

"A bramy
piekielne

go nie
przemoga"

KELP
115



Kunstens zone er ikke konfliktfri

Videoværket *Them* (2007) af den polske kunstner Artur Zmijewski (f. 1966) blev vist første gang på Documenta 12 i Kassel. Handlingen udspiller sig i et atelier, hvor de involverede møder op fem gange. De er opdelt i fire grupper, der hver især repræsenterer en gruppering i den polske befolkning: jødiske teenagere, ældre katolske kvinder, medlemmer af et nynationalistisk ungdomsparti samt unge venstreorienterede.¹ De fire grupper kommer i første omgang på skift i atelieret og maler hver et fælles billede, der repræsenterer deres syn på Polen: Katolikkerne maler en kirke, jøderne maler Polens omrids, hvorpå de har skrevet landets navn på hebraisk, de venstreorienterede maler også landet, men med teksten "frihed" skrevet på polsk, og nynationalisterne maler symbolske tegn, blandt andet et sværd med nationens flag hen over. Herefter mødes alle deltagerne, og eksperimentets regler præsenteres for dem af Zmijewski: Det går i al sin enkelhed ud på, at hver gruppe nu stilles over for et af de andre grupperes malerier. Det må de modificere så meget, de vil, hvorefter man rykker videre til et nyt billede. At dette eksperiment ender i voldsomme ikonoklastiske handlinger, vil blive beskrevet senere i artiklen.

I indeværende artikel vil jeg indkredse, hvordan man kan forholde sig kritisk til et værk som *Them*, hvor udefrakommende personer på opfordring/invitation indgår som en del af værkets tilblivelsesproces, da jeg mener, der er et behov for redskaber til at kunne tage kritisk stilling til denne kunsttype, så kunstkritikken kan foregå på et kvalificeret grundlag. De socialt engagerede kunstværker kan ikke kun bedømmes på formelle kvaliteter, fordi værkerne er meget andet end

<
Artur Zmijewski: *Them*, 2007.
Video, 26:30 min.
Gengivet med tilladelse fra
Artur Zmijewski & Galerie Peter
Kilchmann, Zürich.

form. De adskiller sig fra mere traditionelle kunstværker ved at bruge mennesker som en del af værket og gribe ind i andre sfærer, hvorfor disse forhold også bør spille ind i en vurderingssituation. Den engelske kunsthistoriker Claire Bishop problematiserede i artiklen “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” fra 2006, hvordan man kan foretage vurderinger af værker inden for den socialt engagerede kunst, uden at hun dog selv kom med klare svar på problemstillingen.² Kun få kritikere herhjemme har beskæftiget sig med præmisserne for vurderingen af den socialt engagerede kunst. At problematikken imidlertid stadig er aktuel på den danske kunstscene, fremgår af to arrangementer i foråret 2015. AICA Danmark – Foreningen af danske kunstkritikere afholdt arrangementet “Når kunsten er ude at gå”, hvor kritikere efterlyste vurderinger af den danske kunstner Kenneth A. Balfelts kunst. Og under konferencen “Terræn. Samtidskunst i Danmark”, der var arrangeret af Dansk Kunsthistoriker Forening, omhandlede et oplæg af Merete Jankowski den samme problemstilling, nemlig hvordan man skal vurdere kunstværker, der involverer udsatte personer som en del af værket.³ Også i den seneste publikation om Balfelts praksis, der udkom i foråret 2015, forsøger et par af skribenterne at nærme sig nogle kriterier, der kan bruges til at vurdere den socialt engagerede kunst.⁴

Artiklen vil med afsæt i *Them* forsøge at indkredse, hvordan man kan se kritisk på denne type værker, for genren udfordrer uden tvivl kunstkritikkens traditionelle greb. Analysen af Zmijewskis værk bliver derfor omdrejningspunktet for en kritisk refleksion. Indledningsvis vil forskellige kategoriseringer inden for den sociale vending dog kort blive introduceret som afsæt for overvejelser omkring, hvilke områder man bør forholde sig til ved denne særlige kunsttype. Disse kategorier vil efterfølgende blive afprøvet som *case study* for artiklens endelige overvejelser om at bedrive kunstkritik.

Den sociale vending

I løbet af 1990'erne begyndte nogle kunstnere i stigende grad at engagere sig i sociale og politiske problemstillinger, og de begyndte også at inddrage udefrakommende personer som en del af værket. Den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster er én blandt flere, der har forsøgt at indkredse de metodiske strategier, som kunstnere benyttede sig af i slutningen af 1900-tallet. I artiklen “The Artist as Ethnographer?” fra 1994 argumenterer Foster for, at nogle kunstnere er begyndt at benytte strategier fra etnografien i deres praksisser, hvorved forskellige befolkningsgrupper bliver materialet i deres værker.⁵ Disse kunstnere opsøger gerne udsatte grupper (helst uden for den vestlige verden) og bruger dem i deres kunstprojekter. Kunstnerne forsøger dermed at forholde sig kritisk

til de herskende samfundsmæssige strukturer, typisk i den vestlige verden, ved at alliere sig med *den kulturelle anden*. Nogle kunstnere er, ifølge Foster, af den opfattelse, at projekterne kan blive mere oprigtige og autentiske, når *den anden* bruges som udgangspunkt. Dette skyldes, at “the other, usually assumed to be of color, has special access to primary psychic and social processes from which the white subject is somehow blocked”.⁶

