



Den socialæstetiske kunstnerrolle hos Palle Nielsen med udgangspunkt i det relationelle, performative og partcipatoriske værk *Modellen*

Artists of the world, drop out! You have nothing to lose but your professions.

ALLAN KAPROW, 1971¹

Den amerikanske kunstkritiker og -historiker Hal Foster satte med sin kritik af “kunstneren som etnograf” i 1996 fokus på kunstnerrollen i en tid, hvor mange kunstnere var blevet stærkt optaget af at virke uden for den kunstinstitutionelle ramme, samfunds- og institutionskritisk og i *den Andens* tjeneste. Hal Foster peger i sin analyse af det etnografiske paradigme på forskydningen fra den “sociale Anden”, fx det undertrykte proletariat, til den “kulturelle Anden”, fx det postkoloniale, kønspolitisk undertrykte eller subkulturelle subjekt.² Fosters analyse trækker desuden åbenlyst på Walter Benjamins politiske essay “The Author as Producer” fra 1934, der argumenterer for, at kunstneren og værket bør have en position ude blandt samfundets politiske forhold og produktionskræfter fremfor at indtage en blot repræsenterende funktion. Hvor Foster indtog en stærkt kritisk position, omfavnede den franske kurator Nicolas Bourriauds essaysamling *Relationel æstetik* fra 1998 den relationelle praksis i samtidskunsten og blev et teoretisk fundament herfor.

Den praktiske og teoretiske udforskning af en æstetisk-etisk feltpraksis i “det reale” etablerede sig således i 1990’erne og har siden udfoldet sig i en række kritiske positioner og modpositioner (hos fx Claire Bishop, Miwon Kwon og Grant Kester). Dét – og den danske kunsthistoriker Lars Bang Larsens bog om

<
Modellen på ARKEN:
Palle Nielsen, *Modellen*,
1968/2014. ARKEN Museum for
Moderne Kunst. Foto: Sophie
Amalie Klougart

Modellen fra 2010 – er forudsætninger for, at den danske kunstner Palle Nielsens (f. 1942) utopiske og aktivistiske byggelegeplads på Moderna Museet i 1968, *Modellen – En modell för et kvalitativt samhälle*, blev genstand for en fornyet interesse i de sene 1990'ere. Siden har *Modellen* ved flere lejligheder været genopført i forskellige versioner og udstillet på internationale museer i dokumentarisk form. I 2014 blev *Modellen* nyrealiseret af Nielsen i stort format på ARKEN samt erhvervet til museets samling.

Denne artikel undersøger den socialæstetisk, politisk og pædagogisk informerede kunstnerrolle, som Palle Nielsen har udviklet i sit arbejde med *Modellen*, et relationelt, performativt og partcipatorisk værk. Argumentationen understøttes af eksempler på andre af kunstnerens værker og hans praksis uden for den kunstinstitutionelle arena. Kunstnerrollen hos Nielsen belyses desuden gennem eksempler på, hvordan tre andre kunstnere i deres praksisser har udforsket deltagelse og socialitet. Det drejer sig om Allan Kaprows indvarsling af hverdagens indtog i kunsten gennem sine happenings og environments, Joseph Beuys' etablering af en social-plastisk ramme for dialog og fælleskab i det direkte demokratis navn og Marcel Broodthaers' administration af det fiktive, institutionelle rum og det institutionelt indkodede værk. Disse kunstnere danner i artiklen en ganske umage trio, og jeg vil heller ikke påstå, at de er direkte sammenlignelige med Nielsen. Men ved sammenligning kan de anskueliggøre, hvordan Nielsen i 1968 etablerer en form for relationel æstetik, eller "socialæstetik", som han selv betegner den, der ikke blot sætter skred i publikums rolle i erfaringen af kunstværket, men også flytter på kunstnerrollen og den position, som kunstneren indtager i forhold til publikum.

Når den socialæstetiske eller relationelle praksis – som hos Nielsen – baserer sig helt og holdent på, at publikum er aktive og medskabende deltagere i en dialogisk situation, er det nærliggende at lade opmærksomheden glide væk fra kunstnersubjektet og hen på en analyse af den performative rolle eller position, som *deltagerne* udfylder i værket. Man kunne fx i tråd med Foster fokusere på, hvem den Anden egentlig er i *Modellen* – børnene, museet eller fællesskabet? Eller man kunne spørge, hvilken socialæstetisk rolle Nielsen skaber for børnene, når han sætter rammen for et relationelt rum, som de i egenskab af "modeller" skal realisere under samfundets observation.³ Denne artikel fastholder imidlertid et fokus på Nielsens rolle og subjektposition i det, han selv betegner "socialæstetik", og som danner udgangspunkt for hans praksis. Udspændt mellem antiautoritære idealer og behovet for at administrere det relationelle dekonstruerer Nielsen kunstnerrollen og indtager en ufuldstændig strukturel identitet og en intersubjektiv, endda kollektiv position som agent og deltager i sit eget værk. Netop

i denne ufuldstændige identitet, der opstår i relationerne mellem kunstner og børn som deltagere i *Modellen*, bliver barnet som et subjekt i konstant tilblivelse en model for kunstnerrollen hos Nielsen.

Aktionslegepladsen og *Modellen* som socialæstetiske praksisformer

Palle Niensens virke udspringer af en ideologi og en forståelse af det æstetiske, som han har realiseret i *Modellen* og som kunstnerisk konsulent for opførelse af legepladser i kommunalt regi i en række ulovlige legepladsaktioner. *Modellen* har såvel kunstinstitutionen som byrummet som *site* for undersøgelsen af børnenes behov og formidlingen heraf til det øvrige samfund. Nielsen har imidlertid også skrevet om sine refleksioner og erfaringer i såvel publicerede som upublicerede tekster. I den manifestlignende tekst "Socialæstetik – hvad er det?" fra 2001 præciserer han sin opfattelse af, hvordan kunsten som handling og som diskurs bør befinde sig i konstant og konkret udveksling med samfundet og dets individer:

