



Velkommen udenfor!

Kunst som mødesteder i byens rum

Blandt de kunstværker, der er kommissioneret til byens rum i de seneste år, er der en del eksempler på performative og procesorienterede kunstprojekter, der sætter fokus på det sociale liv det pågældende sted. De adskiller sig fra traditionelle værktyper med en statisk skulpturel konstruktion i det offentlige rum, for i stedet at forudsætte deltagelse af et aktivt publikum, som herved tildeles en betydningsfuld rolle i realiseringen af værket. Man kan sige, at kunsten har forandret sig fra at være objekt til at være begivenhed.¹

Tre vidt forskellige eksempler på denne udvikling er henholdsvis kunstnergruppen Superflex' konceptuelle og kuratoriske bidrag til *Superkilen* (2012) i København, Karoline H. Larsens (f. 1972) performanceinstallation *Collective Strings* (2015) på Sankt Thomas Plads i København og Rafael Lozano-Hemmers (f. 1967) videoinstallation *Body Movies* (2001) i Rotterdam. De tre projekter udforsker i forskellige medier, materialer, rum, skala og tid, hvordan byens rum bruges i dagligdagen. De er alle realiseret på åbne pladser i en større by med et livligt og varieret urbant liv i form af hverdagstrafik, kulturelle oplevelser og aktiviteter. Det sociale liv i byen er således både kunstprojekternes kontekst og tema. Fælles for de tre værker er også, at de henvender sig til et kropsligt, aktivt publikum, der gennem elementer af leg inviteres til at engagere sig.

<
Karoline H. Larsen: *Collective Strings*, 2015, Metropolis Festival på Sankt Thomas Plads, København.
Foto: Maja Nydal Eriksen

Den procesorienterede, offentlige kunst kan dog også adressere by- og samfundsmæssige problemstillinger såsom privatisering, gentrificering og eksklusion.² Eller sagt med andre ord kan værkerne forholde sig til spørgsmål om borgernes muligheder – eller måske især begrænsninger – med hensyn til at udfolde og udtrykke sig i det offentlige rum.

Den sociale vending i det offentlige rum

I nærværende artikel undersøger jeg, hvordan disse tre samtidskunstprojekter i offentlige rum kan ses i forhold til den såkaldte *sociale vending*, som en samtidskunstbetegnelse for socialt engageret kunst, der forudsætter publikums deltagelse og engagement. Den sociale vending (eng. “the social turn”) blev først lanceret af den engelske kunsthistoriker og -kritiker Claire Bishop (f. 1971) i 2006, hvor hun beskrev det som en “... artistic interest in collectivity, collaboration and direct engagement with specific social constituencies”.³ Kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud (f. 1965) introducerede i 2002 betegnelsen “relationel æstetik” inden for kunst, der i 1990’erne opererede med dialog og den sociale situation som det primære materiale.⁴ Bourriaud fortolkede disse kunstværker som modsvar på den omfattende forbrugskultur i det moderne samfund og opfattede værkerne som “sociale mellemrum”.⁵ Den relationelle æstetik er blevet kritiseret fra flere sider, blandt andet af Bishop, der sætter spørgsmålstegn ved, om de sociale mellemrum i den kunst, som Bourriaud beskæftiger sig med, overhovedet har potentiale til at bringe folk sammen.⁶ Bishop indvender, at publikum på gallerier og museer er forholdsvis homogent sammensat. Så mødet vil i nogen udstrækning være friktionsløst og uden repræsentation af forskellige holdninger. Bishops kritik af den relationelle æstetik giver i forbindelse med nærværende artikel anledning til at overveje, hvad den sociale vending betyder for kunst i det offentlige rum, hvor konteksten er væsentligt forskellig fra hendes egne og Bourriauds eksempler fra kunstudstillinger. Publikum til den offentlige kunst repræsenterer potentielt en bredere befolkningssammensætning end et kunstpublikum på museer og gallerier, hvorfor der i byrummet kan være mulighed for andre sociale møder. Men spørgsmålet er, om der i dette offentlige rum er en reel mulighed for at bringe folk sammen i kraft af kunst, og hvordan det kan gøres.

Formålet med denne artikel er at undersøge, hvilket potentiale kunst i offentlige rum har i forhold til at skabe social interaktion mellem deltagere fra forskellige samfundsgrupper. Med andre ord, hvordan kan kunsten spille en rolle i forhold til at danne sociale mødesteder i byens rum?

Bylivsdiagnose

For at forstå byrummet som arena for kunsten er det relevant at se på interesserne i det urbane rum i et bredere kulturelt og historisk perspektiv. Sigtet med denne artikel er dog ikke at afsøge kunstens 'nyttевærdi' i fx en strategisk, byplanlægningsmæssig kontekst, men at undersøge de sociale og kulturelle mekanismer i en æstetisk sammenhæng. Hvordan kan kunst i det urbane landskab bidrage til social interaktion og dermed bidrage konstruktivt til en mangfoldig by?