Claire Bishop har, som nævnt, også beskæftiget sig med socialt engageret kunst, blandt andet i artiklen “Antagonism and Relational Aesthetics” fra 2004. I teksten ser Bishop nogle af vor samtids fremtrædende kunstneres arbejde i forhold til betegnelsen relationel antagonisme.⁷ Denne benævnelse bygger hun blandt andet på Ernesto Laclau og Chantal Mouffes teorier. Et af de vigtigste principper hos Laclau og Mouffe er, at et demokrati kun fungerer, hvis der fortsat er konflikter (*antagonism*), for ellers vil der ikke være noget til at skabe debat. Antagonisme “is the relationship that emerges between (...) incomplete structures”.⁸ Bishop fremhæver kunstnere, hvis “relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a “microtopia” and instead sustains a tension among viewers, participants and context”.⁹ Det handler altså ikke om at præsentere beskueren for noget bekræftende og genkendeligt, men tværtimod det modsatte, så en refleksion hos beskueren igangsættes. Hvis værkerne samtidig rækker ud over kunstinstitutionen til andre sfærer for at pointere eller pege på sociale uligheder eller politiske omstændigheder, kan det (næsten) ikke blive bedre.¹⁰

Kunsthistorikeren Grant Kester har brugt betegnelsen *conversation pieces* om en særlig type værker, der også kan kategoriseres inden for den sociale vending, hvor dialogen er selve omdrejningspunktet for værkets tilblivelse.¹¹ Et vigtigt karakteristikum vedrørende den dialogbaserede kunst er, at kunstnerne har tilegnet sig “a performative, process-based approach. They are ‘context providers’ rather than ‘content providers’”.¹² Frem for at producere et autonomt objekt handler det i højere grad om, at kunstnerne mødes ansigt til ansigt med nogle personer, som de gennem dialogisk udveksling og interaktion kan skabe *noget* sammen med.¹³ Et af målene med den dialogbaserede kunst er, at den kan være med til at forandre eller udfordre de eksisterende dominerende repræsentationer (og eventuelle fordomme) i forhold til en given gruppe og skabe en forståelse for denne gruppe blandt et større udsnit af befolkningen.¹⁴

Foruden disse tre nævnte definitioner findes der også andre betegnelser for lignende kunstpraksisser, som er nært beslægtede med de ovenfor nævnte. Zmijewskis *Them* kan ikke direkte indplaceres i nogen af de ovenstående



Artur Zmijewski: *Them*, 2007.
Video, 26:30 min.
Gengivet med tilladelse fra
Artur Zmijewski & Galerie Peter
Kilchmann, Zürich.

kategorier, men man kan i stedet umiddelbart kategorisere videoværket inden for den socialt engagerede interventionskunst.¹⁵ Denne betegnelse dækker over værker, der i tilblivelsesprocessen/opførelsen inddrager andre mennesker end kunstneren selv, idet kunstneren så at sige bruger disse udefrakommende personer som et slags medium for kunstværket. Foruden dette kriterium intervenserer værkerne på en eller anden måde i de gældende samfundssystemer og -strukturer. Det kan være en kommentar til ligestilling, religionsfrihed, undertrykkelse eller lignende tematiske samfundskritiske problemstillinger. Videoværket *Them* kan ses som et forsøg på aktivt at påvirke de gældende normer inden for det aktuelle berørte felt og således indirekte eller direkte forsøge at skabe debat om de eksisterende forhold.

Os og dem

Deltagerne i Zmijewskis eksperiment tager i de første billedmodifikationer hensyn til det oprindelige maleris udtryk. Når grupperne er klar til at rykke videre, forsøger nogle af gruppemedlemmerne indimellem at genoprette deres billede ved at genopmale det originale motiv. Dette fortsætter et par gange. Langsomt begynder der at opstå konflikter, fordi grupperingernes overbevisninger på mange områder ligger langt fra hinanden. Konflikterne udspiller sig både i overmalingerne og verbalt.

På et tidspunkt slår grupperne sig sammen to og to: nynationalister og katolikker over for jøderne og de venstreorienterede. Diskussionerne handler ikke længere kun om billedernes indhold, men også om helt elementære rettigheder, såsom homoseksualitet og kvinders ret til fri abort. Det er meget imod, hvad katolikerne og nynationalisterne står for, og de venstreorienterede kan ikke få dem overbevist om det "rigtige" i dette. Overmalingerne bliver efterhånden mere og mere ikonoklastiske og voldsomme – deltagerne begynder at skære forskellige symboler ud af billederne, og senere sætter de unge venstreorienterede ild til et af malerierne som for at sikre, at der ikke kan males mere. Ilden slukkes dog hurtigt af en af de ældre katolske kvinder. En sidste handling for at slette de andres repræsentation sker ved at kaste et par af de fire store billeder ud ad vinduet. Ingen af deltagerne kan acceptere de andres synspunkter, og alle synes at involvere sig lige meget i de voldsomme handlinger – med undtagelse af de ældre katolske kvinder, der tilsyneladende forstår, at det ikke fører noget godt med sig. Resten er så optaget af eksperimentet, at de tilsyneladende ikke opfatter deres egen adfærd som destruktiv. Filmen slutter med, at der igen sættes ild til et maleri – og denne gang forsøger ingen af deltagerne at slukke flammerne. I stedet er det Zmijewski selv, der med en pulverslukker begrænser skadernes omfang. Imens flygter deltagerne ud af atelieret. Kameraet registrerer efterfølgende det forladte rums udseende, som i røgen fra det afbrændte billede og støvet fra pulverslukkeren fremstår ødelagt eller bevidst hærget.