Socialæstetik er en måde at producere, tolke eller formidle kunst, så der opstår forbindelser mellem æstetisk viden og det omgivende samfund. Almindelig kulturel aktivitet – måderne man gør, tænker og forbruger ting til daglig – bliver fremhævet i en udveksling med kunsten. Det æstetiske bliver en proces, der involverer liv og mennesker her og nu... Socialæstetikens virkelighedsbegreb er baseret på dialog og har som mål at bekræfte og opbygge identitet i et bredt, kulturelt perspektiv. Det vil sige, at arbejdet med kunsten foregår ud fra et fokus på, hvad kunstværket er og gør i den konkrete situation, såvel som ud fra en kommunikerende bevidsthed... Både kunstværket og formidlingen af det befinder sig på den måde på en akse mellem det æstetiske, det kulturelle og det politiske.⁴

Teksten åbner døren til den praksis, som Nielsen har udviklet siden midten af 1960'erne. Parallelt med at han i 1967 tog afgang fra Kunstakademiets Afdeling for Mur og Rum hos den danske maler og grafiker Dan Sterup-Hansen (1918-95), påbegyndte han igennem sin ansættelse som kunstnerisk konsulent i Gladsaxe Kommune en konstruktiv kritik af tidens byplanlægning og de urbane rum. *Alsikemarken* (1967) blev hans første legepladsprojekt, en 500 m² stor motorisk legeplads udformet som et kuperet terræn med betonrør til at kravle igennem, vand til at lege med og levende dyr.⁵ Nielsen oplevede den etablerede kunstscene som et selvtilstrækkeligt og elitært miljø, der var faldet i klørne på kapitalen. Arbejdet med at opføre legepladser blev derfor ikke alene hans mulighed for at

forbedre børnenes legevilkår i et sterilt forstadsmiljø, hvor stimulerende legepladser var en stor mangelvare. Han fandt også en kontekst, hvori han kunne udfolde en socialæstetisk handlekraft i direkte udveksling med “liv og mennesker her og nu”.

Palle Nielsen tyede også til illegal aktivisme i børnenes tjeneste. En søndag morgen i marts 1968 mødte Nielsen op sammen med nogle aktivister i en baggård i et af Nørrebro gamle arbejderboligkvarterer. Han medbragte rundstykker og en opfordring til beboerne om at bygge en legeplads til børnene.⁶ Frem for at tilkalde politiet deltog folk aktivt, og samme eftermiddag stod legepladsen klar. Gennem aktionen demonstrerede han, at der eksisterede et konkret behov i byrummet, som samtidig blev delvist opfyldt gennem invitationen til at tage individuelt del i en kollektiv indsats. Nielsens socialæstetik indsatte dermed kunstneren i rollen som *dén*, der i overskridelsen af grænsen mellem kunsten og det levede liv skaber et handlingsrum for mennesker, der både er af konkret og kvalitativ værdi, dvs. som rummer “et overskud af betydning”.⁷

Legepladsaktionen, som blot var den første i en række aktioner, førte om sommeren til en invitation fra en gruppe Vietnam-aktivister i Stockholm. Sammen med ham organiserede de *Aktion Samtal*, bestående af en række konfrontationer og legepladsaktioner i det offentlige rum, der var en protest mod trøstesløse boligmiljøer og skolegårde. I dette miljø fremlagde Nielsen sine planer om at indtage Moderna Museet med byggelegepladsen *Modellen*. Strategien var, at en kunstinstitutionel ramme for børnenes frie leg ville sikre den mediebevågenhed, der skulle til for at skabe debat i samfundet om børnenes behov og vilkår. Planen om *Modellen* som kunstværk i en museal ramme faldt imidlertid ikke i god jord. Aktivisterne mente, at Nielsen dermed ville indtage en elitær og egoistisk position i det kapitalistiske samfunds tjeneste. *Modellen* blev ikke desto mindre konciperet og gennemført af Nielsen som den drivende kraft sammen med frivillige, herunder den svenske journalist og aktivist Gunilla Lundahl fra *Aktion Samtal*, der bl.a. bidrog væsentligt til projektets organisation.⁸

Kort fortalt foregik *Modellen* i løbet af tre uger i oktober 1968 på Moderna Museet i Stockholm som en stor indendørs byggelegeplads med blandt andet træstrukturer til at klatre i og bygge videre på, et gigantisk bassin fyldt med skumgummi til at springe ned i og vælte rundt i, og forskellige muligheder for udfoldelse af kreativ energi og rolleleg – maling, træ, værktøj, afspilning af musik, udklædning etc. Der var også videokameraer, der transmitterede børnenes leg ud til forældre såvel som pædagogstuderende, der dermed kunne observere børnenes frie leg i forskningsøjemed.



Modellen i 1968:
 Palle Nielsen, *Modellen –
 En modell för ett kvalitativt
 samhälle*, 1968 MACBA
 Collection. MACBA Consortium.
 Gift of the artist © Palle Nielsen,
 VEGAP/COPYDAN, 2014. Foto:
 Palle Nielsen

Legepladsen blev væltet over ende af titusinder af børn, der sammen med de frivillige voksne, herunder naturligvis også Nielsen selv, skabte en massebegivenhed, der af den danske kunsthistoriker Lars Bang Larsen i hans bog om *Modellen* beskrives som “intet mindre end en masseutopi af kunstaktivisme, rettet mod at anvende et anti-elitært kunstkoncept på skabelsen af et kollektivt menneske”.⁹ I solidaritet med *Aktion Samtals* skepsis over for *Modellen* som æstetisk rammesat projekt ledte Nielsen opmærksomheden væk fra sit eget kunstnersubjekt, idet han under pseudonymet “Arbetsgruppen” konstruerede en anonym, kollektiv afsender på udstillingens manifest. Et lille uddrag af denne tekst lyder: “Der er ingen udstilling. Det er kun en udstilling fordi børnene leger på et kunstmuseum. Det er kun en udstilling for dem, der ikke leger. Derfor kalder vi det en model. Måske bliver den model af et samfund, som børnene ønsker sig...

