

# Performativ urbanisme

## – kunst mellem byplanlægning og aktivisme

Kristine Samson

### Abstract

Through the concept *performative urbanism* this article addresses some of the many contemporary hybrid art projects that use the city as arena for social intervention. The article pays particular attention to two examples from Copenhagen (*Superflex/Superkilen*) and Rio de Janeiro, (*Cascoland/ Lajes que Falam*), respectively. Performative urbanism is defined by a transformative ambition, and the aim of the article is to ask how such art projects work with transformation, and which potential they have for transformation? Performative urbanism is in the article understood as a rather new research area between art theory and activism, on the one hand, and urban planning and development, on the other. The article draws on art and aesthetic theory (Bishop, Jackson and Hannah) as well as theories of urbanism and planning (Thrift, Pløger, Anderson and Harrison).

Under betegnelsen *performativ urbanisme* adresserer denne artikel nogle af de mange hybride kunstprojekter, der bruger byen som arena for social intervention. Artiklen fokuserer særligt på to eksempler fra henholdsvis København (*Superflex/Superkilen*) og Rio de Janeiro (*Cascoland/ Lajes que Falam*). Den performative urbanisme defineres ved ønsket om forandring, og artiklens sigte er derfor at spørge til, hvordan sådanne hybride kunstprojekter arbejder med forandring, og hvilket forandringspotentiale de har? Den performative urbanisme anskues i artiklen som et felt, der tegner sig imellem kunstteori og -aktivisme, byplanlægning og -branding mv., og i artiklen inddrages dels mere kunsthistoriske og æstetiske teoretiske teorier (Bishop, Jackson, Hannah, m.fl.), dels teorier om byplanlægning og -udvikling (Thrift, Pløger, Anderson og Harrison, m.fl.).

### Indledning

Grænserne mellem kunst, byplanlægning og aktivisme nedbrydes i takt med, at kunstnere arbejder sammen med arkitekter og planlæggere eller tager aktivistiske tilgange i brug. Under betegnelsen *performativ urbanisme* vil denne artikel inddrage nogle af de mange hybride kunstprojekter, der bruger byen som arena for social intervention, og især fokusere på to eksempler fra henholdsvis København (*Superflex/Superkilen*) og Rio de Janeiro (*Cascoland/ Lajes que Falam*). Fælles for disse kunstprojekter er, at de arbejder med byens rum som en kompleksitet af sociale, materielle, kulturelle og politiske forhold. Det er derfor ofte også samarbejdsprojekter, der indgår eller rækker ind i for eksempel byplanlægning. Den performative urbanisme er karakteriseret ved ønsket om forandring, og artiklens sigte er derfor at spørge til, hvordan sådanne ”værker” arbejder med forandring, og hvilket forandringspotentiale de har? Eksemplerne inddrages her som led i den overordnede diskussion af det felt for

performativ urbanisme, jeg ser tegne sig imellem kunstteori og -aktivisme, byplanlægning og-branding mv., snarere end som empiriske cases.

### Hvad er performativ urbanisme?

Den performative urbanisme vil i artiklen blive brugt som en samlet betegnelse for de kunst- og kulturprojekter, der arbejder imellem byplanlægning og aktivisme. En sådan samlende betegnelse kan være hensigtsmæssig med henblik på at forstå de mange hybride former, som kunsten arbejder gennem i dag. Den performative urbanisme er netværksorienteret, idet den knytter forskellige områder sammen – byen, social aktivisme, planlægning, by-branding, kulturprojekt etc. Et åbenlyst eksempel er et projekt som Superflex' bidrag til *Superkilen* på Nørrebro, der både kan ses som et kunstprojekt, et borgerinddragelsesprojekt, et by-design og som kulturel by-branding og kvarterløft. Det er i dette krydsfelt mellem mange interesser og perspektiver, at den performative urbanisme befinder sig – ikke som fastdefinerbare værktypologier, men netop som tværdisciplinære projekter, der formår at knytte forskellige perspektiver i det urbane sammen. Performativ urbanisme vil derfor også i denne sammenhæng blive forstået som et fænomen, der kommer til syne, når flere perspektiver og interesser sameksisterer i et kunstprojekt.

Kunsthistorikeren Claire Bishop har i relation til samtidskunsten identificeret det, hun kalder en social vending (Bishop 2010). Den løber som en strømning op igennem det 20. århundredes avantgardebevægelser, men har de seneste ti år manifesteret sig med en række socialt engagerede og politiserede kunstpraksisser, der ønsker social forandring og har mindre fokus på værkæstetikken og mere fokus på processer, dialog og politiske og sociale interventioner. Den sociale vending i kunsten, den kulturelle vending i planlægningen og et stærkt fokus på inddragelse og brugernes hverdagsliv mødes således omkring byen som eksperimentel platform. Også kunst- og performanceteoretikeren Shannon Jackson omtaler det, hun kalder for sociale værker, idet hun forbinde det med performance-begrebet. Performance, social praksis og kunstværk synes således i stigende grad at blive integreret i et tværdisciplinært felt, hvor kunsten på forskellig vis understøtter den sociale og politiske virkelighed (Jackson 2011). Fælles for Bishop og Jackson er deres dialog med og kritik af kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud, der i *Relational Aesthetics* fra 2001 gennem en række nedslag i samtidskunsten identificerer en relationel kunstform på 1990'ernes kunstscene, der er karakteriseret ved det processuelle og politiske, og hvor værkerne artikulerer det, han betegner mikro-utopier. Den relationelle æstetik er angiveligt opstået med situationismen og det 20. århundredes tidlige avantgardebevægelser, men halvfemsernes relationelle kunst tror mindre på den revolutionære omkalfatring af samfundet og mere på mikro-utopiernes evne til midlertidigt at skabe refleksion hos beskueren.

