

volXtheater



MI 949 A



Tilbageetrækning eller konfrontation?

Kunstens kritiske potentiale i dag

Den sociale vending i kunsten, som særligt har været fremtrædende siden 1990'erne, rejser spørgsmål om samtidskunstens kritiske eller politiske potentiale. Med den socialt engagerede kunst udfordres kunstens autonomi, forholdet mellem værk og omverden bliver mere komplekst, og forestillingen om klart optrukne grænser mellem kunstens og virkelighedens domæner opløses. Samtidig indebærer den socialt engagerede kunst ofte en idé om, at den virkelighed, der eksisterer hinsides kunsten, kan påvirkes eller forandres. Heri ligger en kritik af det, der ønskes forandret. Kunsten vedrører således ikke længere kun beskuerens perception; den forholder sig også direkte til omverdenen og kan fungere som agent for en forandring af den.

Men hvornår og hvordan er samtidskunsten kritisk? Hvilke muligheder har kunsten for at være kritisk, når den agerer på afstand af virkeligheden, dvs. som autonom kunstform? Og omvendt, hvordan kan kunst være kritisk over for omverdenen via en direkte indgriben i den? Disse spørgsmål ønsker jeg at overveje ved at se nærmere på synspunkter formuleret af henholdsvis den amerikanske kunsthistoriker og *October*-redaktør Hal Foster (f. 1955) og den østrigske filosof og kunstteoretiker Gerald Raunig (f. 1963). Der er tale om to toneangivende teoretikere, der hver især argumenterer for et kritisk potentiale i indbyrdes forskellige kunstneriske praksisser. Det er ikke min hensigt her at forsvare den ene position frem for den anden eller at tale for en bestemt måde, hvorpå kunsten kan være kritisk i dag. Jeg er snarere interesseret i at fremhæve fællestrækkene imellem Fosters og Raunigs synspunkter, som ellers umiddelbart befinder sig langt fra hinanden. Dette vil jeg gøre på grundlag af den franske

<
Volxtheaters karavane-bus,
2003. Foto: Markus Seidl.

filosof Jacques Rancières (f. 1940) historisk-ontologiske betragtninger over kunsten i det *æstetiske regime*, da disse kan være med til at understrege, at kunst kan være kritisk på flere måder – såvel på afstand, tilbagetrukket fra omverdenen, som midt i den som en kreativ dissens.

Diskussionen af kunstens kritiske potentiale er naturligvis en del af en større debat i samtidskunstens felt om, hvordan kunsten kan være kritisk. Den debat skal igen ses i lyset af den tendens til re-politisering af kunsten, der fandt sted fra begyndelsen af 1990'erne. Efter 1980'ernes apolitiske og repræsentationskritiske kunst begyndte kunsten i stigende grad at behandle politiske og sociale emner igen samt at synliggøre konflikter, som eksisterer hinsides kunstens sfære. Denne genkomst af det politiske skal også ses i forhold til den historiske udvikling efter Murens fald i 1989.¹ Fra dette tidspunkt herskede kun det kapitalistiske samfundssystem i den vestlige verden. Især efter terrorangrebet 11. september 2001 blev kapitalismen endnu mere brutal – og samtiden prægedes af kapitalismens reaktionære indvirkning på politiske, kulturelle, økonomiske og sociale sfærer.²

Ser vi tilbage på det 20. århundrede, finder vi utallige forsøg på at gentænke kunstens kritiske mulighed. Som eksempler på indflydelsesrige fortalere for kunstens autonomi kan nævnes den tyske filosof Theodor W. Adorno (1903-1969) og den amerikanske kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994). Adorno mente, at kunsten kun kan forholde sig kritisk til samfundet ved at indtage en position i modsætning til det som autonom kunstform.³ Den må dog indoptage noget fra den virkelighed, som omgiver den, og som den ellers forholder sig kritisk til.⁴ Som delvis autonom form kan kunsten, ifølge Adorno, give et genskin af det, der ellers undertrykkes af oplysningens beherskelseslogik.⁵ Kunstværkets vision – sandheden om oplysningens beherskelse – kan imidlertid ikke umiddelbart realiseres, og den kommer således til at udgøre et yderst spinkelt håb i Adornos optik.⁶ Greenberg så ligesom Adorno et potentiale i kunstens autonomi. Ifølge Greenberg skulle autonomien dog være *absolut* og fuldstændig afskåret fra virkeligheden.⁷ For ham skulle kunsten ikke vende sig mod et nyt samfund, men emigrere helt til *Bohemia*, kunstens tilflugtssted fra kapitalismen.⁸ Adskilt fra alt andet og ved udelukkende at beskæftige sig med sig selv, sine egne love og præmisser kan kunsten, mente Greenberg, udgøre et helle midt i den borgerlige ordens sammenbrud.⁹

I den modsatte lejr finder vi eksempelvis den tyske filosof Walter Benjamin (1892-1940) og den franske filosof Guy Debord (1931-1994), som var med til at grundlægge den revolutionære organisation Situationistisk Internationale i 1957. Benjamin, der ligesom Adorno var tilknyttet Frankfurterskolen, så et

revolutionært og kritisk potentiale i heteronome kunstformer som filmen og fotografiet – tidens nye, reproducerbare kunst. I *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, publiceret 1936, tager han afstand fra den autonome kunst og den kontemplative betragtning.¹⁰ Han ser omvendt et stort potentiale i at appellere til massesubjektet og en mulighed for at mobilisere masserne gennem de nye kunstformer.¹¹ Situationisternes konstruerede situationer antager en endnu mere aktiv, intervenserende og revolutionerende karakter, end kunsten har i fx Benjamins optik. For dem var det ikke længere nok, at kunsten forholdt sig kritisk til samfundet, den skulle også bidrage til en gennemgribende omvæltning.¹² Det, mente de, kunne kun lade sig gøre ved helt at forlade kunsten som et område for sig. Kritikken kunne og skulle dermed finde sted direkte i hverdagslivet – i kollektive begivenheder, hvor mennesket kunne frigøre sig og genopfinde sig selv hinsides samfundets fastlåste identiteter og udbredte fremmedgørelse.¹³