Vi tror at børn kan artikulere deres egne behov.”¹⁰ Nielsen afmonterede dermed i kraft af *Modellens* vidtgående kollektivitet på radikal vis begrebet om det individuelle “forfatterskab”, både i værkets administration, proces og performativitet. Han anerkendte ikke mindst børnene som en produktiv, politisk kraft og positionerede dem som “modeller”, der

gennem deres spontant opståede og frie legeadfærd skulle formidle en alternativ måde at være fællesskab og samfund på til de voksne. I en vis forstand gjorde han dermed børnene til medlemmer af arbejdsgruppen og medafsendere af teksten.¹¹

Til trods for at Nielsen således igennem sin socialæstetiske praksis skabte en kunstnerrolle, hvori han selv og børnene indtog ligeværdige positioner, er der dog kun tale om et egentligt kollektivt kunstnersubjekt i dette første punkt på *Modellens* historiske tidslinje. *Modellen* er et værk, der



Modellen på ARKEN:
Palle Nielsen, *Modellen*,
1968/2014. ARKEN Museum for
Moderne Kunst. Foto: Sophie
Amalie Klougart

af Nielsen selv er blevet – og formentlig fortsat vil blive – genopført i en aktiv forholden sig til de aktuelle institutionelle rammer og den socialpolitiske virkelighed. Her bliver det tydeligt, at kunstnerrollen og kunstnersubjektet bliver holdt i en uforløst og konfliktfyldt spænding mellem den politisk-æstetisk motiverede agent og den opløste eller transparente garant for værkets strukturelle funktionalitet.¹²

Der er forløbet 46 år mellem *Modellens* begyndelse i 1968 og Niensens nyfortolkning i 2014, der også markerer værkets tilbagevenden til den kunstinstitutionelle rammesætning, hvor forandret denne end måtte være. *Modellen* er i kraft af sit omfang, sin *siting* og sin reception uden tvivl Niensens mest centrale bedrift – men langt fra den eneste. Hans øvrige aktiviteter efter 1968 fortjener også omtale, og de kvalificerer yderligere læsningen af Niensens praksis som værende på linje med, hvad Bang Larsen kalder “en kunstnerisk holdning, der fokuserer på handlingernes verden”.¹³ I 1969 opstartede Nielsen således – med afsæt i det kandidatstipendium på Kunstakademiets Arkitektskole, Afdelingen for Bygningskunst, By og Landskab, der også havde finansieret *Modellen* – et

forskningsprojekt om børns leg i boligområder. Her interviewede han sammen med en gruppe sociologi- og psykologistuderende bl.a. beboerne i Høje Gladsaxes nye sociale boligbyggerier, der bestod af 16 etager høje boligblokke, hvor der boede 7000 mennesker på det tidspunkt. Sammen med en selvorganiseret forældregruppe primært bestående af hjemmegående mødre opførte han en illegal aktionslegeplads, der blev rejst på en enkelt dag i det moderne og stærkt fremmedgørende forstadsmiljø og fejret med trylledej, teater og snobrød.¹⁴ Skellet mellem aktivistisk kunst og empirisk kortlægning er her så udvisket, at man kan sige, at Nielsen kun tilsyneladende arbejdede synkront med de politiske og sociale bevægelser i 1960'erne, der senere var med til at flytte kunsten ind i, hvad Foster kalder "det udvidede, kulturelle felt som antropologien er tiltænkt at overskue".¹⁵ Faktisk var han langt forud for sin neoavantgardistiske samtid i sin radikale *siting* af kunsten og *mapping* af en social virkelighed helt uden for de institutionelle rammer.

I Palle Nielsens kunstneriske forløb støder man imidlertid også på værker, der opløder billedet af kunstneren som radikal aktivistisk formidler mellem kulturelle og æstetiske sfærer og som kortlægger af en socialpolitisk virkelighed. Han står nemlig også bag en række rumudsmykninger i offentlige institutioner som hospitaler samt behandlings- og bosteder for handicappede og psykiatriske patienter. Et eksempel er forhallen på Hvidovre Hospital 1973-75, hvor man inden for svingdøren bliver modtaget af en gigantisk reliefvæg af træ i naturlige, varme farvetoner, en installation, der strækker sig på tværs af hele forhallen med kurvede og geometriske formelementer, der skyder sig ind og ud i flere planer. Væggens store format modsvares af små integrerede kassetter, der indbyder til, at man sanser træets materialitet og de levende former. Værket fungerer som en nærmest performativ invitation til at standse og sanse i det effektive, sociale passagerum, som en hospitalsforhal er.

Som en konsekvent afvisning af det kapitalistiske kunstmarkeds økonomiske dynamikker og fetichering af kunstneren – en kritik, der formentlig også kom til udtryk i Nielsens valg af pseudonymet "arbejdsgruppen" (Arbetsgruppen) til *Modellen* – er sådanne socialt engagerede udsmykningsopgaver den eneste form for konventionel kunstnerisk praksis, som Nielsen har ønsket at udføre. Men på grund af den modstand i det hjemlige kunstliv, som han mødte som ophavsmand til *Modellen*, droppede Nielsen desillusioneret ud af miljøet i slutningen af 1970'erne. I feltet mellem kunst, arkitektur og formidling fortsatte han med at opføre legepladser og undervise i bl.a. arbejdsmarkedsforhold, pædagogik og design frem til midten af 1990'erne, hvor tingene tog en ny drejning for samtidskunsten og for Palle Nielsen.

“Jeg viser en model”

I kølvandet på den relationelle æstetiks indtog i 1990'erne og Bourriauds idé om kunstværket som mikroutopisk model fik det kunstneriske miljø, som Niensens socialæstetiske praksis nu blev betragtet som en frontløber for, en stigende institutionel opmærksomhed. Herom vidner rækken af internationale, museale gruppeudstillinger, dokumentariske udstillinger af *Modellen* og indlemmelsen af dokumentarisk materiale fra 1968 i MACBA's samling i 2009.¹⁶ Samtidig med denne genindskrivning og musealisering af værket har Nielsen i de seneste år – ud over opførelsen af en interaktiv legeplads kaldet *Anthill* på Trapholt i 2001 – været inviteret til at nyfortolke mindre, udendørs versioner af *Modellen* i forbindelse med kulturfestivaler som Kunst Kaapt Fort i Utrecht (2009), under titlen *The Children's Peace Corner* og Nuit Blanche i Paris (2013), under titlen *The Model*.

