

Anne Scott Sørensen

Tiltrædelsesforelæsning som professor i kulturstudier

Institut for Kulturvidenskaber d. 13. juni, 2014

Deltagelseskulturens former

Velkommen til min tiltrædelsesforelæsning som professor i kulturstudier. Det er ikke alene en vigtig begivenhed for mig, men for det forsknings- og undervisningsfelt, der nu for første gang siden dets oprettelse i 1984 har fået tildelt et fuldt professorat – en passende måde at fejre 30 års jubilæum på. Det ville da også have været oplagt at benytte lejligheden til at tegne et rids over, hvordan kulturstudier som en del af det nu bredere kulturvidenskabelige institut IKV er blevet praktiseret her ved Syddansk Universitet, og hvordan jeg ser faget udvikle sig fremover som forsknings- og undervisningsfelt. Det har jeg imidlertid valgt *ikke* at gøre, i hvert fald ikke direkte, men nok indirekte gennem valg af emne og den måde, jeg griber det an på. Emnet ”deltagelseskultur” er således oplagt i regi af *cultural studies*, som er det internationale felt, faget og min forskning udspringer af, og som er kendetegnet ved at knytte an til demokratiske bevægelser ”uden for murene”. Det, at ”deltagelse” nu er blevet en gennemgående modus i kunst, kultur og politik, kan siges at være udtryk for aktualiteten og relevansen af *cultural studies*.

Jeg har imidlertid også valgt emnet og titlen ”deltagelseskulturens former”, fordi det er det, jeg i meget konkret forstand står midt i og foran. Jeg har fået støtte af Velux-Fonden til at skulle forske i deltagelse som en aktuel kulturpolitisk og -institutionel agenda. Projektet¹ er startet i januar, og jeg skal i de næste tre år sammen med tre post.doc. se nærmere på, hvordan deltagelse som kulturpolitisk ”Reach-out”-strategi² udfoldes inden for en række kulturinstitutioner, fortrinsvis museer, og i en række projekter og initiativer under de såkaldte kulturregioner, og med hvilken effekt. Det er vor hypotese, som vi foreløbig er blevet bekræftet i, at der er et gab mellem de kulturpolitiske visioner og den konkrete kulturformidling ude i institutionerne. Trods en række igangsatte forsøg og forslag er der stadig en stor usikkerhed med hensyn til, dels hvad de ambitiøse målsætninger reelt indbefatter, dels hvordan *outreach* kan omsættes, også når det bliver dagligdag. Formålet med Velux-projektet er derfor at bidrage til en forskningsbaseret dialog om mål og midler.

Som termen ”Reach out” indikerer, er deltagelse som kulturpolitisk strategi ikke et bare et dansk, men også et europæisk og endda internationalt fænomen. Men det får en særlig toning, når det sættes ind i en kontekst af en om ikke dansk så nordisk demokrati- og velfærdstænkning. I *outreach*-strategien ligger en vision om, at kulturinstitutionerne skal åbne sig og inddrage også

tidligere ”ikke-brugere” på nye måder og derved bidrage til såvel ”demokrati” som ”social transformation”, som det hedder i en ganske ny brugerundersøgelse af danske museer: *Museer: Viden, demokrati, transformation* fra maj 2014. Da vi først lige er startet på projektet, har vi endnu ikke et omfattende og bearbejdet empirisk stof, som jeg kan fremlægge. Jeg vil i stedet præsentere dels nogle indledende overvejelser med udgangspunkt i denne seneste publikation fra museumsverdenen selv, der også omfatter et par mere teoretiske bidrag, dels bruge dem til at reflektere over nogle udvalgte eksempler på aktuel deltagelseskultur i og uden for institutionerne.

Kulturpolitisk ramme – indgang

I 2008 søsattes det ”Reach out”-program, der for alvor satte ”brugerdeltagelse” på dagsordenen i en række forsøg, der blev fulgt op med en række foreløbige konklusioner og anbefalinger til implementering i 2012. Programmet signalerer både kontinuitet og et strategisk skifte i dansk kulturpolitik siden Kulturministeriets oprettelse i 1961. Dansk kulturpolitik i denne periode kan i korthed siges at have gennemløbet tre faser, der også beskriver tre forskellige kulturpolitiske positioner: fra oplysning (1961- medio 80erne) over oplevelse (medio 80erne- 0’erne) til altså nu deltagelse (medio 0’erne -):

Kulturpolitiske positioner

- De klassiske velfærdsstatslige positioner (1960 - midt 80erne):
kulturel demokratisering + kulturelt demokrati
oplysningsparadigme, en politisk hensigt
- De konkurrencestatslige positioner (midt 1980erne - midt 00’erne):
kreativ økonomi/vækst + læring/kompetencer
oplevelsesparadigme, en (arbejds)markedshensigt
- Den aktuelle position (2010erne -):
social transformation (social impact) og tilføjet værdi (added value)
deltagelsesparadigme – socialt integrativ eller radikal demokratisk?