Byplanlægningen har på sin side undergået en overordnet strategisk drejning væk fra masterplanlægning og hen imod processuelle og inddragende former, hvor eventkulturen har fået en central rolle som katalysator for sanselige oplevelser og dermed inddragelse af borgerne på et mentalt, følelsesmæssigt og kropsligt niveau (Ascher 2002; Anderson & Holden 2012; Jørgensen 2008; Pile 2010). Samtidig rykker kulturtilbud i stigende grad ud af kulturinstitutionerne og ud i byrummet, hvilket kan ses som udtryk for en interesse blandt borgere og især et yngre publikum, der ikke går i teatret og biografen. De bykulturelle tilbud adskiller sig fra kulturinstitutionernes traditionelle kulturtilbud ved at have et socialt aspekt. En gadefestival eller en performativ intervention i byrummet indebærer uundgåeligt et møde med andre mennesker og også møder, der kan være mere uforudsigelige og spontane end i kulturinstitutionernes rum. Som performanceteoretikeren Dorita Hannah har påpeget, er de moderne kulturinstitutioner, for eksempel teatret, kendetegnet ved et disciplinerende rum, der ordner og neutraliserer det sociale fremfor at åbne det for diversitet og affektivt engagement (Hannah 2008). Det moderne byrum er derimod (stadig) et mere åbent og inkluderende rum, der tilgodeser mangfoldighed og åbner for et mere ople-

velsesorienteret kulturbegreb (Skot-Hansen 2007).

Urbaniseringen af kulturen kan anskues fra et kulturpolitisk perspektiv, der placerer byen som en væsentlig scene for oplevelsesøkonomien, og som samtidig knytter an til kulturinstitutionernes programmer for *outreach* og publikumsudvikling (Skot-Hansen 2009). Publikumsudvikling handler om at sikre kulturproduktion og -distribution, men også om at sikre diversiteten blandt publikum og imødekomme nye, medskabende deltagelesesformer (Lindelof 2014). Som påpeget af Anja Lindelof er der ikke alene tale om at udvikle publikum, men i lige så høj grad om institutionernes egen udvikling med henblik på at kunne imødekomme brugernes og de besøgendes ændrede kulturvaner. Kunst og kultur spiller i dag en væsentlig rolle som bindeled mellem de urbane offentligheder og kulturinstitutionerne. Kunst og kultur er, set både fra en institutionel og en urban vinkel, igen knyttet til performance og performativitet forstået som handlende, sociale og oplevelsesorienterede begivenhedsformer: "...(p)erformance and performativity are intrinsic to urban life and design (...) theatricality and performance are what people turn to in order to create the appearance of a meaningful life" (Makeham 2010: 152).

Byen bruges i det senmoderne som en ramme for at skabe et meningsfuldt liv og til at genfinde sig selv. Hvor byen i den tidligere modernitet var en funktionsmaskine for produktion, infrastruktur og beboelse, er den i dag blevet en scene for kreativ medskabelse for borgeren, der investerer sit engagement og sine drømme i byrummet. Man kan i en begrebslig optik påpege, at byen er netværksorienteret i den forstand, at byen ikke længere planlægges og designes som fysiske og materielle udsagn, men at byen bliver til og iværksættes gennem netværk, hvor byens rum distribuerer kræfter og energier mellem en lang række aktører – kunstnere, iværksættere, eventmagere, planlæggere, borgere, brugere, kulturinstitutioner, investorer, strategiske interesser etc. Det er i flere sammenhænge blevet påpeget, at byen i dag må forstås vitalistisk i den forstand, at den sætter sanselighed, det kropslige nærvær, steders materialitet og potentielle begivenheder i fokus (Amin & Thrift 2002; Thrift 2008; Pløger 2010).

Det giver igen kunsten og kulturen nye udfoldelsesmuligheder. Den måde, hvorpå kunsten kan være medvirkende til at gribe ind i byens vitalistiske processer, betegner jeg i denne sammenhæng netop "performativitet" (se også Samson 2011; 2012). Kunsten får da agens i en bredere offentlighed, idet den sammenknytter forskellige fagfelters praksisser og indgår i forskellige forbindelser og anvendelser. Kunsten overskrider sin interesseløshed, er ikke længere *l'art pour l'art*, men tilskrives et formål, for eksempel ved at indtræde som en del af byomdannelse, ved at blive brugt som redskab til brugerinddragelse eller som middel til at skabe stedsidentitet. Jeg har tidligere argumenteret for, at den performative by er kendetegnet ved en handlingsæstetik, der er transformerende og socialt handlende (Samson 2012). Dette ses mere bredt i bykulturen i form af by-festivaler som *Distorsion* og *Metropolis*, der begge er udtryk for et kommunalt fokus på særlige byområder og et ønske om omdannelse heraf. Men det ses også mere snævert i samtidskunsten i forhold til udstillinger i det offentlige rum såsom *Holbæk Art* i 2014, *Urban Play* i Køge 2012 eller den tilbagevendende udstilling *Sculptures by the Sea* i Aarhus.