Værket viser, hvordan Zmijewski ofte arbejder. Han opstiller nogle rammer, som løbende kan justeres, og som sandsynligvis vil lede til en konflikt. Zmijewski er således ikke herre over, hvordan folk agerer under disse betingelser og omstændigheder. Men han har alligevel en form for kontrol over værket, fordi det er ham, der har konstrueret reglerne, og fordi han bevidst har udvalgt deltagerne, hvilket ofte er tilfældet i hans værker. Han optager handlingsforløbet med sit kamera og klipper efterfølgende filmen sammen. Som han selv har udtrykt det:

I never know what the film is going to look like; after all, I don't work with actors who imitate reality, and I have no script. My protagonists are unpredictable and their behaviour is beyond my control. I set things in motion and they happen. But at the same time I make an effort not to run aground, so I stay alert and correct a little. There is no plan, no script – I never know where the trip will end. Many unplanned things happen, and we follow along and register them. Sometimes we lose our way, but those are the gates to virgin lands – errors and straying of the path.¹⁶

Zmijewski italesætter flere tematikker og problemstillinger med *Them*. Han udforsker forskellige befolkningsgrupper i Polen – et land, der i de sidste to-tre årtier har ændret sig markant; fra at være en del af østblokken og under russisk kontrol til ad åre at blive et mere åbent demokratisk EU-medlemsland, om end det er en fortløbende proces.¹⁷ Værket problematiserer, hvad der følger med den nye frihed, nemlig alles ret til at have en mening. De fire grupper i *Them* repræsenterer et lille udsnit af den polske befolkning og nogle af de tilhørsforhold, som indbyggerne i denne nye demokratiske nation kan have. Nogle bekender sig til en religiøs tro og lever efter dennes regelsæt, som katolikkerne og jøderne. Andre har en overbevisning om, at deres politiske ståsted og det, denne ideologi repræsenterer, er det bedste for dem selv og det land, de bor i. På trods af at de venstreorienterede vælger ordet “frihed” til at symbolisere deres overbevisning, er de lige så fordømmende over for de andres holdninger – de har altså ikke lettere ved at acceptere og være åbne for andres meninger end de øvrige deltagere.

Bag denne problematik ligger Zmijewskis undersøgelse af, hvordan tilsyneladende helt almindelige mennesker reagerer og opfører sig i en given situation. Frem for at kreativiteten bruges til noget konstruktivt, som til at nærme sig hinanden, bliver malerierne i stedet til hele omdrejningspunktet for kontroversen. Deltagerne fjerner sig mere fra hinanden, end de finder ting, de har til fælles. Kunstneren skaber på den måde rammerne for, at deltagerne viser sider af sig selv, der rummer nogle mindre flatterende kvaliteter. I udgangspunktet skulle deltagerne have de bedste betingelser for at gøre noget godt eller det rigtige. De er alle lige og inviteret til at deltage på lige vilkår. Men undervejs i processen udviser næsten alle deltagerne de samme tegn på at ville opnå eller overtage magten ved at undertrykke modstandernes repræsentationer med visuelt og verbalt “voldelige” handlinger. Derfor udvikler Zmijewskis projekt sig fra at være en harmløs undersøgelse til at blive et ubehageligt eksperiment i potentielle reaktionsmønstre. Zmijewski udtaler i et interview, at han er bange for at blive anklaget for at gå for vidt i sine projekter. Men omvendt vil han også opnå noget: “But I want the situations I device for my ‘actors’ to be difficult; the fact that someone can’t cope with something is one theme in my film.”¹⁸

Them problematiserer, hvilke konsekvenser der kan opstå i kølvandet på, at man deler sig i faste grupperinger: Når man tilhører en ideologisk funderet gruppe, er man ofte villig til at gå til yderligheder for at forsvare gruppens forestillingsverden. Disse yderligheder viser sig i *Them* at være ret ekstreme – også selvom deltagerne rent faktisk ikke har noget at miste eller at vinde. Frem for at nærme sig hinanden bliver grupperne mere og mere stereotype, både i deres eget visuelle symbolsprog, men også i den måde, de opfatter medlemmerne fra



Artur Zmijewski: *Them*, 2007.
Video, 26:30 min.
Gengivet med tilladelse fra
Artur Zmijewski & Galerie Peter
Kilchmann, Zürich.

de andre grupper på. Implicit i denne problemstilling ligger også en tematik omhandlende eksklusion. Der vil altid være mennesker, der ikke er med i en gruppe, og som dermed ikke tilhører et socialt fællesskab. Værkets titel peger også åbenlyst i denne retning; *os* i forhold til *dem*.