SYDDANSKUNIVERSITET.DK

Sådan som deltagelsesstrategien formuleres fremadrettet som en strategi for museerne og deres formidling i Kulturstyrelsens nye brugerundersøgelse *Museer: Viden, demokrati, transformation* (2014), så trækker den på begge de tidligere strategier samtidig med, at den fører dem nye steder hen. Den lægger på den ene side vægt på det ”klassiske” velfærdsorienterede oplysningsprojekt, som er kendetegnende for de første årtier i de to forskellige former som henholdsvis demokratisering af kulturen og kulturelt demokrati og på den anden side det såkaldt

konkurrencestatslige projekt at skabe henholdsvis oplevelser og læring og fremme kreativ vækst. Men især fokuseres der i publikationen og i styrelsens nøgleartikel ”Museet er en sommerfugl” på det, der nu hedder brugere, og på brugerinddragelse som middel til at skabe, som det hedder, et ”holistisk” og ”bæredygtigt” samfund i både økonomisk men især i social forstand (Lundgaard, 2014). Det er altså en strategi, der kan tage sig ud som en syntese af de foregående, og som da også stadig refererer til dannelse som et overordnet ”diagram” for at bruge et begreb fra den britisk-australske forsker i kulturpolitik Tony Bennett (2013). Men ligesom de foregående strategier, så udgør den også, med et andet af Bennetts begreber, et ”assemblage” (en sammenfiltring) af divergerende diskurser og praksisser. Formålet formuleres i præsentationen af undersøgelsen i form af to spørgsmål:

Hvordan kan museer som demokratiske dannelsesinstitutioner skabe konstruktive med- og modspil til social og kulturel forandring? Spørgsmålet kan besvares ved at stille endnu et spørgsmål: Hvordan kan museer afspejle et mangfoldigt menneskesyn, der anerkender menneskers forskellige køn, race, etnicitet og spiritualitet som ramme om relevante museumsoplevelser? (s. 64).

Det umiddelbare svar, der gives på spørgsmålene i publikationen, er, at museet skal skabe rum for nye møder og nye former for fællesskaber og dermed initiere, som det siges med et udtryk fra filosofen Martha Nussbaum, en ”social poesi”, eller, som i artikeloverskriften ”Museet er en sommerfugl”, med henvisning til Inger Christensens digtsamling *Sommerfugledalen* fra 1991. Mindre lyrisk kommer det andre steder til udtryk i angliciserede New Public Management termer som ”social impact” og ”added value”.

I bestræbelserne på at tænke ud over rampen og egne institutionelle begrænsninger har man fra Kulturstyrelsens side imidlertid også inviteret andre til at bidrage til publiceringen af brugerundersøgelsen, herunder den nederlandske uddannelsesforsker Gert Biesta. I sit bidrag sætter han fingeren lige ned i det skisma, som ligger i de ovennævnte spørgsmål. Han peger således på en grundlæggende forskel mellem på den ene side det sociale medborgerskab og på den anden side det politiske medborgerskab. Mens det sociale medborgerskab handler om retten til at have og blive anerkendt for sin sociale identitet, så handler det politiske medborgerskab om at være i stand til at sætte den på spil (Biesta, 2014). Biesta henholder sig til politiske (franske) tænkere som Chantal Mouffe og Jacques Rancière, når han siger, at politisk demokrati ikke er eller kan være en given politisk indretning, men derimod er noget, der hele tiden må tilkæmpes, et fortløbende eksperiment.

Det kan derfor kun udfoldes sporadisk som ”en konfliktfyldt enighed”, hvor deltagerne konfronteres med den radikale forskel, der *i lighedens navn* forstyrrer og udfordrer den eksisterende orden, skaber dissens eller agoni. Politisk demokrati implicerer med andre ord et paradoks: på den ene side enighed om de etisk-politiske værdier frihed og lighed for alle, på den anden side uenighed/kamp om deres fortolkning. Når det lykkes, fører det til en transformation af såvel individ som gruppe/samfund, i form af en parathed til at redefinere eget grundlag, men det uden garantier så at sige:

Demokratiets øjeblik er derfor ikke bare en forstyrrelse af den eksisterende orden, men en forstyrrelse, der, hvis den lykkes, resulterer i en omstrukturering af denne orden, så den bliver til en orden, hvor der findes nye væremåder og handlemåder, og nye identiteter kommer i spil.

Hvilket igen betyder,

”at den demokratiske politik øjeblik ikke er en identificeringsproces – dvs. at man påtager sig en eksisterende identitet – men snarere en afidentificeringsproces, eller, som han [Ranciere] siger, subjektivering, dvs. at man bliver et demokratisk subjekt. (Biesta, 2014: 115 ff)

Det, der udtrykkes i de institutionelle bidrag til *Viden, demokrati og transformation* fremstår i dette lys som et sympatisk forsøg på at harmonisere de to principielt forskellige demokratibegreber og på at ville det hele og dermed måske ende i ingenting. Det åbner til gengæld et rum for projekter, der så at sige ved, hvad de vil.

Et kontra-spørgsmål til de ovenstående kunne være, hvorvidt statsligt-kommunale kulturinstitutioner overhovedet kan eller skal kunne rumme et sådant radikalt/eksperimentelt demokratisk projekt. Som Tony Bennett har fremført det i sine kulturpolitiske studier (senest Bennet, 2013), inspireret af Foucault, så er det kulturelle kompleks centralt i og for det moderne, liberale, styringsrationale: at styre gennem selvstyring: *the conduct of conduct*. Dannelse er som et æstetisk diagram netop en praksis for selvdannelse, der – adopteret som en liberal teknologi for produktion og distribution af frihed – har vist sig så fleksibelt, at det har kunnet udgøre det sammenbindende led mellem de historisk og strukturelt forskellige ”assemblages” af kulturel viden og institutionelle praksisser etc. At åbne for deltagelse i det radikalt demokratiske eksperiments forstand vil imidlertid implicere, hvad Biesta med Ranciere kalder et *subjektiveringskoncept* for dannelse frem for et *socialiseringskoncept* for dannelse, hvilket igen vil sige at bryde ud af det

foreskrevne og til- og indlærte, herunder de pænt kuraterede deltagelsesformer, og blive et demokratisk subjekt, der sætter sig selv og institutionen i spil.