Historisk har det, der er blevet kaldt *det nødvendige byliv*, præget den præindustrielle by, men i løbet af det 20. århundrede er de nødvendige aktiviteter blevet færre. Størstedelen af det, der foregår på gader og centrale pladser, består nu af valgfrie, rekreative udfoldelser.⁷ Samtidig er byens befolkning socialt segregeret i stadigt stigende grad. Den modernistiske funktions- og zoneinddelte byplan har samlet bygningstyper og boformer i homogene områder med beboere, der ligner hinanden. Sammenhængskraften i en by som helhed eller i et lokalområde må da fremelskes gennem den dialog, der opstår i mødet med "de andre", hvilket samtidig åbner for en dynamisk udveksling af viden og verdenssyn. Hermed bliver de offentlige mødesteder vigtige elementer i et smidigt lokalsamfund, og byplanlægning og design af socialt inkluderende offentlige rum er en vigtig opgave. I forestillingerne om "den gode by" forventes de offentlige rum at appellere til forskellige sociale grupper, aldersgrupper og kulturer, så det bliver attraktivt for beboerne at opholde sig i de fælles rum.⁸

Både sociologer, filosoffer og arkitekter, der arbejder med livet i byen, har argumenteret for, at kulturel udveksling i et levende bybillede er et centralt element i et velfungerende demokrati.⁹ Filosofen Hannah Arendt (1906-1975) skriver i *Menneskets Vilkår* (1958), at den offentlige sfære er et fremtrædelsesrum, hvor den enkelte netop træder frem og bliver synlig for de andre – og hvor de andre bliver synlige for den enkelte. Fremtrædelse eller tilsynekomst i det offentlige rum er en af grundstenene i et demokrati, og Arendt sporer demokrati-begrebet tilbage til den græske *polis*, hvor den centrale torveplads i byen, *agoraen*, var stedet for samtale og desuden for debat, sladder, handel og meget mere. Hun understreger, at den offentlige sfære er et rum, vi alle deler, ligesom vores virkelighed konstitueres gennem tilsynekomsten der.¹⁰ Arendts ideal er således en offentlig sfære, hvortil alle borgere har lige adgang; både fysisk til at kunne træde frem for hinanden, men også adgang i form af en menneskeret omkring at udtrykke sin mening offentligt. Det offentlige rum har derfor ifølge Arendt en essentiel rolle at spille i forhold til at sikre ytringsfrihed og fri demokratisk debat i et samfund.

I en kritik af, hvad han beskriver som den stigende privatisering af byens rum, argumenterer sociolog og samfundskritiker Richard Sennett (f. 1943) også for vigtigheden af at værne om offentlige rum, hvor befolkningen kan mødes og udveksle verdenssyn. Den stigende privatisering sker ifølge Sennett i meget bogstavelig forstand, når steder som eksempelvis byens marked forsvinder til fordel for et privat shoppingcenter, eller når det traditionelle boligområde ændres fra et åbent kvarter til et såkaldt *gated community*. Privatiseringen af byens rum resulterer ofte i en ensretning af – eller indskrænkning af – udfoldelsesmulighederne. Fra at være fælles, demokratiske og åbne områder for alle i byen indrettes de privatiserede rum til smallere målgrupper og formål, hvilket afføder en social opdeling i byen. Også sociologen Zygmunt Bauman (1925-2017) er grundlæggende skeptisk over for den segregerede by. Bauman beskriver, hvordan det er i mødet og konfrontationen med det anderledes, de fremmede, at samfundet udvikler sig, men at befolkningen synes at have et behov for at søge tryghed i et livsstilsdomæne, hvor de herskende værdier korresponderer med ens eget verdenssyn.¹¹ Det er derfor bl.a. et byplanlægningsanliggende at sikre design af socialt inkluderende offentlige rum, som kan “afværge” eller “forsinke” bevægelsen mod den opdelte by og privatiseringen af byens steder.

I deres bog *In Search of New Public Domain* (2001) beskriver byplanlægger Maarten Hajer (f. 1962) og by-sociolog Arnold Reijndorp (f. 1948) det som en kompliceret øvelse at designe offentlige rum, og de fremhæver det sociale aspekt som essentielt for bydesign.¹² I de ovennævnte forestillinger om den gode by forventes de offentlige rum at appellere bredt, og det synes at være samme tanke, der ligger til grund for de dele af den socialt orienterede offentlige kunst, der stræber efter et meget varieret publikum. Værkerne forsøger at engagere en bred skare og søger efter æstetiske virkemidler, der kan skabe rammerne for et socialt møde. Heri spiller følelsen af tryghed en stor rolle.