Med disse tematikker og historien om værkets tilblivelse i baghovedet er det så nærliggende at spørge, hvordan man kan gå kritisk til *Them*. Jeg mener, at det kan bidrage til forståelsen af værket at se det som socialt engageret interventionskunst. For som Zmijewski selv påpeger, er der stor forskel på at lave et videoværk ud fra et nøje tilrettelagt og gennemarbejdet manuskript, og så "bare" at lade tingene udvikle sig undervejs med udvalgte almindelige mennesker som deltagere, som det er tilfældet i *Them*.

Kritikken

En af de overordnede problemstillinger, man kan forholde sig til i et socialt engageret kunstprojekt, er at se på kunstnerens intention med værket. Denne problematik peger Hal Foster på i sin artikel, hvori han beskriver, hvordan kunstnere rejser ud og gennemfører et kunstprojekt – gerne et eksotisk sted – hvorefter de rejser hjem igen og dermed efterlader deltagerne til sig selv. Herefter kan kunstneren rejse til en ny destination, hvor det hele kan gentage sig.¹⁹ Kunstprojektet slutter hermed ofte for kunstneren, men hvad med deltagerne? Når et projekt



Artur Zmijewski: *Them*, 2007.
Video, 26:30 min.
Gengivet med tilladelse fra
Artur Zmijewski & Galerie Peter
Kilchmann, Zürich.

forlades på denne måde, kan man spørge, om det har en social og kritisk værdi, eller om det i stedet handler om, at kunstneren gennemfører et intervenserende værk, fordi han på den måde i kunstens verden kan fremstå som socialt ansvarlig og politisk engageret. Grant Kester peger også på, at flere kunstnere blaset udtaler sig på vegne af den undertrykte, eller at kunstnere bruger *the other* for at fremme deres karriere.²⁰ Derfor er det oplagt i en vurdering af et kunstværk at undersøge, om kunstnerne forholder sig kritisk til deres eget projekt, hvad der er baggrunden for det kritiske engagement, og hvorfor det bliver gennemført *her* med disse udvalgte deltagere. Kunstneren Brett Alton Bloom fra den aktivistiske kunstnergruppe Temporal Service beskriver samme problematik. Gruppen forsøger altid at forholde sig til deres projekter ved at kigge på dem ved hjælp af fem kriterier, hvor det første lyder: “Does the work empower more people than just the authors of the work?”²¹ De fire andre punkter skal sikre, at deres fokus ligger på det sociale, ligeværdige og empatiske engagement, men også, at de når ud over kunstens verden til et større publikum, der ikke nødvendigvis er vant til at se på og forholde sig til samtidskunst.²²

Dette leder videre til spørgsmålet om, hvad man skal forholde sig kritisk til ved socialt engagerede værker: processen eller kunstværket eller begge dele? Claire Bishop pointerer, at der netop er en tendens til kun at diskutere værkerne ud fra etiske problemstillinger, og hermed bliver processen vigtigere

end produktet.²³ Hvis der ikke længere er fokus på værkernes æstetiske værdi, bliver det i stedet vigtigst, hvorvidt kunstneren udviser empati og tager ansvar for deltagerne. Bishop fremhæver derimod selve værkoplevelsen som afgørende, og i forbindelse med denne ser hun gerne, at den besøgende *ikke* skal føle sig godt tilpas, tværtimod – værket skal om muligt være med til at igangsætte en etisk funderet refleksion.²⁴ Jeg mener ligeledes, at det æstetiske i denne type værker netop er den erfaringsproces, der sker i mødet mellem værket og dets beskuer. Professor Henrik Kaare Nielsen beskriver kvalitetskriteriet for den æstetiske erfaringsproces således:

Det afgørende kvalitetskriterium for den æstetiske erfaringsproces er med andre ord, om den konfronterer os med nye måder at opleve og reflektere os selv og verden på. En vellykket, æstetisk erfaringsproces udvider vores sanselige, emotionelle og intellektuelle kapacitet og frisætter dermed et myndiggørende potentiale hos os.²⁵

Dette vil selvfølgelig være forskelligt fra person til person, for man har selv noget med i bagagen i forbindelse med oplevelsen af et værk. I forhold til denne type værker kan man ikke kun tale om værkoplevelsen for de udenforstående, man skal også forholde sig kritisk vurderende til, hvilken oplevelse/æstetisk erfaringsproces deltagerne har fået i forbindelse med værkets tilblivelse. Bloom formulerer Temporal Services femte krav til et værk på denne måde, der hænger sammen med værkets potentiale: “Does the work trigger a collective imagination that can dream other possible worlds while with eyes wide open understands the current one?”²⁶ I forlængelse heraf er det afgørende, hvorvidt især deltagerne, men også det udenforstående publikum, reflekterer over værkets kritiske eller subversive potentiale.