I det følgende skal jeg gennem tre cases på aktuel kulturpolitik undersøge, uddybe og diskutere dette spænd mellem henholdsvis en mere socialt-integrativ vision med dens implicite socialiseringskoncept for dannelse og så en mere radikal politisk vision med dens alternative subjektiveringskoncept for dannelse.

Case 1 – *Take pART*

Lad mig gå videre herfra med det første af mine tre eksempler. På denne trappe et sted i Sundholm-kvarteret i København påkaldes den vandrende af en silhuet af en menneskekæde, der bevæger sig hen over trappen, eller rettere så kan man se, at nogle bryder ud af kæden, der er bl.a. én, der har sat sig ned og taget plads med ryggen vendt til de andre:

**Kunsthallen Nikolaj og Fabrikken for kunst
og design, 2011**



Påkaldelsen kommer fra deltagere i et kunstprojekt ”Take pART” (2011), der igen har været del af det større projekt ”Tag plads” for unge i et samarbejde mellem Kunsthallen Nikolaj og Fabrikken for Kunst og Design (2011). Påkaldelsen skaber for et øjeblik et rum for henvendelse, der forbinder sig med andre rum i opfordringen til at tage plads og tage del – i kunst og kultur såvel som i samfund og politik. Med fare for at misbruge dette lille eksempel vil jeg med kunstkritikeren og kuratoren Irit Rogoff (2005) sige, at deltagelse her handler om ”en flydende kommen sammen i kraft af en foreløbig tilkendegivelse i tale og handling”. I selve situationen skabes et rum, der ikke bærer det formelle politiske rums signatur, men snarere springer ud af hverdagslivet, her en trappe/passage i byen, og i hvert fald for et øjeblik transformerer det og fremviser en anden form for magt. Samtidig rejses der et spørgsmål om, hvor den demokratiske fordring ligger – hos flokken, der fortsætter vandringen, eller ham eller hende, der stopper bevægelsen og sætter sig ned med

ryggen til de andre. Som sådan er henvendelsen performativ, en inviterende gestus, der snarere end at bringe et budskab eller repræsentere et bestemt indhold peger på selve invitationen, stiliserer den og mimer andre erfaringer med påkaldelser og gør den til det egentlige ærinde/kunststykke – med risiko for at ikke at blive forstået eller direkte afvist. I den performative handling sætter det påkaldende subjekt sig selv i spil, som Rogoff også formulerer det, men det vinder også muligheden for at åbne for forståelse og gensidighed, idet handlingen tages for det, den er (Rogoff, 2005). Eksemplet stammer fra et kunstprojekt for udsatte unge, udført i et samarbejde mellem flere institutioner i lokalområdet og støttet af Kunstrådet. Det åbner som performativ, vil jeg hævde, for det radikalt demokratiske eksperiment og et subjektiveringsprojekt i Biestas forstand. Samtidig er det selvfølgelig stadig indrammet af et konstitutionelt politisk rum og del af et pædagogisk projekt.

Eksemplet er taget med, fordi det viser den ene dimension i det Velux-projekt, vi lige er gået i gang med: Nemlig de mange kulturprojekter under de såkaldte kulturregioner, der handler om kunst og kultur i byen og de offentlige rum og om gennem krop og bevægelse at tage del/tage plads. Et andet lignende eksempel er kunstprojektet *Captive Portal*, der tager udgangspunkt i den hverdagslige brug af mobile teknologier, og som startede med projektet *Stedsspecifik tekst* fra 2014.³ Deltagerne guides her til forskellige steder i København, hvor de via en applikation til en mobiltelefon og lokale hot spots kan opleve de specifikke bygninger, pladser og rum gennem kunstrelaterede materialer. Endnu et eksempel er installationen *Modified Social Benches* af Jeppe Hein, der startede i 2012, men løbende suppleres, og hvor forskellige bænke på byens offentlige pladser indbyder til kropslige og social eksperimenter og andre måder at gebærde sig på i det offentlige rum. Installationerne har været opstillet i flere byer såvel i som uden for Danmark, især dog i Berlin.