Modellen 1968/2014 på ARKEN var Niensens genopførelse af værket i dets oprindelige museale *framing* – på én gang en hjemvenden og et kontekstskifte. Den var ikke en historisk rekonstruktion af byggelegepladsen på Moderna Museet, hvilket er en både umulig og uproduktiv tanke. Den var derimod et nutidigt, relationelt rammeværk for børns konkrete leg og voksnes forskelligartede deltagelse heri – et gennemgribende partipatorisk værk med et æstetisk-sanseligt udkomme, eller, som jeg har kaldt det i udstillingskataloget, en model for kvalitativ deltagelse.¹⁷ Det er vigtigt her at slå fast, at i både 1968 og 2014 var *Modellen* “bemandet” af voksne, der blev instrueret af Palle Nielsen i at fungere som beskyttere og inspiratorer for børnene i deres leg, at lege *med* børnene. I 1968, hvor *Modellen* var oppe i få uger, deltog han selv på daglig basis i dette hold af frivillige voksne. I 2014, hvor værket var udstillet i ti måneder, og kunstneren var 72 år gammel, overlod han den daglige interaktion til ARKEN's hold af legeværter, som især bestod af mennesker med anden baggrund end kunstpædagogik – men han studerede hyppigt legesituationer i rummet og var i løbende dialog med holdet for at fortælle og rådgive om *Modellen* samt udvikle den aktuelle praksis. Dette samarbejde betød, at “dagligdagen” i *Modellen* på ARKEN i høj grad bar præg af andre end Palle Niensens interaktion med børnene. Men netop denne åbenhed over for andres samskabende og betydningsdannende deltagelse baseret på en fælles forståelse af værkets strukturelle dynamik er central for Niensens kunstneriske praksis. Der er således ikke nogen entydig konklusion at drage om, hvilken betydning forskellen i kunstnerens egen fysiske deltagelse har for kunstnerrollen i *Modellen* i 1968 og 2014.

Kunsthistoriker Anne Ring Petersens analyse af *Modellens* politiske “nedskalering” fra utopi til mikroutopi i 2014 trækker på Bourriauds betragtninger om

det relationelle æstetiske værks investering i at opbygge handlingsmodeller her og nu i det reale og det livsnære.¹⁸ Hun citerer en central passage hos Bourriaud: “De sociale utopier og det revolutionære håb har givet plads for daglige mikro-utopier og mimetiske strategier. Enhver ‘direkte’ kritisk holdning til samfundet er forgæves, hvis den beror på illusionen om en marginal position, hvad der i dag er umuligt og sågar regressivt.”¹⁹ Læser man denne marginale position som værende den, hvorfra kunstneren agerer, betyder det, at kunstneren for at gøre en egentlig forskel i det reale gennem sine handlinger må handle fra et centralt sted i dagliglivet, her og nu.

At Ring Petersen har ret i sin iagttagelse, bekræfter Palle Nielsen i et interview om *Modellen* fra 1968 til i dag:

SH: Værket beskrives nogle gange som et utopisk værk. Er du enig i, at værket har et utopisk potentiale? PN: Det havde det i 1968, men ikke i dag. Dengang var utopien for de voksne, børnene var utopien. I dag er det ikke en utopi, men en kritik af virkelighedsbegrebet, som det eksisterer i dag for børn. Utopi-begrebet er i mine øjne ikke en særlig præcis rammesætning for projektet. Det er for bredt. Model er for mig et mere præcist begreb. Jeg viser en model, ganske enkelt.²⁰

Svaret er som snydt ud af næsen på Bourriauds formulering af den relationelle æstetiks kunstnerrolle, nemlig kunstneren som

... en tegnenes operatør, som bygger videre på produktionsstrukturer med det formål at tilvejebringe betydningsbærende kopier af dem. En ‘entreprenør/politiker/instruktør’. Den største fællesnævner for alle kunstnere er, at de fremviser noget. Den handling, som består i at vise frem, er tilstrækkelig til at definere kunstneren, hvad enten der er tale om en afbildning eller en benævnelse.²¹

Forskydningen fra utopi til mikroutopi finder Ring Petersen understreget ved, at Nielsen i 2014 valgte at undlade værkets oprindelige undertitel, *En model for et kvalitativt samfund*, og blot kalde værket *Modellen*.²² Forskydningen er imidlertid ikke kun indikeret i bevægelsen fra “model for noget” til “model”. På den kollektive afsender “arbejdsgruppens” plads – en fiktiv konstruktion, der, som vi har set, marginaliserede og afmonterede kunstnersubjektet – blev kunstnerens eget navn indsat på alle museets kommunikationsplatforme såvel som i selve udstillingsrummet. Denne tilbagevenden til kunstnersubjektet kan naturligvis,

