

MIKKEL BOLT

Lektor i Moderne Kultur ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

GRÆNSER FOR DELTAGELSE

DEN PROGRESSIVE KUNSTINSTITUTION, 'PARTICIPATIONS'-DISKURSEN OG KRISEN

LIMITS OF PARTICIPATION: THE PROGRESSIVE ART INSTITUTION, THE DISCOURSE OF 'PARTICIPATION' AND THE CRISIS | *Through a focus on the discourse of participation and the rhetoric of New Institutionalism the article presents an analysis of the on-going transformation taking place within the art institution following the outbreak of the financial crisis in 2007-2008 where so-called progressive art institutions are exposing former hidden class alliances. One case in point being the exhibition "Abstract Possible" at Tensta Konsthall in Stockholm where Tensta Konsthall collaborated with the local auction house Bukowskis owned by Lundin Petroleum under investigation of committing humanitarian crimes in Sudan. The article is a contribution to the critical analysis of the financialization of contemporary art in a situation where creativity has become high currency.*

KEYWORDS | *participation; contemporary art; new institutionalism; neoliberalism; crisis; financialization*

Den globale økonomi er ved at bryde sammen, og vi synes at være på vej mod en afslutning på det nuværende finansielle regime. Om det er en 'endelige krise' i Giovanni Arrighis forståelse – afslutningen på en akkumulationscyklus – er endnu uklart, men den hastighed og intensitet, hvormed krisen udviklede sig fra at være et spørgsmål om dårlige realkreditlån i 2006 til at blive en verdensomspændende finanskrisi i september 2008 peger i den retning. Der er ikke noget opsving på vej. Fem år efter at Lehmann Brothers krakkede og synliggjorde verdensøkonomiens strukturelle modsætninger, lader det endnu vente på sig. I stedet for et opsving har krisen spredt sig til de økonomier, som var udset til at skulle redde den kapitalistiske verdensøkonomi: Kina, Indien, Brasilien og de andre vækstlande. I løbet af den første halvdel af 2014 er en række valutaer således faldet voldsomt – den argentinske peso, den indiske rupi, den tyrkiske lira og den sydafrikanske rand – og den kinesiske økonomi fremviser slet ikke de samme vækstrater som for blot få år siden.

Der er ikke meget, der tyder på, at vi er ved at lægge krisen bag os. Der er snarere tale om, at krisen er på vej ind i en ny fase. Det kan meget vel vise sig at være begyndelsen på enden for det amerikanske imperium. En udvikling som Arrighi allerede forudsagde i hovedværket, *The Long Twentieth Century* fra 1994, hvor han

viste, hvorledes kapitalismen har haft fire systemiske akkumulationscyklusser siden det 14. århundrede med hver sit imperiale centrum: Genova, hvis cyklus strakte sig fra det 15. til det tidlige 16. århundrede; Nederlandene, der spillede første violin fra sidst i det 16. århundrede og helt frem til det 18. århundrede; det britiske imperium var dominerende fra det sene 18. århundrede til det tidligere 20. århundrede; og så endelig USA, der var verdens ubestridte supermagt efter Anden Verdenskrig. Disse cyklusser har været i gennemsnit 100 år og har bevæget sig igennem fire faser, før de er brudt sammen og har skabt plads til en ny akkumulationscyklus.

Ifølge Arrighi er hver systemisk cyklus nemlig kendetegnet ved at gennemløbe de samme faser. Fra en første med finansiell ekspansion videre til en fase med materiel ekspansion, som efterfølges af en ny finansiell ekspansion, der så endelig varsler et skifte. Hver hegemonis vækst er baseret på en produktions- og handelsekspansion. Men på et tidspunkt i hver cyklus opstår der en krise, der har sin oprindelse i overakkumulation af kapital. Som Arrighi skriver, annoncerer den anden finansielle ekspansion i enhver cyklus et kommende skifte. Finans er på den måde lig med efterår for det herskende hegemoniske system og peger på en ny hegemonis komme.¹ Arrighi understreger således, at de sidste to årtiers finansielle ekspansion på ingen måde er et nyt fænomen, men derimod et genkommende træk ved kapitalismen.

Med den såkaldte finanskrise synes efterår at blive afløst af vinter. Om denne krise virkelig udgør afslutningen på en akkumulationscyklus, er der ingen, der ved, men alle de finansielle ekspansioner, der har fundet sted siden 1970'ernes begyndelse er, når det kommer til stykket, uholdbare, da mængden af fiktiv kapital bare er vokset og vokset. Og nu er boblerne så for alvor begyndt at eksplodere. Den endelige krise? Det vil tiden vise. Men vi har allerede fået en ganske god fornemmelse af afslutningens indledning. De omfattende spareprogrammer, der er blevet gennemført stort set alle steder, antager næsten karakter af et globalt politiregime, hvor regeringer over hele verden fortsætter den neoliberale politik bare på en endnu hårdere og mere brutal måde end før. Med henvisninger til statsgæld og manglende konkurrenceevne står menuen på lavere lønninger, fyringer af offentligt ansatte, privatiseringer og besparelser på offentlig velfærd (jf. Karl Heinz Roth, *Die lange Depression*).