Case 2: Safe Frame

Som det lille indledende eksempel ”Take pART” har vist, så er deltagelse i kunstnerisk og kulturel forstand forbundet med performativitet. Det er forbundet med det, at noget træder frem, tager form og bliver virkeligt gennem det at henvende sig og invitere til at tage del i selve denne stræben eller tilbliven. I den forstand kan man sige, at performativitet *er* deltagelse og at deltagelse *er* performativ. Som kulturpolitisk strategi har deltagelse da også sit udspring i performativ kunst, der i forskellige avantgardistiske former har bidraget til at ændre såvel kunstinstitutionen med dens opdelinger i forskellige kunstarter som kulturinstitutionerne med deres indbyrdes grænser og diskursive rammesætninger for, hvad fx et museum er eller kan være (Bennett, 1995). Lad mig for

at illustrere det nærmere vise endnu et eksempel, denne gang et værk eller snarere en værkserie og en udstilling af den bosnisk-serbiske, nu delvist tysk bosiddende kunstner Danica Dakic med titlen *Safe Frame* (1, 2, 3). Værket eksisterer i forskellige formater, hvad vi ser her er et fotografisk tryk på aluminium, der var med på Köln Kunstmesse i 2014 fra et galleri i Bratislava, *Safe Frame 3*.

Danica Dakic: *SAFE FRAME III*,
C-Print on aluminum, 100 x 150cm, Courtesy the artist and Gandy Gallery, Bratislava
Köln Kunstmesse, 2014



10 SYDDANSK UNIVERSITET DK

Billedet viser en stor forgyldt ramme, som en gruppe unge kvinder bærer på, sådan at de kommer til at udfylde rammen, men samtidig bryder den, idet fødderne stikker udenfor. Rammerne og kvindernes fødder står klart, mens deres kroppe i rammeudfyldningen er sløret som af et mælkevidt billedglas. Alligevel ses det tydeligt, at de er indbyrdes forskellige mht. kropslig fremtræden og klædedragt. Billedet synes at fastfryse dem i deres forsøg på at koordinere løftet af rammen i en bevægelse fremad. Det er på én gang foruroligende (hvem er disse kvinder, hvor kommer de fra, hvor skal de hen) og inciterende (hvad er det med den ramme, hvilken rolle spiller den, hvad skal der ske med den etc.). Nogen af svarene gives i *Safe Frame 1* og *2*, en kombineret video- og lydinstallation, der indgik i en udstilling på Museet for Moderne Kunst i Frankfurt i 2013.



11 SYDDANSK UNIVERSITET DK

På den ene væg i museumsrummet kørte en videoprojektion, *Safe Frame 1*, med forskellige glidende indstillinger på et berømt fotografi *Louvre, Paris* af den ungarske fotograf Paul Almásy fra 1942. Det er en affotografering af et evakueret billedgalleri på Louvre i Paris under den tyske besættelse. Almásys fotografi hænger til daglig på museet i Frankfurt og har været den direkte inspiration for Dakic. På fotografiet ses det, hvordan de tomme billedrammer hænger tilbage på Louvre med nummereringer sirligt indskrevet på væggen med kridt sammen med navnet på kunstneren og titlen på værket som en besværgelse på, at de landflygtige værker, herunder Da Vincis *Mona Lisa*, vil genvinde deres plads, give museet sin identitet og publikum sin kunst/historie tilbage. En af rammerne på fotografiet står imidlertid på gulvet, lænet op af væggen, tilsyneladende efterladt i hast, men også som et løfte om de billeder, der vil komme til. Det er den ramme, som Dakic bruger som direkte afsæt for sit værk og har genskabt i en massiv, forgyldt form.

Mens videoprojektionen af Almásys fotografi med nærindstillinger på detaljer fra de tomme rammer, som på én gang forlener det med en mytisk værdi og en sansekonkret tiltrækning, kører på den ene væg, kører en lydinstallation på den anden væg, hvor den genskabte tomme ramme hænger. Lydinstallationen er komponeret som et rytmisk og suggestivt lydbillede, hvor det, der viser sig at være de unge kvinders stemmer, høres med uddrag af historier om flugt, migration og eksil iblandet sang og overlappende tale og kommentarer til de billeder, disse kvinder for første gang har set og hørt om på Museet for Moderne Kunst i Frankfurt: ”Hvorfor dog netop det og det billede, hvorfor hænger de billeder overhovedet hænger dér, hvor er mine/vore rammer, hvad skal jeg stille om med denne *Safeframe* – og med det selv at blive tildelt en plads på museet?”.⁴ Kvinderne i installationen kan ikke genkende navnene på alle de store, kendte kunstnere, hvis værker blev fjernet, og som udgør en autoritativ europæisk kulturarv, med de genkender sig umiddelbart i de tomme rammer: ”Her er vores verden. Her kan man se sig selv”, siger én. Efterfølgende må publikum spørge sig selv, hvilke former for genkendelse, kvindernes stemmer og historier vækker i dem selv samtidig med, at de kan høre deres egen mumlen og de øvrige lyde fra museet reflekteret i lydinstallationen. De er således kropsligt og sanseligt deltagende fra de træder ind i museumsrummet. Og de må samtidig selv imaginativt udfylde de tomme rammer fra fotografiet/videoen og museumsvæggen med de billeder, de selv bærer rundt på, og ud fra de erfaringer, de har med, hvad man kommer i billedrammer for at huske, bevare og værne om det, der var, så det kan blive en del af det, der er, og det, der skal komme. I lighed med det foregående eksempel er værket eller snarere værkserien blevet til i et samarbejde mellem Dakic, en fotograf, en komponist og en gruppe af unge kvinder fra

et fondsstøttet uddannelsesprojekt for migrantkvinder, fortrinsvis fra Afghanistan, Eritrea og Somalia, der alle har arbejdet sammen gennem mere end et år.⁵



