

# PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 17 2017



DEN SOCIALE VENDING  
I HISTORISK PERSPEKTIV

# PERISKOP

NR. 17 2017

DEN SOCIALE VENDING I HISTORISK PERSPEKTIV

**Temareaktion:**

Karen Benedicte Busk-Jepsen  
 Janna Lund  
 Birgitte Thorsen Vilslev

**Periskop udgives af:**

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat  
 Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie  
 Københavns Universitet  
 Karen Blixens Vej 1  
 2300 København S  
 info@periskop-tidsskrift.dk  
 periskop-tidsskrift.dk

**Redaktion:**

Markus Bogisch  
 Karen Benedicte Busk-Jepsen  
 Anne Gregersen  
 Maria Fabricius Hansen  
 Signe Havsteen  
 Anna Vestergaard Jørgensen  
 Lise Margrethe Jørgensen  
 Michael Kjær  
 Janna Lund  
 Mia Høj Mathiasson  
 Lejla Mrgan  
 Birgitte Thorsen Vilslev  
 Miriam Have Watts

**Abonnement** (to udgivelser, inkl. forsendelse): Institutioner: 400 kr. / Private: 220 kr. / Studerende: 160 kr.

**Løssalg:** 150 kr.

**Omslag:**

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

**Korrektur:**

Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

**Grafisk tilrettelæggelse:**

Charlotte Hauch/ICONO

**Tryk:**

ArcoRounborg A/S

**Periskop nr. 17 udgives med støtte fra:**

Statens Kunstfond  
 Ny Carlsbergfondet

© Copyright 2017 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

**TEMAINTRODUKTION**

Den sociale vending i historisk perspektiv

KAREN BENEDICTE BUSK-JEPSEN, JANNA LUND OG

BIRGITTE THORSEN VILSLEV ..... 6

**ARTIKLER**

Kunst ud i livet. Tidlige sociale vendinger i det 20. århundredes

udsmykningskunst

CAMILLA KLITGAARD LAURSEN.....18

Den socialæstetiske kunstnerrolle hos Palle Nielsen med udgangspunkt i

det relationelle, performative og participatoriske værk *Modellen*

DORTHE JUUL RUGAARD .....40

Bo, bygge og besætte. Social kunst i Danmark omkring 1970

BIRGITTE THORSEN VILSLEV .....60

Muliggørelser af det umulige. Serpentine Gallerys socialt engagerede

kurateringspraksis

SABINE DAHL NIELSEN..... 82

Kunstens zone er ikke konfliktfri

JANNA LUND..... 98

Velkommen udenfor! Kunst som mødesteder i byens rum

LINE MARIE BRUUN JESPERSEN.....116

Når burkaen bliver politisk

CHRISTINA PAPSØ WEBER..... 132

Delinger og magt – en diskussion af det sociales status i kunsthistorien

SIGNE MEISNER CHRISTENSEN ..... 148

Tilbagetrækning eller konfrontation? Kunstens kritiske potentiale i dag

SARAH FREDHOLM ..... 168

## **DEBAT**

Kunsten at forbedre samfundet? METTE HØJSGAARD .....	188
Kold krig og kold abstraktion JENS TANG KRISTENSEN .....	190
En vendbar form Interview med Mette Winckelmann ULRIKKE NEERGAARD .....	194
Hvordan knytter vi teori og praksis sammen? Interview med Grant Kester MATTHIAS HVASS BORELLO .....	198
<b>ANMELDELSER</b>	
Claire Bishop, <i>Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship</i> HENRIK HOLM .....	204
Grant Kester, <i>Field</i> Socialt engageret kunstkritik som empatisk reparationsfortolkning MIKKEL BOLT .....	206
Matthias Hvass Borello (red.), <i>Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works by Kenneth A. Balfelt</i> KRISTINE KERN .....	216
Mikkel Bolt, <i>Samtidskunstens metamorfose</i> CECILIE HØGSBRO ØSTERGAARD .....	218
<b>BIDRAGSYDERE</b> .....	222