Den tolerante institution og den permanente aktivering

Her er vi så. Krise og sammenbrud. Det er et godt spørgsmål, hvad der kommer til at ske, og hvilken form den næste akkumulationscyklus vil antage. Det vil uden tvivl tage noget tid, og den nuværende cyklus' modsætninger vil efter al sandsynlighed først blive løst gennem en langvarig krise, omfattende destruktion af kapital (arbejdere, maskiner og infrastruktur) og måske endda en stor krig; ikke ulig den sidste transition mellem to akkumulationsregimer, hvor USA afløste Storbritan-

nien som den dominerende kapitalistiske magt. Men en exit fra det kapitalistiske system og en destruktion af pengene og værdierne er også en mulighed. Det er i det mindste det revolutionære perspektiv, som fremføres af de stridige masser i Nordafrika og Mellemøsten og som også genlyder hos de mest radikaliserede i Sydeuropa og andre steder. En kritik af den kapitalistiske pengeøkonomi og den nuværende neoliberale verdensorden og dens ekstreme ulighed lokalt såvel som globalt (jf. Bolt, *Krise til opstand*).

At gå fra disse globale historiske begivenheder, forestillingen om verdenshistoriens politisk-økonomiske niveau som en helhed i bevægelse, til at analysere udviklingen i samtidskunsten og i særdeleshed den såkaldt progressive kunstinstitution i Vesteuropa og USA er langt fra ligetil. Det er et spørgsmål om skala. Ikke desto mindre er det interessant at se nærmere på nogle nylige begivenheder i kunstverdenen i lyset af den nuværende situation med krak, krise og sparepolitik, hvor institutioner og aktører, der traditionelt er blevet betragtet som en del af den politiserede del af samtidskunsten, har vist sig at være på den herskende ordens side. Jeg tænker dels på udstillingen *Abstract Possible* på Tensta Konsthall i Stockholm, hvor Maria Lind samarbejdede med auktionsfirmaet Bukowskis – ejet af oliefirmaet Lundin Petroleum, der er ansvarlig for drab og landsbyafbrændinger i Sudan – og på en begivenhed i Artists Space i New York, hvor Occupy-aktivister besatte udstillingsstedet, men efterfølgende blev smidt ud. I begge tilfælde har vi at gøre med institutioner, der går for at være progressive, politisk venstreorienterede og involveret i forsøg på at skabe en alternativ kritisk offentlighed, hvor beskuerne aktivt kan deltage i udviklingen af en kritisk diskurs, men som så pludselig 'afslører' tidligere usynlige klassebindinger. Det er, som om overfladen begynder at krakelere i takt med, at krisen spidser til, og kunstinstitutionen også mærker konsekvenserne. Det er ved at blive koldere, bladene falder af, og langsomt fremstår det hele mere afklædt og bart. Det er ved at blive vinter. Også i kunstinstitutionen.

Selvom det boomende kunstmarked var en central del af historien om udviklingen i samtidskunsten i årtierne efter 1989, så har 1990'erne og 00'erne også været en tid, hvor ikke blot institutionskritik og forskellige former for relationel og partcipatorisk kunst, men også repræsentationer af anti-kapitalistisk politik har nydt stor kunstinstitutionel opmærksomhed og ofte er blevet udstillet på de store dagsordensættende udstillinger og biennaler. Som kontrast til og i modstrid med den stadig mere omsiggribende tendens til at bruge kunst som investeringsobjekt og ingrediens i regionale og nationale udviklingsstrategier, viste institutioner udstillinger om igangværende politiske konflikter, eller, hvilket oftere var tilfældet, fremviste historisk politisk kunst (og bidrog på den måde til at nære den historicistiske tendens i meget nyere kunst). I Europa har vi haft udstillinger som Catherine Davids *Documenta X* i 1997, der kombinerede institutionskritisk kunst fra 1960'erne og frem med marxistisk teori; Okwui Enwezors postkoloniale *Documenta II* i 2002, hvor der var en overvægt af dokumenterende værker; og det kroatiske kuratorkollektiv WHW's Brecht-inspirerede Istanbul Biennale i 2009, men også større historiske udstillinger fra Will Bradley og Charles Esches *Forms*

¹ Som Arrighi skriver, var det oprindeligt Fernand Braudel, der udviklede idéen om, at finansiell ekspansion er begyndelsen på afslutningen af et bestemt hegemonisk system og en bestemt akkumulationscyklus.

of *Resistance* på Van Abbe i Holland i 2007, der iscenesatte et historisk forløb med modstandskunst fra Pariserkommunen i 1871 til Marco Scotinis “Disobedience Archive” fra 00’erne. I USA har det været udstillinger som Nato Thompson og Gregory Sholettes *The Interventionists: Art in the Social Sphere* i 2004, hvor bl.a. Yes Men og Yomango deltog, men også Chris Gilberts skandaleudstilling *Now-Time Venezuela: Media along the Bolivarian Process* på Berkeley Art Museum i 2006, der førte til, at Gilbert sagde op og gik i eksil i Venezuela.²