Serien rejser foruden de væsentlige spørgsmål til, hvad et billede er, hvad kunst er, hvad et museum er, og hvad publikums rolle er osv. en række yderligere spørgsmål til forholdet mellem kunst og virkelighed, kunst og politik. I denne værkserie forbinder kunst og virkelighed, kunst og politik sig med hinanden på flere niveauer. Kulturkritikeren Hal Foster har i *The Return of The Real* (2002) og Claire Bishop i *Artificial Hells* (2012) argumenteret for det problematiske i at lade henholdsvis kunst og virkelighed og kunst og politik smelte sammen, men her sker der snarere en gensidig udfordring. Der er ikke noget enkelt budskab, men en performativ inddragelse af publikum på forskellige niveauer, der først og fremmest bevæger i en affektiv modus af håb, der bæres videre fra Almásys fotografi fra 1942. *Safe Frame* er ligesom Dakics øvrige værker udtryk for et radikalt - demokratisk eksperiment, vil jeg sige, i kraft af den måde, det nedbryder grænser mellem aktører, kunstarter/medier og institutioner. Samtidig er også denne værkserie er del af noget større og som sådan eksempel på det, kuratoren Paul O'Neill har efterlyst som "en kunst for offentlig deltagelse", der ikke bare udfordrer i øjeblikket, men er integreret i mere vedvarende og i den forstand bæredygtige sammenhænge (O'Neill, 2012).

Når jeg har taget dette eksempel med, så er det netop fordi, det nedbryder sådanne grænser og skaber nye alliancer og samarbejder – for nu ikke at bruge en konkurrencestatslig term som partnerskaber – mellem kunstarter og medier, aktører og institutioner og rykker ved museets rolle som formidler af kulturarv. Det er noget, vi skal beskæftige os med i andre dele af Veluxprojektet, der vil tage udgangspunkt i kunst- og kulturhistoriske museer fra de små og lokale til de større og prestigøse. Andre lignende og aktuelle eksempler fra andre institutioner og sammenhænge kunne være de mange eksperimenterende kunstnerdialoger og kunstværksteder under *Art Week-end* Århus

i maj 2014, fx med undervandsmusikerne fra AquaSonic og kunstnergruppen SoNa, eller Det Kongelige Biblioteks *1001 danske digtere* ligeledes maj 2014 med invitation til en række nulevende danske digtere om at udføre en form for omvendt ekfrase, hvor digte gives visuel eller skulpturel form, og publikum inviteres til en dialog om sprogets materielle og sanselige dimension.

Case 3: MGP/Eurovision 2014 og *Fugl Fønix*

Men nu til et helt andet og sidste eksempel, som implicerer vor store nationale public service institution DR og desuden medie-/populær- og hverdagskulturen. Nemlig den danske udgave af Europæisk Melodi Grandprix 2014, der blev afholdt i København i B&W Hallerne på Refshaleøen, og DR's Eurovision heraf med det catchy logo "#JoinUs" og det foranstillede hashtag for kommunikation på sociale medier. Melodi Grandprix er en *live* begivenhed, der i en årrække har lignet det, performance- og medieforskeren Philip Auslander har kaldt en "second-hand udgave af sig selv", dvs. en begivenhed, der som *live* fænomen er reduceret til at forsøge at indhente den medialiserede udgave af sig selv (Auslander, 1999). I København syntes dette imidlertid at lykkes. MGP/Eurovision 2014 bidrog, vil jeg hævde, til at nedbryde grænser mellem kunst, populærkultur og hverdagskultur på flere måder. Hele begivenheden blev igangsat med et lyskunstprojekt *skyLINE* af Jesper Kongshaug, der blev støttet af både Udenrigs- og Kulturministeriet. Det bestod *dels* i en blåtonet oplysning af en række bygninger omkring Københavns havnefront, der byggede en lys-bro ud til Refshale-øen, *dels* i et fortløbende lysbånd, der i silhuet-form fremviste og forbandt københavnsk og europæisk arkitektur til en samlet skyline på B&W hallernes grå mure, så det kunne ses over store dele af København. *Live* og medieret smeltede fra start sammen, idet grænsen mellem by, hal og scene blev åbnet op. Inde i hallen gjorde DR's næsten rent digitale scenografi scenen til én stor ø af lyd, lys og billeder, der næsten sømløst skiftede fra den ene performer til den anden og inddrog både publikum foran scenen, publikum i byen/foran Rådhuspladsen og publikum foran store og små skærme inde og ude i en magisk cirkel, for nu at bruge et udtryk fra performanceteori. *Live* og medieret flød sammen i et multi-modalt flow, her angivet gennem et par skærmprents fra nogle af de mange videoer på YouTube.