## Kunstpraksisser mellem planlægning og aktivisme

Disse perspektiver i kunstverdenen har sine parallelstrømninger i by-, planlægnings- og arkitekturteorien. I planlægningen taler man om, hvordan *government* er overtaget af *governance* (Cornwall 2004), der står for en strategisk planlægning, der har fokus på netværksdannelse, organisering og langsigtede udviklingspotentialer samt på immateriel frem for materiel planlægning. Den immaterielle planlægning er selvorganiseret i midlertidigt sammensatte netværk af kulturelle iværksættere, sociale entreprenører, offentlige planlæggere, kunstnere, arkitekter og eventmagere og tager form af "begivenhedsplanlægning". Begivenheder kan her forstås bredt både som de kulturelle events, der kan være medskabere af et byområde, men også som de uforudsigelige relationer, der kan indgå i

løbet af et projektforsløb. Planlægningen er blevet noget, der "finder sted" og er blevet uforudsigelig (Anderson & Harrison 2010; Pløger 2010).

Set fra et generelt perspektiv vedrører netværksorganiseringen hele den måde, som produktionen har ændret sig i den kognitive og immaterielle kapitalisme, hvor kunst og kultur spiller en væsentlig rolle for den kapitalistiske produktion, og i neo-liberalismens styringsformer (Boltanski & Chiapello 2005; Mouffe 2008). Denne opfattelse af produktion kan genkendes i den performative urbanisme i den forstand, at det er oplevelses- og forandringspotentialet, der tillægges værdi, fremfor kunsten som autonom størrelse. I yderste konsekvens kan man sige, at det netop er, hvordan et projekt *indvirker* på markedet, eksempelvis byudvikling, eller på en social eller kulturel sammenhæng, der tæller. Iscenesættelse, æstetisk strategisk tænkning og forandringspotentialer hænger uløseligt sammen.

En kunsthistoriker og -teoretiker som Claire Bishop (2012) forholder sig kritisk til en sådan kunst- og æstetikforståelse, idet hun betragter såvel kunsten som den æstetiske erfaring som principielt autonom (Bishop 2012: 27). Set i lyset af de sidste årtiers sammensatte praksisser vil jeg imidlertid argumentere for, at det æstetiske autonomi og reflekse kapacitet er trådt i baggrunden til fordel for en anden og mere direkte handlende kunstpraksis, der formår at ændre sociale, kulturelle og planlægningsmæssige processer. Kenneth Balfelts genhusning af øldrikkere på Enghave Plads i København ser jeg som et eksempel på en sådan ændret kunstpraksis, der på radikal vis hævder et 1:1 forhold mellem kunst og social virkelighed (for en nærmere analyse se Fabian og Samson 2015). Inden for planlægningen finder vi en lignende tro på kulturens forandringspotentialer og på, at viden og innovation i videnssamfundet kan udvikles uden for det klassiske økonomiske system.

Et nøglebegreb i denne sammenhæng er midlertidighed. Midlertidig kunst, midlertidig brug og den midlertidige by er både tidsligt, rumligt og økonomisk midlertidig i den forstand, at disse fænomener eksisterer i et vist tidsrum og hviler på en midlertidig finansiering fra såvel private som offentlige aktører. I en dansk kontekst ses den slags midlertidighedsprojekter i forbindelse med det tidligere *Prags Boulevard 43*, *Godsbanen* i Århus, *Dome of Visions* på blandt andet Søren Kirkegaard's Plads i København og den kulturelle byudvikling i *Køge Havn*. Den ses også i troen på kulturprojekters og festivalers forandringspotentialer. Århus Kulturby 2017 er et aktuelt eksempel på sammentænkning af kulturproduktion og byudvikling (Anderson og Holden 2008; Anderson og Harrison 2010).

På baggrund af kunstdiskursens autonome idealer og plandiskursens pragmatiske identificeres den performative urbanisme i denne artikel som brobyggende gråzone-projekter med potentialer for forandring. Det er dog væsentligt at bemærke, at graden af autonomi og styring varierer. Midlertidige rum kan for eksempel være mere eller mindre styrede og være iscenesat af henholdsvis planlæggere og kuratorer som eksempelvis *Køge Havn* udviklingsprojekterne, *Walk This Way* og *Urban Play*, eller de kan være bruger- og borgerdrevne som de aktivistiske projekter på *Prags Boulevard 43* og *Bolsjefabrikken*. Hvor førstnævnte udgør midlertidige delprojekter i en overordnet strategisk langtidspanlægning, er sidstnævnte snarere eksempler på det, som Liliendahl Larsen har betegnet "byens vage rum" – de endnu ikke planlagte og styrede rum, som kan fungere som arnesteder for alternative og eksperimenterende rumligheder (Frandsen og Larsen 2014; Larsen 2012; Søberg & Kimouche 2011). Der, hvor kunst, kultur og midlertidighed mødes i en performativ urbanisme, er ikke mindst der, hvor de fysiske bidrag til byens rum er uautoriserede DIY-bidrag, der forbedrer det eksisterende rum (Douglas 2014).