Selvom samtidskunsten på mange måder har fungeret som “propagandist for neoliberale værdier”, som Julian Stallabrass skriver i *Art Incorporated* (Stallabrass 72), hvor han viser, hvorledes kunsten blev en del af en post-fordistisk spekulationsøkonomi med *bling, boom and bust*, så var det også et sted, hvor kuratorer og kunstnere var i stand til at fremvise politiske virkeligheder, der sjældent var synlige andre steder. I fraværet af en kritisk politisk offentlighed var kunstinstitutionen et sted, hvor det var muligt at repræsentere presserende politiske emner. Selvom alterglobaliseringsbevægelsen og andre anti-systemiske satsninger forsøgte at udfordre det neoliberale dogme, fremstod neoliberalismen efter 1989 næsten som en anden natur. Som Perry Anderson lettere opgivende formulerede det i 2000, var neoliberalismen den mest succesfulde ideologi i verdenshistorien (14). På et tidspunkt hvor den neoliberale ideologi formåede at fremstille sig som *the only game in town* og effektivt forvandle alle tænkelige alternativer til totalitarisme, var kunstinstitutionens repræsentation af modstand og politisk dissens svært vigtig. Der var det muligt at diskutere en lang række emner, som var marginaliseret eller decideret ekskluderet fra mainstream-massemedierne inklusive højre-populisme i Europa, kommunisme og neoliberal genkolonisering af det globale syd (jf. Bolt, *En anden verden* 163-240).

Den kunstinstitutionelle repræsentation var en positiv modgift til periodens intellektuelle blackmail – de skiftende forsøg på at lukke den politiske horisont, hvad enten det var som ‘historiens afslutning’, ‘civilisationernes sammenstød’ eller ‘krigen mod terror’ – men den var selvfølgelig selv begrænset rent institutionelt og kunne ikke forbinde repræsentationerne inden for institutionen med en ydre politisk kontekst, hvor repræsentationerne kunne få en større effekt og antage en mere radikalt dimension.

Hinsides/Indeni

Den politiske samtidskunsts modsætninger er selvfølgelig strukturelle, hvilket de historiske avantgardebevægelser og de samtidige avantgardeteoretikere som Walter Benjamin og Herbert Marcuse allerede påpegede i 1920’erne og 1930’erne, da avant-

garderne forsøgte at overskride kunstinstitutionen og sætte kunstens anarkistiske fantasi fri uden for den moderne kunsts institutionelle ramme. Marcuses analyse af kunstens dobbelte natur i “Über den affirmativen Charakter der Kultur” fra 1937 er stadigvæk en god beskrivelse af forholdet. Som Marcuse skriver, skaber kunst billeder af en anden verden og indeholder et subversivt potentiale takket være kunstens autonomi. Kunst er et udtryk for menneskets optagethed af egen fremtidig lykke, og som sådan overskrider kunst det nuværende samfund symbolsk. Kunst er en art fristed, hvor en række grundlæggende behov, der undertrykkes i det kapitalistiske samfund, indfries imaginært. Ofrene for det borgerlige samfunds rationalisering får en stemme og vågner i kunsten, der i den forstand fungerer som opbevaringssted for marginaliserede erfaringer og ekskluderede udtryksmåder. Men samtidig er kunsten socialt affirmativ, det er en relativ legitimation af det omgivende samfund. Kunstens frihed og autonomi er betinget af, at friheden forankres og forbliver i kunstinstitutionen som “en uafhængig værdisfære”, der er “forenelig med den dårlige nutid, på trods af og i hvilken den kan tilbyde lykke”. (Marcuse 213) Kunst stabiliserer dermed de selvsamme forhold, som den er en kritik af, skriver Marcuse. Det er et sted, hvor den anarkistiske fantasi, der i stor fart bliver udraderet i den kapitalistiske modernitets hastigt accelererede rationaliseringsproces, kan overleve, omend i suspenderet form. Dermed bliver den nu uden nogen form for social effekt, netop fordi den er lukket inde i kunstsfæren, hvor den moderne kunst jo er autonom. Marcuses beskrivelse af kunstens dobbelte karakter benævner det forhold, at den relativt autonome kunst både protesterer mod det kapitalistiske samfund og dets fremmedgørende abstraktioner og bekræfter det ved at fungere som en art sikkerhedsventil, hvorved samfundet kommer af med overskydende energi og tillader marginaliserede begær at komme til udtryk som meningsløse luksusobjekter.