Som et fortolkningsprincip, der kan rumme både værk og kontekst, er mine analyser af de tre kunstprojekter funderet i en udvidet stedsforståelse af det målbare, fysiske rum: i rummets design, som det er forankret i tid og i “det levede” sted. Det udvidede stedsbegreb bygger på filosofen Henri Lefebvres (1901-91) understregning af, at rum produceres eller konstrueres som resultat af den fysiske udformning af bagvedliggende ideologier og sociale praksisser.¹³ Geografen Edward W. Soja (1940-2015) skriver i *Thirdspace* (1996) om det udvidede, tredelte stedsbegreb, at det består af rum, tid og det sociale.¹⁴ Det vil sige, at rum er den fysiske lokalitet, og det er de proportioner og overflader, der umiddelbart kan registreres gennem sanseapparatet af de personer, som bruger rummet, og som indgår i sociale relationer med hinanden.¹⁵ Udformningen af et rum er et

produkt af en given tid, men forskellige historiske begivenheder og strømninger kan også have sat deres spor i det, hvilket Soja netop kalder det sociale eller levede rum. I sine analyser af kunst- og arkitekturprojekter har blandt andre arkitekten og kunstteoretikeren Jane Rendell (f. 1967) demonstreret, hvordan Lefebvres og Sojas tredelte stedsbegreb kan hjælpe til at afdække de komplekse forhold mellem værk, sted og publikum i det urbane rum.¹⁶ Med udgangspunkt i det udvidede stedsbegreb kan man derfor spørge til, hvordan social interaktion produceres i et bestemt rum og tid.

By – billede – omdannelse

Superkilen er et eksempel på, hvordan et byomdannelsesprojekt kan spille en medierende rolle i forhold til at skabe rum for social sammenhængskraft og kulturel udvikling i byen.¹⁷ Som navnet antyder, er det en lang, kileformet strækning, der tidligere var et godsbanearreal på Nørrebro i København. Arealet er nu inddelt i tre områder med hver deres identitet og funktion: *Den Røde Plads* er designet til forskellige former for fysisk aktivitet, for eksempel boksning, fitness eller ophold på gyngende bænke. *Den Sorte Plads* er tænkt som en offentlig dagligstue med bl.a. siddepladser i forskellige design, en fontæne og en række spilleborde. Og *Den Grønne Park* er designet med plads til boldspil på græsset og



BIG/Topotek 1/Superflex:
Superkilen, 2010, København.
Foto: Iwan Baan

mulighed for picnic.¹⁸ *Superkilen* udgør desuden en strækning på en af Københavns supercykelstier, så pladsen bruges af et stort antal cyklister, der dagligt kører gennem dets sammenkoblede rum.¹⁹ Det markante design har både til formål at bidrage med faciliteter til de lokale beboere og at åbne området op og derved skabe opmærksomhed og nye fortællinger om stedet.

Superkilen er blevet internationalt berømmet som nytænkende byrumsdesign, både for den endelige udformnings æstetik og i forhold til designprocessen, hvor et tværfagligt team bestående af kunstnergruppen Superflex, arkitektfirmaet BIG og landskabsarkitekterne Topotek1 samarbejdede om omfattende brugerinddragelse undervejs i projektforsløbet. Dette resulterede i en udstrakt inklusion af og historiefortælling om beboerne i området i den endelige udformning. *Superkilen* ligger i et af de mest multikulturelle kvarterer i Danmark, og designet har til hensigt at afspejle mangfoldigheden af lokale beboere. Brugerinddragelse er efterhånden blevet en fast del af alle danske byomdannelsesprojekter, hvor de lokale og andre interessenter inviteres til høringer og dialog om kommende projekter. En velkendt problemstilling ved denne form for brugerinddragelse er spørgsmålet om den repræsentative værdi af det udvalg af personer, der vælger at indgå i processerne ved for eksempel at deltage i borgermøder. Derfor valgte projektgruppen bag *Superkilen*, anført af kunstnergruppen Superflex, at gøre brugerinddragelsen så tydelig som muligt ved at lade de involverede borgere sætte et tydeligt visuelt aftryk på det endelige design – dette i et forsøg på at undgå, hvad Superflex selv har omtalt som et “theater of participation”.²⁰ Borgernes forslag til inventar blev indsamlet og derefter kurateret af kunstnere og arkitekter.

Møbleringen af *Superkilen* er modsætningsfyldt, for den bærer præg af de mange forskellige kulturer, og den udfordrer “den gode smag”. Byrumsinventar, som eksempelvis landskabsarkitekterne fra Topotek1 i andre sammenhænge ville beskrive som kitsch, har fundet vej til *Superkilen*, og projektet som helhed fremstår sprælsk og farvestrålende: Møbler, lamper, skilte og legeredskaber er hentet til København fra forskellige steder i verden, eller genstandene er reproduceret lokalt.²¹ Nørrebro har en historie som kampplads for borgernes ret til byen (jf. konflikten omkring Byggeren i 1970’erne og Ungdomshuset i 00’erne).²² Projektgruppen har forholdt sig til fortællingen om Nørrebro og Mimergadekvarteret og har bestræbt sig på at synliggøre stedets karakter i en billedfortælling, der opleves, når man bevæger sig gennem området. De mange nationaliteter i kvarteret er afspejlet i designets næsten provokerende, ikke-harmonisøgende æstetiske udtryk. I det ligger der en kritik af skindemokratiske processer inden

for arkitektfaget og af harmoniske og mondæne byrumsprojekter uden lokal forankring.

