paul Ricœur*. Århus: Klim.

Hewison, Robert (1987): *The heritage industry: Britain in a climate of decline*. London: Methuen.

Karlsen, Geir (2003): *Møtets etikk og estetikk*. Doktoravhandling. PPU serien, nr. 18. Program for lærerutdanning. Trondheim: NTNU.

Knox, Paul & Pinch, Steven (2006): *Urban Social Geography*. London: Pearson/Prentice Hall.

Kunnskapsparken Hedmark og Lillehammer Kunnskapspark: Kultur- og opplevelsesnæringene i Innlandet. Rapport 2004.

Larsen, Jonas (2008): De-exoticizing Tourist Travel: Everyday Life and Sociality on the Move. *Leisure Studies*, Vol. 27, No. 1, 21-34.

Lash, Scott (1990): *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.

Lash, Scott (1999): *Another Modernity. A different Rationality*. Oxford: Blackwell.

Lash, Scott & Urry, John (1994): *Economies of Signs & Space*. London: SAGE Publication Ltd.

Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Lefebvre, Henri (1991): *The production of space*. Oxford: Blackwell.

Lowenthal, David (1996): *Possessed by the past. The heritage crusade and the spoils of history*. New York: The Free Press.

MacCannell, Dean (1976): *The tourist. A new theory of the leisure class*. New York: Schocken.

Massey, Doreen (2005): *For Space*. London: Sage.

Merleau-Ponty, Maurice (1976): *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

Merton, Frances (2005): Performing ethnography: Irish traditional music sessions and the new methodological spaces. *Social & Cultural Geography*, Vol. 6, No 5.

Milkowski, Bill (1995): *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius. "The world's greatest bass player"*. San Francisco: Miller Freeman Books.

Mossberg, Lena (2007): *Å skape opplevelser. Fra OK til WOW!* Bergen: Fagbokforlaget.

Norberg-Schulz, Christian (1980): *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. London: Academy Editions.

Norberg-Schulz, Christian (1993): Stedsbruk. *Byggekunst*, 75 (3):158–163.

Picard, Michel (1993): Cultural tourism in Bali: National integration and regional differentiation. In: Michael Hitchcock, Victor T. King og Michael J.G. Parnwell (eds.): *Tourism in South-East Asia*, pp. 71-98. London: Routledge.

Picard, David & Robinson, Mike (2006): Remaking Worlds: Festivals, Tourism and Change. In: David Picard & Mike Robinson: *Festivals, Tourism and Social Change. Remaking Worlds*, p. 1-31. Toronto: Channel View Publications.

Pine, B. Joseph & Gilmore, James H. (1999): *The Experience Economy*. Boston, Massachusetts: Harvard Business School Press.

Power, Dominic & Scott, Allen. J. (2004): *Cultural Industries and the Production of Culture*. London: Routledge.

Prentice, Richard (1993): *Tourism and heritage attractions*. London: Routledge.

Relph, Edward (1976): *Place and placelessness*. London: Pion.

Ruud, Even (2008): Hvorfor musikk som terapi? I: Gunnar Bjursell & Lotta Vahlne Westerhäll (red.) (2008): *Kulturen och hälsan*, s. 75-102. Stockholm: Santérus Förlag.

Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. London: Routledge.

Schutz, Alfred (1972): *The Phenomenology of the Social World*. London: Heinemann Educational Books.

Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der gegenwart*. Frankfurt: Campus Verlag.

Shields, Rob (1991): *Places on the margin. Alternative geographies of modernity*. London: Routledge.

Steinsholt, Kjetil (1998): *Lett som en lek?* Trondheim: Tapir akademiske forlag.

Steinsholt, Kjetil (2004): *Steinsholt Live*. Trondheim: Tapir akademiske forlag.

Taylor, Charles (1992): *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Thrift, Nigel & Dewsbury, John-David (2000): Dead geographies – and how to make them live. *Environment and planning D: Society and Space* 2000, volume 18, pp. 411-432.

Tuan, Yi-Fu. (1977): *Space and place: The perspective of experience*. London: Edward Arnold.

