

METTE THOBO-CARLSEN

*Post.doc. ved Institut for Kulturvidenskaber, Syddansk Universitet*

# DELTAGEREN SOM MUSEUMSAKTIVIST

## EN PERFORMATIV LÆSNING AF DELTAGELSENS POLITISKE POTENTIALE I KUNSTUDSTILLINGEN MODELLEN: PALLE NIELSEN

**THE PARTICIPATOR AS MUSEUM ACTIVIST. A PERFORMATIVE READING OF THE POLITICAL POTENTIAL OF PARTICIPATION IN THE ART EXHIBITION *THE MODEL: PALLE NIELSEN*** | *Since the 1960s, a ‘theatricalization’ of contemporary art and culture has questioned the modernist ideal of the autonomy of art, highlighting instead the performativity and sociality of art as event. The performative and theatrical viewer-involving tendency in art has redefined the relations between art, context and viewer and inspired many museums to rethink the political rationality implied in their social role as authoritative producers of knowledge and their educative and civilizing functions. The museum – once considered an isolated and privileged public space reserved for a small section of citizens – is today developing new museum policies and strategies based on performative and participatory forms of knowledge production, thus aiming to play a more active and perhaps critical role in constituting new social relations and mobilizing new collectivities and communities. In this context, the present article wishes to suggest a performative reading of the art exhibition *The Model: Palle Nielsen* from 2014 at ARKEN Museum of Modern Art, in order to understand the various performative modes of participation which the art installation makes possible. The article explores what makes the artwork political, how it achieves and performs political agency and to what effect, thus aiming to redefine the political in art not in terms of content but as unforeseeable effects of the performativity of the aesthetic form.*

**KEYWORDS** | *installation art; relational aesthetics; new institutionalism; performativity; participation; political art; criticism*

På ARKEN Museum for Moderne Kunst kunne man fra februar til december 2014 opleve en genfortolkning af kunstneren Palle Nielsens byggelegeplads *Modellen – En model for et kvalitativt samfund* fra 1968 skabt af kunstneren selv i samarbejde med kurator Dorthe Juul Rugaard fra ARKEN. Palle Nielsen er født i 1942 og i dag bosat på Falster. Han er uddannet fra Kunstakademiet i København, men nægtede fra begyndelsen at blive en del af markedsøkonomien og den etablerede kunstscene og derved støtte op om tidens borgerlige kunst- og kulturpolitik. Han tog derfor et job som stadsarkitekt i Gladsaxe Kommune med den opgave at udvikle nye, kreative

legepladser til storbyens arbejderbørn – som en form for aktivistisk kunstpraksis, som alle kunne forstå. I samme periode fik Palle Nielsen mulighed for at opføre en byggelegeplads på Moderna Museet i Stockholm. Niensens *Modellen* blev efter sigende startskuddet til en ny måde at tænke museum på i Sverige, men i Danmark var tavsheden rungende. Den etablerede kunstscene mente, at hans socialæstetiske syn på kunsten undergravede kunstens virke (Nielsen). Dette betød, at han i slutningen af 1970erne valgte helt at forlade kunstscenen.

### *Transformationen af det moderne museums politiske rationale*



Figur 1 Palle Nielsen, *Modellen* – En model for et kvalitativt samfund, 1968  
Foto: Palle Nielsen

På Moderna Museet ønskede Palle Nielsen at bruge *Modellen* som en slags trojansk hest, en institutionskritisk gestus til at stille spørgsmål ved og måske ligefrem transformere det moderne museum indefra og gøre museet til et mere demokratisk sted. I *Modellen* lå en utopisk forestilling om, at børnenes frie leg kunne transformere den moderne museumsinstitutions 'politiske rationale', for at bruge Tony Bennetts foucault'ske begreb. Det moderne museums politiske rationale var fra sin begyndelse i slutningen af det 19. århundrede knyttet til en demokratisk ambition om, at museet skulle være åbent og tilgængeligt for alle og repræsentere folkets værdier, meninger og kulturer. Som borgerlig-demokratisk oplysnings- og dannelseinstitution var museet ifølge Bennett et vigtigt instrument til at indstifte nye relationer mellem staten og folket med det formål at løfte befolkningens kulturelle og intellektuelle niveau. Det var imidlertid også en måde at etablere og overvåge nye sociale adfærdsnormer i det offentlige rum på (man skal gå langsomt, tale sagte, lytte, se, men ikke røre). Ifølge Bennett var det offentlige museums demokratiske ambition om at uddanne, repræsentere og henvende sig til den almene befolkning

imidlertid ikke så åben og tilgængelig for alle. Repræsentationen af folkets værdier og kulturer var også en måde at konstituere og forme en specifik offentlighed på (hvid, borgerlig, maskulin) og promovere en særlig borgerlig-demokratisk samfundsorden og sammenhængskraft gennem konsensus, disciplin, regulering og overvågning (102).