Et af diskussionspunkterne både i forbindelse med AICA's arrangement og Merete Jankowskis oplæg på “Terræn” var, hvorvidt en kunstner adskiller sig fra en socialarbejder; altså om kunstneren og kunsten kan noget andet end en socialarbejder. I debatterne blev det ikke præciseret, at der er en stor forskel på den institutionelle og diskursive rammesætning, som henholdsvis kunstneren og socialarbejderen indskriver sig i. Men det er netop disse forskelle, der ofte giver kunstneren mulighed for at agere på en anden måde end socialarbejderen. Derfor må det undersøges, hvilken rolle kunstneren har, og hvordan forholdet er mellem kunstneren og deltagerne og mellem deltagerne indbyrdes, hvorimod disse omstændigheder ofte er fastlagt for en socialarbejder. I forhold til det første omkring kunstnerens rolle kan man se på, hvad det kunstneriske bidrag

rent faktisk er – og om dette adskiller sig fra dét, en professionel socialarbejder udfører. En forskel er, at socialarbejderen er en administrator eller funktionær, hvorimod en kunstner kan fungere som en selvstændig katalysator for en kreativ proces. Bloom formulerer blandt andet forskellen på denne måde: “A social worker has cases assigned to her” og “a social worker often has no room to be creative and to experiment with the lives of the people she is helping”. I modsætning hertil er kunstneren sin egen herre: “She chooses to work with a population or topic because it will be fun, produce something exciting, perhaps deal with difficult issues, engage a large audience with ideas, but in the end the results are intended to be, in the best cases, transformative of our understanding of the human condition.”²⁷

Når man skal kigge på forholdet mellem kunstneren og deltagerne, kan man vurdere, om det er ligeværdigt, og om alle parter udvikler sig undervejs i processen. Kester har formuleret det således:

(...) both the artist and his or her collaborators will have their existing perceptions challenged; the artist may well recognize relationships or connections that the community members have become inured to, while the collaborators will also challenge the artist’s preconceptions about the community itself and about his or her own function as an artist. What emerges is a new set of insights, generated at the intersection of both perspectives and catalyzed through the collaborative production of a given project.²⁸

I artiklen “Post aesthetics – when art becomes lived experience” fra 2015 har den danske kunstkritiker Matthias Hvass Borello sammenfattet nogle kriterier på baggrund af Kester, Bishop, Foster og Nicolas Bourriaud.²⁹ Flere af dem handler om forholdene for deltagerne og forholdet mellem dem og kunstneren. Man kan ifølge Borello overveje, om deltagerne har indflydelse på projektet og dets strukturelle rammer, om de får nogle redskaber med fra projektet, som kan være nyttige for dem i deres sociale kontekst fremadrettet, og om der foregår en ligeværdig dialog i kunstprojektet.³⁰ Et sidste element, der er værd at tage med i en kritisk vurdering af et socialt engageret kunstværk, og som reelt er indlejret i flere af de ovenstående overvejelser, er det tidslige aspekt. For der er *et før*, *imens* og *efter* i forhold til alle de kunstprojekter, der involverer deltagere i processen. Derfor må man som kritiker også forholde sig til, hvilken betydning det har for deltagerne, at de *er* og *var* en del af et kunstprojekt.

De forskellige kriterier er for overskuelighedens skyld oplistet nedenfor.

- Kunstnerens intention, herunder
 - udvælgelsen af deltagerne
 - kunstnerens selvkritik i forhold til projektet
 - baggrunden for det kritiske engagement
 - moralske og etiske problemstillinger (også efter projektet er afsluttet)
- Værkoplevelsen og den æstetiske erfaringsproces i “nuet” og den efterfølgende reception af værket, herunder
 - for deltagerne
 - for de udenforstående
- Værkets kritiske og subversive potentiale, herunder
 - for deltagerne
 - for de udenforstående/kunstoplikummet
- Kunstnerens rolle og kunstneriske bidrag, herunder
 - forholdet mellem deltagerne indbyrdes
 - forholdet mellem kunstneren og deltagerne
 - hvad får deltagerne med fra kunstprojektet?

De ovenstående vurderingskriterier skal ikke følges uden afvigelser, da de overlapper hinanden, og endvidere er det ikke sikkert, at alle punkterne/områderne vil være lige relevante at undersøge ved alle værker. Det skal eksemplificeres ved at vende tilbage til *Them* – nu set gennem nogle af de ovenstående kriterier.

Livsanskuelse som handlegrundlag

Da selve værkoplevelsen, i forlængelse af mine foregående overvejelser og kriterier, er et vigtigt aspekt at undersøge, vil jeg nu tage udgangspunkt i min egen oplevelse af Zmijewskis værk. I skrivende stund har jeg set værket på to udstillinger, henholdsvis Documenta 12 i Kassel sommeren 2007 og *The World as a Stage* på Tate Modern, London i foråret 2008. I begge tilfælde satte *Them* de samme følelser i gang, på trods af at jeg kendte handlingsforløbet, da jeg genså værket i London. Kunstkritiker Jan Verwoert har i en artikel konstateret følgende om Zmijewski: “The strength of Zmijewski’s approach lies in his readiness to incorporate conflict into his work and to expose the premises of social antagonism by stirring up controversy.”³¹ Dette er jeg helt enig med Verwoert i, for jeg tror, at det er konflikten og dens uventede eskalering, der har gjort størst indtryk på mig.