Superkilens udformning kan på den ene side aflæses som et svar på Sennetts kritik af den segregerede by, ved at byrummets indretning forsøges knyttet så tæt sammen med beboerne i området, at de føler ejerskab til stedet og dermed føler sig inviteret til at bruge det, og det kan opfattes som en anerkendelse af vigtigheden af det offentlige rum. På den anden side kan *Superkilen* også forstås som en illustration af Sennetts pointe angående den udbredte privatisering af det offentlige rum: Bestræbelsen på at gøre det offentlige rum lokalt og individuelt forankret kan – i al sin modsætningsfuldhed – nemlig også ses som et udtryk for en udvidet privatsfære, hvor de præferencer, de enkelte beboere i området dyrker på individplan som en del af deres egen historie, understøttes i det offentlige rum. Sennett er bekymret for og kritisk over for tabet af et dannet og civiliseret offentligt liv, herunder en samfundsengageret debat. Han beskriver denne bevægelse som en social tilbagetrækning fra det offentlige rum ind i den private sfære, mens han også oplever, at “privat opførsel” tager over i det offentlige rum. Når Sennett retter blikket mod det fysiske design af den moderne by, ser han et generelt tab af aktive, offentlige rum, og at mange fælles steder bliver designet til, at man bevæger sig igennem dem – ikke som rum til at opholde sig i.²³

Superkilen dækker et stort areal, og udvalget af byrumsinventar er en sampling af globale design. Der er tydeligvis arbejdet med alle elementer i det tredelte stedsbegreb: det fysiske rum, det kulturelle, ideologiske og det sociale. Hvert element giver mulighed for bestemte aktiviteter, som eksempelvis at lege på den japanske blæksprutterutsjebane, at bokse i thai-bokseringen eller at spille skak ved de bulgarske spilleborde. Når forskellige funktioner som disse små zoner til fritidsaktiviteter placeres i tæt forbindelse med et transitrum til mange cyklister, bringes de forskellige brugergrupper i visuel kontakt med hinanden. *Superkilens* fokus på det sociale liv, der skabes gennem dialog med brugerne af stedet, er et eksempel på, hvordan den sociale vending både spiller en rolle i kunsten og i arkitektur og byrumsdesign. *Superflex* fokuserer på at fremme betingelserne for det fælles liv i byen i en løsningsmodel, der ikke udelukkende fokuserer på funktionelle problemstillinger, men tager udgangspunkt i de mennesker, der bor i området og i de personlige fortællinger, de har bidraget med til projektet. Beboernes direkte indflydelse og smag har fået forrang for arkitekternes sædvanligvis stringente æstetik, fordi idéen har været, at deltagelse i projektet var en betingelse for succes. Også det færdige, kulørte design understøtter invitationen til at deltage aktivt: Man vil som sagt henvende sig til et bredt, urbant publikum i alle

aldersgrupper og med forskellige kulturelle baggrunde, og den humoristiske og uhøjtidelige tilgang, der kendetegner udformningen, skal vække nysgerrigheden i publikum og give dem lyst til at være med. I Superkilen manifesteres vigtigheden af at skabe sociale mødesteder i byen både i det iøjnefaldende inventar og i møblementets overordnede, "inkluderende" sammensætning, der synes at række ud efter de forbipasserende og invitere dem til at opholde sig der. Det sociale møde er altså indtænkt i det kuratoriske greb, der har introduceret en form for direkte demokrati og lokalt ejerskab i designprocessen – med det formål at skabe social interaktion i det permanente byrum.

Et kaotisk netværk forbinder mennesker og by-landskab

I sin serie *Collective Strings* (2003-) arbejder den danske kunstner Karoline H. Larsen aktivt med en endnu mere legende tilgang til deltagelse.

Larsen beskriver selv *Collective Strings* som en "ongoing participatory performance installation", der inviterer publikum til at skabe et udstrakt net af farverige tråde *in situ*, som i takt med værkets tilblivelse fremstår stadig mere finmasket, mere forbundet og mere komplekst og endda kaotisk.²⁴ De offentlige rum, som *Collective Strings* har været en del af, tæller mindre pladser og parker såvel som åbne arealer, hvor kunstneren selv har måttet tilføje strukturelle elementer, som de første snore kan knyttes til. Der tages altså udgangspunkt i stedets fysiske og historiske rum, som det i forvejen er udformet, og der arbejdes med at intervenere i det eller dekorere det gennem brugerinddragelse, mens – kan man indvende – stedets bagvedliggende ideologier og politik ikke spiller den store rolle. *Collective Strings* består af en åben, ikke reguleret proces, hvor publikum trækker tråde mellem vægge, træer, inventar etc. Efterhånden i udstillingsperioden fortættes trådstrukturen, og nogle steder har den fået volumen og konkret funktion som fx gynger, hængekøjer eller reder. Stedets allerede eksisterende overflader har delvis indflydelse på, hvordan installationen kommer til at se ud, for elementer som planke- eller rækværk, bænke, grene og bygningsdetaljer er oplagte steder at binde snore fast. Men efterhånden som nettet fortættes, bliver der også bygget direkte videre fra snor til snor. *Collective Strings'* udtryk er præget af kombinationen af løse snore, der kastes på tværs af rummet, af sammenfiltrede områder og af mere stringente og opstrammede linjeforløb.