I 1968 ønskede Palle Nielsen med *Modellen* at bidrage til en udvikling af museumsrummet og give plads til nye demokratiske værdier og samværsformer, der tillod elementer af uciviliseret kaos, konflikt, dialog, kreative eksperimenter og risikofyldt leg. En sådan kunstaktivistisk praksis flugtede fint med direktøren for Moderna Museet Pontus Hulténs interesse for den institutionskritiske kunst og idéen om, at fremtidens 'åbne' museum skulle deltage aktivt i udviklingen af samfundet, kulturen og demokratiet.<sup>1</sup>

Som nævnt havde Palle Niensens legeplads inden udstillingen i Stockholm fungeret som et ulovligt politisk byggeprojekt med det formål at forbedre børnenes levevilkår i lokale beboelsesområder, fx i Høje Gladsaxe og i Nørrebro's baggårde i København med deltagelse fra både aktivister og lokalområdets beboere. Målet var ifølge Palle Nielsen at tage børnenes rettigheder alvorligt og skabe et frirum for børnene i bykvartererne, hvor de kunne "realisere sig selv gennem deres egne kreationer og gennem åben kommunikation med andre" (Nielsen citeret i Bang Larsen 53). Barnets frie leg havde for Nielsen en utopisk kraft til at forandre det, som han opfattede som et reaktionært uddannelses- og samfundssystem, hvor børns kreativitet og leg ingen samfundsmæssig værdi havde.

### UTOPIA

Palle Niensens urbane legepladsaktivisme var i 1960erne forankret i en politisk og kulturel brydningstid, hvor kunsten var tæt forbundet med en utopisk drøm om at revolutionere samfundet og gøre det til et bedre sted. *Modellens* utopiske aspekt er stadig en aktuell tematik for ARKEN i dag. I perioden 2007-2010 valgte museet at søsætte et stort projekt, som netop skulle undersøge utopiens status som mytologisk sted og som en social impuls i den moderne kunst. Centralt stod også undersøgelsen af utopien som et arbejdsredskab for udviklingen af nye undervisningsformater og kuratoriske praksisser samt som inspiration til at skabe forandringer i museets samfundsmæssige rolle og uddannelsesfunktioner (Jalving). Utopitemaet blev udforsket i tre store samtidskunstudstillinger af kinesiske Qiu Anxiong (2008-2009), tyske Katharina Grosse (2009-2010) og Olafur Eliasson (2010-2011). Fælles for de tre udstillinger var, at de fandt sted i ARKENs kunstakse, som

<sup>1</sup> "Det åbne museum" skulle ifølge Hultén udstille den socialt og politisk engagerede kunst, der havde samarbejde, deltagelse og proces som centrale komponenter (Bang Larsen 48). Hulténs idé om 'det åbne museum' foregriber på mange måder interessen herhjemme for kunstinstitutionens nye sociale rolle som samfundsaktør, der gennem øget dialog og inddragelse af bl.a. lokalsamfundet (outreach) kan inddrage museumsbrugere i demokratiudviklingen og styrke følelsen af medborgerskab, fællesskab og kulturel identitet. Jf. ARKENs undersøgelsesrapport *Fremtidens kunstmuseum*.

de konkret omdannede med ønsket om at give publikum en oplevelse af kunstens utopiske udsigelseskraft og evne til at gendigte og skabe nye perspektiver på vores fælles sociale virkelighed. Palle Niensens *Modellen* kan med fordel forstås som udtryk for ARKENs stadige interesse for samtidskunstens utopiske implikationer. *Modellens* utopiske aspekt knytter sig, som jeg ser det, ikke til en avantgardistisk forestilling om kunsten som en drivkraft, der aktivt kan realisere den perfekte utopi om et andet og bedre sted. Det utopiske knytter sig derimod til et ubrydeligt løfte om social transformation, som ligger i kunsten og i hverdagens kreative praksisser, fx i børnenes leg.<sup>2</sup> *Modellen* fremstår således som et performativt kunstværk, “der med *aktionen*, den konkrete handling som redskab, vil *gøre noget*, forandre noget til det bedre”, som der stod på Arkens hjemmeside.

Jeg vil i de følgende afsnit argumentere for, at Palle Niensens genfortolkning eller ‘reenactment’ af *Modellen* på ARKEN i dag indsætter værket i en ny politisk-diskursiv og museologisk kontekst. Kritikken af det moderne kunstmuseum og den utopiske impuls om at transformere dets ‘politiske rationale’ gennem kunstens kreative handlinger er for så vidt det samme, men værkets politisk-diskursive kontekst er ny. Dette fører uvægerligt til, at værket i dag får en anden politisk betydning end i 1968. *Modellen* indsættes således i dag som et samtidskunstværk i en nymuseologisk og selvreflekterende diskussion, som foregår i disse år på ARKEN om museets fremtidige sociale rolle. ARKENs kulturpolitiske interesse for at gentænke museets sociale rolle og dannelsesfunktion løber parallelt med en lignende udvikling i Englands liberale kulturpolitik og i de engelske museers arbejde for en styrket samfundsrolle med en øget social og økonomisk ‘impact’ som drivkraft.<sup>3</sup>

### *Det politiske i kunsten*

For at kunne give et bud på samtidskunstens politiske potentiale er det væsentligt at slå fast, at jeg med udtrykket det politiske i kunsten ikke refererer til kunst, der illustrerer et specifikt politisk indhold. Jeg mener, som den tyske kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann, at:

“kunstens politiske potentiale ikke kan reduceres til kunstnerens personlige politiske standpunkt, mening eller overbevisning, lige så lidt som den kan reduceres til værkets tematiske, politiske udsagn. Kunst er i en meget mere grundlæggende og kompleks måde en integreret del af de sociale og derfor politiske omstændigheder.” (100).

<sup>2</sup> Ifølge Jacques Rancière rummer al kunst netop det paradoks, at der immanent i kunsten ligger et løfte om social forandring samtidigt med en tro på kunstens autonomi. Jf. den oversatte artikel i nærværende nummer af K&K.