Kultur- og medieteoretikeren Walter Benjamin har om filmen sagt og Auslander om tv hævdet, at det giver publikum en oplevelse af nærhed og intimitet. Beskueren af et maleri, der i et museum *er* fysisk nær sit objekt i dets unikke fremtrædelse, kan fordybe/koncentrere sig og så at sige indleve sig *i* kunstværket for efterfølgende at distancere sig og gøre det til genstand for kunstkritik. Den moderne massebeskuer, der er sat over for noget, der først eksisterer som allerede masseproduceret, er både tættere på qua linsens/objektivets nærgående (zoom) og udsat for et flow af ”nærgående” billeder. Beskueren må derfor omvendt lade billederne trænge ned *i* egen krop og sanser og veksle mellem opslugthed og adspredthed. Som masse mimer publikum filmens/tv’s sanseorkestrering på en måde, der ikke adskiller nydelse og vurdering, og som kan forekomme passiv og manipulerbar, men som ifølge Auslander (med Benjamin) har en dynamisk, vitalistisk kraft. Den tekniske reproducerbarhed betyder nok et tab af aura, men den tilfører samtidig nye muligheder, og spørgsmålet om autenticitet bliver da ikke mindst et spørgsmål om, at mediet modsvarer sin tid og genfortolker forholdet mellem *live* og medie, værk og modtager/publikum: “forholdet mellem live og medialiseret er et omskifteligt spørgsmål, udsat for en betragtelig forandring over tid” (Auslander, 1999: 162). Ved MGP/Eurovision 2014 fik vi så den digitale, netbaserede variant, der tillod et osmotisk flow mellem performere, publikum og medier og gav en ny multi-modal oplevelse. Med mindre man altså som jeg lige havde købt en nyt *wonder*-tv, der alligevel viste sig at have været *for* billigt, i hvert fald måtte pixel-opløsningen give op over for det franske nummer. Og så var man pludselig tilbage i den velkendte fjernsynsstue og –position igen.

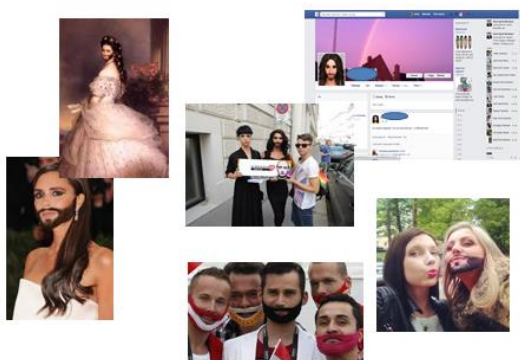
Som vært for begivenheden formåede DR imidlertid både at forenkle og udvide konceptet. DR1-udgaven med værterne Nikolaj Koppel, Pilou Asbæk og Lise Rønne fremstod alt i alt som en rensat, stiliseret performance, der gav konventionen et begavet twist. I DR3-udgaven med Monte Carlo som værter blev den udfordret gennem en parodisk klipning og kommentering, der også tangerede en politisk kritik, herunder af DR selv for økonomisk ekstravagance, men især greb den

homofobi-debat, der blev aktualiseret af den østrigske transvestit Conchita Wursts kandidatur og bl.a. russernes reaktion herpå. Det var sjovt, men også meget tilbageholdt i sin udfordring af forbuddet mod at politisere – og hvor DR-værterne måtte holde igen, trådte publikum til gennem buh-råb og heftig negativ *twitten* under russernes bidrag. Det kan man så mene forskelligt om. Men som en enhed af *live* og medie blev årets MGP/Eurovision, vil jeg hævde, til en legende rituel og citerende praksis, der formåede at sætte sig selv på spil ved også på afgørende punkter at etablere mimetiske brud.



Som en af DR iscenesat begivenhed trak den også på det faktum, at MGP i de senere år har fået nyt liv over hele Europa som et kultfænomen i en voksende *queer* subkultur. Som sådan mimer denne MGPs på én gang konventionelle og eksalterede kønsgalleri med dets etablerede sammenhænge mellem køn og seksualitet og iscenesætter det, der allerede fremstår som iscenesættelse af noget iscenesat (ligesom i øvrigt på en anden måde polakkernes malkepige-performance, der blev mislæst som en vulgær bekræftelse heraf). At vinderen så i år netop blev den østrigske transvestit Conchita med sin sang om ”Fugl Fønix” (her igen med et budskab om transformation) og sin gennembearbejdede *drag*-performance er en yderligere understregning heraf. Som performance illustrerer den det, som den feministiske filosof Judith Butler har begrebspåsat som performativitet: den fremviser køn som snarere en effekt af den stiliserede og citerende gentagelse af en norm, der eksisterer som en forestilling mellem os, og som først derved bliver virkeliggjort, end som noget, der er givet forud, ”i virkeligheden” og som en selvidentisk enhed. Det, der gør Conchita’s performance anderledes som *dragshow* er, at hun gennem fastholdelsen af det trimmede og delvist kosmetiske skæg forskubber også denne etablerede figur for køn og for sammenhænge mellem køn, krop og seksualitet. Hun blev i forbindelse med MGP udsat for hadefulde udfald og trusler fra omverdenen, endda fra selveste Putin, men med sit budskab om fred og frihed under vinderkåringen

svarer hun igen og knytter først an til ligesindede med den patetiske påkaldelse: ”You know who you are” for derefter henvendt til Putin (og andre ikke-ligesindede) at erklære ”We are Unity” og ”We are un-stopable”. Uden at hun dog i situationen eller senere forsøger at score billige point ved at opstille en moralsk kamp mellem øst og vest, som visse fans og kommentatorer har gjort det.



Efterfølgende er Conchita blevet et mytisk ikon i populær- og mediekulturen og skægget et internetmem med hvilket, hendes gestus recirkuleres verden over. Som føromtalte Irit Rogoff (2005) med filosofen Jean-Luc Nancy i hånden har udtrykt det, så henter vi i det senmoderne vores myter fra populær- og mediekulturen, herunder ikke mindst den såkaldte *celebrity*-kultur. Myten opstår og bekræftes her gennem deltagelse i en ritualiseret begivenhed, hvor den pågældende figur fremsætter sin stedfortrædende talehandling på bunden af hvilken, enhver kan spejle sig selv gennem de andre og som del af et kollektivt vi: ”Dette er, hvad vi er, dette er os”.