Sankt Thomas Plads i København, hvor *Collective Strings* blev opført i 2015, er en cirkulær plads, der gennemskæres af Frederiksberg Allé og omkranses af to rækker træer. *Collective Strings* fandt sted på den nordlige halvdel af pladsen, og resultatet var en semitransparent sky, der udfyldte rummet mellem træerne i pladsens buede kant og helt indhyllede dens springvand.

Man kan med Hannah Arendt her tale om, at byrummet bliver til et fladt demokratisk rum, hvor alle kan deltage – men ikke nødvendigvis om skabelsen af et rum, der direkte åbner for debat; nærmere for fælles leg og fysisk samvær uanset kulturel baggrund, alder og livssyn. Eller som Bauman beskriver, at der synes at være et almenmenneskeligt behov for at trække sig tilbage til et sikkert og velkendt sted, hvor man føler sig tryk. I den socialt segregerede by skal designerne altså skabe områder, som mennesker med forskellige baggrunde og verdenssyn

finder det attraktivt og trygt at opsøge og opholde sig i. *Collective Strings* kan ses som et sådant midlertidigt bydesign, hvor der lægges op til at være sammen om en neutral, ikke-ideologisk leg. Hajer og Reijndorp er som Bauman optaget af følelsen af sikkerhed og tryghed i det offentlige rum som en forudsætning for at opholde sig der.²⁵ Med *Collective Strings* opstår et abstrakt, neutralt felt, der ikke repræsenterer en bestemt kultur eller ideologi, som ville udelukke eller skræmme nogle befolkningsgrupper væk. Med legen skabes et mere trygt, kropsligt, socialt inkluderende fælles rum – som et modsvar til den opdelte by.

Larsen sætter rammen for deltageres med-skabelse af værket, men det egentlige værk er den situation, der ligger inden for selve processen, hvor den sociale udveksling mellem deltagerne leder til det visuelle udtryk, som trådene danner til slut. Deltageres kollektive prægning af byrummet i form af den intervenierende aktion bringer dem i tæt dialog med omgivelserne, når de må re-orientere sig i rummet, lede efter steder at fastgøre snore, skabe nye linjeforløb eller finde punkter at bearbejde i netværket. *Collective Strings'* konkrete transformation af byrummet minder om eksempelvis street art-fænomenet *yarnbombing*, hvor et ønske om at tilbageerobre byen udtrykkes gennem kunstneriske interventioner. Et værk som *Collective Strings* kræver, at deltagerne vil investere tid og energi i skabelsen, og Larsen uddelegerer realiseringen til de personer, der måtte have lyst til at deltage. Kunstneren er dermed fuldstændig afhængig af publikums engagement. De farvestrålende snore har en umiddelbar, visuel appel, men endnu mere betydningsfuld er den forestilling eller koreografi,



Karoline H. Larsen: *Collective Strings*, 2015, Metropolis Festival på Sankt Thomas Plads, København.
Foto: Maja Nydal Eriksen

der opføres, når man er i gang med snoretrækkeriet. For når installationen er befolket af deltagere, viser de med deres tilstedeværelse og deres handlinger vejen for yderligere deltagere. Dermed er den nemme adgang til at være med væsentlig for værket succes. Det rum, som værket midlertidigt skaber, har nemlig løst definerede ydre grænser, og der er ikke en tydelig tærskel, man skal krydse, hvilket inviterer publikum ind i værket i deres eget tempo. I *Collective Strings* kan man arbejde sammen, både med familie og venner og med fremmede, men det er også muligt at arbejde individuelt, dog stadig på samme, kollektive værk. Samarbejdet om at skabe et rumligt netværk kan sagtens foregå i parallelle spor, og det er helt op til én selv at bestemme graden af dialog og interaktion med de andre. Værket skaber et rum, hvor mange opholder sig samtidig og kan indgå i en aktivitet på fælles præmisser.

Det er en konstruktionsleg, der trækker på barndommens erfaringer med at bygge hule, lave forhindringsbaner og lignende, som både børn, unge og ældre kan relatere til. Og det er muligt selv at bestemme, hvor længe og hvor aktivt man vil være med. Den åbne karakter og de fleksible rammer har altså en inkluderende effekt: man kan finde sin egen måde at interagere med værket på, der er plads til mange former for deltagelse. Kort sagt ansporer *Collective Strings* til kreativt og konstruktivt engagement i en fælles oplevelse inden for byens rum, så der skabes en særlig oplevelse af tilstedeværelse her og nu, både hos dem, der aktivt indgår i realiseringen af værket, og blandt de forbipasserende. Det fremvoksende snoreværk knytter i bogstavelig forstand de tilstedeværende deltagere til det historiske byrums fysiske udformning. Alle har mulighed for at arbejde med det enkle materiale og præge installationen, men den enkelte tråd, det enkelte bidrag, forsvinder hurtigt i mængden.