<sup>3</sup> Jf. den engelske 2020 plan *Museums Change Lives* fra 2012 om offentlige museers nye rolle som sociale agenter, der skal tjene samfundsudviklingen og styrke social inklusion, øget tilgængelighed og uddannelse.

Mit bud på det politiske potentiale i kunsten i dag tager teoretisk afsæt i den politiske teoretiker Chantal Mouffes grundlæggende skelnen mellem ‘det politiske’ og ‘politik’:

“med ‘det politiske’ mener jeg den antagonistiske dimension, som jeg mener, er konstituerende for de menneskelige samfund, imens jeg med ‘politik’ mener de praksisser og institutioner, igennem hvilke en orden skabes, som organiserer den menneskelige sameksistens i relation til konfliktualiteten, som er bestemt af det politiske.” (9)

Det politiske knytter sig altså som en antagonistisk eller kritisk dimension ved de performative handlinger, som udgør det sociale liv. Den franske filosof Jacques Rancière definerer interessant nok politik, som det, der sker, når den dominerende sociale orden sprænges, afsløres og genskabes som et bedre og mere demokratisk system (2004). Kunsten har således også et politisk potentiale i kraft af, at den – som en socialt situeret handling på lige fod med andre af livets sociale handlinger – har potentiale til at forandre de dominerende magtrelationer og diskursive praksisser, der ordner og regulerer den. Min performative læsning af *Modellens* politiske potentiale bygger derfor på den antagelse, at al kunst har en performativ kraft til at citere, kommentere og potentielt forandre det sociale felt af magtdiskurser og -relationer, som værket er forankret i og trækker på.<sup>4</sup>

Jeg vil i denne artikel redegøre for Palle Niensens *Modellen* ikke som et kunstværk, der illustrerer en politisk tematik, men som et performativt kunstværk, der har mulighed for at producere politiske effekter i mødet med publikum, hvor et nyt politisk rationale for relationen mellem samfund og borger kan sættes til forhandling. Som Irit Rogoff formulerer det:

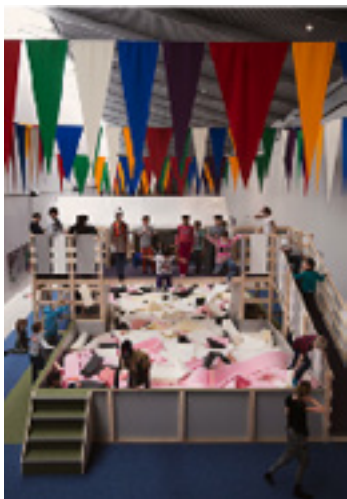
“Argumentet bygger på en tro på, at kunst ikke behøver være åbenlys politisk i sit emne for at producere en politisk effekt for således at konstituere en politik mere end at reflektere den.” (122).

### *Modellen og den relationelle æstetik*

Tager du dine børn med på ARKEN for at opleve udstillingen *Modellen: Palle Nielsen*, bliver du i indgangen til den 150 meter lange kunstakse mødt af et stort sort-hvidt fotografi (jf. billede 1), der dokumenterer børnenes leg i *Modellen* på Moderna Museet i 1968. Man skal dog lidt ned i præsentationsteksten for at finde den tidligere undertitel *Model for et kvalitativt samfund*. Den højlydte utopiske drøm i *Modellen* fra 1968 synes noget nedtonet i dag. Åbner man folderen til *Modellen*, kan man derimod læse om “et socialt eksperiment,

<sup>4</sup> Jeg trækker her på kønsforsker Judith Butlers begreb om performativitet som et udtryk for, at de socialt sanktionerede måder at tale om fx identitet på er bundet til at citere fremherskende konventioner og derved effektuere det, som de siges at benævne. Denne citation kan imidlertid aldrig være sammenfaldende med sit forlæg og danner på den måde et rum for kreativitet (og kritik), der giver subjektet mulighed for ubedvidst og bevidst at forvrænge diskursen og afvige fra normen.

en utopisk model og en undersøgelse af kunstmuseets rammer (...) som skaber plads til de spontane møder og uforudsigelige situationer, som opstår ved børns leg.” (2014)



Figur 2 Modellen Palle Nielsen, 2014  
Foto Sofie Amalie Klougart

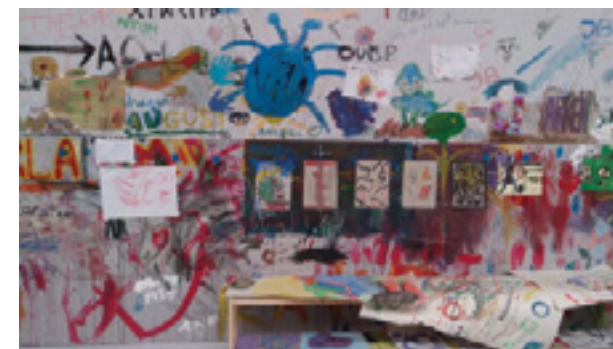
*Modellen* rammesættes her rent kuratorisk ikke som et eksplicit politisk kunstværk, men som et socialt eksperiment med en tydelig relationel æstetik. Nicolas Bourriaud, den franske kurator og senere direktør for Palais de Tokyo i Paris, skrev i 1998 *Esthétique Relationnel*,<sup>5</sup> som hurtigt blev et slags manifest for 1990ernes relationelle og partcipatoriske kunstformer. Et centralt kriterium for den relationelle kunst er netop, at den danner et “socialt mellemrum” beregnet til i mødet med publikum at frembringe nye samværsformer menneskene imellem. (5)