KAREN BENEDICTE BUSK-JEPSEN, JANNA LUND OG BIRGITTE THORSEN VILSLEV

TEMAINTRODUKTION:

# Den sociale vending i historisk perspektiv

Ærindet med *Periskop* nr. 17 er at diskutere den bølge af socialt engageret kunst, der begyndte at rejse sig først i 1990'erne, og som stadig ruller – og nok så vigtigt: at sætte denne bevægelse i historisk perspektiv. Emnet er altså den stærke orientering i samtidskunsten mod det sociale felt, som den britiske kunsthistoriker Claire Bishop i 2006 navngav *the social turn*, men set i sammenhæng med nogle af denne vendinges historiske fortilfælde og forudsætninger. For selvom “den sociale vending” antyder et pludseligt perspektivskifte med en kopernikansk svimmelhed til følge, er det snarere sådan, at fænomenet stille og roligt har vundet indpas over ca. tre årtier, og at kunsten har slået mange lignende sving længere tilbage. Derfor, i stedet for at betragte den sociale vending som noget løsrevet og rent samtidshistorisk, trækkes der i dette temanummer stiplede linjer på kryds og tværs i det kunsthistoriske landskab.

Den nye bølge af socialt engageret kunst kan også visualiseres som mange små bække, der til sammen gør en stor å. Der er nemlig ikke tale om en samlet bevægelse med en identificérbar primus motor eller et fælles kampskrift, men om forskellige kunstneriske praksisser, der har noget til fælles og overlapper hinanden. Fælles for disse praksisser er grundlæggende, at kunstnerne tager fat på og griber ind i menneskelige relationer og sociale forhold på en måde, så selve disse relationer og forhold kan siges at være det kunstneriske “materiale”. Interessen gælder i særlig grad liv og levedeforhold for dem, der er glemt, overset, ikkebegunstigede og/eller marginaliserede. Med denne interesse følger også et vågent øje for samspillet mellem befolkningsgrupper, herunder forholdet mellem minoritet og majoritet, subkultur og dominerende kultur, ofte forstået som indbyrdes konfliktende grupper, der holdes fast af manglende viden eller

<  
Eksperimentbyggeri arrangeret af  
Susanne Ussing og Carsten Hoff  
i Thylejren i 1970. © Carsten Hoff.

forkerte forestillinger om hinanden, eller som andre samfundskræfter har tvunget i modposition. Sådanne minerede terræner træder kunstnerne ud i for at dokumentere, intervenere eller forandre – og vise, at forholdene kunne være anderledes og verden måske et bedre sted.

Det kunstneriske engagement i sociale (mis)forhold ledsages altså typisk af en overbevisning om, at det er produktivt at sætte sig ind i andres livsvilkår og etablere alternative samarbejder og møder – og at den kunstneriske proces kan virke som katalysator for en synliggørelse eller en forandring af forholdene. Det resulterer i udadrettede praksisser, hvor kunstneren agerer uden for institutionen i private og offentlige rum – i gader og parker, boligforeninger og klubber, på pladser, caféer og væresteder etc. – sammen med de lokalsamfund og grupperinger, de interesserer sig for. Snarere end klassisk værkorienterede er mange af disse praksisser altså flydende og processuelle. Det giver udfordringer for kritikere og kunsthistorikere, kunstinstitutioner og gallerier etc., for eftersom værkerne typisk har en momentan, foranderlig karakter, kan de være svære at beskrive og udstille, især hvis man kun griber efter de gængse værktøjer i kassen. De nye sociale værktøjer kalder med andre ord på alternative kritiske, teoretiske og kuratoriske tilgange. Dem handler *Periskop* nr. 17 også om.