Nærhed og distance i parallelle rum

Den mexicanske kunstner Rafael Lozano-Hemmer viser i et andet format, hvordan tilstedeværelse kan tematiseres, og hvordan interaktion kan foregå over endnu større afstande, uden dialog men ved hjælp af kropslig tilstedeværelse og teknologi. *Body Movies* (2001-) er et værk i en serie, Lozano-Hemmer kalder *Relational Architecture*. Fælles for *Relational Architecture*-værkerne er, at de er skabt til det offentlige rum, de har arkitektonisk skala og udfylder som regel hele det byrum, de opføres i. *Relational Architecture* er ofte medieinstallationer, der både kan inddrage lys, fotos eller levende billeder.

Body Movies, der bruges som eksempel her, består af et stort antal videoportrætter af personer, som kunstneren har mødt på gaden i Rotterdam, Madrid, Montreal og Mexico City, og som bliver projiceret på facaden af Pathé-biografen

på Schouwburg Plein i Rotterdam. Videoportrætterne forestiller almindelige mennesker, fremmede, man ville kunne møde på gaden i dagligdagen, men portrætterne bliver først synlige, når publikum går rundt på pladsen. Kraftige projektorer med hvidt lys placeret i gadeplan udblænder indledningsvist videoportrætterne, men de kommer til syne, når slagskyggerne fra publikum rammer facaden. Den enkelte, der befinder sig på pladsen, afslører eller fremkalder således portrætterne ved at træde ind i installationens rum.²⁶ De tekniske løsninger i *Body Movies* skaber et intimt samspil mellem publikum og projektionerne på facaden, der står i modsætning til den kommercielle anvendelse, som store skærme sædvanligvis har i det offentlige rum.²⁷ Ved at spille dobbelttydigt på referencerne til projektion af film eller teaterforestilling og den merkantile brug af skærme og lysreklamer i byen kommenterer *Body Movies* både på kommercielle og kulturelle tilbud i storbyen, men henleder også opmærksomheden på, hvordan man i hverdagen opfører sig, performer, i det offentlige rum.

Body Movies er inspireret af et kobberstik fra 1675 af Samuel van Hoogstraten, der viser en scene fra en teaterforestilling, hvor en projiceret skygge optræder på scenen sammen med skuespillerne.²⁸ Skyggespillet i *Body Movies* giver mulighed for at manipulere performernes proportioner, for jo længere væk fra facaden man står, jo større bliver skyggen. I *Body Movies* er der lagt op til to former for interaktion, hvor man dels kan fremkalde en fremmed ved at placere sig, så ens skygge omkranser et videoportræt, og publikum får oplevelsen af at indgå i et dobbelttydigt tele-spejlbillede, dels indgå i et legende samspil mellem forskellige publikumsgrupper på pladsen via projektionerne på facaden. Begge interaktionsmåder afbryder og ændrer måden, hvorpå folk agerer kropsligt i byrummet. Publikum kan således vælge at bruge tid på at udforske skyggespillets muligheder, og der kan udvikles spontane små performances med humoristiske narrativer, når mennesker fra forskellige positioner på pladsen eksempelvis leger med forskelle i skyggernes skala. Installationen er en stærkt performativ og legende intervention, der ved hjælp af et filmisk lag oven på byen skaber en scene for publikum at udfylde.

I *Body Movies* lægges der altså ikke op til direkte møder mellem menneskene på pladsen. Installationens idé er derimod gennem projektionerne på facaden at mediere møder mellem fremmede. De spektakulære virkemidler som lys, levende billeder og den store skala trækker publikum ind på pladsen, og ved hjælp af projektionerne henledes opmærksomheden på "de andre", mens den medierede forbindelse sikrer, at tryghedsfølelsen ikke forstyrres. Ifølge Hajer og Reijndorps byteoretiske perspektiv giver det en positiv effekt at være til stede i det samme fysiske rum som andre borgere og at blive visuelt konfronteret

med de andre, mens dialog eller direkte interaktion imellem mennesker ikke er nødvendigt for at skabe steder med kulturel udveksling. I forhold til Arendt og Sennett står Hajer og Reijndorp i 1990'erne for en meget pragmatisk tilgang til det offentlige rum. Deres håb er, at der designes byrum, hvor flere kulturer eller livsstile kan være til stede sammen.²⁹ *Body Movies* tager højde for det potentielt intimiderende møde med den fremmede på gaden og stræber efter at behandle og overskride denne problemstilling ved hjælp af legen med videoportrætter og skyggespil, der som beskrevet etablerer visuel kontakt med indbygget distance.