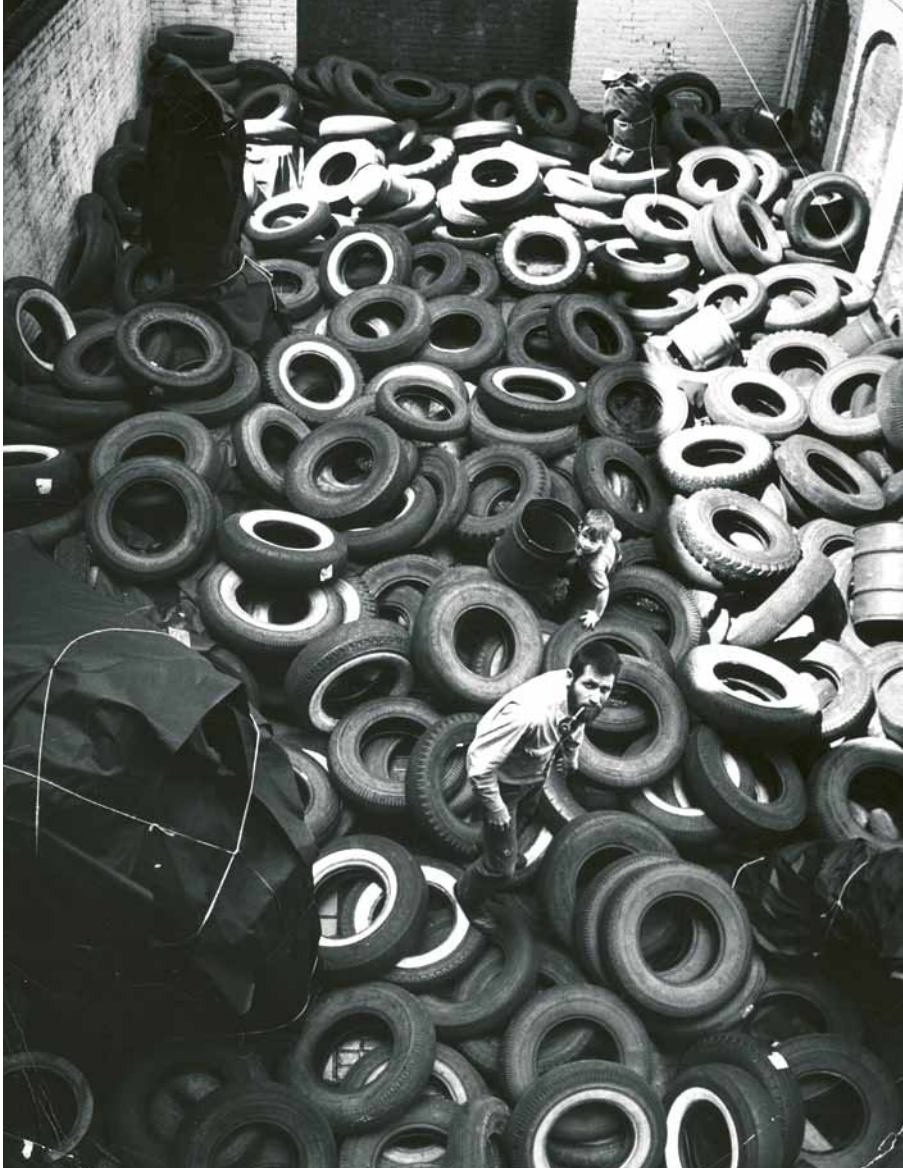
hvis man vil, ses som et udtryk for museets behov for at markedsføre kunstneren, der dermed reetablerer “autoren” og den kunstneriske intentionalitet i modernistisk forstand. Men i 2014-versionen var det Palle Niensens værk, samtidig med at han gav det væk til de voksne og børn, der dagligt udfyldte dets fysiske rammer med liv og energi. Nielsen fik dermed en reel, om end flimrende position i det mikropolitiske, institutionelle felt, *Modellen* virker i, hvorfra han igen kunne “vise en model” ved at skabe aktivitetsrammer for et midlertidigt fællesskab.

De sociale kunstnere

Skal jeg yderligere indkredse kunstnerrollen hos Nielsen ved at holde den op imod andre kunstneriske positioner og praksisser omkring *Modellens* skel-sættende, socialæstetiske ankomst ind i neoavantgardens storhedstid, kan en passage fra den amerikanske kunstner Allan Kaprows (1927-2006) profetiske nekrolog fra 1958 over den modernistiske kunstners bortgang passende danne udgangspunkt:

Young artists of today need no longer say, ‘I am a painter’ or ‘a poet’ or ‘a dancer’. They are simply ‘artists’. All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s.²³

Kaprow, der på dette tidspunkt begyndte at arbejde med sine *happenings* og *environments*, skabte eksempelvis *Yard* i 1961, hvor han fyldte gården bag det daværende Martha Jackson Gallery i New York med bildæk og dermed skabte et skrot- og legepladsmiljø som en slags udvidet skulptur, som publikum kunne interagere med. Kaprow indvarslede gennem sådanne inddragelser af hverdagens genstande, konventioner og rum en omkalfatring af kunstnerens rolle som skaber af og garant for det mediespecifikke, autonome værk. Æstetiske former ser han som hverdagslige udtryk for vores mentalitet her og nu, snarere end som universelle idéer, og kunstnerens rolle er at omsætte form til situationelle, operationelle og strukturelle rammer, der kan ændre sig efter omgivelsernes reaktioner og indoptage ny viden.²⁴ *Modellen* er en sådan ramme for børnenes æstetiske, kreative og produktive leg, men det er ikke børnenes ivrige produktion af tegninger, gulv- og vægmalerier og papmachédyr, der er værkets æstetiske udkomme. Det er derimod legen selv, deltagelsen og dens kvalitative afkast.



Allan Kaprow, *Yard*, 1961.
Foto: Ken Heymann

I 1968 legede den da 26-årige Nielsen ivrigt med. Der eksisterer et filmklip fra *Modellen* i MACBA's arkiver, der viser ham iført damehat og i fuldt firspring efter en dreng, som han fanger, omfavner og trimler rundt på gulvet med. I forsøget på som kunstner og menneske at træde ud af "skyggen af en menneskelig effektivitetsmodel"²⁵ eksperimenterede han med den samme pædagogiske rolle, som han også i 2014 instruerede ARKEN's legeværter i, nemlig at interagere fysisk med børnene, lege *med*, inspirere og opleve. Som han har beskrevet det i teksten "De sociale kunstnere", gik det ikke gnidningsfrit for ham, da han krydsede den psykologiske grænse mellem sit eget subjekt og den Anden i forsøget på at deltage i børnenes oplevelsesmåde. Han fejlede i forsøget på at erfare

materialerne mellem sine hænder på samme ærlige og umiddelbare måde som børnene.²⁶ Erkendelsen af denne svaghed i ham selv skabte frustration for ham, og i afmagt hamrede han derfor løs på en benzindunk, indtil en dreng interagerede med ham, fandt hans taktslag og sammen med Nielsen forløste aggressionen i leg. Deltagelsen i legen udfordrede ham og forandrede ham. Legen og børnenes uforbeholdne, sansende tilgang til verden bar utopien: "Og nu er vi tilbage ved situationen med ungerne, der svømmer i malingen. Alene det at de svømmer i malingen er et skridt mod en ændret samfundsstruktur. Det er småt. Det er langsomt. Men det indgår i en bevægelse af ønsker og handlinger".²⁷ Legen er børnenes, men kunstneren stræber efter at finde ind i den for at låne dens emancipatoriske kraft og løfterige socialæstetiske potentiale – i og uden for kunstens konventionelle rammer.

