

Bacheloroppgave

Mottakerens forståelse av *Cut Piece*

Å tolke stimuli og respons i interaktiv
performancekunst

Linnea Sofia Sandberg

ToD203 Bacheloroppgave: Vitenskapsteori, metode og
kunstnerisk utviklingsarbeid
2021

Tal ord: 7042



HØGSKULEN
I VOLDA

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning.....	2
1.1 Begrunnelse.....	2
1.2 Begrepsforklaring.....	3
1.3 Valg og avgrensning av metode og teori.....	4
1.4 Valg og avgrensning av empiri.....	5
1.5 Oppgavens oppbygging.....	5
2.0 Teori og metode.....	7
2.1 Hermeneutikk og forståelseshorisonten	7
2.1.1 Aletisk hermeneutikk som metode	8
2.2 Den passive aktøren og den aktive deltakeren i interaktiv performancekunst	8
2.3 Semiotikk.....	9
2.3.1 Ytre stimuli.....	10
2.4 Fenomenologi.....	10
2.4.1 Fenomenologi og resepsjonsteorien som metode.....	11
3.0 Presentasjon og analyse.....	12
3.1 Yoko Ono´s <i>Cut Piece</i> fra 1965	12
3.1.1 Budskap og gjennomføring	12
3.2 Echo Morgan´s <i>Cut Piece</i> fra 2019	14
3.2.1 Budskap og gjennomføring	14
4.0 Tolkning	16
4.1 De ytre tegnene.....	16
4.2 Relevante tolkninger.....	16
4.3 Et budskap om feminisme	17
4.4 Deltakerens aktive rolle.....	17
4.5 Ytre stimuli, indre stimuli og respons	18
5.0 Konklusjon	20
6.0 Referanser.....	21

1.0 Innledning

I tidligere arbeid med performancekunst har jeg vært fascinert over hvordan meningen med en performance, og kunst generelt, forandrer betydning ut ifra hvem det er som er mottakeren av kunsten. Det vi sanser kan få oss til å føle noe spesielt for kunsten vi er vitne til, kanskje noe positivt eller negativt, men det vi føler er vår helt egne oppfatning av hva kunsten betyr for oss. Siden performancekunsten blomstret opp på 60- og 70- tallet, så har det blitt vanligere at vi som tilskuere av performancekunst får en mer aktiv rolle i fenomenet, noe som kan føre til at vi opplever kunsten på en annen måte. I en slik interaktiv performance vil vi kunne være deltakere i fenomenet, der vi er med på å skape et uttrykk sammen med performance- aktøren. Vi er nå en del av performansen. Her vil vi kanskje også kunne få et nærmere forhold til aktøren, og performansens omgivelser, det vil si det vi oppfatter gjennom sansene våre- aktøren og hennes utseende, klær, rom, tid og mye mer. Jeg har derfor valgt å se nærmere på dette, gjennom å prøve å svare på problemformuleringen:

Hvordan kan kommunikasjonen mellom stimuli og respons påvirke deltakerens tolkning av budskapet i *Cut Piece*?

Med denne problemformuleringen vil jeg prøve å finne ut av mottakerens mening, gjennom å se på stimuli kontra respons i *Cut Piece*- en interaktiv performance, der aktøren inviterer deltakerne til å klippe biter av klærne hennes. Dette skal jeg gjøre gjennom å observere videoer med to forskjellige gjennomføringer av performansen- der den første er Yoko Ono's *Cut Piece* fra 1965, og den andre Echo Morgan's *Cut Piece* fra 2019. Jeg skal her tolke noen faktorer som ikke alltid er konstante for hver gjennomføring, det vil si faktorer som aktørens kjønn, alder, etnisitet, klær og handlinger, i tillegg til andre faktorer som årstall og deltakernes handlinger. Da disse faktorene kan være varierende, så vil kanskje også tolkningen av disse påvirke hver enkeltes syn på budskapet, selv om aktøren selv allerede har en original hensikt med *Cut Piece*. Jeg vil likevel først gjøre rede for aktørens originale hensikt og tanker rundt performansen, og presentere hvordan performansen foregikk i praksis.

1.1 Begrunnelse

Grunnen til at jeg trekker inn aktørens egne meninger, er fordi jeg tror at jeg vil få en større forståelse av andre eventuelle tolkninger, hvis jeg først har en idé av aktørens mening og deltakernes handlinger. Her er det også viktig å nevne at denne problemformuleringen er et komplekst spørsmål med tanke på at jeg, som observatør av videoer med gjennomførelser av *Cut Piece*, bare kan se på *min* helhetlige tolkning av faktorene, og stimulusen kontra

responsen. Jeg kan dermed bare se på stimulusen i forhold til hvordan denne *kan* endre på hvordan deltakerne opplever budskapet. Jeg kan derfor ikke si noe om hver enkeltes oppfatning, da enhvers oppfatning i seg selv er subjektiv.

Grunnen til denne problemformuleringen er hovedsakelig min interesse for performancekunst, og fordi jeg har lyst til å få en bedre forståelse av hvordan vi kan tolke et budskap, ut ifra det vi opplever. Bortsett fra dette har jeg også søkt på tidligere forskning innenfor stimuli og respons i forhold til interaktiv performancekunst, men endte opp med relativt lite funn akkurat rundt dette området. Jeg fant likevel mer forskning om stimuli og respons i det tradisjonelle teateret, noe som engasjerte meg til å finne ut mer om temaet, men med fokus på interaktiv performancekunst. Samtidig tror jeg også at jeg, gjennom å prøve å svare på dette spørsmålet, kanskje vil gjøre noen refleksjoner som kan være aktuelle for både fagpersoner og andre faginteresserte.

1.2 Begrepsforklaring

I løpet av oppgaven vil jeg bruke begreper som bør forklares på forhånd.

Mottakers mening

Begrepet omfatter selve betydelsen som deltakerne eller tilskuerne selve legger i det de opplever av kunst, og ikke nødvendigvis hva som er skuespillerens, forfatterens eller aktørens mening med kunsten. (Bondevik & Bostad, 2003, s. 195- 196)

Stimulus

Stimulus kan man forklare som noe som påvirker oss til å reagere. (Svartdal, 2020)

Med «ytre» og «indre» stimulus, mener jeg det som påvirker oss fra den ytre verden, og det som påvirker oss av tanker, holdninger og refleksjoner.