Hvor *Superkilen* er permanent, er både *Body Movies* og *Collective Strings* midlertidige interventioner i byens rum. De performative aspekter i disse to projekter giver publikum mulighed for at føje sig til byen på måder, som måske ikke ville være mulig i permanente projekter. Som midlertidige værker spiller de på overraskelselementer og en begivenhedskarakter, der understreger det unikke ved at være til stede her og nu. I *Collective Strings* kan alle bidrage til værkets realisering og sætte deres præg på det endelige resultat, og i *Body Movies* har publikums tilstedeværelse også direkte betydning for, hvordan værket ser ud lige nu, alt efter hvordan deltagerne bruger deres krop, og hvor på pladsen de placerer sig. Det er muligt at deltage i både *Collective Strings* og *Body Movies* uden at interagere direkte med de øvrige deltagere, og værkernes åbne karakter og invitation til legende interaktion har appel til en bred deltager sammensætning.

Sociale rum for fælles fysisk aktivitet

Superkilen, *Collective Strings* og *Body Movies* er eksempler på tre forskellige kunstneriske tilgange til at skabe midlertidige eller permanente alternative rum for fysisk aktivitet i byen. Den legende og humorfyldte tilgang, der går igen i alle tre eksempler, kan være med til at åbne op for dialog og social inklusion af et bredt publikum, idet interaktionen netop sker på et non-verbalt plan gennem fysiske, kropslige samværsformer. Hvor Arendts ideal var en frit flydende dialog i det offentlige rum, er det primære formål i disse kunstprojekter en aktiv kropslig tilstedeværelse. Projekterne etablerer et sted for aktiv udfoldelse for den enkelte og skaber et aktivt bybillede med kvalitet for bylivet.

Den aktive udfoldelse anvendes som redskab til at skabe fælles mødesteder, og det tilstræbes at gøre deltagelsen så intuitiv, at alle kan forstå spillereglerne. Invitationen til at være med er simpel og kan sammenlignes med legetyper kendt fra barndommen, som skyggespil og konstruktionslege. I alle de tre kunstprojekter er der desuden en åbenhed i forhold til deltagelsens længde: Man kan gå til og fra, som man har lyst. De udtrykker ikke en eksplicit kritisk agenda om eksempelvis det offentlige rums muligheder eller begrænsninger, men etablerer

relationelle og performative situationer, som forbinder og forankrer deltagerne både som individer og som et kollektiv i den konkrete situation, i tid og sted. Det betyder også, at projekterne virker indbydende og harmonisøgende og inkluderende, men gennem leg og kropslig aktivitet udfordrer de alligevel på deres måde normerne for byens almindelige sociale liv. Ingen deltagere bliver dog presset til at følge bestemte regler eller til at indgå i en kritisk dialog, men værkerne er indirekte påmindelser om, at byens rum er for alle, og at alle bør have lige mulighed for at deltage i det offentlige liv.

Superkilen, *Collective Strings* og *Body Movies* er relationelle, sociale mellemrum, der fungerer som sprækker mellem de forbrugs- og transitsteder, den moderne by er præget af. Intentionerne med projekterne har været at få deltagerne til at gøre ophold, at lave et afbræk fra den planlagte rute gennem byen og i mindre grad søge ind i de private rum. Disse åbne, inkluderende, offentlige kunstværker er eksempler på, at kunst kan skabe et socialt mellemrum i bylandskabet og derfor spille en rolle i forhold til diversitet og afveksling i det urbane som helhed. De er bidrag til en kontinuerlig forhandling om, hvad byens rum skal være og skal give af muligheder til borgerne. Her kan alternative samværsformer og samtaler afprøves, der kan skabes plads for tilsynekomst eller fremtrædelse for og med andre, her og nu.

Sennett, Bauman, Arendt, Hajer og Reijndorp understreger alle, at et åbent offentligt rum uden private hensyn er en grundsten i et velfungerende demokrati. At finde måder, der inviterer til ophold og social interaktion i det offentlige rum, er derfor en udfordring, som arkitekter, designere og kunstnerne må forholde sig til. I de tre projekter arbejder kunstnerne gennem performative greb med at få folk til at træde frem for hinanden i det urbane liv. Værkerne viser, hvordan forskellige *æstetiske* praksisser har potentiale til at iscenesætte sociale mødesteder, og hvordan kunstprojekter kan bruges til at forme nye sociale relationer og ansprende til genopdagelse af byens rum.

ABSTRACT

Welcome outside! Public Art and the staging of meeting places in the city

This paper takes its point of departure in three art works that exemplify how contemporary art contributes to the creation of new meeting places in the city: Big/Topotek1/Superflex: *Superkilen* (2009), Karoline H. Larsen: *Collective Strings* (2005-) and Rafael Lozano-Hemmer: *Body Movies* (2001-). In different scales and media, these works have urban life as a theme and apply different strategies for audience/user participation. Urban theorists (Arendt 1958, Baumann 2000, Sennett 1977, 2012) have put forward arguments

for a vibrant urban life where citizens meet and cultural exchanges take place, in order to sustain a healthy democracy. Both urban theorists and architects have, in this line of thinking, pleaded for the planning and design of socially inclusive public spaces that can accommodate a variety of lifestyles, ages and cultures (Hajer and Reijndorp, 2001). This paper discusses the ideas of a sustainable public domain, in relation to contemporary examples of art for public space that rely on a physically active audience. These artworks often appear to be primarily playful, fun and spectacular, and do not express a strong or explicit political view, but their situated aesthetics hold a potential for reflection on social conditions, cultural processes and prevalent notions in public space. They also create new spaces in the city, where play and cultural exchanges take place. The main questions that the article seeks to discuss are: "Can relational, performance oriented art contribute to new understandings of how socially inclusive urban spaces may be developed?" and "Why is the playful, fun and spectacular a recurring aspect of the art that finds its way into public space?"