Hvor autonomi i en plandiskurs betegnes som vage rum i forhold til planlægningens styring, er autonomibegrebet anderledes defineret i en kunstæstetisk optik. Et autonomt kunstværk kan for eksempel godt være styret af en stærk kunstnersignatur, og ofte vil autonomi og en karakteristisk kunsts signatur være sammenfaldende. Autonomien tabes derimod i det øjeblik, at kunstnersignaturen eller kuratoren tænker projektet ind i en anvendelsesorienteret praksis. Derfor kan det også være svært at vurdere kollektive og deltagelsesorienterede kunstprojekter, idet de ofte har en kompleks og heterogen deltagergruppe, der opererer med forskellige autonomibegreber

og forestillinger. Dog synes fortalere for såvel det æstetiske som planlægningens autonomibegreb at kunne mødes om en kritik af neo-liberalismen som den fælles fjende, der truer med opslugning. Som den kritiske geograf Margit Mayer påpeger,

“Formerly squatted buildings, open spaces and other ‘biotopes’ which precarious artists made interesting or anarchists spiffed up and refurbished, become harnessed by clever city officials and (especially real estate) capital as branding assets that contribute to the image of ‘cool cities’ or ‘happening places.’” (Mayer 2013: 11)

Denne kritik ligger ikke langt fra Bishops og fx den æstetiske og politiske filosof Chantal Mouffe’s kritik af den immaterielle kapitalismes evne til at opsluge kunstens modstandsformer (2008).

I en dansk kontekst har vi set flere eksempler på, hvordan DIY urbanisme, midlertidighed og kulturelle kunstprojekter går hånd i hånd. *Carlsberg* og *Køge Havn* er eksempler på, at midlertidighed bruges strategisk til stedsmarketing og byggemodning (Fabian og Samson 2014; 2015). Som det skal vises nedenfor gennem to eksempler, er det en balancegang mellem strategisk planlægning og autonome kulturelle manifestationer, der ikke kun præger kultur- og midlertidighedsprojekterne, men som også gør sig gældende i kunstprojekterne, der i stigende grad tænkes ind i strategisk byudvikling. Ikke desto mindre kan eksemplerne også illustrere, at den neo-liberale dagsorden også kan være et givende afsæt for kunstprojekternes forandringspotentiale. Den sociale vending i kunsten, de sociale værker og den relationelle kunst har særlig gode betingelser i det urbane, fordi byrummet inviterer til, at der kan eksperimenteres med forandringsprocesser. Jeg vil i det følgende fremdrage nogle komparative eksempler på performativ urbanisme med henblik på at diskutere dens mulige transformationspotentiale og rolle i forhold til byudvikling.

### Superflex’ bidrag til Superkilen – direkte, performativ inddragelse

Kunsten som inddragelsesredskab er nøgleord for den danske kunstnergruppe Superflex’ bidrag til *Superkilen* – en offentligt park på Nørrebro i København. Mens den overordnede plan og landskabsdesign er varetaget af henholdsvis Bjarke Ingels Group, BIG og de tyske landskabsarkitekter Topotek1, der begge har arbejdet med en postmoderne og legende tilgang til byens rum, har Superflex stået for brugerinddragelsen, der også har manifesteret sig i det fysiske by-design i form af en lang række objekter hentet hjem fra hele verden.





Superflex selv beskriver projektformen som et eksperiment med ekstrem borgerinddragelse i modsætning til de eksisterende kommunale borgerhøringer. De har arbejdet med en re-demokratisering af borgerinddragelsen og har gennem projektet søgt at flytte den fra en kommunal planpraksis til en kulturel og eksperimenterende strategi, hvor beboerne direkte og uden om professionelle arkitekter og by-designere blandt andet har kunnet vælge inventaret til parken ud fra egne interesser, smag og idiosynkrasier. Der har ikke desto mindre været rejst en kritik af projektet, der går på, at projektet er mere by-branding og neoliberal planlægning end det er brugerinddragelse og deltagelsesdesign. Brett Bloom argumenterer, at selvom parken vil kommunikere integration, mangfoldighed og deltagelse, er den snarere et ekstremt kontrolleret byrum, hvor adfærd, værdier og offentlighed styres gennem den symbolske kodning (Bloom 2013). Forholdet mellem det eksplicite kommunikative lag og det implicite rumlige er med andre ord ikke sammenfaldende. Hvor Blooms analyse til dels er berettiget, idet *Superkilen* kan betegnes som et overdesignet og iscenesat byrum, er der dog også andre elementer at finde i projektet, hvis man ser på processen og måden, hvorpå inddragelsen har fundet sted. I Superflex' bidrag har formålet været at eksperimentere og stille spørgsmål ved borgerinddragelsen, som den normalt udføres i planlægningen. Forandringspotentialer ligger altså ikke i det endelige resultat, der med rette kan betegnes som neoliberal bybranding gennem et visuelt godt og rumligt design, men mere i processen og den konceptuelle gentænkning af etablerede normer og praksisser for inddragelse.