Kaprow trak et eksperimenterende, flydende og flygtigt felt op i sin egen teori og praksis, hvor kunstneren kan krænge sin professionelle identitet af sig og iklæde sig en ny, social rolle som den legende underviser, der gennem den opfindsomme, løsslupne og participative leg skal være med til at helbrede og vitalisere samfundet:

Only when active artists willingly cease to be artists can they convert their abilities, like dollars into yen, into something the world can spend: play. Play as currency. We can best learn to play by example, and un-artists can provide it. In their new job as educators, they need simply play as they once did under the banner of art, but among those who do not care about it.²⁸

Forskellen på Niensens og Kaprows positioner i 1960'erne er groft sagt, at hos Kaprow er det kunstneren, der viser vejen frem, og hos Nielsen er det børnene. De kan forandre samfundet og kunstnerens understøttende handlekraft. Det er et afsæt til at forstå, hvorfor Niensens kollektive, socialæstetiske praksis på sin vis er ganske radikal, endda sammenholdt med kanoniserede begreber som tyske Joseph Beuys' (1921-1986) "sociale skulptur", der i forsøget på at gøre samfundet til ét stort *Gesamtkunstwerk* ganske vist flytter kunstværket ud i en funktionel, offentlig sfære og med sit berømte udsagn "hvert menneske en kunstner" inviterede enhver til at deltage kreativt i processen. Samtidig fastholdt Beuys gennem sin kunst og sin selvscenesættelse et suverænt, mytificeret kunstnersubjekt. Den tyske kunsthistoriker Benjamin Buchloh har gjort voldsomt udfald mod Beuys' "tvangsmæssige selveksponering som den messianske kunstner", og hans "tilsyneladende progressive og radikale humanitære program for æstetisk og social evolution", men denne kritik vil jeg ikke gå længere ind i her, da den først

og fremmest forekommer produktiv som argumentation i Buchlohs specifikke politiske dagsorden.²⁹ Dog er det relevant at bemærke, hvordan netop kunstnersubjektet hos Beuys spiller en særlig rolle ikke kun i hans shamanistiske performances og objekter, men også i hans mest centrale dialogiske værker. Det gælder eksempelvis hans *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, der er interessant i denne sammenhæng, fordi det forsøgte at etablere en dialog mellem mennesker i en kunstinstitutionel ramme for at gøre det muligt at betragte denne intersubjektive udveksling eller kommunikation som æstetisk kreativitet eller social skulptur.³⁰

Gik man ind på Documenta-udstillingens hovedbygning i Kassel i 1972, fandt man i stueetagen et rum, der var indrettet med alt inventaret fra Beuys' kontor på Kunstakademiet i Düsseldorf samt multiples som plastikposer fra tidligere gadeaktioner eller som fx *Rose für Direkte Demokratie*, en rød rose symbolsk placeret i et reagensglas for at manifestere målet om individuel kreativitet som den sociale organismes gode, international socialisme, solidaritet og menneskelig følelse forud for rationalisme. I dette rum førte Beuys i hele udstillingsperioden diskussioner med de besøgende om alt fra uddannelsesreform, økonomi og kristendom til atomenergi, kvinderettigheder og terrorisme; han gennemførte performances, og han skrev sine politiske budskaber på tavler, der hang i rummet.



Joseph Beuys, *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, 1972 © documenta Archiv

Beuys omtalte selv kontoret som et informations- og uddannelsescenter, eller en “model for frihed”.³¹ Denne omstrukturering af det kunstinstitutionelle rum, der varede i hele udstillingsperiodens længde, var på den ene side en ambitiøs og banebrydende måde at udfolde hans teoretiske system på i en offentlig sfære i form af social skulptur, hvori deltagerne blev involveret i meningsudvekslinger og dermed som individer manifesterede deres revolutionære bidrag til at bringe kunsten ind i livet. På den anden side bar værket præg af at være rammesat af en kunstner, der positionerede sig som den centrale budbringer og formidler af et intuitivt politisk-æstetisk program ved at sætte sig selv og sin praksis i centrum for den intersubjektive kommunikation.³²

Palle Nielsen var også fysisk til stede i *Modellen*, i hvert fald i 1968, men som allerede beskrevet bestræbte han sig på at finde sit indre legebarn frem og bringe sig psykologisk på niveau med de deltagende børns måde at socialisere sig med hinanden og opleve legepladsens materialer. Han gav i situationen afkald på sin kunstneriske suverænitet til fordel for fællesskabet, samtidig med at han som kunstnerisk garant for projektet indgik i en så åben og lydhør relation til de øvrige voksne frivillige, at han accepterede deres ønske om at ophænge røde bannere i loftet med maoistisk inspirerede sentenser som “De voksne er papirtigre”, på trods af sin egen uvilje mod på denne måde at invadere børnenes frirum.³³ Dermed tilsidesatte han sine egne intentioner og lod andre få direkte indflydelse på værkets fysiske rammer. I 2014 legede Palle Nielsen som tidligere beskrevet ikke aktivt med, men han gav sin egen rolle videre til legepladsens legeværter, som han vejledte i at danne relation mellem børnene og de fysiske rammer. Man kan måske nok tale om en vis forandring i kunstnerrollen i kraft af denne reducerede tilstedeværelse i værket, da det altid er de tilstedeværende, der udvirker værkets øjeblikkelige betydningsdannelser. Omvendt er det helt i tråd med Nielsens opfattelse af sin egen rolle at give andre deltagere friheden til selv at medskabe værket ud fra deres egne situationer og fortolkninger af denne rolle.

Beuys’ såvel som Nielsens værk forudsætter en performativ tilstedeværelse, der dog udmønter sig i vidt forskellige måder, hvorpå kunstnerne faciliterer den intersubjektive udveksling i et offentligt rum, som er værkernes sociale og æstetiske omdrejningspunkt. Netop dette performative aspekt står i stærk modsætning til den kunstnerrolle, man finder hos en kunstner som den belgiske Marcel Broodthaers (1924-1976), der ikke desto mindre er interessant at kaste et blik på i relation til Nielsens praksis. Broodthaers påtager sig administratorens rolle, det vil sige ikke den, der producerer eller opfører/performer et værk, men den, som strukturerer, rammesætter og bestyrer en organisation eller et institutio-

nelt *site*.³⁴ Kort fortalt etablerede Broodthaers i 1968 sit *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, der var et konceptuelt museum i hans eget hus, men uden permanent samling eller tilhørssted. Frem til 1972, hvor værket blev installeret på Documenta, åbnede Broodthaers elleve nye afdelinger af samlingen på forskellige lokationer, fx *Section Financières*, hvorigennem han udforskede museets relation til kunstmarkedet og figursamlingen *Section des figures – The Eagle from the Oligocene to the present*, der præsenterede en lang række fabrikerede og autentiske genstande med værkskilte, grafiske tryk, film etc. Værket var “en fantastisk bedrift indenfor institutionelt *détournement*”, der kritisk undersøgte de institutionelle vilkår, hvorigennem vi oplever og erfarer kunst, kultur og historie.³⁵

