

For en kunstengageret sociologi!

Set udefra og på afstand er der ikke meget, der indikerer, at denne bygning i landsbyen Higashikawa i Niigata-præfekturet ikke blot er endnu én af de tusindvis af forladte skoler, fabrikker, butikker eller boliger, der ligger spredt ud over de japanske landsbysamfund. Men indenfor er oplevelsen markant: Her ikke blot synes, men også lyder og lugter det, der viser sig at være en nedlagt skolebygning, af alle de elementer, som franske Christian Boltanski har indarbejdet i *The Last Class (Den sidste klasse)*. Halm og elektriske ventilatorer, dunkle gange og blinkende glødepærer, gulnede notesbøger, et forladt fysiklokale og mystiske og urovækkende presenninger skaber en fortættet stemning, som på én gang gør den permanente kunstinstallation til en altomsluttende sanseerfaring og trækker tråde og skaber sidespor og sprækker både indad og udad. En verden, der på én gang ligner og ikke ligner den øvrige verden, som vi kender og husker.

Når samtidskunstnere, som Hal Foster beskrev det tilbage i 1995, i stigende grad begynder at opføre sig som etnografiske feltarbejdere i samfund og kultur, så kan en sociolog som mig vel også drage på feltarbejde i samtidskunstens verdener? Og når stadig mere samtidskunst beskrives som socialt engageret, er det så ikke på tide, at i hvert fald dele af sociologien (og den øvrige samfundsvidenskab) begynder at blive lidt mere kunstengageret? Er der så ikke grund til at udforske den måde, hvorpå også samtidskunsten rummer, iscenesætter og giver form til aspekter af det, den amerikanske sociolog Charles Wright

(C.W.) Mills tilbage i 1959 kaldte "den sociologiske forestillingsevne" (uden dermed at give sociologer patent på den)? Og virker det, trods Fosters kritik, ikke rimeligt at hævde, at feltarbejdets situerede og kropsligt tænkende form udgør et særligt frugtbart mødested?

Hvis Christian Boltanskis installationsværk er et etnografisk felt, et fokus og fikspunkt for situeret undersøgelse, som jeg støder på i landsbyen i Niigata under mit besøg på kunsthistorikfestivalen *Echigo-Tsumari* i 2015, da omgærdes dette felt af en for nutidens etnografi karakteristisk usikkerhed. Hvor starter og stopper feltet? Felter er i dag både materielle og symbolske, både steder og ikke-steder. Og som antropologen Marilyn Strathern har mindet os om, så er der til ethvert etnografisk interessant fænomen knyttet flere mulige kontekster, flere mulige forståelsesrammer, end vi kan udfolde i vores næste undersøgelseskridt. Partikulære kulturelle fænomener rummer altid et mere, et overskud af mulig betydning, som dårligt lader sig indfange i eksisterende fortolkningsskematikker.

I dette tilfælde vil valget af kontekst og forståelsesramme være ladet med disciplinære implikationer. Langs ét ("kunsthistorisk") spor fører tråden ud i det globale oeuvre, den samlede produktion, der bindes sammen af den stil, de medier, de steder og de spørgsmål, som udgør Christian Boltanskis virke som kunstner. Langs et andet ("sociologisk") spor føres vi ud i den sociale kontekst til spørgsmål om den lokalpolitiske indsats bag kunsthistorikfestivalen, dens økonomiske og ideologiske rammer, og til dens virkninger i lokalsamfundet. Findes der mons-



Christian Boltanski + Jean Kalman:
Den sidste klasse, 2006, Echigo-Tsumari Art Triennale.
 Foto: Keizo Kioku.

tro en tredje vej, der undslipper dette konforme valg, og som kan sætte disse spørgsmål og ressourcer i spil på lidt anden vis?