Aletisk hermeneutikk

Aletisk hermeneutikk vil si at når en forskere skal tolke et objekt, så må forskeren først se på sin subjektive forståelse av objektet. Dette er fordi forståelse ikke er noe vi oppnår, men noe vi allerede har. (Alvesson & Sköldberg, 1994, s. 131)

Fenomenologi

Begrepet betyr «det som viser seg», og omfatter teorien om at vi mennesker ikke kan forstå fenomen sånn som de virkelig er. Vi kan kun forstå våre idéer av fenomenet, men vi får bedre forståelse av å undersøke og stille spørsmål. (Aadland, 1997, s. 162)

Resepsjonsteorien

Begrepet legger vekt på å forstå hvordan mottakeren endrer og mottar meningen i kunst, da kunsten uten et publikum, ikke ville ha hatt den samme meningen. (Fortier, 2016, s. 109)

Sosialkonstruktivistisk tenkning

«[...] [Betyr at] man betrakter menneskers virkelighetsforståelse som kontinuerlig formet av opplevelser de har, situasjoner de befinner seg i og knyttet til hvem de kommuniserer med.» (Tjora, 2020)

Forståelseshorisont

Begrepet omfatter en rekke fordommer og idéer vi har om et fenomen. Disse er en form for forståelse som enhver har samlet på seg i løpet av livet, og som også er i stadig utvikling. (Krogh, 2014, s. 54- 55)

Semiotikk

Semiotikk er en vitenskap som er opptatt av å finne og tolke tegn i samfunnet, som sammen utgjør en helhetlig mening. Alt har en mening. (Elam, 2002, s. 2)

1.3 Valg og avgrensing av metode og teori

Jeg har i denne oppgaven valgt å bruke vitenskapelige metoder som: aletisk hermeneutikk, fenomenologi og resepsjonsteorien. Dette vil si at jeg med hjelp av sosialkonstruktivistisk tenkning, skal se på performansen som et fenomen, der jeg må ta min forståelse og andres forståelser og handlinger samt omgivelser i betraktning, for å prøve å svare på problemformuleringen. Jeg har valgt å bruke nettopp disse metodene, fordi jeg ser på de som aktuelle fremgangsmåter og hjelpemidler i arbeidet med *min* tolking og forståelse av mottakerens eventuelle mening. Jeg mener at disse er relevante metoder som kan brukes for å tilnærme meg spørsmålet på en vitenskapelig måte, selv om forskning i et slikt humanistisk fag som regel ikke fører til et konkret fasitsvar. Teorien og metodene i denne oppgaven er relativt like, da jeg også bruker både forståelseshorisonten (fra hermeneutikken) og fenomenologien

som teori. Jeg har derfor valgt å inkludere titlene i samme kapittel, og samtidig trekke inn teori om semiotikk og om den aktive deltakeren i performancekunst. Jeg har valgt å jobbe meg ut ifra denne type teori, fordi disse kan være essensielle tolkningsverktøy i arbeidet med å tolke stimulusen i *Cut Piece*, som hjelper meg å tolke mine valgte faktorer gjennom et tegnsystem.

1.4 Valg og avgrensing av empiri

Grunnen til mitt valg om å fokusere på *Cut Piece*, er fordi jeg mener at dette er en performance som har et potensial til å tolkes på flere forskjellige måter. Det er en ukomplisert gjennomføring, uten en spesifikk agenda der deltakerne selv kan skape egen mening.

Empirien min består hovedsakelig av to videoer. Den første videoen er av *Cut Piece*, gjennomført av Yoko Ono i 1965: (Vabethany, 2013). Denne videoen inneholder kun korte filmsnutter av den fullstendige gjennomføringen, men gir meg til en viss grad forståelse av hvordan performansen ble gjennomført, og hvordan forholdet mellom aktør og deltaker utspilte seg. Den andre videoen er av *Cut Piece*, gjennomført av Echo Morgan i 2019: (Morgan, 2019). Denne videoen inneholder hele gjennomførelsen (50 min), og gir meg en fullstendig oversikt over interaksjonen mellom aktøren og deltakerne, i tillegg til en klar forståelse av omgivelsene. Bortsett fra disse videoene vil oppgaven inneholde to artikler: (Concannon, 2008) og (Rhee, 2005), som jeg vil bruke som kilder for å få en forståelse av Yoko Ono's hensikt med performansen. I tillegg til disse to, har jeg også valgt å ta med en artikkel basert på Echo Morgan's sine tanker rundt sin gjennomførelse: (Bocaro, 2019).

Det er også viktig å nevne at jeg vil referere til eldre kilder gjennom artiklene i løpet av teksten. Dette er fordi at primærkildene er så pass gamle, at disse blir vanskelige å få tak i. Derimot, hvis arbeidet med oppgaven hadde pågått i en lengre periode, ville jeg ha satt av mer tid til å finne de originale kildene. Jeg har i tillegg funnet mange andre relevante artikler som handler om det feministiske budskapet i *Cut Piece*. Selv om jeg i relativt stor grad vil trekke inn det feministiske aspektet ved gjennomførelsene i denne oppgaven, så har jeg valgt å ikke ta med disse artiklene. Dette er fordi jeg mener at oppgaven hovedsakelig skal bygge seg på stimuli kontra respons i forhold til *Cut Piece* som helhet, og ikke bare ut ifra et feministisk ståsted.

1.5 Oppgavens oppbygging

Jeg skal dele inn denne oppgaven i fem kapitler. Kapittel én vil inneholde en presentasjon og begrunnelse av min problemformulering og empiri, samt metode og teori som jeg skal bruke

for å svare på dette spørsmålet. Kapittel to vil så inneholde en sammensatt del av både metode og teori, der jeg vil gjøre rede for metodene jeg benytter meg av, og presentere min valgte teori. I kapittel tre skal jeg presentere og analysere min empiri, på en slik måte at både gjennomførelse og hensikt blir tydelig lagt frem før jeg begynner på neste kapittel. Kapittel fire inneholder selve tolkningen av både stimuli og respons. Her skal jeg prøve å forstå hvordan stimuli i performancen og hos deltakerne kan skape en mening, bortsett fra den originale hensikten. Til sist, i kapittel 5, vil jeg skrive en konklusjon ut ifra det jeg har kommet frem til i oppgaven.