Avantgardens, neoavantgardens og institutionskritikkens skæbne bekræfter alle Marcuses analyse og understreger kunstens komplekse autonomi, der eksemplarisk kommer til udtryk i samtidskunstens repræsentation af politiske begivenheder. At tillade ‘subversiv kunst’ og ‘oppositionelle livsstile’ er en måde at skabe kontrol på, som såvel Marcuse som Guy Debord gjorde opmærksom for mange årtier siden. Siden 1950’erne har kunstinstitutionen forholdt sig reflektivt til denne situation, til kunstens dobbelte karakter, og har tilladt og endda efterspurgt politisk kritik af sig selv med henblik på at holde kunstens anti-autonome eller heteronome side i live, hvorved kunstens funktion som rum for kritik opretholdes. Denne udvikling er blevet intensiveret siden pop og fluxus i begyndelsen af 1960’erne, og i 1990’erne og 00’erne var repræsentation af politik et nødvendigt supplement til kunstens neoliberale vending, hvor kunsten var et middel til at defibrillere en hostende økonomi og underholde medlemmerne af den uproduktive FIRE-sektor (*finance, insurance, real estate*). Som Brian Holmes skrev i 2004 i “Liar’s Poker: The Representation of Politics / The Politics of Representation”: “Det institutionelle ‘hus’ forfølger nu sine mål i et komplekst spil, som er den eneste måde, hvorpå det kan skabe overensstemmelse mellem det økonomiske grundlag, det tilvejebringer, og den kulturelle kapital, det søger at tilegne sig blandt de mere radikale fraktioner af det

2 Der er utvivlsomt stor forskel på kunstinstitutionen i Vesteuropa og USA, når det drejer sig om at udstille politisk kunst. Samtidskunstens mere politiske praksisser har på intet tidspunkt i løbet af de seneste 30 år opnået den samme institutionelle accept og legitimitet i USA som i Europa (hvilket Gilberts opsigelse også vidner om). I 00’erne har forskellen også haft at gøre med den såkaldte ‘krig mod terror’, som har haft et helt andet gennemslag på såvel basis som overbygning i USA end i Vesteuropa. Retssagen mod Steve Kurtz fra Critical Art Ensemble, der blev anklaget for bioterrorisme, er et eksempel på denne styring. Jf. Gregory Sholette: “Disciplining the Avant-Garde: The United States versus the Critical Art Ensemble”.

kunstneriske felt.” (Holmes 37)

I 1990'erne og 00'erne var flere europæiske kunstinstitutioner således relativt affirmative over for forskellige former for politisering, hvor kuratorer havde mulighed for at bearbejde institutionerne og åbne dem for ikke blot mere procesorienterede kunstprojekter, men også for politiske tematikker og dagsordener. Rooseum i Malmö ledet af Charles Esche og München Kunstverein ledet af Maria Lind udgjorde avantgarden i denne tendens, der hurtigt fik betegnelsen 'New Institutionalism'. I stedet for blot at kuratere politiske udstillinger støttede kunstinstitutionen nu aktivt kritiske dagsordener og applicerede institutionskritik på institutionsniveau, altså kritik af institutionerne selv. Kuratoren havde nu selv en 'eksperimenterende' og 'subversiv' agenda og samarbejdede med kunstnere om at ændre institutionen og bruge den med henblik på produktionen af en alternativ kritisk offentlighed. I løbet af denne udvikling blev seminarer, publikationer og forskellige former for arkiver lige så vigtige medier som den almindelige kunstudstilling. Der blev skruet op for den diskursive side af kunstformidlingen, og formålet med alle publikationerne og seminarerne var at forvandle publikum fra passive beskuere til aktive medskabere eller læsere. Det var selvforståelsen. Kuratorer som Esche og Lind fungerede som 'interne' aktører, der forsøgte at muliggøre kritik og forvandle institutionen til et åbent og inklusivt rum, hvor det var muligt at udstille og diskutere politiske repræsentationer af forskellig slags. Som Brian Holmes formulerer det, var der tilsyneladende en gruppe "professionelle kunstfolk", som var engageret i "et nyt transformativt spil", hvor kunsten blev brugt til progressive formål. I et længere historisk perspektiv er dette spil forståeligt som en generel bevægelse væk fra direkte kritik, som blev anset for at være for bombastisk og romantisk og hævdedes blot at bekræfte det kritiserede objekt i stedet for at udfordre det. I stedet bevægede man sig hen imod en Deleuze-inspireret idé om radikal pragmatisme, hvor man kan arbejde inden for institutionerne og udføre en art "modest proposals" (Esche) i stedet for en mere radikal afvisning, som det eksempelvis var tilfældet med situationisterne i 1960'erne, der trak sig tilbage fra enhver institutionel mediering og satsede på kritikken af hverdagslivet ude på gaden. New Institutionalism var kendetegnet ved at betone det midlertidige og erstattede direkte konfrontation med implicit kritik.