Tuen, Trond (1999): Om konstruksjon av virkelighet: Noen innledende betraktninger. I: Trond Thuen (red.): *Landskap, region og identitet: Debatter om det nordnorske*, s. 9-29. Kulturstudier nr. 3. Norges forskningsråd.

Turner, Victor (1969): *The Ritual process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Co.

Urry, John (1990): *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*. London: Sage Publications.

Urry, John (1995): *Consuming places*. London: Routledge.

Wollan, Gjermund (1999): Kultur, turisme og samfunn. Dr. philos-avhandling i geografi. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, NTNU.

Wollan, Gjermund (2003): Heidegger's Philosophy of Space and Place. *Norwegian Journal of Geography* 57, pp. 31-39.

Wollan, Gjermund (2004): Landskap som praksis. I: Gunhild Setten (red.): *Det levende landskapet*. Festskrift til Michael Jones, s. 49-66. Trondheim: Tapir akademiske forlag.

Wollan, Gjermund (2006): Håndverk som gestaltforståelse og skaperglede. En fenomenologisk studie. *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, vol. 17, nr. 1, s. 63-76.

Østgård Andersen, Jørgen (1993): Rituell performance og Æstetik. En gestus i tiden. I: Jørgen Østgård Andersen (red.): *Ritual & performance*, s. 11-43. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

**Andre kilder:**

- Nettside: Canal Street.
- Nettside: Arendal kommune.
- The Canal Street Tribune, 2004, 2008.
- Arendal Tidene, 26.07.08.
- Samtale med daglig leder for Canal Street.
- Samtale med ansatt på turistkontoret.



## Noter

---

<sup>i</sup> En slik tilnærming til kultur- og opplevelsesnæringene, der den rituelle dimensjonen og performance vektlegges, utgjør en bevisst avgrensning i retning den estetiske dimensjonen. For mer utførlig definisjon av kultur- og opplevelsesnæringene, se for eksempel ”Kultur- og opplevelsesnæringer i Innlandet”, Rapport 2004, Kunnskapsparken Hedmark og Lillehammer Kunnskapspark., eller Bærenholdt & Sundbo 2007.

<sup>ii</sup> Lash (1990) bruker her betegnelsen ”de-differentiation”, for å vise at kulturøkonomien under postmodernismen ikke lenger skiller mellom finkultur og folkelig kultur. Medieutviklingen ses på som en sentral drivkraft bak slike endringer.

<sup>iii</sup> Primær opplevelsessektor antyder at også finnes en sekundær opplevelsessektor. Her blir opplevelser sett på som integrert i varer (særlig design) eller i tjenestetelseter (særlig kreative lanseringer av nye produkter) (Bærenholdt & Sundbo 2007, s. 11).

<sup>iv</sup> Med sosialkonstruktivisme menes at virkeligheten ikke finnes som en realitet som vi med enkle metoder kan avdekke, men får sin mening gjennom de begreper, kategorier og tolkninger som mennesker konstruerer. Filosofisk tenderer derfor sosialkonstruktivismen mot idealismen. Den klassiske teksten innefor feltet er Berger og Luckmanns *The Social Construction of Reality* (1967). Disse forfatterne brukte nettopp en fenomenologisk tilnærming som utgangspunkt for arbeidet med dette verket.

<sup>v</sup> Fenomenologi er en filosofisk tradisjon (med forankring hos bl.a. Edmund Husserl, Alfred Schutz, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty), som har hatt stor innflytelse på samfunnsvitenskapelig tenkning. Fenomenologi handler om å ”gå til tingene slik de er i seg selv”, slik at man kan avdekke verden slik den umiddelbart fremstår for et menneske. Fenomenologi legger vekt på at bevissthet ikke er noe som ”bor” i det enkelte menneske, men en utstrakt størrelse mellom menneske, dets kropp og verden. I studier av ritualer og performance er spesielt den fenomenologiske tilnærmingen knyttet til de liminale øyeblikkene, der mennesket i møte med kunst, andre mennesker og materialitet, kan få opplevelser.