Meningerne om den sociale vending har fra starten været delte og fordelt mellem det skeptiske og det forhåbningsfulde. Fra kritisk hold har stærke stemmer insisteret på at holde fast i æstetiske kriterier og krav, mens andre har vist sig villige til at bevæge sig ud af kunsthistoriens *comfort zone* og tage springet ud i et delvis sprogløst grænseland mellem kunst- og samfundsfaglige tilgange, socialarbejde og aktivisme. I artiklen “The Social Turn: Collaboration and its Discontents” (2006) maner Bishop til at skelne mellem intentionen med værkerne og deres reelle virkning, og hun spidder en lang række sociale værker som naive, uden nødvendig bevidsthed hos kunstnerne om deres deltagelse i de felter, de opererer i, og med en kraftig etisk orientering på bekostning af æstetisk kvalitet. Den amerikanske kunsthistoriker og -kritiker Hal Foster var ude med riven på lignende vis omkring et tiår tidligere; hans ofte citerede tekst om kunstneren som etnograf rummer en bidende karakteristik af en kunstnertype, der i egen selvforståelse “kæmper i den kulturelle Andens navn”, men reelt er så optaget af sin egen påtagede etnograf- og hjælperrolle, at han/hun ikke evner at se ud over sin egen næsetip. Foster giver i denne ældre tekst også udtryk for, at kunstnerne med deres engagement i skiftende problemfelter bliver overfladiske og giver køb på det æstetiske håndværk.

Kritikkens afklapsninger af de socialt engagerede kunstnere for manglende selvrefleksion eller selvoptaget karrierepleje er ikke uden paralleller i virkelig-

heden, og det forbliver afgørende vigtigt at spørge kritisk til, hvem og hvad de socialt engagerede værker gør godt for, både på kort og langt sigt. Men klart er det også, at de nævnte kunsthistorikeres overvejende negative stempling af kunstnerens sociale engagement ikke yder feltet retfærdighed. Der er da også løbet meget vand under broen siden 1990’erne og 2000’erne. Et af de fremmeste eksempler i Danmark på socialt engageret kunst finder man hos kunstneren Kenneth A. Balfelt, der siden midten af 2000’erne har arbejdet med høje etiske standarder og et varigt engagement i at forbedre forholdene for bl.a. stofbrugere, øldrikkere, hjemløse og fanger via dialogiske samarbejder, hvor de udsatte borgere i høj grad selv er med til at udvikle og gennemføre de løsninger, der iværksættes. Snarere end at begræde, at kunsten har flyttet sig med etnograf-kunstneren og den sociale vending, og at vægten forskydes fra det æstetiske til det etiske, er der grund til at tage den sociale vending meget alvorligt.

Den franske kurator Nicolas Bourriaud var, omtrent samtidig med Foster midt i 1990’erne, ude med en høj grad af tiltro til det, han kaldte en relationel æstetik hos sin generations kunstnere. Som han så det, formåede de at fremelske alternative mellem menneskelige relationer som en modvægt til kapitalismens modellering af dem; de fremkaldte momentane “mikroutopier”. Bourriaud leverede et inspirerende vokabular for 1990’ernes sociale interventioner fra Rirkrit Tiravanijas suppeserveringer til Jens Haanings vittigheder på arabisk, men forholdt sig til en kunst, der stadig holdt sig mere inden for end uden for institutionen. Siden Bourriauds *heyday*, og med kritisk adresse både til Bishop og Foster, som han finder unødigt præskriptive i deres syn på, hvordan kunsten skal være for at være kunst nok, har den amerikanske kunsthistoriker Grant Kester budt ind på den forhåbningsfulde fløj med en idé om, at man er nødt til at slippe tøjret i de æstetiske kriterier lidt og gå til de sociale værker ud fra en tålmodig analyse af dem *on site*, hvorudfra helt nye teorier skal udvikles. Det skal blive interessant at se, om den tilgang, som bl.a. Kester plæderer for, vil give sig udslag i en ny form for kunsthistorie.