Fem år inde i den nuværende krise – som Arrighi påpeger, startede krisen egentlig allerede i 1970'erne, da efterkrigstidens eksplosive økonomiske vækst standsede – kan vi med en vis ret konstatere, at New Institutionalism blot var endnu et eksempel på en generel afpolitisering af kunsten, hvor kunstinstitutionen midlertidigt blev forvandlet til socialcentre eller 'diskussionsplatforme', men uden at det reelt ændrede noget som helst. New Institutionalism var en kunstverden-udgave af den managementdiskurs, som Luc Boltanski og Éve Chiapello analyserer i *Le nouvel esprit du capitalisme*, der promoverede quasi-kunstneriske forestillinger om autonomi, deltagelse, spontanitet og åbenhed. Kunstinstitutionen fulgte således bare trop med den generelle samfundsudvikling og tilegnede sig en retorik om socialt engagement, social ansvarlighed og opmærksomhed på forskelle. I den forstand

var der ikke stor forskel på New Institutionalism og den nye managementdiskurs, Boltanski og Chiapello kritisk kortlægger. Begge var de internaliseringer af en neoliberal kreativitetshype, der handlede om at få alle til at arbejde mere for mindre eller gratis, og som i virkeligheden bekræftede en snæver finanskapitalistisk elites økonomiske og politiske magt. Det, der fandt sted, var en destruktion og tømning af den kritiske position, men iscenesat som en ny mere kompleks form for kritik. Men 'de beskedne løsningsforslag' var ikke en trussel for nogen og fandt sted som endnu et forsøg på at opretholde den sociale ligevægt gennem administrationen af 'radikal kunst'.

Den megen tale om deltagelse og aktivering af beskueren fandt sted på baggrund af en udhulning af forestillingen om gennemgribende sociale forandringer. Samtidskunstens optagethed af beskuerens aktive deltagelse var del af en mere generel vending i perioden, hvor tidligere radikale idéer blev benyttet i en omfattende konsolidering af de selvsamme forhold, som idéerne oprindeligt skulle kritisere. Inden for såvel politik, medier og kultur fungerede deltagelse som en trojansk hest for neoliberalismen, der forlenede de neoliberale transformationer med et skær af åbenhed og indflydelse.

Henry Jenkins' idé om "participatory culture" er et godt eksempel på situationen. Ifølge Jenkins har vi med de nye sociale medier som blogs, Facebook, Twitter, Youtube osv. været vidner til fremkomsten af en ny form for kulturel produktion kendetegnet ved deltagelse og deling. Med den nye digitale kultur er vi gået fra en traditionel en-vejs-kommunikation til en innovativ netværksudveksling, hvor brugerne selv sammensætter udsagn og blander indhold fra forskellige medier. I dag skaber vi alle sammen kultur i en demokratisk proces, konkluderer Jenkins højstemt. Jenkins fremstår helt blind for, hvorledes de medier, han forlener med et emancipatorisk potentiale, reproducerer den neoliberale kapitalisme og forvandler den enkelte til en selv-modulerende arbejder-forbruger-elev, der altid er online og klar til at møde markedets konstant skiftende krav. Han hypotetiserer kulturstudierens påpegnings af de subkulturelle fankulturers agens i omgangen med tv-serier, som han selv var med til at analysere i 1980'erne, og undlader at analysere, hvad denne aktivering faktisk gør, og hvilken funktion den har. Der er hos Jenkins ren agens og ingen struktur.

Jodi Dean kalder denne ideologi, som Jenkins er et hovedeksempel på, for kommunikativ kapitalisme og beskriver den som et sammenfald mellem demokrati og kapitalisme, hvor forestillingen om demokrati reduceres til markedet, hvor borgeren (læs: forbrugeren eller den såkaldte 'prosumer') kan vælge mellem forskellige produkter, men hvor der aldrig stilles spørgsmål til den bagvedliggende markedslogik og dens specifikke måde at producere subjekt-positioner på. Som Dean påpeger, er det tvivlsomt, om spredningen af nye medier har nogen demokratisk effekt. Snarere er der tværtimod tale om, at de nye medier yderligere konsoliderer den allerede etablerede orden og markedslogikken. Deltagelsen er altid på forhånd 'formateret' og muliggør kun produktionen og cirkulationen af et ganske lille spektrum af udsagn. Muligheden for at pille ved systemet er minimal, og alle udsagn, der cir-

kulerer i systemet, bekræfter systemet. Som Christian Fuchs skriver, giver det mere mening at læse udviklingen som en udvidelse af kapitalens udbytning af arbejderne. Webdesignere skal jo netop konstant opdatere hjemmesider, og programmører skal hele tiden opdatere software for at sikre, at den er i brug, og dertil kommer den enorme masse af mennesker, der bidrager til, at internettet fungerer og har et indhold (tænk på Facebook-brugere), men som ikke modtager nogen løn for indsatsen. I det perspektiv fremstår deltagelse mere som selvudbytning end som en ny demokratisk kultur. (Fuchs 213)

Nye (gamle) klassealliancer i kunsten

“Abstract Possible”-udstillingen på Tensta Konsthall er en interessant case. Samarbejdet med Sveriges største auktionshus, Bukowskis, der ligesom oliefirmaet Lundin Petroleum – et firma, som er anklaget for involvering i borgerkrigen i Sudan og for forbrydelser mod menneskeheden – ejes af Lundin-familien, kaster et afslørende lys på de progressive kunstinstitutioners position, idet vi bevæger os ind i finanskapitalens vinter.³ At samtidskunsten i en længere periode har fungeret som investeringsobjekt for de superrige og et sted, hvor det er muligt at vaske penge, er ikke nogen nyhed, men at en progressiv kunstinstitution i Sverige direkte samarbejder med et våben-dollar-petro-dollar-firma, er mere overraskende.⁴