*Modellen* består i dag af to store skumgummibassiner, som er placeret i forlængelse af hinanden i den lange kunstakse og udstyret med klatretårne, som børnene kan springe ud fra. To telte, som skaber kreative legerum mellem de to bassiner, er udstyret med materialer og redskaber såsom udklædningstøj, papir, sakse, maling, pensler, m.m., som børnene kan benytte sig af, fx til at male på vægge og gulve med. I kunstaksens forreste ende ligger store sorte dækslanger, som børnene kan lege i. I den fjerneste ende er for nyligt opført en plantestation, hvor børnene sammen med legeværterne kan så plantefrø, som de senere kan se vokse op og tage med hjem og plante ud.

Børnenes farvestrålende malerier og grafittilignende skriblerier på vægge og gulve har allerede tre uger efter åbningen, hvor jeg var der, inddraget og transformeret gallerirummets neutrale hvide rum og på den måde (provisorisk) sat de magtfulde institutionelle omgivelser ud af spil, som normalt tilskriver de udstillede

<sup>5</sup> Udkom i 2005 på dansk under titlen *Relationel Æstetik* på kunstakademiets forlag, som er den udgave, som jeg citerer fra. Det er min opfattelse, at Palle Niensens sociale æstetik fra 1960erne har store ligheder med det, som vi i dag forstår ved relationel æstetik.

genstande kunstnerisk og økonomisk værdi. Kunstneren Palle Nielsen er citeret på en af gallerivæggene for at have erklæret: “Slip børnenes glæde, fantasi og kreativitet løs – det gør dem til frie, sociale og nysgerrige børn.” Kunstnercitateret bruges ikke, som jeg ser det, som et autoritativt kuratorisk statement til at forklare kunstværket, men indleder en ny form for demokratisk samtale i museumsrummet. Skriften på væggen, så at sige, er ikke autoritativ, fordi den står hvis ikke overskrevet så i hvert fald sidestillet med deltagerens utallige farverige, fantasifulde og grafitti-lignende underskrifter i form af tegninger, små historier, kritiske og sjove kommentarer, som er smurt, kradset og malet overalt på galleriets vægge og gulve.



Figur 3 Modellen Palle Nielsen, 2014  
Foto: Mette Thobo-Carlsen

Man kan sige, at de borgerlige, demokratiske værdier, som var forbundet med det moderne museums ‘hvide kube’, som Tony Bennett beskrev, her ikke udsiges af museets autoritære kulturelle stemme, men fortolkes af en kollektiv og flerstemmig røst. Det er det kvalitative og kollektive menneskes stemme, som kunstneren forestiller sig den, der har transformeret det institutionelle rum til et mere åbent, urbant og energisk offentligt sted. Ved at transformere museets klassiske, modernistiske ‘hvide kube’, herunder også den modernistiske idé om det autonome kunstværk, sætter udstillingsaksen på ARKEN scenen for en ny demokratisk samtale, hvor betydning først bliver til, når beskuerne på forskellige måder oplever, afprøver og ‘bruger’ det. Værket har karakter af en fælles kreativ performance og begivenhed, der virker ved, at den åbner ‘brugerens’ sanser op for den materielle oplevelse og sociale proces, der ligger i produktionen af et nyt, dynamisk, forskelligartet og pluralistisk museumsrum, hvor alle har en politisk rolle at spille.

*Modellen* fremstår næsten som en prototype på et relationelt æstetisk kunstværk, der, som Bourriaud udtrykker det, er mere optaget af “de menneskelige interaktioners sfære og dens sociale kontekst end bekræftelsen af et autonomt og *privat*, symbolsk rum.” (13) I det nye intersubjektive rum, som værket konstruerer, taler kunstneren ikke fra en ophøjet position uden for værket. Kunstneren og publikum er derimod samarbejdspartnere, co-producenter, der i fællesskab frembringer



værket. I *Modellen* bliver kunstneren i samarbejde med kuratoren også en slags iscenesætter af en social situation og iværksætter af de material-semiotiske processer, hvis performative effekter og virkning realiseres (og får betydning) i publikums tilegnelse af værket. 'Brugeren' af *Modellen* skal derfor heller ikke forstås som et privat individ, der indtræder i en 1:1 relation med værket. Værket konstituerer derimod i udstillingsøjeblikket et nyt fællesskab af beskuere. Publikum i *Modellen* kan forstås som en kollektiv gruppe, der igennem deres kreative og motoriske udvekslinger med værket sammen kan realisere dets potentielle politiske indhold.