Da redaktionen udsendte sit *call for papers* til nærværende nummer, var det ud fra et ønske om at flytte fokus væk fra kritikens tovtrækkerier og tendens til polarisering hen mod en spørgende og nysgerrig tilgang. Kunsten står midt i en social vending, der stadig er undervejs, vi ved ikke hvorhen, og kunsthistorien og -kritikken har brug for at holde sig åben og gøre sig mange flere tanker. Hvor henter den givne socialt engagerede kunstneriske praksis sine impulser fra? Hvilken autoritet har kunstneren versus de øvrige deltagere i det givne socialt engagerede værk? Hvor længe “virker” værket, og hvad er dets eftervirkninger? Og fungerer de gængse kunsthistoriske redskaber helt, delvist eller slet

ikke over for de sociale værktøjer? Er det med andre ord nødvendigt at gå på teoretisk strandhugst, opfinde nye begreber og stille nye parametre op? Hvilke etiske præmisser fungerer den givne sociale praksis på, og hvordan går man som kunsthistoriker eller -kritiker til de etiske spørgsmål, som værkerne afføder? Og hvordan udstiller man denne kunst, hvis man da kan det?

Vi opfordrede som nævnt også til at se på den sociale vendingens forudsætninger og spørge til, hvornår kunsten historisk har opvist lignende engagementer. Hvilke visioner drev kunsten frem dengang? Hvilke reaktioner og forandringer udmøntede den sig i? Og var kunstnerne dengang mere overbeviste om, at samfundet kan forandres gennem kunsten, end nu? Det var nogle af de spørgsmål, vi kredsede om, og heldigvis bød mange forfattere ind. Vi kunne samle ni artikler, der tager stilling til den socialt engagerede kunst og sætter den i historisk perspektiv. Bidragene er fordelt på tre afsnit, "Sociale avantgarder", "Det sociale er 'so contemporary'" og "Den sociale vending som kunsthistorisk udfordring". Dertil knytter sig to debatindlæg, to interviews og fire anmeldelser.

### Sociale avantgarder

Temanummerets første afsnit rummer tre artikler, der peger på tidlige socialt engagerede kunstneriske praksisser i det 20. århundrede med udgangspunkt i værker fra den historiske avantgarde og neoavantgarden. Det ligger i det avantgardistiske credo om at forene kunst og (hverdags)liv, at kunsten skal have en social funktion, og de omtalte praksisser bærer hver deres sociale vision med sig. Værktøjerne, der undersøges i disse artikler, er udsmykninger af offentlige bygninger, en legeplads for børn installeret i museumsregi og en række lejr- og byggeprojekter og sociale aktioner. For alle disse værkers vedkommende udsprang de af en drøm om at røkke afgørende ved det eksisterende samfund ved at lade kunst og liv smelte sammen og på den måde åbne døren til en anden og bedre verden med frihed, kreativitet og højere til loftet.

I den første artikel, "Kunst ud i livet – tidlige sociale vendinger i det 20. århundrede", trækker Camilla Klitgaard Laursen en historisk forbindelseslinje op mellem flere socialt motiverede udsmykninger af offentlige rum i det 20. århundrede. Hun viser dermed, at den sociale vending ikke bare hører nutiden til. Laursen ser på afsættene for Paul Gadegaards og Poul Gernes' udsmykninger af henholdsvis skjortefabrikken Angli i Herning og Herlev Hospital. Her handlede det om at højne trivselen for bygningernes brugere ud fra en idé om, at det påvirker mennesket dybt at færdes op og ned ad sådanne udsmykninger. Laursen identificerer dog samtidig en historisk forudsætning for de danske projekter hos den hollandske grundlægger af bevægelsen de Stijl, Theo van Doesburg. Med sin



Workshop om Enghave Minipark afholdes af Kenneth Balfelt og Spektrum Arkitekter i samarbejde med parkens kommende brugere, Enghave Plads, København, 2010. Parken blev etableret for at øldrikkerne, der havde mistet deres tilholdssted pga. anlæggelsen af metro, fortsat kunne opholde sig ved Enghave Plads.

abstrakte udsmykning af kulturhuset Aubette i Strasbourg, et avantgardistisk *Gesamtkunstwerk*, virkeliggjorde han sin vision om at placere mennesket midt i den plastiske kunst, omgivet af et stramt komponeret formsprog, som åbnede for afslapning og åndelig refleksion. Udsmykningerne skulle lede frem til et højere bevidsthedsstadium og forandre verden til det bedre, men tiden var ikke moden til projektet, der virkede elitært i samtidens øjne og hurtigt blev taget ned.