Udstillingsprojektet på Tensta Konsthall bestod af tre dele. En relativt traditionel gruppeudstilling på Tensta med værker af mere end 20 kunstnere. Udstillingen fokuserede på formel abstraktion fra Barradas nærbilleder af busdøre med abstrakte tegn, der gengiver busruter for blinde, til Matias Faldbakkens sort/hvide og kornede silketryk af motiver fra computerspillet “Battlefield” henkastet hængt op på væggen i et hjørne. Alle værkerne i udstillingen mimedede på den ene eller anden måde modernismens abstrakte visuelle vokabularium, men som oftest uden den radikale negativitet, som de historiske praksisser var forlenet med i sin tid. På Tensta fremstod mange af værkerne som symptomer på den udbredte historicistiske akademisme, som er udbredt i samtidskunsten for tiden: Modernistiske former genbruges på en fortrinsvis nostalgisk måde og bekræfter dermed blot distancen mellem den originale radikale gestus og nutidens tomme og svage genbrug af modernistisk abstraktion, der kommer til at fremstå som

3 Jf. Kerstin Lundell. *Affærer i blod og olje. Lundin Petroleum i Afrika*. Se også rapporten, *Unpaid Debt: the Legacy of Lundin, Petronas and OMV in Blok 5A, Sudan 1997-2003* udarbejdet af ECOS (European Coalition on Oil in Sudan). “Det var de sudanesiske regeringsstyrker og grupper, der enten var allieret med regeringen eller med regeringens modstander, SPLM/A, der faktisk stod bag og udførte de kriminelle gerninger. Men beviser i denne rapport stiller spørgsmålstegn ved olieindustriens rolle i begivenhederne. [...] Olieudvindingen igangsatte en ond voldscyklus i området. Mellem 1997 og 2003 blev der begået internationale forbrydelser på en skala, der reelt tog omfang af en militær operation udført af Sudans regering med henblik på at opnå kontrol med oliefelterne i Blok 5A. Som det dokumenteres i denne rapport inkluderede operationen vilkårlige såvel som intentionelle angreb på civile, afbrænding af huse, plyndring, ødelæggelse af livsnødvendige objekter, retsstridige drab på civile, voldtægt af kvinder, bortførelse af børn, tortur og tvungen fordrivelse. Tusinder af mennesker mistede livet og op mod 200.000 blev voldeligt fordrevet.” (5)

4 For en god analyse af våben-dollar-petro-dollar-komplekset og olieindustriens globale politiske økonomi, se Jonathan Nitzan og Shimshon Bichler: *The Global Political Economy of Israel*.

endnu en fascinerede form, som er tilgængelig på markedet.

Projektets anden del fandt sted i Bukowskis auktionslokaler i centrum af Stockholm, hvor salget af de deltagende kunstners værker til faste priser blev indrammet af den svenske kunstnerduo Goldin + Sennebys bidrag til udstillingsprojektet: en rapport udfærdiget af en investeringsekspert om værkerne som investeringsobjekter. Rapporten var trykt i ét eksemplar og var selv til salg på auktionen for 120.000 svenske kroner og måtte kun læses af køberen af værket. New Institutionalisms implicite kritik synes i dette tilfælde at være smeltet helt sammen med det neoliberale kunssystem. I stedet for at blotlægge og analysere samtidskunstens økonomiske struktur har vi en komplet bekræftelse af systemet, da der på ingen måde peges hinsides systemet. Vi har at gøre med en ren affirmation af det eksisterende system, kunstmarkedet og aktionshusets ejeres blodige oliepolitik. Processen for produktion, cirkulation og akkumulation af kulturelle værdier forbliver uudfordret. Det ser med andre ord ud som om 1990’ernes og 00’ernes repressive tolerance tvinger kunstnere og kulturelle producenter til at rykke tættere på magten eller forlade institutionen, eller i det mindste opgive institutionel succes.

Også andre begivenheder peger i samme retning og synliggør en igangværende udvikling væk fra 1990’ernes og 00’ernes institutionelt sanktionerede fremvisning af politiske repræsentationer. Om ikke andet kan institutionen ikke længere helt tillade sig den samme flirt med radikale positioner i takt med, at krisen sætter sig igennem og ikke lige lader sig overvinde. Udsimidningen af Occupy-aktivister fra det alternative udstillingssted Artists Space i New York i oktober 2011 er et interessant eksempel på, at der åbenbart er former for deltagelse, som ikke er ønskværdige for den ellers så deltagelsesaffirmative progressive kunstinstitution. Der gik ‘brugerinddragelsen’ for langt. Et andet eksempel på at selverklærede progressive kulturinstitutioner reagerer voldsomt afvisende over for ‘deltagelse fra neden’ var situationen på University of California, Davis, i 2011, hvor universitetsbetjente pebersprayed studerende, der sad på jorden som led i en sit-down-aktion mod højere studieafgifter.