2.0 Teori og metode

I dette kapittelet skal jeg ta for meg både teorien og metodene som oppgaven bygger seg på. Dette er fordi at disse delene inneholder begreper og teorier som er relevante både for grunnlaget for tolkningen av empirien, og for min fremgangsmåte som jeg benytter meg utav for selve tolkningen. Jeg vil her dele inn kapittelet i delkapitler, slik at først teorien blir presentert, for å så inkludere et metodologisk avsnitt under de relevante delkapitlene.

Oppgaven går hovedsakelig ut på at jeg først skal observere videoklippene, for å så kunne tolke mine valgte faktorer, samt stimuli og respons mellom aktøren og deltakerne. Hensikten med å observere videoene, er at jeg skal få muligheten til å bli kjent med innholdet på en omtrent lik måte som deltakerne, da jeg her får se gjennomføringene fra deltakerens perspektiv. Liv Sandvik skriver i artikkelen *Tilskuerens teaterhistorie* (2017) at «Å studere teater gjennom tilskuerens perspektiv er en metode for å forstå teatertekster og samtidig kartlegge de viktigste betingelsene for at en teateropplevelse kan gi mening.» (Sandvik, 2017, s. 183). Gjennom en slik tilnærming av empirien kan jeg få en bedre forståelse av hvordan deltakerne i *Cut Piece* kan ha erfart, og dermed også skapt en mening med performansen. I arbeidet med å tolke stimuli og respons skal jeg, som nevnt tidligere, benytte meg av sosialkonstruktivistisk tenkning. Dette vil si at jeg vil ta utgangspunkt i at både min egen og deltakernes forståelse, bygger seg på en sammenslåing av våre tidligere erfaringer og det som vi opplever av omgivelsene i gjennomføringen.

2.1 Hermeneutikk og forståelseshorisonten

Da hermeneutikken handler om det å forstå og fortolke, kan forståelseshorisonten forklares som en form for forforståelse som alle mennesker er utstyrt med. Krogh skriver i boken *Hermeneutikk: om å forstå og fortolke* (2014), at forståelse er et begrep som man må se på i en historisk sammenheng, da det vi forstår er et produkt av vår oppfatning og vår forforståelse (Krogh, 2014, s. 51- 52). Vår forforståelse er med andre ord «historisk», fordi det er forståelse som vi har skapt oss fra tidligere erfaringer i livet. Disse tidligere erfaringene kan igjen beskrives som situasjoner der vi har tolket et fenomen, for å forsøke forstå det. Enten det er bevisst eller ikke. Forforståelsen vår bringer vi inn i nye situasjoner der vi, sammen med det vi opplever der og da, kan skape en ny forståelse og en ny holdning til fenomenet. Med andre ord kan man si at det vi tolker av mennesker, handlinger og språk i hverdagen, påvirkes av det vi tidligere har erfart i livet.

I *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception* (2000) skriver Willmar Sauter at « [...] every interpretation of an object to a large degree is a personal one» (Sauter,

2000, s. 4). Han nevner også at « [...] prior experiences, producing expectations, preferences, and prejudices, have a strong impact on both emotional and cognitive reactions during and after the performance [...] » (Sauter, 2000, s. 58). Siden vår forforståelse kan se ut til å være en av de største grunnene til at vi responderer i form av ny forståelse, eller gjennom vår oppførsel, så kan man påstå at forforståelsen fungerer som en slags indre stimulus. Da stimulusen er konstruert av vår egen erfaring, og denne påvirker vårt syn på det vi opplever, så kan man også påstå at det vi opplever derfor er en forståelse bare vi har. Den subjektiv.

2.1.1 Aletisk hermeneutikk som metode

I denne oppgaven vil jeg bruke en aletisk- hermeneutisk metodologi. Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg skriver i boken *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, at den aletiske hermeneutikken bygger seg på forholdet mellom den subjektive tolkingen, og det fenomenet som skal tolkes (Alvesson & Sköldbberg, 1994, s. 131). Dette vil si at jeg som forsker vil tolke stimulusen og responsen i *Cut Piece* ut ifra min egen forforståelse i samspill med det jeg observerer og tolker. Jeg har valgt nettopp fortolkning som en av metodene mine, fordi jeg har et ønske om å forstå hvordan forskjellige stimuli i en interaktiv performance kan generere ny mening, en hensikt som krever at jeg aktivt må studere empirien.

Einar Aadland skriver i boken «*Og eg ser på deg-*»: *Vitenskapsteori og metode i helse- og sosialfag* (1997) at: «Det som blir skrevet, bygd, tegnet og gjort har en iboende *mening*. All menneskelig aktivitet bærer i seg mening» (Aadland, 1997, s. 157). Som nevnt over, så vil deltakernes *mening* av gjennomførelsen være subjektiv, og er derfor forskjellig fra person til person. På grunn av at jeg ikke kan tolke deltakernes subjektive meninger, og heller ikke har mulighet til å være til stede under noen av gjennomførelsene, så skal jeg i stedet observere for å få et inntrykk av denne *meningen*. Gjennom å tilnærme meg empirien på en slik måte, vil jeg kanskje også få en bedre forståelse av oppgavens empiri, i tillegg til det generelle forholdet mellom deltakeren og performancekunsten.

2.2 Den passive aktøren og den aktive deltakeren i interaktiv performancekunst

Ronald, J. Pelias og James VanOosting skriver i artikkelen *A paradigm for performance studies* (1987) at:

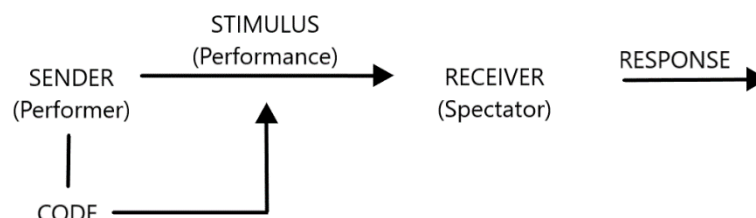
First, question of power arise when deciding who (performer and/or audience) may be given (or denied) the right to initiate an aesthetic interaction ... Second, questions of accountability arise when assigning varying degrees of responsibility for artistic achievement to performers and audiences [...]. (Pelias & VanOosting, 1987, s. 225).