NOTER

- 1 Ifølge den danske kunsthistoriker Lise Skytte Jakobsen, 2015, p. 96. Den engelske kurator og skribent Claire Doherty, der er grundlægger af organisationen *Situations*, og som har specialiseret sig i kuratering af kunst i det offentlige rum, har betegnet samme bevægelse "from studio to situation", Doherty (red.), 2004.
- 2 Doherty, 2015, p. 15.
- 3 Bishop, 2006, p. 178.
- 4 Bourriaud, 2002.
- 5 Bourriaud, 2002, pp. 7-8, 13-17.
- 6 Bishop, 2004, p. 67.
- 7 Gehl, Gemzøe, Kirknæs og Søndergaard, 2006, pp. 8-9.
- 8 Hajer og Reijndorp, 1999; Marling, 2004.
- 9 Hannah Arendt: *Menneskets Vilkår*, 1958; Zygmunt Bauman: *Liquid Modernity*, 2000, og *Liquid Times*, 2007; Richard Sennett: *Fall of the Public Man*, 1977.
- 10 Arendt, 2005, pp. 72-74.
- 11 Bauman, 2002, p. 72.
- 12 Hajer og Reijndorp, 1999.
- 13 Lefebvre, 1991.
- 14 Soja, 1996.
- 15 Soja, 1996, p. 65-68.
- 16 Rendell, 2006.
- 17 Marling og Kiib (red.), 2015, p. 11.
- 18 Steiner (red.), 2013, p. 14.
- 19 Marling og Kiib (red.), 2015, p. 111.
- 20 Steiner (red.), 2013, p. 50.
- 21 Steiner (red.), 2013, p. 19 og p. 51.
- 22 Steiner (red.), 2013, pp. 9-10.
- 23 Sennett, 1992, p. 14.

- 24 <http://www.creativeactions.com/collective-strings/> (27.6. 2016)
- 25 Hajer og Reijndorp, 2003, p. 116-117.
- 26 http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php (19.6. 2015)
- 27 Adriaansens og Brower, 2002, http://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_interviews_essays/Transurbanism_2002_aa-jb.pdf (19.6. 2015)
- 28 http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php (30.6. 2016)
- 29 Hajer og Reijndorp, 2003.

LITTERATUR

- Adriaansens, Alex og Joke Brower: *Transurbanism*, NAI V2 publishers, Rotterdam, Netherlands, 2002. Se http://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_interviews_essays/Transurbanism_2002_aa-jb.pdf (19.6. 2015)
- Arendt, Hannah: *Menneskets Vilkår* (1958), Gyldendal, København, 2005
- Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2000.
- Bauman, Zygmunt: *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Cambridge, 2002.
- Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, Fall 2004, pp. 51-79.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its discontents", *Artforum*, 44, februar 2006, pp. 178-183.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002.
- Doherty, Claire: "Introduction" in Claire Doherty (red.), *Out of Time Out of Place. Public Art (Now)*, Art/Books Publishing, 2015, pp. 8-16.
- Doherty, Claire (red.): *From Studio to Situation*, Black Dog Publishing, London, 2004.
- Gehl, Jan, Lars Gemzøe, Sia Kirknæs og Britt Stenhagen Søndergaard: *Det nye byliv*, Arkitektens Forlag, København, 2006.
- Hajer, Maarten og Arnold Reijndorp: *In search of New Public Domain*, NAI Publishers, Rotterdam, 2001.
- Jakobsen, Lise Skytte: "Hvad enhver borgmester bør vide om kunst i det offentlige rum. Om forandringer i kunstværkets status og publikums rolle siden 1964" in Camilla Jalving (red.), *Stedssans*, Statens Kunstfond, Strandberg Publishing, København, 2014, pp. 96-111.
- Larsen, Karoline H.: <http://www.creativeactions.com/about/> (15.6.2015)
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford, 1991.
- Lozano-Hemmer, Rafael: http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php (19.6. 2015)
http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php (30.6. 2016)
- Marling, Gitte og Hans Kiib (red.): *Catalyst Architecture*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg, 2015.
- Rendell, Jane: *Art and Architecture: A Place Between*, I.B. Tauris & Co., London, 2006.
- Sennett, Richard: *Fall of the Public Man* (1977), W.W. Norton & Company, Inc., London, New York, 1992.
- Soja, Edward W.: *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell Publishing, Cambridge, Mass., 1996.
- Steiner, Barbara (red.): *Superkilen. A project by Big/Topotek1/Superflex*, Arvinius+Orfeus Publishing, Stockholm, 2013.