*Superkilen* er et eksempel på performativ urbanisme i den forstand, at der rykkes ved grænserne for, hvad der er muligt, ligesom måden at bedrive by-design transformeres fra at være arkitektens og designerens anliggende til at være kunstnerens i samarbejde med forskellige borgergrupper. Superflex' projekt kan i denne henseende fungere som prototype for andre urbane deltagelsesprojekter, idet konceptet dog nødvendigvis må præges af den lokale sociale, kulturelle og borgerskabte identitet. Projektet demonstrerer i den performative urbanismes optik kunstens evne til at transformere eksisterende praksisser. Projektet kan, både som proces og som færdigt design, anskues som en hybrid form, der ligger mellem kunstværk, strategisk rumlig kommunikation, brugerinddragelse og by-design. Og som et sådan hybridt design er *Superkilen* original, den overskrider det eksisterendes grænser og bryder med såvel borgerens som den professionelle planlægnings forståelse af, hvad et byrum er. Superflex' bidrag gør *Superkilen* til et performativt og konceptuelt værk, der ikke alene formår at sætte spørgsmålstegn ved de eksisterende inddragelses- og planpraksisser, men som anviser alternative måder at gøre det på.

## Casoland's Complexo do Alemão: en performativ kommunikationsvej

En mere radikal måde at arbejde med performativ inddragelse finder vi en af Rio de Janeiros favelaområder. Projektet, *Lajes que Falam*, er et eksempel på at den performative urbanisme kan være svær at kontrollere, da den er indlejret i flere dagsordener. Den hollandske kunstnergruppe, Cascoland, har i favelaområdet Complexo do Alemão lavet et kunst- og inddragelsesprojekt, der på mange måder kan sammenlignes med *Superkilen*. Hvor inddragelsesprojektet i *Superkilen* primært bestod i fysisk design, er Cascolands kunstprojekt et eksempel på et socialt og kulturelt inddragelsesprojekt, der søger at formidle kontakt og kulturel forståelse mellem favelaens indbyggere og potentielle besøgende. Det performative aspekt viser sig her i en mere radikal udgave, idet inddragelsesprocessen dels er mere afprøvende, dels mindre konceptuel end det er tilfælde med *Superkilen*. Som konsekvens viser de performative forandringsprocesser sig at være mere ustyrlige og indlejret i flere dagsordener.

Byområdet er et kompleks af i alt 13 favelaer, der i 2010 blev forbundet af en højbane. Højbanen er et led i den infrastrukturelle opgradering af favelaerne, der har fundet sted i Rio op mod *World Cup* og OL i 2016.



Men de infrastrukturelle forbedringer og den øgede sikkerhed gennem tilstedeværelsen af politi har også givet en øget favela-turisme, der forventes at stige med OL i 2016. Denne problematik mellem på den ene side fordelene ved de infrastrukturelle forbedringer og den øgede favela-turisme i området var udgangspunktet for Cascolands projekt i 2013. I stedet for alene at se højbanen som en sikker adgangsvej for turisterne til at se favelaen på sikker afstand, ønskede Cascoland at omskabe højbanen fra en *teleférico* til en *communiférico* – ”kommunikationsvej”, hvor beboere og besøgende kunne mødes og kommunikere på tværs af sociale og kulturelle skel. Deres udgangspunkt var at skabe et offentligt mødested og gennem en kortlægning af området at vise, hvor man kunne købe mad, mødes med folk og lignende. En scene skulle etableres som en del af et større offentligt rum, hvor beboerne også selv kunne mødes og bl.a. eksperimentere med gadeteater. Første led i planen var at tegne et kort set fra Højbanen. Dernæst iværksatte Cascoland en brugerundersøgelse for at høre, hvad beboerne syntes om højbanen. Deres antagelse om, at højbanen var et tiltag, der primært bragte kommercialisering og favela-turisme til favelaen, blev imødegået af undersøgelsen: alle indbyggere var begejstrede for højbanen og gav den *thumbs up*. Denne opdagelse foranledigede Cascoland til at iværksætte en kommunikationskampagne, ”Lajes que Falam”, der betyder ”hænder, eller grabber, der taler”, hvor de illustrerede de opadgående tommelfingre og satte dem op på hustagene, så de kunne ses fra højbanen.



Kampagnen havde dog også et snært af den oprindelige kritik, idet tommelfingeren også kunne ses som pegende nedad, alt efter hvilket perspektiv man så den fra. Meningen med kampagnen var især at iværksætte en refleksion hos den besøgende turist, der panorerede med sit kamera og gjorde sceneriet til et skue. I løbet af processen tog beboerne dog yderligere over. Cascolands foreslåede teaterscene, der associerede den demokratiske plads, "agora", og som trækker på by-sociologen Richard Sennets tanker om sammenhængen mellem teater og det offentlige rum, blev justeret undervejs i processen. Beboerne ønskede ikke en teaterscene, men var derimod interesseret i en fodboldbane. Fodboldkultur er i favelaer et løfte om social opstigning og mulighed for at kunne tjene penge på at være god til noget, hvorimod scenekunst har ikke samme status.