### *Deltagelsens performative grundmodus*

Palle Niensens *Modellen* er et performativt kunstværk, der fremhæver betydningsskabelsens performative og teatral<sup>6</sup> dimension. Det er derfor et værk, der ontologisk "svæver mellem en status som ting og begivenhed" (Bal 34). Kunsthistoriker Angelika Nollert betegner netop den performative installation som et værk, der:

"organiserer ting og begivenhed, betydning og sansning og iagttagelse og deltagelse, det faste og det flygtige til et æstetisk hele, hvor det ikke længere giver mening at adskille komponenterne fordi de gensidigt medvirker til at konstituere hinanden." (citeret i Ring Petersen 126)

Som beskuer står jeg i en dobbelt fortolkningsrelation til værket som både læser af en semiotisk tekst og deltager i en kropslig og social begivenhed. Beskuerens (herunder også min) kunstoplevelse er en aktiv, betydningsskabende handling, der er forankret i det, som Mieke Bal kalder for værkets sociale 'felt', dvs. i den sociokulturelle kontekst, der sætter rammen for receptionen af værket:

"at skabe betydning er en aktivitet, der altid sker inden for et eksisterende, socialt felt af aktuelle magtrelationer; den sociale ramme "omgiver" ikke værket, men er en del af værket, som noget der arbejder indefra." (Norman Bryson 5)

I en performativ installation som *Modellen* indbefatter min læsning af værket således ikke at afkode værket, da der strengt taget ikke er nogen skjult mening at afkode. Min kunstoplevelse den dag på ARKEN var heller ikke en traditionel fænomenologisk sansning af værket (at se, at røre, at bevæge sig rundt), hvor min krop blev centrum for en klassisk æstetisk oplevelse af værket. Der er derimod tale om, at når jeg betragter værket, udfører jeg "en handling, der gør eller performer det, den 'siger.'" (Bal 14) Jeg producerer her og nu værkets sociale og politiske betydning som

6 Jeg bruger begrebet teatralitet i overensstemmelse med den amerikanske kunsthistoriker Michael Frieds kritiske brug af ordet i forbindelse med 1960'ernes eksperimentelle kunst. Begrebet betegner værkets teatral rum, som et, der afhænger af beskuerens fysiske nærvær: "et objekt i en situation – én der, praktisk talt per definition, inkluderer beskueren." (citeret i Ring Petersen 279)

produkt af min sanselige 'læsning' af værkets potentielle 'indhold.' For når *Modellens* materielle, semiotiske og sociale processer griber aktivt ind i hinanden, lægger den op til, at jeg som beskuer både fokaliserer, læser og sanser i én og samme bevægelse.

*Modellen* på ARKEN står som en totalinstallation, der inviterer til en demokratisk, ligeværdig samtale mellem kunstneren og beskueren, og hvor beskueren opfordres til at tage aktivt del i de performative handlinger, som værket gør mulige. Værkets demokratiske gestus ligger altså i den måde, hvorpå den adresserer og deri konstituerer beskueren som et aktivt subjekt, der har lige så meget magt over produktionen af værkets betydning som kunstneren. Beskuerens aktive deltagelse er således karakteristisk for værkets ontologiske form som en socialt situeret handling og begivenhed. Deltagelsen forstås m.a.o. som en performativ handling, der situeret i værkets større sociale felt 'frembringer' værkets virkning og effekt.<sup>7</sup>

I ARKENs presse materiale står citeret én anden af Palle Niensens kunstpolitiske erklæringer: "Det er kun en udstilling for den, der ikke leger". En sådan performativ ytring sætter scenen for to "typer af performativitet eller betydningsskabende aktivitet, som installationens publikum kan involvere sig i", som kulturforsker Anne Ring Petersen formulerer det (281). M.a.o. så sættes scenen her i udgangspunktet for et meget ubevægeligt, intersubjektivt rum, hvor beskueren kan indtræde i to – fornemmer man ikke lige politisk handlekraftige – roller som værkets 'du'.<sup>8</sup> Det er to subjektpositioner, der adskilles, ja direkte modstilles, nemlig beskueren på den ene side af værkets grænse, hvis opgave er passivt at observere og holde opsyn med børnenes frie leg (samt evt. dokumentere den via mobiltelefonen), og barnet på den anden side, som opfordres til at deltage aktivt i det sociale eksperiment. Palle Nielsen har selv skrevet om grunden til udelukkelsen af den voksne beskuer:

"Modellen er et forsøg på at skabe en anden slags relation mellem børn og forældre. Det kapitalistiske systems indoktrinering er så meget mere effektivt, end da vi var børn, og det, som er på spil, er at kæmpe mod dette og skabe andre former for social identifikation. Dette betyder at arbejde på mange niveauer. En af dem er med børn, en anden med unge – imens ældre mennesker er, mener jeg, fanget; intet kan gøres ved det niveau af indoktrinering." (citeret i Bang Larsen 120).<sup>9</sup>

7 Anne Ring Petersen noterer, at "inden for billedkunstens område er *performativitet* et begreb, der primært knyttes til det situative ved beskuerens tilegnelse af værket, dens karakter af en handling i nuet, en frembringelse af betydning og erfaring", hvor det at frembringe henviser til "to sider af beskuerens tilegnelse af værket; det at frembringe eller producere (en subjektiv) betydning og det at *bringe* en betydning som er intenderet fra kunstnerens side, *frem*." (272)

8 Jeg er her inspireret af Mieke Bals opfattelse af, at værkets mening ikke er en egenskab ved værket selv, men noget, der produceres af de performative handlinger, der finder sted i værkets sociale felt, når et 'jeg' henvender sig til et 'du': "mere end en egenskab som værket har, er meningen en begivenhed: det er en handling udført af et 'jeg' i relation til det, som værket forbinder med et 'du'." (Bryson 5)

9 Det skal retfærdigvis siges, at ARKEN har indført, at voksne også må hoppe, klatre og male i *Modellen* onsdage fra kl. 17-19, eller når det ikke forstyrrer eller styrer børnenes leg.