Disse opfattelser er selvfølgelig blot nedslag i en omfattende kunstteoretisk diskussion af kunstens kritiske potentiale. Fælles for dem er imidlertid en utilfredshed med virkelighedens samfundsforhold og en grundlæggende tiltro til, at kunsten kan bidrage med noget afgørende. Spørgsmålet er, hvordan det står til med synet på kunstens kritiske potentiale i dag. Situationisternes stort opslåede og yderst radikale projekt, som endte uden hverken kunst eller revolution, kan ses som en slags afslutning og kulmination på avantgardens historie.¹⁴ Alligevel er meget samtidskunst hjemstødt af avantgarden, og siden 1990'erne har den, som sagt, været kendetegnet ved en re-politisering.¹⁵ En stor del af den kunst, der beskrives som "politisk" i dag, er desuden stadig optaget af at overskride kunstens traditionelle grænser.

Designkultur og strategisk autonomi

I *Design and Crime* fra 2002 ønsker Foster at genfinde kunstens kritiske autonomi. Ifølge ham blev det igen nødvendigt at insistere på kunstens discipliner, da postmodernismens interdisciplinaritet gik for vidt. Hans opgør med postmodernismen er især tydelig i hans kritik af den franske teoretiker og kurator Nicolas Bourriauds (f. 1965) relationelle æstetik i *Esthétique relationnelle* (1998).¹⁶ Foster er imidlertid ikke interesseret i en tilbagevenden til Greenbergs forestilling om kunstens absolutte autonomi, som han og de andre i kredsen omkring *October* oprindeligt desavouerede. Han forsvarer i stedet en *strategic autonomy* og insisterer på kunstens kritiske mulighed som en formel-politisk bestræbelse.¹⁷ Dette er interessant set i lyset af Fosters og *October*-gruppens oprindelige kritik af kunstens autonomi.

Foster mener, at den strategiske autonomi kan redde kunsten i samtidens omsiggribende designkultur, som han beskriver og kritiserer i *Design and Crime*. Den kunstneriske avantgardes ønske om at forene kunst og liv er, ifølge Foster, gået i opfyldelse i samtidens totalitære designkultur – men i en perverteret, spektakulær og kommerciel form blottet for avantgardens frigørende ambitioner.¹⁸ Der er tale om den moderne forbrugskultur samt om en sammensmeltning af æstetik og hverdag, kunst og liv, som Foster kalder “total design”. Hans stridskrift tegner sig som en forfaldshistorie i Frankfurterskolens tradition og ligger således også i forlængelse af Adornos og Max Horkheimers (1895-1973) kritik af kulturindustrien i *Dialektik der Aufklärung* fra 1944 samt Debords og situationisternes senere hudfletning af skuespilsamfundet (*la société du spectacle*). Selvom kulturens form har ændret sig, er det stadig en undertrykkende tingskultur, som den kritiske kunst må skille sig ud fra. Fosters kritik af samtidskulturen tager udgangspunkt i den udbredelse af design, han mener har fundet sted; alt er og behandles nu som design.¹⁹

Men ifølge Foster kan designkulturen bekæmpes gennem et frirum, som han således efterspørger i kunsten. Det er igen blevet nødvendigt at hævde distinktionerne mellem forskellige praksisser og vende tilbage til kunstens discipliner. Det handler dog ikke om nogen naturlig “essens” i kunsten eller om absolut autonomi, men om distinktioner og frirum, forskelle og provisoriske rum.²⁰ Disse distinktioner er forsvundet med populærkulturens opblomstring og vulgaringen af finkulturen, skriver Foster.²¹ Han giver autonomibegrebet en ny politisk kontekst i en kritisk strategi og skriver: “Like essentialism, autonomy is a bad word, but it may not always be a bad strategy: call it strategic autonomy.”²² Som basis for kritik taler han for en dialektisk kunst, der opretholder spændingen mellem kunstens autonome og heteronome side – som holder sig til sin disciplin, men samtidig betvivler og overskrider denne.²³ Foster forklarer, at kunsten risikerer at blive instrumentel og at smelte sammen med markedet, hvis ikke den fastholder sin status som delvist autonom.²⁴

Disse anskuelser skaber let associationer til Adornos opfattelse af den kritiske, delvist autonome kunst. På nogle punkter minder Adornos syn på kunsten imidlertid også om Greenbergs, hvilket er problematisk for Foster, da hans projekt som sagt oprindeligt var et opgør med Greenbergs kunstsyn. Derfor kan Foster heller ikke nøjes med Adornos synspunkt alene, hvorfor han udbygger det. Foster ser dog ikke det samme revolutionære potentiale i kunsten som fx Benjamin; det handler snarere om en form for revolution inden for kunstens rammer – uden sigte på en total omvæltning af det eksisterende samfundssystem.



Robert Gober, *Untitled* (1989)
 Silkesatin, bomuldsstof, hør,
 tyl, stål, silketryk på papir,
 gipsafstøbning, vinyl,
 akrylmaling, blæk og grafit.
 Gengivet med tilladelse fra
 Matthew Marks Gallery,
 New York. Foto: Tom Bisig

Historiens skyggespil i kunsten

På trods af den omsiggribende designkultur og den kunst, der opsluges af den, mener Foster, at kunsten kan leve videre og rekonstituere sig på nye måder i det førnævnte frirum. Han peger også på nogle forskellige varianter af samtidskunstens fortsatte liv. Et eksempel på et strategisk autonomt kunstværk er Robert Gobers (f. 1954) installation *Untitled* fra 1989.²⁵

Gobers installation består bl.a. af en brudekjole i satin, som står centralt placeret i det ene af installationens to rum. Dette rums vægge er beklædt med tapet, hvis mønster viser små tegninger af henholdsvis en sovende hvid mand i sin seng og en sort mand, der er blevet hængt fra et træ. Op ad væggene står der sække med kattegrus, som alle er identiske, håndmalede og støbt i gips. Det sorte tapet i installationens andet rum viser mandlige og kvindelige genitalier. Alle elementerne er håndlavede. Foster beskriver, hvordan Gober sætter en række modsætninger i spil – ugift mand og kvindelig brud, hvid og sort, ulastelig brudekjole og hengemt kattermad, seksuel forskel og raceforskelse – og han peger på, at det traumatiske i installationen findes i dens antydning af, at de traumer, som er knyttet til identitet og forskel, både er individuelle og samtidig kollektive, fælles traumer. Værket viser også, at racisme og homofobi er allestedsnærværende og ikke blot hører fortiden til.