Set fra kunstnerkollektivets synspunkt, kan Cascolands projekt anskues som værende løbet løbsk, hvilket Cascoland selv til dels gav udtryk for ved et møde i januar 2012. Også den begrænsede tidsramme var utilfredsstillende i og med, at der i løbet af projektet var dukket så mange nye perspektiver op, som de ikke kunne nå at reagere på. Ikke desto mindre er det et eksempel på performativ urbanisme, hvor det, der begyndelsesvist var et kunst- og inddragelsesprojekt med slet skjulte idealer fra en europæisk valorisering af det offentlige rum, endte med at blive *empowerment* af beboerne, der i processen fik omskabt den offentlige sceneplads til fodboldbane, og kampagnen *Lajem que falam* til entreprenant markedsføring af forskellige uformelle økonomier i området. Eksemplet kan nuancere og problematisere den gentrificeringskritik, der ofte er knyttet til kunst og kulturprojekter i favelaerne. For beboerne i Complexo Alemão er situationen mere kompleks, også fordi at turisterne ikke er tilflyttere, men midlertidige gæster. Erhvervsliv, butikker og flere besøgende er i udgangspunktet lig mulig social opadstigning, synlighed og integration i et bysamfund, hvori området ellers har været fuldstændig overset. Her er Complexo Alemãos geografiske placering og mangel på herlighedsværdier af betydning: Området ligger i det nordlige Rio, langt fra de pittoreske kyster og attraktive favelaer. Destinationskulturen og dermed gentrificeringskritik er relevant for favelaer som Vigidal, der i dag har egen sushirestaurant, designhoteller og diverse kreative iværksættere og kunstnere boende – med dertil stigende priser. Eller Rocinha, Rios største favela, der har en velfungerende infrastruktur, en blomstrende favela-turisme og flere gange har været arnested for kunstneriske performative iscenesættelser, ligesom det er kendt for sin graffiti. Det samme kan ikke siges om Complexo do Alemão, der på grund af sin geografiske placering langt væk fra oplevelsesbyen Rio ikke har nydt nogen som helst opmærksomhed, og hvor selv Cristo figuren kun svagt skimtes i horisonten. Når beboerne i Complexo do Alemão således er positivt stemt mod det potentielt neoliberale og økonomiske potentiale, der ligger i Cascolands projekt, skal det ses i lyset af totalt mangel på synlighed og eksistens. På trods af, at Cascoland oprindeligt ville gøre op med neoliberal byudvikling og med den gentrificeringsplage, der ellers kendetegner mange af Rios favelaer, er det bemærkelsesværdigt, at beboerne ikke deler den bekymring. Det interessante ved eksemplet er derfor, at interesser, værdier og antagelser, fx mellem en europæisk kritisk kunstdiskurs og de lokale livssituationer konfronteres og forhandles i projektet. *Lajes Que Falam* er på én gang et kunstprojekt, en borgerinddragende proces, kvarterløft og *empowerment* og måske endda et ønske om neoliberal by-branding drevet frem af beboerne selv. Men vigtigst er det at pointere, at projektet ikke kan reduceres til et enkelt af disse perspektiver. En pointe at uddrage af såvel dette som det foregående eksempel er således den performative urbanismes kompleksitet: at den fungerer bedst i hybride mellemfelter og at den, hvis den reduceres til et enkelt perspektiv, mister sit potentiale for forandring.

## Den performative urbanisme – kritik

Et væsentligt kritikpunkt ved den sociale vending i samtidskunsten hos Bishop (2004; 2012) er, at den truer troen på såvel politiske demokrati som på kunstens frisættelse. Hun taler også specifikt om en neoliberalisme, der instrumentaliserer kunsten, og spørger, hvordan kunst kan indgå i det offentlige rum uden at blive værktøj. Hun argumenterer endvidere på linje med Mouffes kritiske tænkning, at kunstpraksisser, der ønsker at skabe et kon-



sensuelt rum, risikerer at neutralisere den kritiske refleksion. Mouffe (2008) siger det på den måde, at kunsten altid er politisk, også selvom den ikke vil være det, og omvendt vil den sociale kunst ofte være konsensusorienteret og derved ikke egentlig politisk. Hos begge træder den kantianske tankegang frem, at kunstens rolle først og fremmest er at transformere subjekter gennem refleksion, og at dette netop kun kan ske gennem kunstens relative autonomi. Jeg vil med Grant Kester (2011) i stedet argumentere for, at kritikken af den sociale vending dermed har "foreclosed the possibility that social interaction or political engagement *itself* might transform subjectivity or produce its own forms of insight" (59). Skismaet mellem på den ene side kunsten som en refleksiv praksis og på den anden side kunsten som en samfundsforandrende praksis kan genkendes i eksemplerne oven for. Ikke desto mindre gør de hver på deres måde de lokale indbyggere til handlende aktører. De demonstrerer hver på deres måde Kesters pointe: at kunsten både kan danne ramme for en refleksiv og kritisk formning af subjekter og igangsætte direkte sociale forandringer.