Den megen fokus på deltagelse fik også et paradoksalt tvist på São Paulo Biennalen i 2008, hvor lokale graffiti-kunstnere blev arresteret, da de i forbindelse med ferniseringen indtog en tom etage i den 30.000 kvadrat meget store Oscar Niemeyer-pavillon, hvor udstillingen fandt sted. Biennalens kuratorer, Ivo Mesquita og Ana Paula Cohen, havde efterladt etagen helt tom som en tematisering af kunstrummets potentiale – et greb, de havde benævnt “Open Plan”. Ifølge kuratorerne kunne publikum på den måde reflektere over, hvad kunstrummet kan bruges til, og hvem det er til for. Grebet var blot et element i en udstilling, der kritisk skulle tematisere biennale-fænomenet, forvandle biennalen til en “platform for refleksion” og forsøge at skabe forbindelser mellem samtidskunsten og hverdagslivet uden for pavillonen. Pavillonen blev italesat som et “sted for muligheder”, som “et sted der skal frigøres”. (Mesquita og Cohen16)

Mange værker tematiserede eller benyttede sig af den samme retorik (5) kura- torerne. Paul Ramirez Jonas deltog således med et værk, der bestod af en boks, hvor

publikum kunne få en nøgle til pavillonen i bytte for en af deres egne nøgler, om end de skulle skrive under på kun at låse sig ind i pavillonen på bestemte tidspunkter, kun at opholde sig i stueetagen og ikke at røre ved noget. 2008-biennalen var således kendetegnet ved en retorik om demokratisering af kunstrummet og inklusion af det lokale publikum, men pixação-kunstneres aktion blev ikke desto mindre betegnet som “kriminell vandalisme” af kuratorerne og Biennale-administrationen. De lokale graffiti-kunstneres deltagelse var med andre ord ikke den rigtige form for deltagelse. Forløbet synes at være klart nok: Publikum opfordres til at indtage og bruge kunstens rum, men de, der faktisk gør det, irettesættes eller risikerer decideret at blive arresteret. Der er på den måde sket en bevægelse i forestillingen om aktivering af beskueren fra tidligere at have været en ingrediens i en revolutionær og ofte anti-kunstnerisk satsning til at blive element i en oplevelsesøkonomisk neoliberal lingo, hvor alle opfordringer til deltagelse reelt dækker over en gradvis tilbagerulning af enhver mulighed for kunsten som radikalt emancipatorisk potentiale. Med andre ord er vi gået fra radikal selvaktivering til en art pseudo-involvering, der kun kan finde sted i henhold til ganske bestemte regler defineret af institutionen.⁵

Alle eksemplerne peger på et skifte. Finanskapitalismens kollaps og den ideologiske forvirring, der følger med den økonomiske krise, tvinger tilsyneladende kunstinstitutionen og andre kulturelle institutioner til at ændre modus operandi. Fem år inde i krisen bliver der synliggjort nye brudflader, der har været skjult et stykke tid. I retrospektiv bliver det mere og mere tydeligt, at ‘de nye institutiona-lister’, de relationelle kunstnere, etc. aldrig for alvor var interesseret i at etablere et reelt antisystemisk brud, og at størstedelen af den såkaldt ‘politiske kunst’ i 1990’erne og 00’erne blot spillede transformativ som et led i kunstinstitutionens evige jagt på eksternalitet. De udgjorde aldrig noget alternativ til den herskende orden og fremstår i retrospektiv som neoliberalismens smilende facade: Kom og vær med. Nu er maskerne faldet, og det er stadig sværere at lokalisere forskellen mellem den kulturelle neoliberalisme og New Institutionalism-diskursen. Som Anthony Davies skriver, er de ikke alternativer. De er blot to forskellige udtryk for neoliberalismen, der udvikler sig i forskelligt tempo og gennem forskellige faser, men som bevæger sig i den samme retning, og som endelig med krisen er ved at smelte sammen. (Davies 107)

Forbindelsen mellem den kulturelle institution og en økonomisk-politisk elite er blevet tydelig. Vi ser nu symptomer på et ideologisk sammenbrud, hvor ‘progressive’ kunstinstitutioner pludselig befinder sig i en ny situation, hvor det er svært at fortsætte den repressive tolerance og spille transformativ. Udviklingen rejser naturligvis en række spørgsmål, som det er nødvendigt at forholde sig til. Blandt andet angående den nylige fortid og de forskellige ‘politiseringer’ af kunsten, som

⁵ Claire Bishops kunsthistoriske redegørelse for deltagelseskunstens udvikling i det 20. århundrede i *Artificial Hells* giver et udmærket billede af dette skifte; uden at Bishop dog for alvor er i stand til at forankre den kunsthistoriske udvikling i et bredere historisk forløb og redegøre for, hvordan større strukturelle skift, som det der har fundet sted mellem eksempelvis statsstyret modernisering i perioden efter Anden Verdenskrig og den neoliberale globalisering i de sidste 3-4 årtier, påvirker kunsten og idéen om deltagelse.

fandt sted op gennem 1990’erne og 00’erne. Nu fremstår meget af det, der dengang præsenterede sig som progressivt og radikalt, som et radical chic-agtigt supplement til den benhårde neoliberalisering af kunsten. Den herskende klasse fortsatte med at tilrane sig rigdom, alt imens kunstudstillinger blev forvandlet til fester eller diskussioner om postkolonialisme og økonomisk ulighed.