Dorthe Juul Rugaard kombinerer meget oplagt et historisk tilbageblik med et blik på samtidskunstscenen i sit bidrag "Den socialæstetiske kunstnerrolle hos Palle Nielsen med udgangspunkt i det relationelle, performative og partecipatoriske værk *Modellen*". Med reference til Hal Fosters karakteristik af "kunstneren som etnograf" kredser Rugaard her om den kunstnerrolle, som Palle Nielsen indtog i sit arbejde med den store indendørs byggelegeplads *Modellen*, både da den første gang blev opført på Moderna Museet i Stockholm i 1968, og da den i 2014 blev genopført på Arken i Ishøj. Hun viser, hvordan Palle Nielsen i den første version af *Modellen* opererede med en udpræget ligeværdighed mellem sig selv og børnene og skabte en art kollektivt kunstnersubjekt. Ved genopførelsen figurerede han alene som autor, samtidig med at han delvis trak sig fra sin med-

legende rolle, som han dog i stedet overgav til museets legeværter. Samtidig er han gået fra at betragte børnenes leg som et utopisk forbillede for de voksnes fællesskaber til i 2014 anderledes modereret at kalde værket “en kritik af virkelighedsbegrebet, som det eksisterer i dag for børn”. Ikke desto mindre synes det legende, frie barn nu som dengang at være Palle Nielsens idealsubjekt.

I sin artikel “Bo, bygge og besætte. Social kunst i Danmark omkring 1970” peger Birgitte Thorsen Vilslev på en social vending i dansk kunsthistorie omkring 1970, hvor danske kunstnere i en række kollektive projekter eksperimenterede med alternative samfundsmodeller. Med lån både fra Joseph Beuys’ *Soziale Plastik* og Guy Debords situationsbegreb kalder hun disse projekter “plastiske situationer”. Den sociale situation blev det kunstneriske materiale, og bestræbelsen var at få noget nyt til at ske: Hvad ville der ske, hvis man slog sig ned i et telt, satte kreativiteten fri og byggede en midlertidig by, som en gruppe kunstnere, blandt andet Bjørn Nørgaard og Lene Adler Petersen, gjorde det på en mark uden for Kirke Hyllinge i 1969? Hvad ville der ske, hvis man lod alle, der havde lyst, bygge med på et eksperimentbyggeri ud fra et stillads, som Carsten Hoff og Susanne Ussing tilbød det i Thylejren? Og hvilken reaktion kunne man fremprovokere, hvis man som Peter Louis-Jensen tog initiativ til at besætte en kirke i det nordjyske? Ambitionen var at overskride den enkeltes idéer og sætte noget større i gang på vejen mod et samfund med social lighed og flad struktur. Men projekterne skabte også frustrationer for deltagerne og kunne virke stødende på lokalbefolkningerne.

### Det sociale er ‘so contemporary’

I 2005 gik en flok kustoder rundt på Venedig Biennalen og brød pludselig ud i sang med ordene “This is so contemporary. This is so contemporary”. Disse ord, som i den britisk-tyske kunstner Tino Sehgal’s performanceværk fik en tilsigtet ironisk klang, kan også bruges om den socialt engagerede kunst som noget af det mest “samtidskunstagtige” i starten af det 21. århundrede. De sociale praksisser er sagt med andre ord trendy. Men socialt engagement og samtidskunstagtig samtidskunst kan skurre mod hinanden på grund af den mulige modsætning mellem et ægte engagement, der gør en forskel i et lokalmiljø, og de succeskriterier, som fx en kunstinstitution måtte sigte efter. Den første af de fire følgende artikler om socialt engageret samtidskunst analyserer et etableret galleris satellit for socialt engagerede projekter i Londons nordvestkvarter, og den anden en kunstners orkestrering af et fællesmaleriprojekt, der resulterer i et socialt sammenbrud. I den tredje peges der på, hvordan værker i det offentlige rum, der inviterer til leg, muliggør møder i demokratisk øjenhøjde. Og endelig får læseren

eksempler på, hvordan afghanske kunstnere arbejder kritisk med tildækning og undertrykkelse i det offentlige rum.