Måske kan vi med en parafrase af Jacques Rancière sige, at værket med lidt held *selv* foreslår en redistribuering af det æstetisk-politiske felt af sansning og tænkning, som feltarbejdet er indspundet i, og som også vores videnskabelige videnskulturer er stabiliseret inden for. En tredje vej, der, som Rancière udtrykker det, bestræber sig på en ny "æstetik for viden", der befinder sig *mellem* discipliner, og som derfor bogstaveligt talt opererer på usikker grund. En vej, hvor kunstens "percepter" (sansninger, ikoner) og sociologiens "koncepter" (begreber, symboler) bringes i en mere intim dialog baseret på en slags fælles

usikkerhed, uvidenhed eller uafgørbarhed om, hvad der udgør del og helhed, felt og kontekst, i den type verden, en kunstner som Christian Boltanski fremmaner. En vej, hvor både feltarbejdets *og* kunstens overskud af muligheder udforskes lidt længere.

Jeg har *ikke* valgt at skrive om netop denne kunstner, fordi hans bror, Luc Boltanski, er en verdensberømt sociolog, hvis tanker jeg kender godt. Men som Richard Hobbs argumenterer i sin interessante analyse af Christian Boltanskis visuelle arkiver, så er dette forhold alligevel informativt. Hvor sociologen Luc udformer sine, i øvrigt fremragende, tekster efter velkendte og konforme genrer – lødig og objektiv samfundsvidenskab her, subjektiv poesi dér – så bestræber kunstneren Christian



Christian Boltanski + Jean Kalman:
Den sidste klasse, 2006, Echigo-Tsumari Art Triennale.
Foto: H. Kuratani

sig på at vise usikkerhederne og skrøbelighederne i den tilsyneladende objektivitet, hvormed fotografier, artefakter og bygninger rummer spor af identitet, hukommelse og fællesskab. Det siges i øvrigt, at Christian Boltanski har en forkærlighed for etnografiske museer, fordi deres spredte og kaotiske spor af tabte civilisationer rummer så mange åbne, narrative muligheder.

I *Den sidste klasse* er den passage mellem biografisk erfaring og historiens scene, personlig uro og offentlige problemer, som C.W. Mills i sin tid betonede som den sociologiske forestillingsevnes særkender, på mange måder ekstremt nærværende. I værket blandes skolelukninger, landets affolkning og familieopbrud med almene erfaringer af barn- og ungdommens fjerne minder i den både private og fælles hukommelse, hvormed en biografi og et fællesskab bliver til. Her, i dette parallelforskudte univers, står de guldne notesbøger, som engang har tilhørt et konkret barn i netop denne japanske landsby, tilbage som både ikon og symbol, både (utilgængelig)

personlig erfaring og fælles (indistinkt) hukommelseshorisont. Ingen af disse ting er særskilt "japanske", naturligvis, men jeg fornemmer alligevel, at mødet mellem kunstneren og stedet har gjort indtryk i begge retninger. Her er både en konkret og en mere abstrakt kollektiv erfaring sat i spil og bevægelse.

Det er ikke tilfældigt, at sociologisk arbejde kalder på forestillingsevne: Ingen ser eller erfarer direkte de kollektive og historiske tildragelser, de samfundsmæssige "totaliteter" eller helheder, som sociologer forsøger at sætte på formel og begreb. Dybt inde i sociologien lurer derfor et æstetisk problem, som kulturteoretikeren Alberto Toscano har påpeget: hvordan optræve, iscenesætte, synliggøre og give form til det helhedsbillede af samfundet, som også feltarbejdet i sidste ende leverer stof til? For Toscano, som før ham for en Walter Benjamin og en Theodor Adorno, er den kritiske helhedsbestræbelse givet i sin retning: Det gælder den fragmenterede, men altomsluttende helhed, vi kalder for global kapitalisme. Og i jagten

herpå er der lige så meget at hente hos en Trevor Paglen og en Allan Sekula som hos en Manuel Castells eller en Arjun Appadurai.

Nu ligner Christian Boltanskis værker, eller helhedsbilleder, ikke just den globale kapitalisme. Om noget ligner de til tider en bestemt definerende og verdenshistorisk social og politisk begivenhed, nemlig Holocaust (med værker som *Altar to Chases High School* og *Monument Canada* som eksempler, begge fra 1988). Men det er ikke en sådan erfaring, jeg gør mig denne varme sommerdag i Niigata. Her synes en anden type af helhed, en anden type af forestillingsverden, at være på spil i *Den sidste klasse*.