Endelig fremhæver Foster, at elementer fra Marcel Duchamps (1887-1968) kunst er videreudviklet i Gobers installation. Helt konkret er det bruden fra Duchamps værk *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* fra 1915-1923 og

spørgsmål om seksuel forskel fra hans værk *Étant donnés* (1946-1966). Objekterne i værket refererer ydermere til brugen af readymades, samtidig med at Gober forskyder denne anvendelse af hverdagsobjekter, fordi det kun er ved første øjekast, at genstandene i hans værk ligner sådanne – egentlig er de, som nævnt, håndlavede og altså ikke egentlige readymades. De forskellige elementer i installationen er på den måde både beslægtet med Duchamps og surrealisternes brug af hverdagsgenstande i kunsten og samtidig med den håndværksmæssige tradition i kunsten. Og på den måde forholder Gober sig ikke kun til en traumatisk historie, men også til en historisk signifikant kunst. Ifølge Foster transformerer de to hinanden – værkets formelle udformning understreger samtidens race- og køns politik og omvendt. Kontinuiteten lader således til at være afgørende for Foster. Både historiske traumer og kunsthistorien lever videre i Gobers værk, som så at sige eksisterer som skygger i begge.²⁶ Foster mener, at denne “shadowing” er helt grundlæggende for, at kunst kan blive til som en disciplin, der fortsat eksisterer.

Gobers installation værner om det rent formelle i kunsten, samtidig med at den er engageret i eksterne spørgsmål om race, seksualitet etc. Og det er i høj grad ved at opretholde formen, at kunsten, ifølge Foster, kan holde sig i det værdifulde frirum. Et afgørende aspekt for ham lader til at være referencerne til Duchamp. Egentlig kunne figurerne (som stammer fra henholdsvis en reklame for stormagasinet Bloomingdale’s samt en tegneserie fra 1920’ernes Texas), der skematisk gentages på værkets to tapeter, være en del af populærkulturen. Men Gober har approprieret tapeterne og sat dem ind i en anden kontekst. Brudekjolen og sækkene med kattefoder ophøjes desuden til skulpturer – og det håndlavede giver dem et andet udtryk end brugsgenstande. Det, der for alvor adskiller installationen fra populærkultur og design, synes altså at være dens formmæssige forbindelse til kunstens tradition. Denne “shadowing” går i øvrigt igen i flere af de andre eksempler, som Foster giver i det sidste kapitel af *Design and Crime*. Hans insisteren på, at samtidskunsten må forholde sig til kunsthistorien for at fungere, kan til tider virke noget kategorisk. Det er i hvert fald tydeligt, at Foster er yderst interesseret særligt i modernismens efterliv i samtidskunsten. Dermed risikerer hans syn på kunsten at blive reaktionært og nostalgisk. Med andre ord kan han kritiseres for at fastholde et synspunkt, der måske minder mere om Adornos, end han reelt er interesseret i – hans intention om at rokke ved og udbygge Adornos yderst radikale, og i mange henseender desillusionerede, syn på kunsten taget i betragtning.

Kunstens skrøbelige frirum

Det er klart, at Fosters betoning af form og kunsthistorisk forankring skal ses på baggrund af hans overbevisning om, at meget samtidskunst mangler afgrænsning fra designkulturen og fokus på sit medie. Hans kritik af den relationelle æstetik illustrerer denne holdning.²⁷ Problemet er som nævnt for Foster, at den relationelle kunst og meget anden – især socialt engageret – samtidskunst ikke står stærkt nok formelt. Han forholder sig på den ene side kritisk til denne kunst, der kommer for tæt på design – men på den anden side også til en politisk intervenserende kunst, som han finder for budskabstung, for bombastisk og dermed ikke “kunst nok” – i betydningen eksperimenterende formelt arbejde. Samtidig er Foster jo heller ikke interesseret i en tilbagevenden til en mediespecifik kunst i Greenbergske forstand.

Løsningen bliver genindførelsen af en delvis autonomi, som Foster mener kan “redde” den kritiske kunst. For at forklare samtidskunstens aktuelle situation holder han den op imod land art-kunstneren Robert Smithsons (1938-1973) ekspansive, minimalistiske praksis fra 1960-70’erne: “Think of the heterogeneity of an artist like Robert Smithson alone: It is only articulate against the foil of a rigid idea of what counts as art. Smithson had such a foil. Do artists now?” Foster synes nu at ville hævde den modernistiske kunsttradition som baggrund for kunsten i dag. Ud fra den kan samtidskunst artikulere sig selv. Kunstens ekspansion er i orden for Foster, så længe de kunstneriske praksisser ikke giver slip på deres delvis autonome form og fortsat arbejder inden for den kunstneriske traditions horisont. Den skal blot ikke bevæge sig så langt hinsides kunstens felt, at det ikke længere er til at skelne kunst fra design. De eksempler på kunst, som Foster giver i *Design and Crime*, viser desuden, at dette for ham bestemt ikke er ensbetydende med, at kunsten ikke kan beskæftige sig med politiske og sociale problemer – der skal blot være en sammenhæng med værkets form. Foster er altså interesseret i at holde et udvidet kunstbegreb åbent – kunstens medier kan godt blandes på tværs, række ud over hvert enkelt medie og ud over kunstinstitutionen – men kunsten må alligevel ikke gå for langt, og den skal fx ikke blive for socialt engageret eller bombastisk. Han vil bibeholde noget fra den autonome kunst såvel som fra avantgardernes overskridelse af kunsten som disciplin, for at der på den måde kan opstå en spænding mellem autonomi og social forankring. Men selvom Foster fastholder kunstens kritiske autonomi og er imod en *anything goes*-relativisme eller -pluralisme, lader det til, at han vil have “lidt af det hele” – hvilket kan forekomme som en lidt vag og usikker mellemvej. Han mener i hvert fald ikke, at det handler om at vælge den ene eller den anden side.