Kulturpolitisk ramme – udgang

Det at hævde et radikalt demokrati vil implicere at bryde med de etablerede former for passende kulturdeltagelse, hævdede jeg indledningsvist. Jeg refererede også til Rogoff, som jeg her kort vil vende tilbage til. Deltagelse er i sig selv en performativ og affektiv handling, siger hun. Og når kunst bliver til et åbent og relationelt felt, så åbner det for muligheden for at engagere sig og tage del på nye måder frem for at hensynke i dannelsesformatets foretrukne dyrkelse, identifikation eller kontemplation – eller omvendt dets vrængbillede i den adspredte distraktion. Den muliggør et brud med såvel den institutionelle rammesætning med dens aura- besyngelse og krav på udelt opmærksomhed som modsat en blaserthed. Den åbner derved også for en pluralitet af nye muligheder, i hvilke objektet eller artefaktet, hvad enten det forstås som kunst, design eller

kulturhistorisk relik, befries fra sin byrde som enestående og unik og står tilbage som så at sige det, det er, en singularitet i verden og en gestus.

Men hvad sker der, når værker, artefakter, udstillinger og institutioner indgår i deltagelsesdemokratiske programmer og projekter, fører det i sidste ende til nye former for automatiseret og kodet adfærd? En oplagt fare er, at deltagelse udarter til det, som kultur- og medieforskeren Nancy Thumin (2011) har kaldt et terapeutisk rum. En anden er, at deltagelse med et begreb fra medieforskeren Graeme Turner (2010) bliver demotisk som endnu en udgave af den markedsbestemte oplevelsesøkonomis virkeligt-uvirkelige verden. Så hvordan som kulturformidler, fx kurator, forvalte og formidle deltagelsesfordringen uden om disse faldgrubber, men også uden at foreskrive udkommet af engagementet og dermed genetablere det, jeg med Biesta indledningsvist kaldte et socialiseringskoncept for dannelse? Hvordan skabe programmer, som tillader en diversitet af begivenheder, udstillinger etc., og som ikke privilegerer det sociale over det visuelle, auditive eller verbale formudtryk og muligheden for herigennem at udfordre og lade sig udfordre? Det er nogle af de spørgsmål, man med kunsthistorikeren og kuratoren Claire Doherty's (2004) og den såkaldt ny-institutionelle bestræbelse inden for kunst- og kulturformidling kan stille alternativt til de indledende spørgsmål:

“If [...] the conventional gallery or museum is becoming a social space rather than a showroom, do we run the risk of creating a new set of conventions - the convention of role-play or prescribed participation - in a wider socio-political context of impotent democracy? And consequently, do the art institutions of the future risk becoming more frustrating, less potentially contemplative or active spaces for the visual imagination?” (Doherty, 2004: 2, Issue 15)

Svaret vil nok også om tre år efter Velux-projektets udløb være, at der ikke *er* noget éntydigt svar, men derimod nok en række forskellige måder at arbejde med deltagelse på med forskellige virkningseffekter. Som Foucault bl.a. formulerer det i et lille essay om kritik (2002 [1978]), så findes der ikke noget sted uden for ”magten”, kun muligheden for at operere inden for den og insistere på ”ikke at blive regeret på *den* måde, med *de* midler etc.”, dvs. en form for lydighedsnægtelse, men også en simpel ”sandhedssigen”, der uden nogen dækning i alternative sandheder eller garantier er grundlæggende udsat. Og det vil i så fald gælde for både kulturformidleren og kulturbrugeren eller rettere for det sted, hvor de mødes i et forum for offentlig fremtræden og som et offentligt intellekt. Judith Butler har i et essay over Foucaults essay om kritik

fra 2002 sagt, at den kritik, der opererer uden rygdækning og kun har en suspension af sin mistro til muligheden/forekomsten af frihed at holde sig til, er en dyd og i sig selv en kunst, der kun kan komme til udtryk som ”den stiliserede relation til kravet til den” (Butler, 2002: 220). Dette krav er på den ene side igen et krav til en subjektiv parathed til radikal selvtransformation, i Biesta’s forstand et subjektiveringskoncept for dannelse, og på den anden side et krav til et offentligt rum for ”udsat” refleksion hinsides den absolutte æstetiske dom, der i stedet åbner for nye typer af engagement og eksperiment – det, Biesta forstår som et radikalt-demokratisk projekt.

Og dermed er vi tilbage til start igen. Da jeg er kulturforsker og min genstand er kunst og kultur, har jeg især været interesseret i deltagelsesformer eller –modi, og for hvordan Biestas begreber om et radikalt demokrati- og dannelsesprojekt kan omsættes til rammer for praktisk kulturformidling. Jeg har med baggrund i Biesta først introduceret to former for subjektiv investering, hvoraf det første er overvejende identifikatorisk og det andet overvejende risikovilligt eller selv-udsættende. Jeg har dernæst sat dem relation til tre forskellige former for kulturel aktivitet, sådan at det identifikatoriske kan tage form af et overvejende kognitivt/dømmende eller et overvejende emotionelt/vitalistisk, mens det selv-udsættende tager form af et overvejende handlingsorienteret/performativt. Disse deltagelsesformer skal så selvfølgelig igen sættes i relation til henholdsvis de relevante kontekster (globalt/lokalt, offentligt/privat etc.) og de relevante niveauer af indflydelse (adgang, interaktion, medbestemmelse), sådan som disse bl.a. har været diskuteret inden for medieforskningen (Carpentier, 2011; Kelty, 2013).