Det er en helhed, der oscillerer mellem personlig stemning, konkret social erfaring og eksistentielt vilkår, og som jeg vil foreslå helt enkelt at kalde "kollektivt tab". I mødet med installationen er oscillationen konkret og kropslig, idet vi bevæger os fra den levende og solbeskinnede landsby og ind i den mørklagte og hengemte skole, der står som monument og arkiv over en svunden tid. Men den er også indirekte, affektiv og symbolsk, når tomme lokaler, glødepærer, ventilatorer og presenninger sætter gang i minder og associationer, der forekommer såvel personlige som almene på en sært sammenflydende måde. Det er en type af helhed, der dårligt lader sig bestemme i disciplinære termer, men som både sociologi og kunst ikke desto mindre kan have til fælles. Mere end at være på feltarbejde i samtidskunsten er jeg måske således på feltarbejde i det kollektive tab.

Jeg bliver i det kollektive tab i mange timer, undersøger dets mange kringelkroge, forbinder det til det konkrete sted, det er opført på, og hvad jeg i øvrigt ved om de udfordringer med affolkning og aldring, som japanske landsbyer erfarer og kæmper med. Jeg forbinder det også til erfaringer, der ikke har noget sted, i barn- og ungdommen, i den i hukommelsen arkiverede, men fragmenterede biografi, i det aldrig fastfrosne eller entydige fællesskabs historie, der kun vagt afgrænser et "os" og et "dem". Det er i oscillationerne, kan vi sige, at muligheden for en rancièresk tredje vej ligger. Slet ikke som en syntese af kunst og samfund, kunsthistorie og sociologi, og ej heller som en tvær- eller interdisciplinær øvelse. Men derimod

som et bevægeligt og "in-disciplinært" mødested, der ikke lader sig monopolisere af nogen discipliner, fordi det befinder sig i det usikre mellemrum.

På caféen ved siden af skolen fortæller bestyreren og hendes familie mig, at de skam tit besøger *Den sidste klasse*, som har beriget deres landsby med nye turiststrømme, men også med nye erfaringer og nye møder. I starten fandt de værket lidt urovækkende, men efterhånden er det blevet en vigtig del af hverdagslivet. Jeg får aldrig spurgt præcist til, hvad det er ved dette værk, der virker dragende også på dem, som det på en måde (men ikke kun) handler om og er lavet for. Men jeg tror egentlig godt, at jeg kender svaret. Ved at gøre skolen til sin egen har Christian Boltanski også gjort den til deres, og til mit, kollektive erfaringsrum. At bringe disse ellers helt forskellige horisonter sammen, give dem et konkret og fælles sans- og tankerum, hvor det personlige og det almene flyder sammen på tværs af nationale og andre skel – det forekommer mig at være en væsentlig bedrift af en kunstners sociologiske forestillingsevne. Hvornår vil vi se en kunstengageret sociologi, der formår at gøre samtidskunst, når den er bedst, kunsten efter?

LITTERATUR

- Foster, Hal. 1995. "The Artist as Ethnographer?" I *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, redigeret af George E. Marcus og Fred R. Myers, 302-309. Berkeley: University of California Press.
- Hobbs, Richard. 1998. "Boltanski's visual archives." *History of the Human Sciences* 11 (4): 121-140.
- Mills, Charles Wright. 1959. *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press (oversat til dansk som *Den sociologiske fantasi*, Hans Reitzels Forlag, 2002).
- Rancièrre, Jacques. 2006. "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge." *Parrhesia* nr. 1: 1-12.
- Strathern, Marilyn. 1991. *Partial Connections*. Walnut Creek, CA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Toscano, Alberto. 2012. "Seeing it whole: staging totality in social theory and art." *The Sociological Review* 60 (s1): 64-83.