Som nævnt trækker Foster i sin kritik af samtidens designkultur på Adorno og Horkheimer samt Debord og situationisternes kritiske syn på deres samtids kultur og samfund. Han har dog en helt anden, poststrukturalistisk udsigelsesposition. En anden forskel fra de foregående kritikker er, at Fosters ærinde er af meget mindre omfang. Han forsøger ikke at tænke i et stræk helt tilbage til civilisationens begyndelse, som Adorno og Horkheimer gør, eller at omfatte alt i det etablerede system i sin kritik som Debord. Foster er interesseret i kunst, arkitektur og kultur, og problemet er for ham, specifikt, at disse er smeltet sammen med kapitalismen og en omsiggribende designmæssighed. Hans ærinde er således mere afgrænset, og der er ikke som sådan tale om en omfattende samfundsanalyse. For mig at se ender det også med en mere udvandet kritik end forgængernes; Fosters projekt er i hvert fald mindre ambitiøst. Samtidig er det måske også mere realistisk – og sårbart. Under alle omstændigheder er kunstens frirum konstant i fare for at blive reduceret til et kortvarigt og begrænset øjeblik, som alligevel overvældes af samfundets sømløse kredsløb af design, produktion og forbrug.

Sammenkædninger af kunst og revolution

Modsat Foster beskæftiger Gerald Raunig sig med en helt anden kunst end den institutionelle, nemlig aktivistiske eller revolutionære projekter, som han mener indeholder en kritisk mulighed eller modstandskraft. Han skriver om sammenkædninger, som det hedder i hans terminologi, overlapninger og overgange mellem *kunstmaskiner* og *revolutionære maskiner*, og er med andre ord interesseret i forbindelserne mellem kunst og revolution.²⁸ Revolutionen er desuden ikke længere, som hos Foster, begrænset til at foregå inden for kunstens sfære.

Raunigs udvikling af maskinbegrebet er grundlæggende baseret på Gilles Deleuzes (1925-1995) og Félix Guattaris (1930-1992) begreb om maskinen. "Maskiner" er komplekse konstellationer, der gennemstrømmer og forbinder flere strukturer på én gang. De trænger igennem kollektiver og individer, mennesker og ting. Mest afgørende i denne sammenhæng er, at begrebet betegner sociale arrangementer, som ikke fungerer på basis af strukturerings-, hierarkiserings- og segmenteringsmekanismer – i modsætning til statsapparater.²⁹

I *Kunst und Revolution* fra 2007 foreslår Raunig en alternativ måde at tænke forholdet mellem kunst og politik i det 20. århundrede på. Det handler ikke om avantgardens udmattelse, som det er tilfældet i fx Peter Bürgers avantgardeteori.³⁰ Konklusionen er heller ikke, at revolutionens øjeblik er gået tabt – hvis revolution da nogensinde var mulig gennem kunstens kræfter. Raunig spørger: "Instead of the promise of salvation from an art that saves life, how can

revolutionary becoming occur in a situation of mutual overlapping of art and revolution that is limited in time and space?”³¹ Hans analyse består af eksempler på, hvordan kunst eller kunstaktivisme og -revolution (mere eller mindre succesfuldt) kan gribe ind i hinanden i en begrænset periode og skabe denne *revolutionary becoming*, dog uden avantgardens syntese eller totale opløsning af forskellen mellem kunst og liv. Han ønsker at undgå den tendens til uskadeliggørelse af kunstaktivismen, som han mener ellers præger historieskrivningen og kunstteorien.³² Et passende politisk-filosofisk vokabularium finder han hos Deleuze og Guattari samt Michael Hardt (f. 1960) og Antonio Negri (f. 1933). Raunig bidrager således med en deleuziansk analyse af kunstens kritiske potentiale, hvor kunst tænkes uden for snævert institutionelle sammenhænge og som udtryk for en kreativ modstandskraft.³³

Spørgsmålet om, hvordan revolution kan opstå i de specifikke “sammenkædninger” mellem kunst og revolution, afhænger i høj grad af, hvordan revolutionen konceptualiseres. Det er således et åbent poststrukturalistisk revolutionsbegreb, som Raunig formulerer i tråd med Deleuzes, Negris samt også den politiske filosof John Holloways (f. 1947) teorier. Disse har præget udviklingen hen imod et ikke-teleologisk begreb om revolution og modstand. Der er tale om et opgør med den klassiske marxistisk-leninistiske forståelse af revolutionen som et radikalt brud, der skaber betingelserne for et “nyt og bedre” samfund *efter* den revolutionære begivenhed. Raunig insisterer i stedet på behovet for at forstå revolution som en immanent, ufuldendt og ufuldendelig molekylær proces, der ikke skal nå frem til noget endeligt mål i en fjern fremtid – eller i øvrigt til nogen radikal frigørelse fra statsmagten.³⁴

Det revolutionsbegreb, som Raunig støtter sig til, åbner for nogle helt andre muligheder end det traditionelle marxistisk-leninistiske begreb. Godt nok er mulighederne mere begrænsede og moderate, og der er ikke en forestilling om kulminationen i et Utopia efter revolutionen. Men Raunigs teoretiske udgangspunkt i Deleuze og Guattaris samt Hardt og Negris begreber medvirker alligevel til at forme et overvejende optimistisk projekt. Selvom overmagten er stor, er modstanden “oprindelig”, som Raunig skriver – dvs. modstanden er ikke en egentlig modposition eller opposition i forhold til magten, men snarere en offensiv end en reaktiv figur. Modstanden er konstant i gang med at skabe et nyt samfund og finder hele tiden nye måder, hvorpå kreativiteten kan indskrive sig.³⁵ Disse synspunkter gør Raunigs projekt langt mere forhåbningsfuldt end Fosters. Selvom Foster finder et kritisk potentiale i en del samtidskunst, er han som sagt relativt pessimistisk i sin samtidsdiagnose.