I en interaktiv performance kan det være viktig å legge merke til hvordan rollen av den passive aktøren påvirker deltakerne, og hvordan de igjen aksepterer sin rolle som aktive medskapere i kunsten. Da aktøren påtar seg den passive rollen, kan man si at kontrollen- eller makten- av hvordan performansen utspiller seg, hviler i hendene til deltakerne. Dette er samtidig et ansvar som kan føre til at deltakerne føler på press til å handle i en kunstnerisk situasjon, noe som igjen kan føre til at de blir usikre på hvordan de skal respondere. Følgene av handlingene deres kan man kanskje derfor ikke holde de ansvarlige for, dersom ansvaret i første hånd ikke nødvendigvis var et valg fra deres side, men en forbestemt del av performancens gjennomførelse.

2.3 Semiotikk

Når man snakker om semiotikk i forhold til teater og drama, kan man forklare det som en rekke med tegn kommer til syne i en gjennomførelse, som man kan tolke for å få en forståelse av den helhetlige meningen av fenomenet. Keir Elam skriver i *The Semiotics of Theatre and Drama* (2002) at vi kan finne tegn overall, blant annet hos skuespilleren kan vi se på fysiske egenskaper som tegn, da disse er en del av det helhetlige uttrykket og har en betydning som vi må finne sammenhengen av (Elam, 2002, s. 7- 8). Tegnene kan man si er det som omfatter den kunstneriske omgivelsen, det vil si plassen vi befinner oss i og menneskene, eller objektene som vi er omringet av. De fysiske tegnene hos skuespilleren, aktøren eller artisten, kan man så tolke som utseendet, kjønnet, klærne, handlingene osv. til vedkommende. Alt det som vi kan oppfatte fra den ytre verden, kan sees på som tegn eller koder som påvirker tilskuerne til å reflektere over den helhetlige betydelsen.

Elam (2002) refererer til den franske lingvisten George Mounins stimulus- respons modell fra 1969, som viser en stimulusrespons fra skuespiller til tilskuer:



Figur 1. stimulus- respons modell. Fra *The Semiotics of Theatre and Drama*. (s. 29), av Keir Elam, 2002. Routledge

Denne modellen er tilsynelatende tenkt til å beskrive kommunikasjonen mellom skuespiller og tilskuer i det realistiske teateret, og kan derfor virke litt mer problematisk i andre kunstformer. Modellen viser nemlig forholdet mellom stimulusen som sendes ut fra «senderen», det vil i dette fall si skuespilleren, og den stimulerte mottakeren, altså tilskueren (Elam, 2002, s. 29). I andre kunstformer som forumteater eller performance kunst, der tilskuerne blir mer involvert i kunsten, kan man kanskje heller forklare det som en toveiskommunikasjon. Dette er fordi tilskuernes aktive rolle i en interaktiv kunstform kan motta og sende ut stimuli, som også skuespilleren kan motta.

2.3.1 Ytre stimuli

I *Vore rollespil i hverdagen* (1992) skriver Erving Goffman at den personlige fasaden hos en person påvirkes av det ytre, fordi det er det vi opplever i vår omgivelse som får oss til å respondere, enten psykisk eller fysisk (Goffman, 1992, s. 29). Dette «ytre» vil si den ytre verden, det vi kan se, høre og ta på. Tegnene, eller kodene, hos en person eller handling kan man beskrive som en form av ytre stimuli, hvis det er faktorer som engasjerer oss til å respondere. Kanskje i form av handling, men også kognitivt. Man kan med andre ord si at miljøet rundt oss påvirker hvordan vi fremstår og oppfører oss i interaksjonen med andre mennesker.

Mark Fortier skriver i boken *Theory/theatre: an introduction* (2016) at tilskuerne generer mening, gjennom å respondere på tegn, slik at et nytt betydningsfullt tegn skapes, noe som påvirker den helhetlige tolkningen av gjennomføringen (Fortier, 2016, s. 25). Ytre stimuli i kunst kan derfor påvirke oss til å respondere i form av handling, og denne handlingen kan sammen med den ytre stimulusen sees på som et nytt tegn- en ny ytre stimulus.

2.4 Fenomenologi

Ifølge Aadland (1997), vil fenomenologi si at:

[...] [vi kan ikke se og høre] tingene i våre omgivelser slik de er i seg selv. I stedet forveksler vi tingen selv med vår oppfatning av gjenstanden. [...] Det eneste vi kan forholde oss til, er tingene slik de framtrer for oss. Men ved å reflektere over tingenes allmenne vesen, kommer vi fram til en dypere erkjennelse. (Aadland, 1997, s. 162-163)

Dette er en definisjon som forklarer hvordan vi som mennesker ikke kan forstå virkeligheten av et fenomen, kun ved å reflektere over fenomenet kan vi få en forståelse av vår idé av fenomenet. I en kunstnerisk sammenheng kan man forklare det som at kunst fremtrer for oss

sånn som vi selv opplever det. Kunsten kan fremstå som et fenomen der vi som tilskuere må reflektere over dens egentlige betydning, slik at vi kan få en idé om hva kunstens mening er for oss.

Fortier nevner at fenomenologi kan beskrives som en situasjon der et menneske blir kastet inn i en tilfeldig verden, der han opplever noe nytt som han så må reflekterer over (Fortier, 2016, s. 31). I en kunstnerisk sammenheng, kan man derfor si at tilskueren av kunsten blir presentert for en «ny» verden, som må tolkes eller undersøkes for at tilskueren skal kunne skape en forståelse av det han opplever. Og denne forståelse kan igjen endres ut ifra perspektivet til tilskueren.