I Cascolands projekt viste det sig, at deltagerne i projektet ikke ønskede en kritisk refleksion over højbanen og de nye turiststrømme. Derimod ønskede de at bruge projektet opportunistisk til deres egne projekter, og det blev der rum for. Superflex' *Superkilen* blev udtryk for en æstetisk mangfoldighed og et konkret bud på en anderledes involveringspraksis. Det rejste spørgsmål i artiklen er, hvilke æstetikker man skal vurdere den performative æstetik på. Her vil jeg vende tilbage til nogle af de indledningsvise definitioner og antagelser: den performative urbanisme består af hybride projekter, der involverer en mangfoldighed af aktører (jf. også Larsen og Frandsen 2014). Disse aktører er engageret i projektet ud fra forskellige interesser og præmisser, og netop denne mangfoldighed og divergens mellem interesser kan være et af de kriterier, som den performative æstetik kan vurderes på. Med andre ord formår et kunstprojekt eller en kunstnerisk intervention at sammenføje forskellige interesser i processen, og foregår transformationen på flere niveauer, i flere kontekster på en gang? Den performative urbanisme må i forlængelse af overvejelserne i denne artikel vurderes ud fra de socio-rumlige og politiske dagsordener, de sammenføjer. "Kunstværket" må da ses i forhold til de sociale, kulturelle og bypolitiske sammenhænge, det interverner i. Kester (2011) leverer en kritik af Bishop og andres refleksive og opdragende æstetikopfattelse; han giver også et begrebsset til at forstå de aktivistiske kunstformer – typisk foranlediget af kunstkollektiver og grupper, der arbejder i spændingsfeltet mellem samtidskunsten, aktivismen og byplanlægningen. Over for den kognitive og refleksive opfattelse af kunsten sætter Kester den deltagende kunst, der arbejder direkte indgribende i den sociale og politiske virkelighed.

## Den performative urbanismes potentialer

Hvor stiller det den performative urbanismes deltagende og aktivistiske tilgang til forandring sig? Hvor Bishop kan have ret i, at den performative og sociale drejning af samtidskunsten kan assimilere sig til en neoliberal dagsorden, hvor den indgår som et værktøj og bliver konsensusøgende og derved mister sine kritiske og refleksive potentialer, kan visse kunstprojekter med fordel forstås som aktivisme og som urbane interventioner, der forandrer sociale og kulturelle forhold. Som det var tilfældet med Superflex' *Superkilen* og i Cascolands projekt i Complexo do Alemão, så kan kunstprojekter godt indgå i en neoliberal og strategisk dagsorden og samtidig fungere som interventioner, der skaber åbninger i det eksisterende, for eksempel ved konstruktivt og performativt at skabe nye praksisser, andre måder at bedrive inddragelse på eller direkte åbne den sociale virkelighed for beboernes egne projekter og ideer. I disse eksempler er den performative urbanisme politisk i betydningen direkte handlende, idet eksemplerne illustrerer, hvordan deltagerne aktivt former og etablerer nye materielle og sociale processer i det urbane. Det sker, når processen er distribueret og delt mellem flere aktører, når den glider ud af igangsætternes hænder, for eksempel kunstnerne, kuratorerne, planlæggerne, eller når værket bliver kollaborativt som det er tilfældet med borgerdrevet aktivisme. Det kan også være en mere styret proces, der stadig har kunstnerens eller

kuratorens signatur, men hvor resultatet bliver et andet end det intenderede, hvor antagonismen ikke stopper ved uoverensstemmelsen mellem de deltagende, men også udfolder sig i uforudsigelige udfald af processen. Kunsten kan i den sammenhæng nok anskues som et utilitaristisk værktøj, men dog et værktøj, der formår at transcendere det givne og ændre praksisser, sociale relationer og fysiske omgivelser.

Den performative urbanisme kan være produktiv på en hel anden måde end den traditionelle byplanlægning, idet den potentielt åbner planlægningen for det uforudsigelige. Og den kan være produktiv som socio-æstetik, idet den reelt rækker ind og forandrer en social, kulturel eller økonomisk situation. Et potentiale for den performative urbanisme er dens evne til at forandre det eksisterende. Hvad enten det er inden for rammerne af kunstens intention, eller det er som det uforudsigelige resultat af processen. Derfor kan det være hensigtsmæssigt at turde italesætte de umiddelbart mislykkede aspekter ved et projekt – der hvor det ikke faldt ud som ønsket fra for eksempel planlæggerens eller kunstnerens perspektiv, fordi udfaldet set fra eksempelvis borgerens eller de deltagendes perspektiv kan være givende.

### Bionotes

*Kristine Samson er lektor ved Performance Design og Visuel Kultur, Institut for Kommunikation, Virksomheds- og Informationsteknologier, Roskilde Universitet. Hun beskæftiger blandt andet med hybridfeltet mellem kunst, urbanisme og aktivisme og arbejder på et projekt om den performative by.*

### Illustrationsliste

Illustration 1 Byinventar fra hele verden kommunikerer mangfoldighed på Superkilen Nørrebro. Foto Kristine Samson.

Illustration 2 Rød bybranding? Superkilen på Nørrebro. Foto Kristine Samson.

Illustration 3 Complexo do Alemão forbindes af en højbane. Højbanen forbinder 13 mindre favelaer i den fattige nordlige del af Rio de Janeiro. Foto Kristine Samson.

Illustration 4 Performativ kunst eller kommunikation? Lajes Que Falam set fra højbanen. Foto Kristine Samson.

Illustration 5 Resterne af kampagnen Lajes Que Falam efter Cascoland forlod favelaen. Foto José Abasolo.