Raunigs mere håbefulde tone adskiller sig desuden fra de tidligere nævnte kunstteoretiske positioner i det 20. århundrede. Der er fx meget langt fra Adornos forbeholdne syn på kunstens kritiske potentiale til Raunigs opfattelse af det, man kan kalde *kreativ dissens* i revolutionære, kunstaktivistiske praksisser. Benjamins samt Debords og situationisternes teorier er mere relevante for ham end Adornos, samtidig med at der også er klare forskelle mellem dem på den ene side og Raunig på den anden. Igen drejer det sig om en modsætning mellem nogle mere pessimistiske analyser og Raunigs fortrinsvis optimistiske. Benjamin er godt nok interesseret i kunstens revolutionære potentiale, men i sidste ende søger han tilflugt i et teleologisk vokabularium, og revolutionen antager karakter af en quasi-guddommelig åbenbaring, hvor kunst og politik opløses i et voldeligt, revolutionært brud.³⁶ Raunig er slet ikke så dystert og pessimistisk som Benjamin. I forlængelse af Deleuze og Negri betoner han muligheder – der er hele tiden åbninger, hvor der kan ske noget, og hvor kunst og revolution kan overlape. Den afgørende forskel mellem Raunigs projekt og situationisternes er desuden, at sidstnævnte gruppering ønskede at opløse grænserne mellem kunst og liv i en revolutionær praksis, mens der hos Raunig er tale om “kunstmaskiner” og “revolutionære maskiner” hver for sig. De griber ind i hinanden, men bevarer så at sige deres relative autonomi.

VolxtheaterKarawane

Raunig er således ikke interesseret i nogen total sammensmeltning af kunst og liv eller i en syntese mellem kunst og revolution. Han undersøger praksisser, der opstår i tilstødende zoner, som han kalder det, hvor overgange, overlapninger og sammenkædninger momentant bliver mulige. Det handler om en midlertidig interaktion mellem kunstnerisk praksis og politisk aktivisme, som skaber et kortvarigt brud.³⁷ Den østrigske aktivistiske teatergruppe Volxtheaters praksis, og især deres omrejsende projekt VolxtheaterKarawane, er for Raunig eksemplarisk med hensyn til den mulige sammenkædning mellem kunst og politik. Gruppen startede i 1994 som Volxtheater Favoriten, et anarkistisk amatørteater i traditionen efter Bertolt Brecht (1898-1956). Fra de første teateroptrædener i et besat hus i Wien udviklede de deres arbejde til performances på gaden og til sidst forskellige former for karavaner.³⁸ De grundlæggende principper i karavanerne var den usikre kvalitet i aktioner udført på ukendte områder, karavanens konstante bevægelse, konvojens æstetik samt blandingen af performative, teater-, kunst- og mediestrategier, og ikke mindst en offensiv tilegnelse af offentlige steder.

Idéen til VolxtheaterKarawane voksede i 2000 ud af det internationale anti-nationale, antiracistiske netværk, som særligt fokuserede på at kritisere idéen om



Volxtheaters karavane-bus, 2003.

Karavanens rute gik fra Austrian Social Forum i Hallein til en grænselejr i Timisoara, Rumænien, over Festival der Regionen i Oberösterreich med temaet *Die Kunst der Feindschaft* (Fjendskabens kunst), videre til Stiftsgymnasium Lambach og endelig til Graz, der var kulturhovedstad i 2003. Foto: Markus Seidl.

grænser i forhold til nationalstat og globalisering. I 2001 påbegyndte Volxtheater deres transversale og transnationale *noborder*-turné gennem Europa med forskellige stop tilknyttet *noborder*-netværket og anti-globaliseringsbevægelsen eller bevægelsen for global retfærdighed.³⁹ Gadeperformances, rejsninger af lejre, protester imod udvisningscentre og deltagelse i større demonstrationer var bl.a. en del af turnéen.⁴⁰ Volxtheater førte en logbog for turnéen, som blev broadcastet dagligt via mobiltelefon og Wiens uafhængige Radio Orange. Ifølge Raunig var logbogen et væsentligt aspekt ved gruppens strategi, som handlede om selvbestemmelse over repræsentationen af deres projekter og en offensiv synlighed. De ønskede at skabe billeder af karavanen, som skulle være i modstrid med gængse medie billeder, der er præget og manipuleret af herskende politiske interesser. Ud over billederne, som gruppen skabte gennem deres dokumentation, vakte den farverige konvoj opsigt på sin vej. Aktionisterne skabte desuden selvberørende og uafhængige billeder via interventioner på konkrete steder, fx en midlertidig, falsk grænsestation, hvor de, iført orange overalls og FN-uniformer, distribuerede *noborder*-pas og flyers til dem, der kørte forbi.

Under demonstrationerne til G8-topmødet i Genova i 2001 arbejdede Volxtheaters medlemmer med deres sædvanlige kombination af mod-information og teatraliske strategier: optrædener, gadeteater, musik m.m. Da de til sidst fredeligt forlod Genova d. 22. juli, blev de pludseligt og uden synlig grund angrebet af en stor gruppe civilklædt politi. Aktivisterne blev arresteret, tilbageholdt og uretmæssigt behandlet. Ifølge Raunig var de et mål for politiet/statsapparatet bl.a. på grund af deres nomadiske kvaliteter. Det nomadiske skal her forstås som en accelererende *detritorialisering*: Gruppen oplevede, hvordan statsapparatet til stadighed arbejder på at domesticere det nomadiske og kontrollere bevægelsen samt herved at *gøre rummet stribet*, som Deleuze kalder det, dvs. udgrænse alt, der truer med at bevæge sig hinsides staten.⁴¹ Det var i dette tilfælde det italienske politi og retssystem, der, med støtte fra Italiens regering, som på det tidspunkt blev ledet af Silvio Berlusconi, satte Genova i en slags undtagelses- og belejringstilstand op til og under afviklingen af topmødet.⁴²