I Palle Nielsens *Modellen* er det i udgangspunktet barnet, som gennem den kreative og fysiske leg har mulighed for at undergå en form for forandring og få en styrket politisk agens. Legen bliver iscenesat som en performativ handling, der giver barnet i samværet med andre en styrket social identitet, myndighed og agens. Det politiske i legen er mere præcist knyttet til dens karakter af kreativ og innovativ proces, der kan indstifte – fysisk og i fantasien – nye (provisoriske) sociale virkeligheder og identiteter. Legens kreative og innovative processer synes at have det tilfælles med kunstens æstetiske processer, at de faktisk kan forandre forholdet mellem det enkelte individ og verden og skabe noget i verden, som ikke var der før. (Hammershøj 2013) *Modellens* politiske effekt ligger først og fremmest i styrkelsen af barnets sociale identitet og agens, som gør de politiske forandringer af det offentlige rum mulige.

Det er imidlertid en næsten klassisk antropologisk observatørrolle, der modstilles det legende barn, som måske ikke helt tilsigtet fremstår som et sociologisk objekt, der kan studeres og dokumenteres. Det er imidlertid tydeligt, at den politiske agens, ifølge kunstneren, ikke knytter sig til den voksne beskueres 'passive' blik på *Modellen*. Fælles for de to beskuerroller er dog, vil jeg indvende, at de udpeges som kropsliggjorte subjektpositioner. *Modellen* henvender sig (som andre kunstinstallationer i øvrigt) "direkte til beskueren som et bogstaveligt nærvær i rummet. I stedet for blot at forestille sig beskueren som et par ulegemliggjorte øjne, forudsætter installationskunst en kropsliggjort beskuer hvis føle-, lugte- og høresans er lige så stærk som synssansen." (Bishop 6)

Hvis man ser nærmere på den voksne beskuerrolle, så er den heller ikke så akropslig og passiv aflæsende i sin optiske relation til værket, som kunstneren ellers foreskriver. Værket giver faktisk mulighed for, at den voksne beskuer kan bruge sin krop, når han/hun bevæger sig rundt i installationen, rører ved materialerne, taler med børn, forældre og legeværter – og måske endda gør brug af iPad'en på væggen og skruer op for musikken (hvilket jeg gjorde). En fælles betingelse for barnet og den voksne er, ud over den fælles kropslige forankring i værkets sociale rum, at deres handlinger og bevægelser rundt i *Modellen* er delvist forudbestemte og betingede af ydre faktorer såsom værkets arkitektoniske form i rummet, de tilgængelige materialer m.m. Hverken den voksnes eller barnets performative bevægelser i rummet er alene spontane og fri improvisation, men også iscenesatte og til dels koreograferede og regulerede af museets normer og koder for social adfærd herunder også af de skrappe sikkerhedskrav, som i dag gælder for legepladser. Der er dog et relativt stort spillerum for, at publikum kan skabe en mere løssluppen, larmende, lystfyldt og glad atmosfære og nyde en pause fra de sociale normer og adfældsregler (hør efter, vær stille og se, ikke røre), som traditionelt normaliserer publikums adfærd og børnelivet i særdeleshed i det offentlige rum.

I stedet for at tale om to forskellige publikumsroller, som modstilles, vil jeg hellere anskue dem som to forskellige træk ved den performative deltagelsesmodalitet, der kendetegner både den voksnes ofte analytiske og dokumenterende handlinger og barnets kreative leg. Den ene er af emotionel-affektiv karakter (man kan ved at betragte

værket fx nyde den glade stemning, blive begejstret over den fysiske leg/blive bange/bekymret eller blive bevæget på et politisk niveau). Den anden er af kropslig, motorisk karakter (man kan fx gå meget langsomt eller løbe meget hurtigt rundt i installationen, hvile sig på 'forældrebænken' eller lege i skumgum-mibassinerne). At betragte og at lege er to forskellige former for aktivitet, men de har begge potentiale til at 'rekonfigurere' verden.<sup>10</sup> De to former for bevægelse udgør de grundlæggende træk ved deltagelsens performative modalitet i *Modellen*, og begge kan bidrage aktivt til en øget politisk bevidsthed og agens i forhold til forandringen af det politiske rationale, der strukturerer og regulerer museumsrummet.

### *Deltageren som museumsaktivist*

Vigtigt for forståelsen af *Modellens* politiske agens som kunstværk og den måde, hvorpå den frembringes, er altså, at værket også tilbyder, at jeg som voksen beskuer kan tage aktivt del i den sociale begivenhed og dermed blive en del af den nye offentlighed af museumsbrugere eller snarere museumsaktivister, som værket skaber.

I min aktive deltagelse i værket performede jeg en om end ikke antagonistisk modhandling, så en alternativ relation til værket ved at *omgøre* den passive og overvågende betragterrolle og den rationelle og apolitiske subjektivitet, som værket tilskrev mig som voksent menneske og forælder. Mine forholdsvist banale performative handlinger – såsom at sætte ny musik på – var måske en ubevidst måde at svare på værkets politiske opfordring til at tage magten og tage del i transformationen af museumsrummet og dens politiske rationale.<sup>11</sup>