2.4.1 Fenomenologi og resepsjonsteorien som metode

Fenomenologien er en metodologisk tilnærming som jeg skal bruke i denne oppgaven, gjennom å fokusere på meningen av fenomenet sånn som jeg forstår det. Etersom hensikten er å prøve å finne ut hvordan stimuli og respons- kommunikasjonen påvirker mottakerens mening, så må jeg skape en forståelse av fenomenet slik jeg ser det. Samtidig er det kanskje også en fordel at jeg tar i betraktning omgivelsene og deltakernes handlinger. Dette er fordi at når man skal forstå et fenomen, så er det også viktig at man ser på fenomenets sammenheng og kontekst (Alvesson & Sköldberg, 1993, s. 135). Dette betyr at når jeg tolker kommunikasjonen mellom stimulus og responsen, så ser jeg også på konteksten av fenomenet, som i dette fall vil si tiden av gjennomføringene- 1965 kontra 2019- og hvordan dette påvirker responsen til deltakerne. Samtidig er det også viktig å legge til at jeg bruker resepsjonsteorien (mottakelsesteorien) som en del av metodene mine, ettersom jeg ser på mottakerens mening av fenomenet og hvordan disse er med på å forandre meningen (Fortier, 2016, s. 109).

“An audience without a history is not an audience”

-Herbert Blau-

3.0 Presentasjon og analyse

Oppgavens empiri deler jeg hovedsakelig inn i to deler, der jeg i den første delen vil ta for meg Yoko Ono's gjennomførelse av *Cut Piece* i 1965, mens jeg i den andre delen vil ta for meg Echo Morgan's gjennomførelse av *Cut Piece* i 2019. I dette kapittelet skal jeg fokusere på å gjøre rede for performancen som helhet, gjennom å trekke inn aktørens tanker og hensikt med *Cut Piece*, samt deltakernes handlinger. Jeg vil før dette også belyse ytre stimulus i gjennomføringen i form av: aktørens kjønn, alder, etnisitet, klær og handlinger.

3.1 Yoko Ono's *Cut Piece* fra 1965

Performancen tok plass i Carnegie Hall- New York i mars 1965, og var den tredje gjennomføringen av Yoko Ono, men den første som ble filmet. Inne i konserthuset sitter Ono, en 32 år gammel japansk kvinne, på scenen med en stor saks foran seg. Ono er ikledd en svart langarmet/ knelang kjole, har håret oppsatt i bak og hun holder stadig blikket rett frem. Deltakerne blir her bedt om å komme frem og kutte biter av klærne hennes, som de så får lov til å ta med hjem. I løpet av performancen sitter Ono i stillhet, og det er først da hun nesten ikke har noe klær igjen, som hun velger å avslutte performancen.

Kevin Concannon skriver i artikkelen *Yoko Ono's «Cut Piece»: From Text to Performance and Back Again* (2008) at instruksene for *Cut Piece* presenteres for første gang i dokumentet *Strip Tease Show* fra 1966, og er som følger:

First version for single performer:

Performer sits on stage with a pair of scissors in front of him.

It is announced that members of the audience may come on stage – one at a time – to cut a small piece of the performer's clothing to take with them.

Performer remains motionless throughout the piece.

Piece ends at the performer's option. (Concannon, 2008, s. 81- 82)

Concannon nevner også at Ono, i boken *Grapefruit* fra 1971, la til at: "the performer, however, does not have to be a woman." (Concannon, 2008, s. 82).

3.1.1 Budskap og gjennomførelse

Concannon (2008) refererer til et intervju med Ono fra 1967:

It was a form of giving, giving and taking. It was a kind of criticism against artists, who are always giving what they want to give. I wanted people to take whatever they wanted to, so it was very important to say you can cut wherever you want to. It is a

form of giving that has a lot to do with Buddhism. [...] That's a form of total giving as opposed to reasonable giving like "logically you deserve this" or "I think this is good, therefore I am giving this to you." (Perry & Elliott, 1967, sitert i Concannon, 2008, s 88- 89)

Med tanke på Ono's hensikt om å gi, uten noen form for premisser fra hennes side, så kan man si at dette gjenspeiles i gjennomførelsen, med tanke på hennes status. Hun sitter nemlig på scenen, noe som kan indikere at hun gir seg selv en lavere status, men det kan også se ut som at hun gir vekk sin status i form av å gi den aktive rollen til deltakerne. Da hun også er kledd i «finere» klær, enn det man kanskje så på som hverdagstøy i 1965, så kan det virke som at hun lar deltakerne ta en del av henne, som representerer noe som hun selv kanskje ser på som mer verdifullt. Samtidig, som hun sier i sitatet, så er dette en form for gave, der deltakeren selv bestemmer verdien av det som blir kuttet. Eksempler på dette kan man se gjentatte ganger i videoen av performansen (Vabethany, 2013). Det er her deltakere som bare klipper en liten del av klærne, mens andre tar en mye større del, noe som kan få Ono til å fremstå som relativt sårbar. Vi skal se nærmere på dette.

I Jieun Rhee's artikkel, *Performing the Other: Yoko Ono's Cut Piece* (2005), refererer hun til boken *Yoko Ono, Arias and Objects* fra 1991: « [...] There would be very long silences and then you would hear the scissors cutting. There were quiet and beautiful silences – quiet and beautiful moments. » (Haskell & Hanhardt, 1991, sitert i Rhee, 2005, s. 103- 104) Dette er et sitat rettet mot den første gjennomføringen av *Cut Piece* i 1964. Selv om uttalelsen i stor grad også er aktuell i gjennomførelsen fra 1965, så kan man i videoen se hvordan stemningen blant deltakerne ikke alltid er like stille og rolig, og at det er noen som kanskje ikke tar performansen like seriøst som andre. I løpet av videoen (Vabethany, 2013, 6:50- 8:08) er det en mann som går fram til Ono. Han ler, og sier høyt til de andre deltakerne: «[...] This might take some time.». Da en annen deltaker spør han om noe som er vanskelig å tolke, svarer mannen: «Oh, not to long, I don't want to cut her.», mens han snur seg og begynner å klippe av en stor del av stoffet over bh- en hennes. Under denne delen kan man se at Ono begynner å føle seg mer ukomfortabel. Hun sliter med å holde blikket rett frem som tidligere, og hun reagerer gjennom å ta opp hånden når han klipper av den ene stroppen. Mens dette pågår, kan man høre latter fra deler av salen, i tillegg til en kvinne som kommenterer: «He's getting carried away.».