Selvom mediehypen omkring anholdelsen af karavanens medlemmer var kortvarig, blev projektet mere berømt, end gruppen nogensinde havde kunnet forestille sig. Billederne af Volxtheater Karawane blev så at sige taget fra dens egne billedskabere, og det spektakulære i massemediernes repræsentation af karavanen og statsapparatets kriminalisering af den overtog fuldstændig, helt i modstrid med gruppens oprindelige intentioner, skriver Raunig.⁴³

Det er essentielt for Raunig at påpege, at hverken kunst eller politik ophæves i Volxtheaters praksis. Begge diskurser inkorporeres og sammenkædes især

i gruppens karavaner, som hele tiden bevæger sig på grænsen mellem de to. Samfundskritik formuleres eksempelvis ved hjælp af gadeteater på turnéerne og i selve deres karavaneæstetik.⁴⁴ Kunstmaskinen lader dermed, hos Raunig, til at betegne et bredt kunstbegreb – en kunstnerisk praksis, som – igen med Deleuzes begreb – ikke *afstriber*, men snarere åbner og *udglatter* strukturer, hierarkier og segmenter. Således indgår elementer af primære, hverdagslige og mikropolitiske modstandsformer i Volxtheaters kollektive og eksperimenterende kunstpraksis sammen med oprørsformer, som skaber billeder og ytringer i modstrid med gængse repræsentationslogikker. Teatergruppen sigter ikke efter at nå frem til et endeligt mål gennem deres revolutionære praksis eller at udløse et endeligt brud, der fører til en “ny verden”. I stedet indfører de en fortsat serie enkeltstående begivenheder ud fra en idé om revolutionen som en molekylær proces, der ikke sigter mod nogen fuldendelse.⁴⁵

Mikropolitik og kreativ dissens

Sammenkædninger mellem kunst og revolution er, ifølge Raunig, altid kortvarige, og i Volxtheaters tilfælde får den processuelle overlappning mellem de to maskiner en brat afslutning, da teatergruppen bliver standset af politiet uden for Genova. Men også generelt mener Raunig altså, at den kreative dissens kun kan forekomme i en begrænset periode. En praksis som Volxtheaters overskrider kunstens traditionelle grænser, idet gruppen med sine egne kreative midler gør oprør imod racisme, migrationspolitikker osv. hinsides kunstinstitutionen og afgrænsede medier. Den revolutionære kraft er ikke længere holdt inden for kunstens domæne, hvor den ikke får nogen direkte indflydelse på samfundet. Men, som Raunig skriver, domesticeres, undertrykkes og kriminaliseres Volxtheaters projekter også.⁴⁶ Uden for kunstens autonome sfære er der en anden risiko og nogle andre spilleregler. Afbrydelsen af VolxtheaterKarawane har meget at gøre med, at de ikke befinder sig inden for kunstens rum, og det paradoksale i, at kunstens autonomi på én gang er dens styrke og, i hvert fald i en vis optik, dens begrænsning, understreges hermed. Inden for kunstens særskilte område undertrykkes kunsten ikke, men hinsides dette område er der også nogle andre muligheder for at agere kritisk eller politisk. Her risikerer kritikken blot at blive knust.

Kontrasten mellem Foster og Raunigs kunsteksempler er interessant. Jeg mener, at Volxtheaters kunstaktivistiske praksis viser, at den kunst, som Foster taler for, er udtryk for en svag(ere) form for kritik sammenlignet med teatergruppens eksplicit kritiske protester. Samtidig er sammenkædningerne mellem kunst og revolution hos Volxtheater i fare for slet ikke at få nogen reel indflydelse

i samfundet – trods ønsket herom – når dissensen er så kortvarig, og de altid nødvendigvis vil blive afbrudt i deres mikropolitiske, revolutionære projekter. Volxtheaters praksis er egentlig en form for avantgardekunst i og med dets overskridelse af kunstens og kunstinstitutionens rammer. Raunig undgår blot avantgardeteoriens termer i sin beskrivelse af teatergruppens projekter og skriver i stedet ud fra en terminologi, der afstår fra spørgsmålet om overskridelsen af kunstens autonomi. Dermed kommer han uden om diskussionen om, hvorvidt kunstens grænser og kunstinstitutionen skal overskrides. Forestillingen om overlapperne mellem kunstmaskiner og revolutionære maskiner erstatter på en måde begreberne om kunstens autonomi og heteronomi, hvilket er et interessant element i Raunigs teori. Samtidig abonnerer han faktisk indirekte på en idé om kunstens relative autonomi, fordi han ikke opløser kunstmaskinerne helt i revolutionær praksis. Han besinder sig egentlig på autonomien og bevarer kunst og politik som adskilte områder, der blot overlapper indimellem og i øvrigt helt kortvarigt. Han kunne således godt været gået endnu længere og have opløst kunst og revolution fuldstændigt à la situationisterne.

I og med at Raunig skriver om kunstmaskiner og revolutionære maskiner – ikke om kunst og revolution – er hans projekt ikke så omfattende, som titlen *Kunst und Revolution* ellers lægger op til, eller så gennemgribende som situationisternes, for den sags skyld. Dette kunne være en indvending imod hans projekt. Ikke desto mindre handler det om mere beskedne – begrænsede, kortvarige og midlertidige – sammenkædninger og ikke en total omkalfatring.