Videoværket forekommer fra begyndelsen forholdsvis enkelt, men den radikale drejning, som forløbet i det tager, og de handlinger, deltagerne udfører, overraskede og påvirkede mig i den grad. At religiøse kvinder også kæmper indædt for deres overbevisninger – og at de i deres kamp er villige til at slå sig sammen med nynationalister, hvis overbevisninger på mange områder ikke stemmer overens med den katolske tro, overraskede mig. Det betød, at jeg efterfølgende selv reflekterede videre over de problemstillinger, værket italesætter. Dermed mener jeg også, at de æstetiske erfaringsprocesser, som værket lægger op til, i mit eget tilfælde blev aktiveret i mødet med det. Bishop efterlyser, at værkoplevelsen blandt andet sætter gang i en følelse af ubehag – et ubehag, der vel at mærke har et etisk formål, nemlig at fremme beskuerens kritiske refleksion og stillingtagen.³² Jeg kan konstatere, at jeg oplevede et sådant ubehag – dels på egne vegne, dels på deltagerne vegne, men også på et overordnet plan på vegne af verdensfreden. Dette umiddelbart harmløse eksperiment opdanner deltagerne til inden for rammerne at gå til ekstremer – hvilket fik mig til at overveje, hvordan det så ikke kan gå, når det er virkelige konflikter om grænsedragninger, religiøse modsætninger og ejerforhold over naturressourcer. Værket afspejler i lille skala, hvordan mere alvorlige konflikter kan ende, fordi selv tilsyneladende helt almindelige individer kan have svært ved at anerkende hinandens forskellige holdninger.

Deltagerne oplevelse er et andet vigtigt element, som efter min mening bør undersøges nærmere i en kritisk vurdering. Undervejs i processen begrundede de faktisk deres overmalinger eller billedmodifikationer, ligesom de indimellem anklager de andre/hinanden for at være intolerante. Hvordan de rent faktisk selv føler i den aktuelle situation, kan jeg kun gætte på, men der er ingen tvivl om, at hovedparten af deltagerne er så grebet og engagerede, at de forsvarer deres meninger og overbevisninger både visuelt og verbalt lige til det sidste. En af de katolske kvinder bliver meget forarget, da en af de venstreorienterede træder på et billede, hvor ordet GUD står skrevet med versaler. Og hun sørger for at beskytte GUD (her som tekst) mod mere hån ved at tage papiret væk fra gulvet. Deltagerne skaber ikke noget sammen, som det typisk ønskes i den dialogiske kunst – tværtimod ender det hele med et sammenbrud. Der er ingen tvivl om, at receptionen af Zmijewskis værk vil variere meget, afhængigt af hvem der ser på værket. Her tænker jeg på de fire forskellige grupperinger, som værkets deltagere hører til, men man kan jo også som beskuer være af en helt femte eller sjette overbevisning, som ikke er repræsenteret. Derfor er det også vigtigt at forholde sig til, hvordan forskellige beskuerer opfatter værket, i en kritisk stillingtagen til *Them*.

Forholdet mellem deltagerne og kunstneren er ligeledes relevant at undersøge. Zmijewski plejer typisk at finde de personer, der skal deltage i hans værker, gennem annoncer i lokale aviser og lignende. De deltagende bliver ofte betalt for at være med i et kunstprojekt.³³ Hermed kan de betragtes som ansatte, der udfører en opgave for Zmijewski. Der er således på ingen måde et ligeværdigt forhold mellem kunstneren og deltagerne, men dette har heller ikke på noget tidspunkt været Zmijewskis intention, tværtimod. I forhold til denne problematik er det også nødvendigt at se på forholdet internt mellem deltagerne. Dette udvikler sig fra at være tåleligt til det modsatte – de forskellige grupperinger gør alt for at bekæmpe hinanden. Hvordan skal man forholde sig til denne på en gang moralske og etiske problemstilling, der også omhandler deltagernes værkeoplevelse og æstetiske erfaringsproces? Man kan på den ene side klandre Zmijewski for at skabe rammerne for, at dette kan ske. Men omvendt kan man også forsvare hans valg, fordi han jo ikke kunne vide, at det ville ende med ikonoklastiske overmalinger. Måske havde han håbet på noget helt andet, nemlig fredelig sameksistens, selvom det nu er svært at forestille sig med de valg, han har truffet – også sammenholdt med andre af hans værker. Værket bliver interessant, netop også fordi handlingen udvikler sig, som den gør. Det er deltagerne, der tager opgaven så alvorligt og opsluges så meget, at de ikke kan se deres egne handlinger udefra, sådan som det er muligt for beskueren. Og dette på trods af, som allerede nævnt, at der, når alt kommer til alt, ikke er noget at tabe eller vinde.

Deltagerne i *Them* udfører et arbejde for Zmijewski, men hvad sker der for dem, når projektet er forbi, jævnfør den problemstilling Hal Foster rejser? Hvilket udbytte har de fået af at være med i kunstprojektet? Dette spørgsmål er straks sværere at besvare, fordi der kun kan gisnes om det, når man som beskuer af videoværket ikke har mulighed for at spørge dem ad. Men det er alligevel vigtigt som kritiker at overveje, hvilke konsekvenser der er ved at sætte deltagerne på den prøve eller udfordring, som de kommer ud for i værket, fordi det netop er kunstnerens intention at trække på deres holdninger og intervenere i deres liv. Umiddelbart vil jeg tro, at deltagerne har fået bekræftet deres eventuelle stereotype forestillinger om *de andre*, og at de ikke efterfølgende mener, at de selv kunne have handlet anderledes uden at fravige fra deres ideologiske overbevisning. Dermed har projektet måske trukket skellene op og gjort det endnu sværere for dem at sameksistere – og for så vidt virket selvforstærkende.