Udstillingen opnår sit fulde politiske potentiale, hvis man som Irit Rogoff anbefaler, betragter publikums performative handlinger og bevægelser som en kropsliggjort kritisk modus. Publikums observationer, bevægelser og leg i *Modellen* er en kropsliggjort måde at bebo, ja næsten besætte det institutionelle rum på og samtidigt en kritisk modus for at udleve nye partcipatoriske måder at opleve på og lære om kunstens sociale og politiske potentialer. Det er en form for kritik eller policy making, om man vil, som handler uden for kunstens "repræsentationsstrukturer", som Rogoff formulerer det ("Looking Away: Participations in Visual Culture" 6) I stedet for at stå uden for kunstværket og se ind, fortolke og bedømme kunstværkets skjulte mening, kropsliggør og udlever publikum en performativ form for kritik, der

10 Ifølge den franske filosof Jacques Rancière er blikket en performativ akt, der altid implicerer en poetisk form for transformation eller 'rekonfiguration' af verden: "Beskueren er aktiv (...): Han observerer, han udvælger, han sammenligner, han fortolker. (...) Han laver sit eget digt med det digt, som han ser udfolder foran sig." (2007: 277)

11 Min pointe er, at det altså ikke kun er børnenes innovative brug af *Modellens* materialer, der kan forandre strukturen i værket og potentielt strukturen i vores samfund. Palle Nielsen skriver her om børnenes modhandling: "Det enkle faktum at de svømmede i maling (i modsætning til at male med det) er et skridt hen imod forandring af strukturen i samfundet. Den er lille. Den er langsom. Men den er en del af en bevægelse gjort af ønsker og handlinger." (Bang Larsen 142).

forskyder og transformerer gallerirummets magt- og vidensstrukturer indefra. Rogoff hævder, at hvis vi tager publikums performative handlinger i rummet alvorligt, som jeg mener, at denne udstilling gør, så kan publikums aktive deltagelse vække kunstens politiske og demokratiske potentiale til live – og gøre os beskuerer til mere magtfulde politiske agenter (2005).

“Hvis vi tager de performative publikummers potentiale alvorligt, tillader vi at mening kan finde sted i nu’et, så tillader vi også at kritikken ikke behøver at udfolde sig på afstand, men også kan finde sted og udforme det participatoriske område.” (“WE. Collectivities, Mutualities, Participations” 129)

Det relationelle og participatoriske er formelle træk, som karakteriserer de fleste af samtidskunstens sociale praksisser, når de inddrager fx lokalsamfundet i den kreative proces. Kritikere har dog indvendt, at deltagelsen mere og mere bruges som et kulturpolitisk redskab, hvor kunsten reduceres til redskab for sociale og økonomiske mål. Dette legitimerer ifølge Rogoff en ofte konsensuspræget demokratiopfattelse, hvor publikum pænt skal gøre som foreskrevet og spille rollen som aktiv borger. Rogoff påpeger, at vi alle tror på deltagelsen som et demokratisk princip, men det er væsentligt, at kunsten skaber politiske rum, der tilbyder beskueren alternative deltagerpositioner, end de passive roller, som vores politiske kultur traditionelt tilbyder os som beskuer, tilhører eller kommerciel forbruger.

Rogoff mener altså, at hvis vi tager publikums performative handlinger alvorligt som kritiske handlinger i udstillingsrummet, får også deltagelsen et politisk potentiale til at aktivere nye subjektiviteter og mobilisere nye offentligheder af museumsbrugere (fx børnene). Mødet med kunsten kan generere situationer, hvor en performativ kollektivitet kan opstå pludseligt, og som kan forsvinde igen, når vi ikke længere deler samme rum:

“en pludselig opstået performativ kollektivitet, en der produceres i selve den handling at være sammen i det samme rum og tvunget af lignende forordninger, må gøre os opmærksomme på en form for gensidighed som ikke kan anerkendes i de normative former for fælles tro, interesser eller slægtskab.” (“WE. Collectivities, Mutualities, Participations” 127)

*Modellens* performative kraft ligger i dets evne til at skabe en ny aktivistisk offentlighed af museumsbrugere og *omgøre* den institutionelle ramme af politiske begreber og regler, som normalt betinger og giver værdi til kunsten. Den er en performativ kraft, som gør al kunst politisk potent, og som kan give kunsten en samfundsmæssig værdi. For mens *Modellen* i 1968 forsøgte at frigøre sig fra den moderne kunstinstitution, som den opfattede som ekskluderende og elitær, står *Modellen* i dag som et bud på en fornyelse af institutionskritikken. *Modellen* anno 2014 står ikke i modsætning til ARKEN som institution, men lægger afstand til det

moderne museums autoritære magt- og videnssystem og bidrager på den måde til ARKENs ønske om at skabe en ny institutionel fortælling om det, som ARKENs direktør Christian Gether kalder for ‘fremtidens deltagelsesbaserede museum.’ (94)