Kunstens kritiske potentiale

Spørgsmålet er så, hvad det er, kunsten kan bidrage med i dag. Er det fx dens opgave at bidrage til en omfattende samfundsrevolution? I Raunigs vægtning af det midlertidige er det i hvert fald svært at se nogen vision om en endelig afvikling af det kapitalistiske samfund – kunstmaskinerne og revolutionsmaskinerne når aldrig dertil, idet de konstant stopper eller standses. Det er altså på et mikroniveau, at Volxtheater skaber den dissens, som ifølge Raunig udgør en mulig udvej i en totalt kontrolleret, globaliseret verden, hvor magten hersker overalt. Og det bringer os ikke særlig langt i nogen samfundsrevolution.⁴⁷ Hos Foster drejer kunsten sig heller ikke om nogen omstyrning. Kritikken (og revolutionen) forbliver her inden for kunstens sfære. Det betyder dog ikke, at kunsten ikke kan ændre på noget – fx beskuers tankesæt ved at stille spørgsmål ved sociale problemstillinger.⁴⁸ Her bliver kunsten det – skrøbelige – frirum, der tvinges åbent midt i den omsiggribende designkultur.

Skal man så være lidt mindre ambitiøs på kunstens vegne? Måske. Faren ved at udnævne kunsten som “frelser” er, mener jeg, at man forlanger af den, at den kan og bør forandre verden. Kunsten skal ikke erstatte eksempelvis demonstrationer eller gængs aktivisme. Og jeg mener, at vi må acceptere, at kunstværkers effekter ikke altid er langvarige. Under alle omstændigheder kan vi ikke styre dem – om de er succesfulde eller ej, langvarige eller kortvarige. Samtidig mener jeg, at diskussionen af kunstens kritiske potentiale ikke bør ende med et spørgsmål om, hvad der er “for meget” eller “for lidt” kunst, som det indimellem ses hos eksempelvis Foster. Set med Fosters øjne kommer kunstens kritiske potentiale som nævnt i høj grad til at afhænge af dens formelle kvaliteter og anknytning til kunsthistorien. I den forstand kan hans syn på kunsten, som tidligere skrevet, forekomme reaktionært.

Som nævnt finder Foster og Raunig et kritisk potentiale i to helt forskellige typer kunst. Den kunst, Foster ser et kritisk potentiale i, anvender en strategisk autonomi for at kunne åbne sit frirum; mens den kunst, Raunig dyrker, er konfrontatorisk og nomadisk til stede ude i verden. Samtidig er det påfaldende, at der, trods afgørende uligheder, er en parallel mellem Fosters og Raunigs teorier i opretholdelsen af en relativ autonomi i kunst og politik.

Den franske filosof Jacques Rancière har beskæftiget sig med kunstens særlige mulighed for at være politisk, kritisk eller dissensuel i det *æstetiske regime*, som er hans betegnelse for de sidste to århundreder, hvor kunst er blevet udskilt som en særlig værensmåde i den vestlige verden, og som stadig gør sig gældende i dag.⁴⁹ Med hans historisk-ontologiske analyse af dette regime er det muligt at anskueliggøre, at den institutionelle, delvist autonome kunst à la Foster og den revolutionære kunstaktivisme à la Raunig – samt kunsten, der befinder sig derimellem – i bund og grund udspringer af det samme paradoks; nemlig at kunsten bebuder et nyt liv, for så vidt den er adskilt fra selve livet. Rancière viser, hvordan kunstens autonomi og det politiske løfte om en transformation af livet ikke er i modstrid i det æstetiske sensorium, men derimod flettet sammen i regimets oprindelige paradoks.⁵⁰ Iboende det æstetiske regime findes således, ifølge Rancière, en lang række måder, hvorpå kunsten kan være politisk (i øvrigt også qua hans formulering af det politiske som æstetisk – som en omfordeling af det sanselige). Han lokaliserer en grundlæggende spænding imellem kunstens to sider, mellem dens to modsatrettede politikker, som det hedder i hans terminologi. Det er denne produktive spænding, der muliggør, at kunsten både kan være selvberørende, lukket om sig selv og heteronom, rettet mod det omkringliggende liv med et løfte om en bedre verden.⁵¹

Ud fra Rancières betragtninger kan man således sige, at Raunigs og Fosters forskellige syn på kunstens kritiske potentiale udspringer af samme kerne i det æstetiske regime.⁵² Til trods for at ingen af dem ser kunsten som katalysator for en omfattende samfundsomvæltning, tror de begge på kunstens kritiske potentiale. Uanset om kunsten befinder sig på strategisk afstand af virkeligheden eller momentant midt ude i den, kan den kritisere virkeligheden, som den ellers tager sig ud, og dreje blikket hen mod en anden og bedre verden. På den måde er der måske grund til desillusioneret optimisme i forhold til, hvad kunsten kan udrette i dag.

ABSTRACT

Withdrawal or confrontation? The critical potential of art today

The social turn in art raises questions about the critical potential of contemporary art. The article discusses this potential by focusing on the ideas of American art historian Hal Foster and Austrian philosopher Gerald Raunig, who represent two significantly different contemporary views. Their positions are, of course, part of a recurrent debate, and the article positions them within a broader spectrum of views from the 20th Century. Foster calls for a politically situated *strategic* semi-autonomy of art, distinguished from what he terms the *total design* of the contemporary consumer culture and of postmodern interdisciplinarity. One of his examples of art that meets these criteria is the American artist Robert Gober's installation *Untitled* from 1989, which, at the same time, insists on its formal qualities and deals with social issues and tensions from outside the sphere of art. Contrary to Foster, Raunig is not interested in art within the art institution, but looks to concatenations between what he calls revolutionary machines and art machines. In the work of the Austrian activist theatre group Volxtheater he detects this kind of overlapping and the possibility of an immanent small-scale revolution, taking place for a very limited time. The "machines", however, never dissolve or merge, but keep their relative autonomy. Common to Foster and Raunig, despite decisive differences, is the preservation of a relative autonomy in art and politics. In order to explain this, the article includes the historical-ontological thought of French philosopher Jacques Rancière, whereby it shows how these different ideas of critical art stem from the same paradox fundamental to what he calls "the aesthetic regime": that art promises a new life, provided that it is separated from life.

NOTER

- 1 Bolt, 2011, p. 175.
- 2 Bolt og Hindsbo, 2005, pp. 6-7.
- 3 Adorno, 1998, p. 389.
- 4 Adorno, 1998, p. 445.