Har kunstneren derfor et ansvar, efter at projektet er afsluttet? Jeg er af den opfattelse, at man ikke kan bebrejde Zmijewski for efterfølgende at lade deltagerne sejle deres egen sø. De har indgået et kontraktligt forhold med ham, og når

det er overstået, er man ikke længere ansvarlig for hinanden. Set fra en anden vinkel kan man argumentere for, at Zmijewski har et medansvar for konflikten mellem deltagerne, fordi det er ham, der har skabt situationen – så derfor kunne der argumenteres for, at han har et etisk og moralsk ansvar for at bilægge striden igen. I forlængelse af dette bliver det også et yderst vigtigt spørgsmål at stille, om han bør fortsætte med at lave denne slags kontroversielle kunstværker: Er der en grænse for, hvad man kan udsætte andre for – og har Zmijewski allerede passeret den? Mange kunstnere – som eksempelvis Temporal Service – er meget opmærksomme på deres etiske ansvar, men måske gør det Zmijewskis værker ekstra stærke, at han faktisk udfordrer vores etik og moral. Og at han, jævnfør problemstillingen om kunstnerens selvkritik over for egne værker, ikke lader sig begrænse af en selvjustits.³⁴

Afsluttende overvejelser

Claire Bishop konstaterer i “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, at kritikere primært forholder sig til etiske problemstillinger, når de vurderer værker, der kan kategoriseres inden for den sociale vending. Hun foreslår som sagt, at man som kritiker i stedet er mere opmærksom på æstetiske elementer i vurderingen.³⁵ Som ovenstående værkanalyse, værkkritik og vurderingskriterier gerne skulle eksemplificere, kan man dog ikke altid vælge det ene frem for det andet. Det er derimod, mener jeg, nødvendigt at undersøge værkerne fra mange forskellige vinkler. Zmijewskis værk *Them* viser dette tydeligt, fordi kunstneren på mange områder udfordrer det etisk og moralsk “rigtige” i forhold til deltagerne. Denne tilsidesættelse har igen konsekvenser for den æstetiske erfaringsproces for beskueren, når projektets ideologiske, ikonoklastiske overmalinger løber løbsk. På et overordnet plan kan vurderingskriterierne således være medvirkende til, at man i højere grad argumenterer for etiske og moralske problemstillinger i et specifikt kunstværk, frem for bare at udnævne det til at være et godt værk, fordi det intervenserer i en social eller politisk kontekst. Bishop efterlyser en æstetisk baseret vurdering uden selv at definere, hvad det æstetiske dækker over. Jeg synes derimod, at de kriterier, som Kåre Nielsen fremhæver i forhold til den æstetiske erfaringsproces, tydeliggør, hvad der kan vægtes i en sådan vurdering.

Der er her blevet udstukket nogle mulige vurderingskriterier for, hvordan man som kritiker kan forholde sig til socialt engagerede og intervenserende kunstværker. Vurderingskriterierne er ikke endegyldige. Men de kan bruges som afsæt for en kritisk refleksion over socialt engagerede og intervenserende kunstværker. Det udelukker naturligvis ikke, at man er åben for, at værker også

kan blive diskuteret og vurderet ud fra mange andre kriterier og vinkler. Det er derfor en kritikers største ansvar og udfordring at foretage en vurdering og argumentere for sin påstand, for hvis disse to dele udelades, kan det ikke betragtes som kunstkritik, men kun som deskriptiv kunstformidling. Selv om den socialt engagerede kunst bevæger sig ud i virkelighedens verden, skal den stadigvæk udsættes for en *kunstkritisk* vurdering. Det skal den, fordi det er *udøvende kunstnere*, der praktiserer denne intervention, og ikke socialarbejdere, NGO'ere eller en helt tredje part.

ABSTRACT

The zone of art is not free of conflict

This article aims to investigate how one as a critic can discuss and judge art belonging to the genre of socially engaged art. This subject is addressed for two main reasons. First of all, there is a tendency among critics today not to judge art. Instead, they practice a descriptive form of criticism and leave it up to the public to assess the art works. Secondly – in relation to socially engaged art – the social engagement in contemporary art has resulted in an ethical turn in art criticism, according to the English curator and critic Claire Bishop. She argues that the ethical perspective cannot stand alone in regards to this specific art practice, but should also be judged for its aesthetical qualities. Her article “The Social Turn” (2006) has been the starting point for this article. The main idea is to contribute to a more differentiated art criticism based on relevant criteria by which these art works can be judged. To illustrate these criteria, the work *Them* (2007) by the Polish artist Artur Zmijewski will be analysed. The conclusion is that it is necessary to combine both ethical and aesthetical qualities when judging socially engaged art, and that the experience of the participants in carrying out the art works is of extreme importance. The article thus suggests revitalizing art criticism in relation to these socially engaged art forms and encouraging critics to take up the challenge and pass more differentiated judgements when evaluating these specific kinds of art works.