Deltagelsesformer

- Kontekster/offentlighedsformer:
global/lokal, marked/civil (og blandinger heraf)
- Niveauer/omfang:
adgang, interaktion, ”fuld” deltagelse
- Modaliteter:
Identifikatorisk: kognitivt/dømmende, emotionelt/vitalistisk,
Selv-udsættende: handlingsorienteret/performativt

SYDDANSK UNIVERSITET

Med disse foreløbige bud på en måde at differentiere mellem mulige deltagelsesformer på vil jeg imidlertid slutte mine refleksioner vedrørende den kulturpolitiske og –formidlingsmæssige ramme for denne gang. Arbejdet fortsætter i de kommende 2,5 år, og jeg ser frem til, at vi da kan præsentere empirisk funderede resultater for jer og for kulturinstitutionerne derude. Indtil da, får museerne det sidste ord, som igen er et spørgsmål, denne gang som Organisationen af Danske

Museers oplæg til sommermødet på Bornholm, 2014: ”Skaber museer engagement og erkendelse og måske ligefrem forandring for den enkelte og vores demokrati? Kan museer ændre menneskers liv? Har museerne et socialt ansvar?”

Tak for jeres deltagelse!

Noter

¹ Projektet hedder ”Mod et nyt kulturbegreb og nye former for kulturformidling” og løber fra 1. januar 2014 til 31. december 2016. Projektet er støttet med 4,9. mill. af Velux Fonden.

² *REACH OUT - Brugerinddragelse og innovation i kulturens verden*, Kulturministeriet, 2008 + *REACH OUT - Brugerinddragelse og innovation i kulturens verden*, CKO (Center for Kulturøkonomi) og Kulturministeriet, 2012.

³ Ved Kristoffer Ørum, Daphne Bidstrup (sites), Tuk Bredsdorf (programming), Kathrine Abel (organisation) & Matrin Schiøtz (programmering) se <http://cp.oerum.org/index-dk.html#modal-text>.

⁴ Her gengivet fra kataloget ved Museum Für Moderne Kunst, 2013 (Peter Gorschlüter).

⁵ Danica Dakic med Egbert Trogemann (fotograf), Bojan Vuletić (komponist) & SABA-stipendiaterne: Adiam Tekle, Angie Palta Rivera, Emu Amare, Fadime, Fatema, Fatoumata Traoré, Fkadu Tekle, Hamida, Ibtisam, Ikrame, Kanyarat, Leeda Rafiq-Helmand, Leyla, Maida Rahmani, Malgorzata Turkowska, Natalya, Parwana, Saritta, Soumia Errandani, Yergalem Teklai und Zeynep Koc.

Litteratur

Auslander, Philip, 2002, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Taylor & Frances.

Bennett, Tony, 1995, *The Birth of The Museum: History, Theory, Politics*, London, New York: Routledge

Bennett, Tony, 2013, *Making Culture, Changing Society*, London, New York: Routledge.

Biesta, Gert, 2014, ”Vi får ikke altid det, vi ønsker os: Et ikke arkaisk syn på uddannelse, demokrati og dannelse”, in *Museer: Viden, demokrati, transformation*.

Butler, Judith, 2002 [2001], ”What is Critique? An Essay on Foucault’s Virtue”, in Ingram, David (ed.): *The Political: Readings in Continental Philosophy*. London: Basil Blackwell. (Published 2001 by eipcp at <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en>).

Carpentier, Nico, 2011: *Media and Participation. A Site of Ideological-Democratic Struggle*. Bristol UK, Chicago US: Intellect.

Doherty, Claire, 2004, ”The Institution is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism”, in *engage review issue 15*.

Foster, Hal, 2001, *The Return of The Real: The Avantgarde at the End of the Century*. Cambridge Mass., London: The MIT Press.

Foucault, Michel, 2002 [1978], "What is Critique?", in Ingram, David (ed.): *The Political: Readings in Continental Philosophy*. London: Basil Blackwell.

Kelty, Christopher M, 2013, "From participation to Power", in Delwiche, Aaron, Jennifer Jacobs Henderson (eds.): *The Participatory Cultures Handbook*. New York, London: Routledge.

Lundgaard, Ida Brændholt, 2014, "Museet er en sommerfugl", in *Museer: Viden, demokrati, transformation*
Museer: Viden, demokrati, transformation, 2014, red. af Ida Brændholt Lundgaard & Jacob Thorek Jensen.
København: Kulturstyrelsen.

O'Neill, Paul, 2012, *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)*. Cambridge Mass., London, UK: The MIT Press.

Rogoff, Irit, 2005, "Looking Away: Participations in Visual Culture", in Butt, Gavin (ed): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Malden MA, Oxford UK: Blackwell.

Turner, Graeme, 2010, *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. New York, London: Sage.