- 5 Adorno, 1998, pp. 18-19.
- 6 Adorno, 1998, pp. 182-183, p. 394.
- 7 Greenberg, 1955, pp. 6-7.
- 8 Greenberg, 1955, p. 28.
- 9 Greenberg, 1955, pp. 9-11.
- 10 Benjamin, 1998, p. 130.
- 11 Benjamin, 1998, pp. 154-156
- 12 Bolt, 2004, pp. 9-10.
- 13 Bolt, 2004, pp. 38-40.
- 14 Bolt, 2009, p. 14. Se Mikkel Bolts analyse heraf.
- 15 Bolt, 2011, p. 165.
- 16 Se Foster, 2003, pp. 3-5.
- 17 Foster, Hussain og Schneider, 2010, p. 2.
- 18 Foster, 2002, p. 19.
- 19 Foster, 2002, pp. 11-14.
- 20 Foster, 2002, p. 17.
- 21 Foster, 2002, p. 3.
- 22 Foster, 2002, p. 103.
- 23 Foster, 2002, p. 130.
- 24 Foster, Hussain og Schneider, 2010, p. 2.
- 25 Foster, 2002, p. 130.
- 26 Foster, 2002, pp. 130-133.
- 27 Se Foster, 2003.
- 28 Raunig, 2007, pp. 17-18.
- 29 Raunig, 2007, p. 268.
- 30 Bürger, 2008.
- 31 Raunig, 2007, p. 204.
- 32 Raunig, 2007, pp. 17-20.
- 33 Når Deleuze skriver om kunst, handler det ikke om den kunst, der eksisterer uden for institutionen. Det handler tværtimod om kunstnere i en modernistisk tradition fra Paul Cézanne til Francis Bacon og altså ikke om såkaldt avantgardekunst. Derudover har Deleuze sammen med Guattari beskæftiget sig med kunst på et mere abstrakt plan. Dette er blot for ikke at lade det være ufortalt, at Raunig "applicerer" Deleuze og Guattaris teorier og vokabularium på et emne, som de ikke selv skriver om.
- 34 Raunig, 2007, pp. 25-28.
- 35 Raunig, 2007, pp. 52-53.
- 36 Se Benjamin, 1998. Benjamin er i øvrigt langt mere positiv i Kunstwerk-essayet end i mange af sine øvrige tekster. I *Über den Begriff der Geschichte*, som også var det sidste, Benjamin skrev, er han langt mere pessimistisk, og det er også her, han udvikler sine messianske idéer mest fuldkomment.
- 37 Raunig, 2007, pp. 18-19.
- 38 Raunig, 2007, p. 205.
- 39 Raunig, 2007, pp. 219-224.
- 40 Boyle, 2001, p. 118.
- 41 Raunig forbinder VolxtheaterKarawane med Deleuze og Guattaris begreb om det glatte rum, som står i modsætning til det stribebede rum i deres begrebsverden. Disse sammenligner det

stribede og det glatte rum med hhv. vævet og filtet stof. Det sribede rum er et afgrænset system, som består af fastlåste dele ligesom vævet stof – en struktureret og organiseret helhed. I modsætning hertil er det glatte rum, i lighed med filt, uden centrum, og dets sammenfildrede tekstur kan ikke deles. Det er således et grænseløst, åbent rum med flydende grænser og uforudsigelige bevægelser. Statsapparatet afstriber og territorialiserer, hvorimod den såkaldte “krigsmaskine” deterritorialiserer og udglatter. Deleuze og Guattari, 2005, pp. 617-626.

- 42 Raunig, 2007, pp. 225-230.
- 43 Raunig, 2007, pp. 234-235f.
- 44 Raunig, 2007, pp. 211-216f.
- 45 Raunig, 2007, pp. 26, p. 265.
- 46 Raunig, 2007, p. 230.
- 47 Se fx Mikkel Bolts kritik af Raunig i Bolt, 2011, pp. 195-199.
- 48 Foster, Hussain og Schneider, 2010, p. 2.
- 49 Rancière, 2006, pp. 39-40.
- 50 Rancière, 2010, p. 117.
- 51 Rancière, 2009, pp. 36-38.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Eстетisk teori*, Gyldendal Norsk Forlag, Trondheim, 1998.
- Benjamin, Walter: “Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder” og “Om historiebegrebet” in *Kulturkritiske essays*, Gyldendal, København, 1998.
- Bolt, Mikkel: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, Forlaget Politisk Revy, København, 2004.
- Bolt, Mikkel: *Avantgardens selvmord*, Forlaget 28/6, København, 2009.
- Bolt, Mikkel: *En anden verden*, Forlaget Nebula, København, 2011.
- Bolt, Mikkel og Hindsbo, Karin (red.): *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, Forlaget Politisk Revy, København, 2005.
- Burger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2008.
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København, 2005.
- Foster, Hal: *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso, London og New York, 2002.
- Foster, Hal: “Arty Party”, *London Review of Books*, vol. 25, nr. 23, december 2003.
- Foster, Hal, Hussain, Omair og Schneider, Bret: “Is the Funeral for the Wrong Corpse? An Interview with Hal Foster”, *The Platypus Review*, nr. 22, 2010.
- Greenberg, Clement: “Avant-Garde and Kitsch” og “Towards a Newer Laocoon” in John O’Brian (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, The University of Chicago Press, Chicago, 1955.
- Rancière, Jacques: “Kunstens regimer og modernitetsbegrebets ringe anvendelighed”, *Øjeblikket*, bind 13, nr. 46, 2006.
- Rancière, Jacques: “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics” in Hinderliter, Beth, Kaizen, William (red.) et al., *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Duke University Press, Durham, 2009.
- Rancière, Jacques: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum, London og New York, 2010.
- Raunig, Gerald: *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, The MIT Press, Los Angeles, 2007.
- Shane Boyle, Michael: “The Criminalization of Dissent. Protest Violence, Activist Performance, and the Curious Case of the VolxTheaterKarawane in Genoa”, *The Drama Review*, vol. 55, nr. 4, 2001.