3.2 Echo Morgan's *Cut Piece* fra 2019

Denne gjennomførelsen av *Cut Piece* tok plass i et galleri i Leipzig- Tyskland i april 2019. Performansen ble gjennomført av Xie Rong, en kinesisk 36 år gammel kvinne, som da hette Echo Morgan. Denne gjennomførelsen av *Cut Piece* var en åpningsseremoni for Yoko Ono's kunstutstilling *Peace is Power*, disse ordene står også skrevet på veggen bak scenen. På denne scenen sitter Morgan, akkurat på samme måte som Ono, med en saks foran seg. Morgan er her ikledd noe som ser ut som et kontors- antrekk, og hun har håret oppsatt i en knute på toppen av hodet. Hun ber deltakerne komme opp en og en for å klippe et stykke av klærne hennes, som de får lov til å ta med hjem. Når Morgan til slutt ikke har noen klær igjen, tar hun saksen og klipper av en bit av håret, som hun legger igjen på scenen. Dette mente hun selv var en gave til Ono, skriver Madeline Bacaro i artikkelen *Xie Rong (Echo Morgan) performs Yoko Ono's Cut Piece* (Bocaro, 2019).

Morgan's korte introduksjon av instruksjoner av performansen er som følger: «Take the scissors. Cut a small piece of my clothes, One at a time. Take it with you. It is a gift. My body is the scar of my mind.» (Bocaro, 2019)

3.2.1 Budskap og gjennomførelse

Bortsett fra klærne Morgan har på seg, så har hun selv også valgt å bruke svarte strømpebukser og høyhælte sko, som en feministisk referanse (Bocaro, 2019). Med tanke på dette, så kan man kanskje også tolke budskapet av Morgan's *Cut Piece* på andre måter enn det som var tenkt originalt, noe som jeg skal gå mer inn i dybden på i neste kapittel. Uansett kan man si at selve essensen ved å «gi» fortsatt er hensikten ved performansen. Akkurat som Ono, så virker det som at Morgan gir vekk en del av seg selv i form av klær, en gave som har en så stor, eller liten verdi, som deltakerne selv ønsker. Også i denne gjennomførelsen sitter Morgan stille med blikket rettet rett frem, selv om deltakerne kan virke litt hardhendte til tider.

Hun skal likevel ha følt seg trygg, omringet av så mange andre mennesker, da hun er langt ifra alene med over 9000 deltakere i salen (Bacaro, 2019). Deltakerne består av både voksne og barn, og det oppstår i løpet av performansen flere merkbare hendelser i interaksjonen mellom disse og aktøren. I Echo Morgan's video av performansen kan man se at Morgan sitter helt stille og reagerer så vidt på deltakerne som kommer opp for å klippe. Det virker likevel som at hun sliter mer da en eldre mann kommer opp og- uten tvil- klipper av henne bh- en (Morgan, 2019, 31:50- 32: 13). Det oppstår her applaus i salen, og man kan se på ansiktsuttrykket til Morgan at hun ser ukomfortabel ut. Ikke langt etterpå kommer to kvinner opp på scenen for å

dekke til Morgan med to skjerf, og det oppstår enda engang applaus (Morgan, 2019, 33:15-33:40).

Morgan skriver i videobeskrivelsen at « [...] I had exception and preperation for it. But it was still very challenging for me and the audiences (Morgan, 2019). Dette kan man også se i videoen, der noen av deltakerne er mer hardhendte når de klipper, noe som sikkert kan være utfordrende for Morgan. Andre deltakere derimot ser ut til å synes at det er ubehagelig å gjennomføre oppgaven, spesielt da Morgan nesten ikke har noen klær igjen. Dette kan vi se mot sluttet av performancen, da en kvinne kommer opp på scenen. Hun klipper, gråtende, vekk resten av strømpebuksene, noe som resulterer i at Morgen ender opp naken (Morgan, 2019, 47:35- 48: 45). Ikke langt etterpå kommer også en eldre kvinne opp. Hun tar opp saksen og klipper av et stykke av hennes egen kjole, som hun så plasserer over skrittet til Morgan (Morgan, 2019, 49:43- 50: 17). Morgan skjelver tydelig, mens kvinnen så tar et steg tilbake og bøyer seg for Morgan, som om hun er en Buddha.

4.0 Tolkning

Jeg har i forgående kapittel sett nærmere på både Ono's og Morgans gjennomføringer av *Cut Piece*, hva som var aktørenes hensikt og spesielle møter mellom aktøren og deltakerne. Jeg vil nå i dette kapittel prøve å reflektere over andre mulige meninger som kan oppstå i kommunikasjonen mellom stimuli og respons, gjennom å først tolke de ytre faktorene hos aktørene som tegn, for å så se på tegnene som igjen oppstår derifra.

4.1 De ytre tegnene

Hvordan deltakerne kan tolke en gjennomføring av denne performansen, kommer mest sannsynlig an på hvordan tegnene i performansen presenterer seg for mottakeren. Hvis vi skal ta i betraktning semiotikkens teori: om å se på fysiske egenskaper hos aktøren som en del av den helhetlige tolkningen, så må vi kanskje også først se på hva slags første inntrykk aktørene gir (Elam, 2002, s. 7-8). I både Ono's og Morgan's gjennomføring kan vi finne tegn i det «ytre» ved aktørene, nemlig gjennom å se på kjønnet, alderen, etnisiteten og klærne. Man kan her legge merke til at begge aktørene er asiatiske kvinner, som begge var i 30 års alderen da de gjennomførte *Cut Piece*. Det som står mer i kontrast her er nok klærne. Ono er iført en finere svart kjole, noe som kanskje ikke var et så spesielt plagg for kvinner i 1965, mens Morgan har på seg klær som kan se ut som et «kontors antrekk», med tanke på det lange skjørtet og dressjakken. Antrekket i seg selv kan derfor tolkes som en ytre stimulus, som får en til å reflektere over statusen til aktørene, og om så denne statusen påvirker hensikten ved å klippe.