Selvom en afsked med institutionerne på mange måder fremstår ønskværdig i takt med den stadig tydeligere afsløring af deres klassekarakter, så er det måske ikke den bedste taktik, da vi får brug for alle forhåndenværende midler i de kommende kampe. Men vi er naturligvis nødt til at være opmærksomme på den rolle, som fremvisningen af radikal kunst har i forhold til at opretholde social ligevægt, jævnfør Marcuses analyse af kunstens affirmative karakter. Det er klart, at kun kunst, der positionerer sig i marginen eller uden for kunstinstitutionen, kan være med til at etablere den nødvendige radikale kritik af kunsten og kapitalismen. Vi er nødt til at spørge os selv, om det stadigvæk giver mening at spille det transformative spil inden for institutionerne. Hvad bør der gøres? I de kommende opstande vil kunstens sikre interiør nok vise sig at være for kompromitteret. At samarbejde med Lundin var ikke et problem for Tensta Konsthall. Som Maria Lind udtalte til et seminar i forbindelse med udstillingen: “Projektet handler ikke om at indtage en position, det er sådan her, verden ser ud.” Det er så åbenbart, hvad samtidskunstens politiske engagement evner i dag. 1990’ernes og 00’ernes deltageraktiverende projekter, der skulle dreje institutionen i en progressiv retning, er afløst af eller viser sig som ren overgivelse. Vi taler om ren identifikation med systemet. Jacques Rancière kalder denne form for diskurs politiet – der er, hvad der er. (Rancière 51) Heldigvis bliver politilogikken udfordret stadig flere steder over hele verden, optøjernes epoke er gået i gang. Men det ser ud til at blive en lang og kold vinter.

Artiklen er en let bearbejdet dansk udgave af artiklen “After Credit, Winter: The Progressive Art Institution and the Crisis”. *Mute* (2013), <http://www.metamute.org/node/6119>

LITTERATURLISTE

- Anderson, Perry. “Renewals”. *New Left Review: New Series*, nr. 1 (2000): 1-20.
- Arrighi, Giovanni. *The Long Twentieth Century*. London: Verso, 1994.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso, 2012.
- Bolt, Mikkel. “Scattered (Western Marxist-Style) Remarks about Contemporary Art, Its Contradictions and Difficulties”. *Third Text*, nr. 109 (2011): 199-210.
- Bolt, Mikkel. *En anden verden. Små kritiske epistler om de seneste årtiers antikapitalistiske satsninger i kunst og politik og forsøgene på at udradere dem*. København: Nebula, 2011.
- Bolt, Mikkel. *Krise til opstand. Noter om det igangværende sammenbrud*. Aarhus: Antipyrene, 2013.

- Boltanski, Luc & Éve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.
- Braudel, Fernand. *Civilisation Matérielle, Économie et Capitalisme, XV-XVIII: Le temps du monde*. Paris: Armand Collin, 1979.
- Davies, Anthony. "Take Me I'm Yours: Neoliberalising the Cultural Institution". *Mute*, vol. 2, nr. 5 (2007): 100-113.
- Dean, Jodi. *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Durham & London: Duke University Press, 2009.
- ECOS. *Unpaid Debt: the Legacy of Lundin, Petronas and OMV in Block 5A, Sudan 1997-2003*. London, European Coalition on Oil, 2010.
- Esche, Charles. *Modest Proposals*. Istanbul: Baglam, 2005.
- Fuchs, Christian. "Class and Exploitation on the Internet". *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory*. Red. Trebor Scholz. New York & London: Routledge, 2013. 211-224.
- Holmes, Brian. "Liar's Poker. Politikens repræsentation / Repræsentationens politik" ["Liar's Poker: Representation of Politics / Politics of Representation", 2003], oversat af Morten Visby. *Øjeblikket*, nr. 48 (2007): 34-38.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2008.
- Lundell, Kerstin. *Affärer i blod och olja. Lundin Petroleum i Afrika*. Stockholm. Ordfront, 2010.
- Marcuse, Herbert. "Über den affirmativen Character der Kultur" [1937]. Idem. *Schriften III. Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1931-1941*. Frankfurt: Suhrkamp, 186-226.
- Mesquita, Ivo & Ana Paula Cohen. "Introduction". 28a. Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundacao Bienal da São Paulo, 2008, 15-25.
- Möntmann, Nina (red). *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing, 2006.
- Nitzan, Jonathan and Shimshon Bichler. *The Global Political Economy of Israel*. London: Pluto, 1999.
- Rancière, Jacques. *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée. 1995.
- Roth, Karl Heinz. *Die lange Depression*. Hamburg: VSA Verlag, 2014.
- Sholette, Gregory: "Disciplining the Avant-Garde: The United States versus the Critical Art Ensemble". *Circa*, nr. 112 (2005): 50-59.
- Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2004.