Broodthaers' museum var fyldt med duchampske gåder og genstande, som han kuraterede og administrerede i en institutionskritisk leg med koder og konventioner. Nielsens legepladser var fyldt med børn, som han havde givet et frirum til at danne fællesskaber og udfolde deres motoriske og kreative energi på egne præmisser. Men sådanne rum og situationer opstår paradoksalt nok kun gennem en form for kuratering og administration af de strukturelle rammer, som kunstneren må udføre, samtidig med at han i deltagelsens og kollektivitetens navn afmonterer sin egen position som kunstnerisk afsender og æstetisk garant. Måske er dette i virkeligheden en parallel til *Modellens* “interne tovtrækkeri mellem dens anti-autoritære agenda og dens ganske administrative titel, *Modellen. En Model for et kvalitativt samfund*”, som Bang Larsen påpeger.³⁶ Denne indre spænding i kunstnerrollen er formentlig stærkere i *Modellens* institutionelle rammer end i Nielsens ulovlige legepladsaktioner og empiriske undersøgelser af børnenes vilkår i de fremmedgørende forstads miljøer, hvor selve legen og relationen til deltagerne/publikum ikke er situeret i et symbolsk rum, men i den reale, offentlige sfære.

Roller, subjekter, positioner

Det er, som om alle positioner er i skred i *Modellen* og i Palle Nielsens social-æstetiske praksis i vid forstand: mellem kunstner, kollektiv og institution, mellem voksne og børn, subjekt og objekt, producent og deltager, etnografen og den Anden.³⁷ Skredet destabiliserer kunstnerens subjektposition, men det åbner samtidig for et anderledes billede af kunstneren, beskrevet af den amerikanske kunsthistoriker Grant Kester som “[et billede] defineret gennem termer som åbenhed, lytten og villighed til at acceptere afhængighed og intersubjektiv sårbarhed”.³⁸ Kester foreslår gennem sit begreb om en dialogisk snarere end en relationel æstetik, at kunstneren frasiger sig enhver æstetisk standard, objekti-

vitet eller universalitet i den offentlige sfære til fordel for “en lokal konsensuel viden, der kun er midlertidigt bindende og befinder sig nøjagtigt på den kollektive interaktions niveau”.³⁹ Spørgsmålet er imidlertid, hvordan man etablerer en så åben og ligeværdig relation med deltageren, uden samtidig at give afkald på den kritiske betydningsdannelse, som den æstetiske erfaring kan afstedkomme. Nielsen bestræbte sig ambitiøst på det foran benzindunkene i *Modellen* i 1968 og erfarede på egen krop, at det krævede udvikling af et fælles eller intersubjektivt udgangspunkt, i virkeligheden en form for *kollektiv identitet* mellem barn og voksen eller deltager og kunstner, som i den beskrevne situation opstod momentant ved, at de to parter fandt en fælles takt.

Kunstneren-*som*-noget er måske blot en projektion af kunstnerens ideelle ego. Det kunne, som vi har set, være antropologen, aktivisten eller administratoren, der personificerer et sådant ideal, og i tilfældet Palle Nielsen synes de nærmest at trænges om pladsen. Men hvad nu, hvis man overvejede, om det i virkeligheden er det legende barn, der er hans idealsubjekt? Implicit i *Modellen* ligger der en politiserende forståelse af barnet som et på én gang ufærdigt og kompetent subjekt – en identitet i tilblivelse, der samtidig formår at vise vejen frem. Denne forståelse peger nok tilbage til den historiske avantgardes syn på barnet som metafor for en uspolet oprindelig og revolution, men den er også et produktivt billede på den ukomplette kunstneridentitet, der selv er i konstant tilblivelse midt i sit eget og børnenes processuelle arbejde på de mere eller mindre uautoriserede rammer og strukturer, han har sat op. Børnene “arbejder videre på denne ramme” og skal “have ret til at fortælle om sin evne til at udtrykke sig”.⁴⁰ Hvert barn er en kunstner, men kunstneren er således også *som* et barn.

I Broodthaers’ “museum” fra 1968 stod der parafraserende på et lille skilt: *Museum. Enfants non admis*. Med *Modellen* i særdeleshed og med sine legepladsaktioner i øvrigt lukkede Nielsen ikke blot børnene ind på museet, han lukkede dem helt ind i den diskursive matrix, hvor kunstnerens rolle og position i samtidskunsten er til konstant forhandling. Deres deltagelse heri vil fortsætte, så længe *Modellen* bliver genopført til nye tider og i nye rammer.

ABSTRACT

The social-aesthetic artist role in the work of Palle Nielsen, based on the relational, performative and participatory work, *Modellen*

In the aftermath of Hal Foster's critique of "the artist as ethnographer" and its focus on the context-based artist role and aesthetic-ethic practices in the field of "the real", the Danish artist Palle Nielsen's utopian and activist playground, *The Model. A Model for a Qualitative Society* (1968) at Moderna Museet in Stockholm, was brought to attention in the late 1990's as an early prototype for relational aesthetics. The work was reinterpreted by Nielsen in 2014 and exhibited at ARKEN Museum of Modern Art, Ishøj. With *The Model*, Nielsen brought his urban playground activism and anthropology into the art institution, where he further developed a social-aesthetical, political and pedagogical artist role, which played out in collective play-participation by the children, the artist, and other participating adults. In the perspective of such different artistic practices as those of Allan Kaprow, Joseph Beuys and Marcel Broodthaers, it becomes possible to read Palle Nielsen's social-aesthetic work as a destabilisation of the artist's identity, opening for the possibility of a radical, intersubjective and collective artist role, which, like a child, is in a constant state of becoming.