### Referencer

- Amin, Ash og Thrift, Nigel. 2002. *Cities. Reimagining the Urban*. Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers Cambridge.
- Anderson, Ben og Harrison, Paul. 2010. "The Promise of Non-Representational Theories." I *Taking Place: Non-Representational Theories and Geography*. Aldershot: Ashgate.
- Anderson, Ben. og Holden, Adam. 2008. "Affective Urbanism and the Event of Hope." *Space and Culture* 11:2, 142-159.
- Ascher, François. 2002. "Urbanismen og den nye urbane revolution." *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* 3:1, 29-36.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bloom, Brett. 2013. "Superkilen: Park med ekstrem borgerinddragelse." *KRITIK* 207, 47- 64.
- Boltanski, Luc og Eve Chiapello. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. New York: Verso.

- Cascoland. 2015. [http://www.cascoland.com/2009/index2.php?cat=59&casco\\_cat=projects](http://www.cascoland.com/2009/index2.php?cat=59&casco_cat=projects), sidst besøgt 21. oktober 2015.
- Cornwall, Andrea. 2004. "Introduction: New Democratic Spaces? The Politics and Dynamics of Institutionalised Participation." *IDS Bulletin – New Democratic Spaces* 35:2, 1-10.
- Jackson, Shannon. 2011. *Social Works: Performing art, supporting publics*. New York: Routledge.
- Jørgensen, Peter Schultz. 2008. "Den foranderlige by – midt i paradigmeskiftet." I *Kulturplaner – fra velfærdsplanlægning til kulturel byudvikling*, redigeret af Jan Bruun Jensen, Tina Gørtz Christiansen og Ingelise Konrad, 38-47. København: Bogværket.
- Douglas, Gordon. 2014. "Do-It-Yourself Urban Design: The Social Practice of Informal "Improvement" Through Unauthorized Alteration." *City & Community* 13:1, 5-25.
- Fabian, Louise og Kristine Samson. 2015. "Claiming Participation: A comparative analysis of DIY activism and two Danish examples DIY Urban Design." *Journal of Urbanism*, online 28. juli 2015. DOI: 10.1080/17549175.2015.1056207.
- Fabian, Louise og Kristine Samson. 2014. "DIY Urban Design: Between ludic tactics and strategic planning." I *Enterprising Initiatives in the Experience Economy: Transforming Social Worlds*, redigeret af Britta Timm Knudsen, Dorthe Refslund Christensen og Per Blenker, 38-59. Abingdon: Routledge.
- Hannah, Dorita. 2008. "State of Crisis: Theatre Architecture performing Badly." I *Exhibition on the Stage. Reflections on the 2007 Prague Quadriennial*, redigeret af Arnold Aronson. Czech Theatre Institute.
- Kester, Grant H. 2011. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a global context*. Durham and London: Duke University Press.
- Larsen, Jan Lilliendahl. 2012. "Vage byrum: 'Kreativitet', 'midlertidige byrum' og politisk urbanitet." I *Byen i bevægelse*, redigeret af John Andersen, Malene Freudendal-Pedersen, Lasse Koefoed og Jonas Larsen, 148-166. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Larsen, Jan Lilliendahl og Martin Severin Frandsen. 2014. "Situationens urbanisme." *Kultur & Klasse* 43:118, 155-173.
- Lindelof, Anja. 2014. "Publikumsudvikling – Strategier for inddragelse eller institutionel udvikling." *Kultur & Klasse* 43:118, 69-86.
- Mayer, Margit. 2013. "First World Urban Activism". *City: Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 17:1, 5-19.
- Makeham, Paul. 2005. "Performing the City." *Theatre Research International* 30:2, 150- 160.
- Mouffe, Chantal. 2007. "Art and Democracy. Art as an Antagonistic Intervention in Public Space." *Open! Cahiers on Art and the Public Domain* 14. Sidst besøgt 21. Oktober 2015, <http://www.onlineopen.org/article.php?id=226> .
- Oswalt, Philipp, Klaus Overmeyer og Philipp Misselwitz. 2013. *Urban Catalysts – The power and Temporary Use*. Berlin: DOM Publishers.
- Pile, Steve. 2010. "Emotions and affect in recent human geography." *Transactions of the Institute of British Geographers* 35:1, 5-20.
- Pløger, John. 2010. "Presence-experiences. The eventalisation of urban space." *Environment and Planning D: Society and Space* 28:5, 848-865.
- Samson, Kristine. 2011. "Det performativt æstetiske byrum." Ph.d. Afhandling, Roskilde Universitet.
- Samson, Kristine. 2012. "Den performative by." *Byen i bevægelse*, redigeret af John Andersen, Malene Freudendal-Pedersen, Lasse Koefoed og Jonas Larsen, 219-242. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

- Skot-Hansen, Dorte. 2007. *Byen som scene – kultur- og byplanlægning i oplevelsessamfundet*. Frederiksberg: Bibliotekarforbundet.
- Skot-Hansen, Dorte. 2010. "Danish Cultural Policy – From Monoculture Towards Cultural Democracy." *International Journal of Cultural Policy* 8:2,197-210.
- Superflex Superkilen. 2015. <http://www.superflex.net/tools/superkilen>, sidst besøgt 21. oktober 2015.
- Søberg, Martin og Djawed Kimouche. 2011. "Om frizoner i dansk byplanlægning." *Dansk Sociologi* 22: 1, 111-121.
- Thrift, Nigel. 2008. *Non-Representational Theory: Space, politics, affect*. London and New York: Routledge.