4.2 Relevante tolkninger

I Concannon's artikkel (2008) nevner han at «Critics over the years have interpreted *Cut Piece* as [...] a protest against violence and against war (specifically the Vietnam War) [...] [and] as a feminist work» (Concannon, 2008, s. 4). Selv om disse tolkningene omhandler Ono's gjennomføring, så kanskje det også kan være interessant å se på tolkningene i forhold til tiden av både Ono's og Morgan's gjennomføring. Som nevnt tidligere er forforståelsen historisk- lagd av våre tidligere erfaringer- noe som kan bety at forforståelsen til deltakerne i 1965, kontra 2019, mest sannsynlig vil stå i større kontrast til hverandre (Krogh, 2014, s. 51-52).

Hvis vi ser på Ono's gjennomførelse i 1965, så kan man se på hennes asiatiske etnisitet som et tegn som bør tolkes sammen med det faktum at performansen tok plass i New York, med en tilsynelatende stor del av amerikanske deltakere. Både på grunn av den pågående Vietnamkrigen, og at USA generelt under denne tiden kanskje hadde et anstrengt forhold til

Japan (Ono's hjemland), så kan det være lett gjort å forstå performancen som «anti- krig». At disse deltakerne så får lov til å komme frem og klippe- og ta- deler av hennes klær, kan derfor sees på som en form av destruktiv handling av vesten ovenfor henne som asiater. Dette kan igjen bero på at tolkningen deres baserer seg på holdninger som ble skapt i en periode preget av krig og vold, spesielt i forhold mellom USA og deler av Asia. Deltakerne kan med andre ord respondere, enten gjennom handlinger, eller kognitivt ut ifra den indre stimulusen som kan se ut til å påvirkes av tidsperioden.

4.3 Et budskap om feminisme

Morgan's gjennomføring av *Cut Piece* fra 2019, kan kanskje ikke blir tolket som anti- krig på samme måte som den fra 1965. Derimot, på grunn av hennes antrekk og ordene «Peace is Power» skrevet på veggen over henne, så kan man tolke det som en slags «anti- krig» mellom kjønnene- en agenda med et feministisk budskap. Som sagt så kan «kontors antrekket» hun har på seg tolkes som en form for høyere status, som bli klippet vekk av deltakerne. Noe som igjen kan tolkes som at hun som kvinne stadig blir utsatt for diskriminering i samfunnet, selv som en kvinne med høyere status. Denne tolkningen kan sees på som aktuell i 2019, da temaet ser ut til å bli oftere tatt opp i samfunnet generelt, noe som også kan påvirke forforståelsen av deltakerne i denne tidsperioden.

Her kan man også trekke inn Ono's gjennomførelse under det feministiske budskapet. Siden begge aktørene er kvinner og samtidig kan fremstå som objekter, så kan performancen bli sett på som objektivisering av kvinner. Her kan også deltakernes handlinger trekkes inn, da det feministiske budskapet kan se ut til å bli mer tydelig i interaksjonen mellom den passive aktøren og de aktive deltakerne.

4.4 Deltakerens aktive rolle

Da deltakeren får «maktrollen» i performancen (Pelias & VanOosting, 1987, 225), kan man si at de responderer ut ifra den aktive rollen som de har blitt tildelt, noe som kan føre til usikkerhet rundt hvordan de skal respondere. Et eksempel er blant annet den gråtende kvinnen i Morgan's gjennomførelse, som ser ut til å synes at det er relativt ubehagelig at måtte gjennomføre en handling der hun kan få noen annen til å føle seg ukomfortabel. På andre siden er det også andre deltakere i gjennomføringene som aktivt prøver å få aktøren til å føle seg ukomfortabel. Her tenker jeg hovedsakelig på situasjonen der mannen kommer opp for å klippe rundt bh- en til Ono, da han i tillegg gjør et nummer ut av det gjennom å le og kommentere, og dermed også skaper applaus. Grunnen til hans oppførsel kan være mange, kanskje han føler seg så pass ukomfortabel selv i rollen som aktiv deltaker, at han føler et

behov for å gjøre noe mer ut av en handling, som ellers kanskje ville ha vært en klein situasjon for han.

Hvis vi skal tenke på det sånn, at deltakerne i *Cut Piece* blir presentert for en ugjenkjennelig «verden» som fører til refleksjon, så kanskje også denne spesielle, og eventuelt fremmede situasjonen føre til forvirring rundt hva de skal gjøre- og hva som egentlig er meningen med interaksjonen (Fortier, 2016, s. 31). For her må man kanskje igjen tenke på hvordan deltakernes forforståelse, den indre stimulusen, lager mening av det som blir presentert foran dem, den ytre stimulusen, og sammen skaper en idé av hvordan den enkelte deltakeren velger å delta i interaksjonen. Som tidligere nevnt så kan det se ut som at responsen til tilskuerne «forsterker» et eventuelt feministisk budskap, på grunn av samspillet mellom en kvinnelig aktør og mange mannlige deltakere. Når begge mennene i både Ono's og Morgan's gjennomførelse kommer opp for å klippe enten rundt eller i bh- en, så kan det skape et bilde hvor en mann til latterliggjør en kvinne. Samtidig virker det heller ikke som at noen av mennene er i tvil på om de burde gjennomføre handlingen eller ikke, noe som igjen kan fremstilles som ukomfortabelt for aktøren. Likevel så kan også handlingene til de tre personene som kommer opp på scenen for å dekke henne til bygge videre på det feministiske aspektet, da alle tre er kvinner, noe som kan skape et bilde hvor det er kvinnene som står opp for henne.