NOTER

- 1 Kaprow, 1971a, p. 109.
- 2 Se Foster, 1996, p. 173. "Den Anden" er et komplekst filosofisk begreb, der spiller en vigtig rolle i fænomenologien, psykoanalysen og den poststrukturalistiske diskurs, og som også er opsuget i antropologien gennem fx Michel Foucault, Johannes Fabian og Edward Said. I sin grundlæggende filosofiske og psykologiske betydning betegner den Anden den modpart, der konstituerer og centrerer selvet ved at stå uden for dette.
- 3 Larsen, 2010, p. 3.
- 4 Nielsen, 2001, p. 78.
- 5 Besøger man i dag den integrerede institution Børnehuset Alsikemarken, står der stadig en legemur i beton fra den oprindelige legeplads. Se interview med Palle Nielsen in Henriksen, 2012.
- 6 Larsen, 1999, pp. 173-74.
- 7 Larsen, p. 54.
- 8 Larsen, p. 45ff. I et upubliceret foredragsmanuskript fra 2012 beskriver Palle Nielsen Gunilla Lundahls medvirken i *Modellen* i 1968 som en vigtig organisatorisk indsats.
- 9 Larsen, pp. 31-32.
- 10 *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*, 1968, p. 2.
- 11 Larsen, pp. 71-73.
- 12 Efter *Modellen* lukkede, blev den midlertidigt genopført i et boligområde i Västerås med titlen *Ballonen*. Se Bang Larsen, 2010, p. 95ff. Der er ifølge Palle Nielsen planer om at genopføre *Ballonen* i Västerås.
- 13 Larsen, 1999, p. 172.
- 14 For nærmere dokumentation af projektet i Høje Gladsaxe se *Konstruktionen i Høje Gladsaxe*, SPAS 4, oktober 1969.
- 15 Foster, p. 184. Min oversættelse.

- 16 Se Palle Niensens biografi in Gether, Juul Rugaard m.fl. (red.), 2015, pp. 85-86.
- 17 For en detaljeret fremstilling af udstillingen se Juul Rugaard in Gether, Juul Rugaard m.fl. (red.), 2015.
- 18 Petersen in Gether, Juul Rugaard m.fl. (red.), , 2015, p. 35.
- 19 Bourriaud, 2005, p. 32.
- 20 Høholt in Gether, Juul Rugaard m.fl. (red.), 2015, p. 60.
- 21 Bourriaud, 2005, p. 123.
- 22 Petersen in Gether, Juul Rugaard m.fl. (red.), 2015, p. 34.
- 23 Kaprow, 1958, p. 9.
- 24 Se introduktion til Kaprow, p. xvii.
- 25 Nielsen, 1969, p. 73.
- 26 Nielsen, 1969, pp. 72-77. Teksten var oprindeligt tiltænkt udstillingskataloget til *Modellen* på Moderna Museet, men den blev valgt fra pga. sit fokus på den kunstneriske position.
- 27 Nielsen, 1969, p. 76.
- 28 Kaprow, 1971b, p. 125.
- 29 Buchloh, 1980, pp. 59 og 60.
- 30 *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* startede som en aktivistisk græsrodsorganisation af politiske studenterpartier i 1967 på akademiet i Düsseldorf og endte med at blive installeret som "æstetisk model" på i alt tre Documenta-udstillinger i 1972, 1977 og 1982.
- 31 Mesch, 2007, pp. 204-5.
- 32 Mesch, 2007, p. 199.
- 33 I et upubliceret foredragsmanuskript fra 2012 beskriver Palle Nielsen denne konfliktsituation, hvor han først "reagerede som en bedrevende autoritet – og deres solidaritet mod mig blev svækket", og i sidste ende overgav sig med det resultat, at et svensk dagblad kommenterede, at nu var *Modellen* en politisk kamplads.
- 34 Foster m.fl., 2004, p. 551.
- 35 Krauss p. 33. Oversat fra "a fantastic feat of institutional detournement". "Detournement" var situationismens metode til at undergrave et værks kilde og betydning for derigennem at skabe et nyt værk.
- 36 Larsen, 2009, p. 32.
- 37 Se også Bishop, 2013, p. 177.
- 38 Kestner, 2013, p. 158.
- 39 Kestner, 2013, p. 159.
- 40 *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*, 1968, p. 2.

LITTERATUR

- Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics" in Zoya Kocur, Simon Leung (red.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, 2013.
- Bishop, Claire: "The Social Turn" in Claire Bishop, *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, 2012.
- Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2005 (1998).
- Buchloh, Benjamin H.D.: "Beuys: The Twilight of the Idol" (1980) in *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955-1975*, October, MIT Press, 2000.
- Foster, Hal: "The Artist as Ethnographer" in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996.

- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Yve-Alain Bois; Benjamin H.D. Buchloh: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Gether, Christian; Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).
- Henriksen, Lars: "Jeg er stadig Palle Nielsen!", interview med Palle Nielsen, 2012 in <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/jeg-er-stadig-palle-nielsen>. Sidst tilgået 14.9. 2015.
- Høholt, Stine: "Mit værk henvender sig ikke til kunstscenen", interview med Palle Nielsen, 2014 in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).
- Kaprow, Allan: "The Legacy of Jackson Pollock" (1958) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003 (1993).
- Kaprow, Allan: "The Education of the Un-Artist, Part 1" (1971a) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003 (1993).
- Kaprow, Allan: "The Education of the Un-Artist, Part 2" (1971b) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003 (1993).
- Kestner, Grant: "Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Contemporary Art" in Zoya Kocur og Simon Leung (red.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Wiley-Blackwell, 2013.
- Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Media Condition*, Thames & Hudson, New York, 1999.
- Larsen, Lars Bang: "Social Aesthetics" (1999) in Claire Bishop (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery og MIT Press, 2006.
- Larsen, Lars Bang: *The Model. A Model for a Qualitative Society*, MACBA, 2009.
- Mesch, Claudia: "Institutionalizing Social Sculpture" in Claudia Mesch og Viola Michely (red.), *Joseph Beuys. The Reader*, London og New York, 2007.
- Modellen, En modell för et kvalitativt samhälle*, Moderna Museet, 1968.
- Nielsen, Palle: "De sociale kunstnere" (1969) in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).
- Nielsen, Palle: "Socialæstetik – Hvad er det?" in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).
- Petersen, Anne Ring: "Mellem aktivisme, installationskunst og relationel æstetik" in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).
- Rugaard, Dorthe Juul: "Modellen 2014 – En model for kvalitativ deltagelse" in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).