<sup>vi</sup> Begrepene senmoderne og postmoderne brukes ofte om hverandre, men har ulike nyanser. Mens senmodernitet og postmodernitet ofte viser til diskusjonen om en ny tidsalder, viser begreper som senmodernisme og postmodernisme til ulike kulturelle trekk ved en slik tidsalder. Senmodernisme er et begrep spesielt sosiologen Anthony Giddens bruker for å vise at nye kulturelle og politiske trekk handler om et nytt steg innen moderniteten. Senmodernismen kjennetegnes spesielt av økende individuell refleksivitet blant folk, både når det gjelder holdninger og valg man foretar i hverdagen. Postmodernitet er derimot et begrep med mange betydninger, men viktige kjennetegn er bruddet med og dekonstruksjon av modernitetens ”store” fortellinger om sannhet, linearitet og utvikling. Postmoderniteten vektlegger de mange små og usammenhengende fortellingene. Det finnes ikke en ren og umiddelbar erfaring, alle våre erfaringer er mediert gjennom ett sett av kulturelle verdier og finnes i språket og andre representasjonsformer. Postmodernismen fokuserer på kulturelle uttrykk som for eksempel kunst, arkitektur og media. Postmodernismen brukes dermed om visse kulturelle trekk ved samfunn, men forstås ikke som et gjennomgripende samfunnsfenomen (Se Knox & Pinch 2006, s. 323, 328).

<sup>vii</sup> Den kollektive ubevisstheten hos Jung betraktes som det mest mystiske og kontroversielle begrepet, men også det viktigste i hans tenkning. For Jung er den kollektive ubevisstheten den dypeste og mest kraftfulle egenskap ved personligheten. Den kollektive ubevisstheten gjenspeiler de kollektive erfaringer mennesket har gjort gjennom hele evolusjonshistorien, og som fungerer som spesielt følelsesmessige disposisjoner for stadig nye handlinger. Psyken finnes gjennom det å være-i-verden, og kan verken skilles fra kropp, andre mennesker eller verden for øvrig. Se Brooke (1993, s. 88, 123), Hergenhahn (2001, s. 489).

<sup>viii</sup> Schechner i Østgård Andersen (1993) viser at det innenfor *performance art* kan være direkte forbindelseslinjer mellom for eksempel primitive ritualer og postmoderne *performance art*. Det er snakk om et samtidig rom der *performance*-bevissthet oppstår i gjensidig utveksling og inspirasjon, hvor ting blir tatt fra andre kulturelle kontekster og gis tilbake som en universell estetisk erfaring.

<sup>ix</sup> Performancebegrepet rommer et mangfold av retninger og diskurser. Se Marvin Carlson (2004) for en grundig og spennende innføring.

---

<sup>x</sup> Når det gjelder musikkopplevelser og terapeutisk effekt omtales dette bl.a. i Ruud (2008).

<sup>xi</sup> Bare i Norge er det antydnet at det finnes mer enn 600 kulturfestivaler (Øyvind Pedersen i Norske Festivaler, i Elstad og De Paoli 2008, s. 158). I samme bok definerer Getz festival som en offentlig feiring basert på et eller flere kunst- og kulturuttrykk eller temaer, for eksempel innenfor dans, musikk, litteratur. Tunge nordiske eksempler på kulturfestivaler er Roskildefestivalen og Musicon Valley i Danmark samt Hultsfred i Sverige. Disse festivalene og fagmiljøet omkring disse, har også inspirert utviklingen av feltet i Norge. I Norge forsker i dag mange på festivalfenomenet, og spesielt har Agderforskning undersøkt ulike sider ved festivalfenomenet på Sørlandet.

<sup>xii</sup> For mer detaljert gjennomgang av festivalers (konserter) produksjons- og organisasjonssider, se ”Feite forestillinger”, Norsk Rockforbunds lærebok for konsertarrangører.

<sup>xiii</sup> Kultur- og opplevelsesnæringer kan være så mangt, og etisk sett er det viktig å skille mellom det som har varighet og ekthet over seg, fra alt annet. Innenfor musikkindustrien brukes begrepet ”cred” om artistenes ekte framføring, for eksempel i møtet med publikum, og om de kvaliteter som gjør at band ikke skifter image eller selger seg til tvilsomme plateselskaper (”sellout”). ”Cred” kommer av credibility eller troverdighet (Se Arvidsson 2007, s. 70).