NOTER

- 1 Verwoert, 2008,
- 2 Bishop, 2006, pp. 179-185.
- 3 AICA's arrangement blev afholdt torsdag den 19. februar 2015 kl. 17-18 på Overgaden. Titlen var: “NÅR KUNSTEN ER UDE AT GÅ. Kritikken og de sociale praksisser”. I panelet sad billedkunstneren Kenneth A. Balfelt, redaktør og kurator Matthias Hvass Borello, kunstrådgiver og kurator Ulrikke Neergaard og Line Rosenvinge (moderator). Leder på Overgaden – Institut for Samtidskunst Merete Jankowskis oplæg havde titlen: “Magt, diskurs og arv – om inklusion og eksklusion i socialt engagerede kunstneriske praksisser”. Konferencen, der var arrangeret af Dansk Kunsthistoriker Forening, blev afholdt på Nationalmuseet, København den 20.-21. februar 2015.

- 4 Borello, 2015.
- 5 Foster, 1994, pp. 12-19.
- 6 Foster, 1996, p. 175.
- 7 Bishop skriver sig op imod den franske kurator og kunsthistoriker Nicolas Bourriauds betegnelse *relationel æstetik*. Det dækker over en tendens i 1990'ernes kunst, der ifølge Bourriaud er kendetegnet ved, at værkerne inddrager beskueren på en helt ny måde; der udveksles erfaringer og dermed også socialitet imellem udstillingsgæsterne. Værkerne bliver derfor nærmere betegnet som en *mødetilstand* frem for et fast kunstværk. Den relationelle æstetik kræver altså deltagelse og insisterer på brug af værkets muligheder frem for bare ren kontemplation. Bourriaud, 2005.
- 8 Bishop, 2004, pp. 65f.
- 9 Bishop, 2004, p. 70.
- 10 Bishop, 2005, p. 123.
- 11 Kester, 1994.
- 12 Kester, 1994, p. 1.
- 13 Kester, 1994, p. 119.
- 14 Kester, 1994, p. 115.
- 15 Jeg har i mit speciale "Den socialt engagerede interventionskunst i et kunstkritisk perspektiv" fra 2009 lavet analyser af flere værker inden for denne kategori, og det er herfra, at jeg vil trække mine kriterier.
- 16 Cichocki, 2005, pp. 42-43.
- 17 I dag er den polske politiske kontekst en anden, end da værket blev realiseret – den nuværende regering har indført nye stramme medielove, og landet ønsker ikke at påtage sig et ansvar i forhold til den nuværende flygtningekrise.
- 18 Bielas, 2005, p. 83.
- 19 Foster, 1996, p. 202.
- 20 Kester, 1994, p. 150.
- 21 Borello, 2015, p. 173.
- 22 De andre punkter kan læses i Borello, 2015, p. 174.
- 23 Bishop, 2012, p. 19.
- 24 Bishop, 2004, p. 78.
- 25 Nielsen, 2006, p. 25.
- 26 Borello, 2015, p. 174.
- 27 Borello, 2015, p. 176.
- 28 Kester, 1994, p. 95.
- 29 Borello, 2015, p. 208.
- 30 Borello, 2015, p. 208.
- 31 Verwoert, 2008.
- 32 Bishop, 2004, p. 70.
- 33 Jeg har forsøgt at få afklaret, om det også er tilfældet i forbindelse med *Them*. Galleristen Peter Kilchmann var ikke sikker, men henviste til, hvordan Zmijewski plejer at gøre, hvorfor jeg arbejder ud fra denne tese.
- 34 Jeg har forsøgt at komme i kontakt med Zmijewski via hans galleri, men han var ikke interesseret i at svare på mine spørgsmål.
- 35 Bishop, 2006, p. 180.

LITTERATUR

- Bielas, Katarzyna og Dorota Jarecka: "A Storehouse of Limbs – Artur Zmijewski talks with Katarzyna Bielas and Dorota Jarecka" in Joanna Mytkowska (red.), *If it happened only once it's as if it never happened*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2005.
- Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, vol. 110, 2004, pp. 51-79.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, februar 2006, pp. 179-185.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London & New York, 2012.
- Bloom, Brett Alton: "You're vain. You probably think the art is about you. Don't you?" in Matthias Hvass Borello (red.), *Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works by Kenneth A. Balfelt*, Revolver Publishing, Berlin, 2015.
- Borello, Matthias Hvass: "Post aesthetics – when art becomes lived experience" in Matthias Hvass Borello (red.), *Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works by Kenneth A. Balfelt*, Revolver Publishing, Berlin, 2015.
- Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2005.
- Cichocki, Sebastian: "The Pathology of Power and the Administration of Humiliation: Professor Zimbardo' Experiment (Repetition)" in Joanna Mytkowska (red.), *If it happened only once it's as if it never happened*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2005.
- Foster, Hal: "The Artist as Ethnographer?" in Jean Fisher, Kala Press (red.), *Global Visions*, London, 1994.
- Foster, Hal: "The Artist as Etnographer" in *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- Kester, Grant: *Conversation Pieces: Community and communication in modern art*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Murray, Derek Conrad: "Carceral Subjects: The Play of Power in Artur Zmijewski's *Repetition*", *Parachute*, no. 124, 2006.
- Nielsen, Henrik Kaare: "Smagskulturer, kvalitet og dannelse" in Birgit Eriksson, Christian Jantzen, Karen Hvidtfeldt Madsen & Anne Scott Sørensen (red.), *Smagskulturer og formidlingsformer*, Forlaget Klim, Århus, 2006.
- Verwoert, Jan: "Game Theory", *Frieze Magazine*, issue 114, april 2008.