### Konklusion

Palle Nielsens genopførelse af *Modellen* i 2014 har, som jeg oplever det, karakter af en social performance, hvis politiske indhold i højere grad end tidligere forbliver en åben potentialitet i værket. *Modellen* i 2014 åbner op for et eksperimenterende rum, hvor nye idéer kan afprøves i fællesskab. *Modellen* i 2014 giver adgang til at afprøve og erfare et utopisk ‘hvad-nu-hvis’ scenarium, der opfordrer publikum til at tænke og handle på en anden måde, end museumsrummet normalt lægger op til. *Modellen* anno 2014 kan på den måde hjælpe med at kaste et nyt blik på det politiske i kunsten lige nu, som noget performativt, der med Bang Larsens formulering forbliver “ufærdigt og tilblivende i et rum, hvor andre er til stede” (94). Måske vil *Modellen* i dag bidrage til at udvikle ARKENs måde at være museum på, som den gjorde i sin tid på Moderna Museet i Stockholm. Det politiske i *Modellen* opererer i hvert fald lige nu gennem børnenes og de voksnes forskelligartede bevægelsesformer og handlingsmønstre og producerer i kunstaksen et mere pluralistisk og antagonistisk demokratisk rum, der knytter brugerne sammen i et nyt, moderne og mere uhomogent og flygtigt fællesskab. *Modellen* sætter måske kimen til “the coming community”, som Bang Larsen formulerer det (med Giorgio Agambens begreb). Det er et flygtigt og planløst politisk fællesskab i evig proces, hvor ingen fast politisk identitet eller mening produceres. Udstillingsrummet kan, viser ARKEN, være et sådant anderledes demokratisk rum for performative handlinger, “som ikke har en teleologi og ikke kan love stabilitet eller varighed; de er karakteriserede ved mange identiteter og former for begær eller ved ingen specifikt.” (93)

*Modellen* giver et interessant bud på, hvordan kunsten i dag inden for museumsinstitutionens rammer kan inspirere til en ny kulturpolitisk dagsorden og sætte nye relationer mellem museum og borger til diskussion. *Modellen* viser, at det kritiske element i kunsten i dag ikke er knyttet til et specifikt politisk indhold, men til et kritisk rum af performative (mod)svar, som værket muliggør i en udstillingssituation. Det er netop kunstens performative evne til at skabe et kritisk rum for publikum inden for institutionens rammer, som i krop og tale kan bidrage til at omgøre de magtrelationer og diskurser, som traditionelt indrammer og giver værdi til kunsten. Det er, når kunstens indre kritiske mulighedsfelt aktiveres, at kunsten bliver politisk. Det er med andre ord op til publikum i *Modellen* at ‘gøre det politiske arbejde’ og sammen bidrage til udviklingen af fremtidens demokratiske museum.

## LITTERATURLISTE

- Bal, Mieke. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London: Bloomsbury, 2013.
- Bang Larsen, Lars. *Palle Nielsen: The Model A Model for a Qualitative Society (1968)*. Barcelona: MACBA, 2010.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
- Bishop, Claire. *Installation art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005.
- Bryson, Norman. "Introduction: Art and Intersubjectivity". *Looking in the art of viewing*. Red. Mieke Bal. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- Hammershøj, Lars Geer. "Hvorfor legen er vigtigere ned nogensinde". *Legen gør os til mennesker – en antologi om legens betydning*. Red. Jacob Zakarias Eyermand, Per Jørgensen, Jesper Carlén Winther. Forlaget 55 grader NORD P/S, 2013. 6-17.
- Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at The Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- Hantelmann, von Dorothea & Jongbloed, Marjorie. "Showing Art Performing Politics on the relationship between art, performativity and politics." *I promise it's political. Performativität in der Kunst/Performativity in Art*. Red. Dorothea Von Hantelmann & Marjorie Jongbloed. Köln, Museum Ludwig: 2002, 98-110.
- Gether, Christian. "The Art Museum – Still an Institution in Transition". *Museums Social Learning Spaces And Knowledge Producing Processes*. KBH: Kulturstyrelsen, 2013, 90-94.
- Jalving, Camilla. "Mapping Utopia". *Utopic Curating*. ARKEN bulletin 2010 vol. 5. Red.. Christian Gether, Camilla Jalving et. al.. ARKEN Museum of Modern Art: 2010, 19-27.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. London and New York: Routledge, 2005.
- Nielsen, Palle. "Jeg er stadig Palle Nielsen". *Kristeligt Dagblad*. 15.12.2012 <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/jeg-er-stadig-palle-nielsen>.
- O'Neill, Paul. "Three stages in the art of public participation". *Eurozine dérive* 39, 2010 <http://www.eurozine.com/articles/2010-08-12-oneill-en.html>.
- Rancière, Jacques. "Den frigjorte tilskuer", *K&K* 118 (2014): 21-33.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London/New York: Continuum, 2000/2004.
- Ring Petersen, Anne. *Installationskunsten mellem billede og scene*. København: Museum Tusulanum, 2009.
- Rogoff, Irit. "Looking Away: Participations in Visual Culture". *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Red. Gavin Butt. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2005. 117-134.
- Rogoff, Irit. "WE. Collectivities, Mutualities, Participations." *I promise it's political. Performativität in der Kunst/Performativity in Art*. Red. Dorothea Von Hantelmann & Marjorie Jongbloed. Köln, Museum Ludwig: 2002. 126-133.
- Weber, Christina Papsø. "Kickstarting Utopia. An example of outreach". *Utopic Curating ARKEN bulletin 2010 volume 5*. Red. Christian Gether, Stine Høholt m.fl. Ishøj: ARKEN Museum of Modern Art, 2010. 55-63.
- ARKENs undersøgelses-rapport *Fremtidens kunstmuseum* fra 2011. [http://www.arken.dk/media\(5590,1030\)/Fremtidens\\_kunstmuseum\\_rapport.pdf](http://www.arken.dk/media(5590,1030)/Fremtidens_kunstmuseum_rapport.pdf).
- Den britiske museumsorganisationsrapport *Museum Changes Lives*, 2012 <http://www.museumsassociation.org/museums-change-lives>.
- "Litteraturen er blevet politisk, fordi politikken ikke er det", *Information*, 28. februar 2014.
- ARKENs udstillingsfolder. *Modellen. Palle Nielsen*, 2014.