4.5 Ytre stimuli, indre stimuli og respons

Uansett hva handlingene til deltakerne er, så kan det virke som at deres respons i interaksjonen med aktøren kan gi en innvirkning på den ytre stimulusen som allerede er der. Da de handler ut ifra deres egne forståelse av situasjonen, kan de være med på å skape nye måter å tolke meningen på. Hvis vi ser på teorien om hvordan deltakerne genererer mening, gjennom å respondere på tegnene i performansen (Fortier, 2016, s. 25), så kan vi kanskje også trekke inn teorien om hvordan tegnene får oss til å respondere i form av refleksjon eller handling (Goffman, 1992, s. 29). Det kan nemlig se ut som at aktørens fysiske egenskaper er tegn som deltakeren mottar og bearbeider sammen med sin egen forforståelse av en liknende situasjon eller erfaring, for å så respondere. Hvis responsen er i form av en handling der deltakeren velger å gå opp på scenen for å klippe i klærne, er det kanskje også essensielt hvor han velger å klippe, og hva slags holdning han har til situasjonen. Dette kan sees på som sammensmeltning mellom hans indre og ytre stimuli som han bringer med opp på scenen, som i interaksjonen med aktøren, skaper et nytt tegn- en forandring av den ytre stimulusen. Dette kan derfor resultere i at deltakerne mottar en ny form for mening, og tolker derfor

performancens hensikt på en annen måte enn tidligere. Samtidig kan man også påstå at, når en deltaker velger å utføre en handling som kan føre til at aktøren blir ukomfortabel, for eksempel da disse mennene velger å klippe i bh- en til Ono og Morgan, så forandrer også dette det helhetlige uttrykket. Hvis det er tydelig at aktøren gir uttrykk for å være ukomfortabel, vil kanskje også dette fungere som et tegn, en stimulus som sendes ut til mottakerne, og som igjen får de til å respondere gjennom refleksjon.

Stimulus- respons modellen som jeg refererte til tidligere (Elam, 2002, s. 29), kan igjen trekkes inn her for å forklare hvordan stimulus kontra respons kan sees på som annerledes i *Cut Piece*. Man kan si at deltakerne både mottar tegnene i form av ytre stimuli, og sender ut tegn i form av en sammenslåing av den ytre stimulus og deres indre stimulus. Samtidig kan aktøren bli mottaker av deltakernes stimuli, som igjen fører til nye tegn. Med andre ord kan man si at det her ikke er fastslått at det er aktøren som sender ut stimuli, og deltakeren som mottar stimuli, men at det fungerer som en konstant «stimuli sirkel», der begge parter er avhengige av hverandre for å lage tegn som skaper ny mening. Denne individuelle tolkningen av *Cut Piece*'s budskap, enten deltakeren mottar hensikten som å gi, anti- krig, feministisk eller noe annet, så kan denne meningen være med på å skape refleksjon og forståelse som deltakerne så tar med seg etter performancens slutt (Sauter, 2000, s. 58). Uansett hva de selve legger i betydelsen av *Cut Piece*, så kan man si at denne meningen er noe som skapes ut ifra både utvekslingen og utviklingen, mellom sin egne forforståelse og performansen ytre fasade.

5.0 Konklusjon

Jeg har i løpet av denne teksten sett på to forskjellige gjennomføringer av *Cut Piece*, og på hvordan meningen i denne performance kan forandres ut ifra både forforståelsen (den indre stimulusen) og det vi opplever i performansen (den ytre stimulusen). Begge disse stimulusene ser ut til å både sendes og mottas av begge partene delaktige i interaksjonen, samtidig som disse, gjennom det kunstneriske uttrykket, stadig utvikler nye tegn og dermed nye tolkninger. Det kan tilsynelatende virke som at stimulusen i *Cut Piece*- men kanskje også interaktive performanser generelt- kan forklares som en sirkel, der ytre og indre stimuli kobles sammen til en mening som igjen blir påvirket av nye stimuli. Dette kan så forandre hvordan en deltaker mottar den subjektive meningen, noe som videre kan resultere i at vedkommende aktivt reflekterer over sin egen holdning til meningen, både under performansen, men også etterpå. Dette kan også være et eksempel på at den originale hensikten ved en performance, ikke nødvendigvis er konstant. Den kan endres ut ifra et samarbeid mellom flere mennesker, der hver individuell tolkning er et resultat av den enkeltes forhold til det de er medskapere av.

“The artist’s ego is in the artist’s work.

In other words, the artist must give the artist’s ego to the audience.”

-Yoko Ono-

6.0 Referanser

- Alvesson, M & Sköldbberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur.
- Bacaro, M. (2019, 9. April). Xie Rong (Echo Morgan) performs Yoko Ono's Cut Piece. *Madeline Bacaro*. <https://madelinex.com/2019/04/09/echo-morgan-performs-cut-piece/>
- Bondevik, H & Bostad, I. (2003). *Tenkepauser: filosofi og vitenskapsteori*. Akribe forlag.
- Concannon, K. (2008). Yoko Ono's "Cut Piece": From Text to Performance and Back Again. *A Journal of Performance and Art*, 30(3), 81- 93.
<https://www.jstor.org/stable/30135150>
- Echo Morgan [Brukernavn]. (2019, 11. September). *Cut Piece* [Video]. Vimeo.
<https://vimeo.com/359260884>
- Elam, K. (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. (Utg. 2). Routledge.
- Fortier, M. (2016). *Theory/ theatre: an introduction*. (Utg. 3). Routledge.
- Goffman, E. (1992). *Vore rollespil i hverdagen*. Pax Forlag A/S.
- Krog, T. (2014). *Hermeneutikk: om å forstå og å fortolke*. (Utg. 2). Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Pelias, R. J. & VanOosting, J. (1987). A paradigm for performance studies. I P. Auslander. (2003). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (s. 215- 230). Routledge.
- Rhee, J. (2005). Performing the Other: Yoko Ono's *Cut Piece*. *Art History*, 28(1), 96- 118.
<https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2005.00455.x>
- Sandvik, L. (2017). Tilskuerens teaterhistorie. I H. E. Næss. & L. Pettersen (Red.), *Metodebok for kreative fag* (s. 183- 194). Universitetsforlaget.
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press.
- Svartdal, F. (2020, 29. Mai). *Stimulus*. Store norske leksikon. <https://snl.no/stimulus>
- Tjora, A. (2020, 3. Desember). *Sosialkonstruktivisme*. Store norske leksikon.
<https://snl.no/sosialkonstruktivisme>
- Vabethany [Brukernavn]. (2013, 28. Februar). *Yoko Ono – Cut Piece (1965)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1YJ3dPwa2tI>
- Aadland, E. (1997). «Og eg ser på deg-»: *Vitenskapsteori og metode i helse- og sosialfag*. Tano Aschehoug.