Socialt engageret kunst er vanskelig at udstille inden for kunstinstitutionernes rammer, men nogle af dem har i nyere tid påtaget sig en ny rolle som sociale mæglere. Det viser Sabine Nielsen i artiklen “Muliggørelser af det umulige – Serpentine Gallerys socialt engagerede kurateringspraksis”, hvor hun undersøger, hvordan galleriet i det fornemme Hyde Park har engageret sig i det multikulturelle miljø på den 14 km lange Edgware Road i det nordvestlige London. Med *Edgware Road Project* har Serpentine Gallery ud fra en fast base på skiftende adresser etableret et projektkontor-og-uformelt-mødested, der muliggør en bred berøringsflade. Nielsen diskuterer specifikt kunstnerkollektivet CAMPs projekt *edgwareoad.org*, hvor CAMP animerede forretningsdrivende og beboere til at kortlægge nogle af de lokale ejendommers historiske anvendelser. Hun spørger til, om CAMP fik aktiveret de konflikt- og forhandlingssituationer, som de intenderede, for at facilitere en bilæggelse af gamle stridigheder. Eller om de snarere blot har vækket sovende hunde og synliggjort modsætningsforholdene mellem de stridende grupper, som uenigheden mellem en restauratør og et ejendomsfirma om, hvorvidt en ældre britisk pub skulle bevares som *heritage pub* eller kunne omdannes til libanesisk restaurant uden alkoholudskænkning.

Latente konfliktforhold mellem samfundsgrupper aktiveres og synliggøres i høj grad også i det kunstprojekt, som Janna Lund har valgt at koncentrere sin artikel “Kunstens zone er ikke konfliktfri” om. Udgangspunktet for den polske kunstner Artur Zmijewskis videoværk *Them* fra 2007 var, at kunstneren bad fire grupper polske mænd og kvinder, hver med deres religiøse/politiske tilhørsforhold, om at male et fællesmaleri af Polen, hvorefter de fik lov til at modificere de andre gruppers fædrelandsmalerier efter tur. Processen eskalerede, og det hele kulminerede med ildspåsættelse og sammenbrud. Lund diskuterer, hvordan man kan forholde sig kritisk til et socialt intervenserende værk som dette, der er konciperet af én kunstner, men udført af andre på hans opfordring. Det gør hun ved at sætte en række parametre op for kritikken, herunder kunstnerens intention, værkoplevelsen, værket’s kritiske potentiale og kunstnerens rolle. Lund peger blandt andet på, at Artur Zmiejewskis strategi – at placere sine (betalte) deltagere i potentielt højspændte situationer, som han lader udvikle sig uden at gribe ind – ikke blot nødvendiggør æstetiske, men også etiske vurderingskriterier.

Det er en anden umiddelbart socialt helende rolle, kunsten har i Line Marie Bruun Jespersens bidrag “Velkommen udenfor! Kunst som mødesteder i byens rum”. Her tager hun fat i tre samtidskunstværker, der er skabt til åbne pladser, og som alle fordrer en legende deltagelse fra de forbipasserende. Jespersen



peger på, at det offentlige byrum er et højst værdifuldt rum, for her er man lige og mødes på tværs af samfundsskel. Men kan kunsten facilitere den sociale interaktion? Superflex har ladet brugerne sætte deres præg på *Superkilen* (2009) på Nørrebro med møbler, skilte m.m. fra hele verden og skabt et samlet udtryk, der afspejler den sammensatte beboermasse. Karoline H. Larsens nomadiske værk *Collective Strings* (2005-) inviterer de forbipasserende til at være medskabere af en snorestruktur spændt ud i rum, hvorved de også knytter an til hinanden. Og mexicanske Rafael Lozano-Hemmer har med *Body Movies* (2001-) i Rotterdam skabt et værk, hvor man ved hjælp af sin egen skygge fremkalder videoportrætter af andre mennesker, som kunstneren har mødt på gaden i fire byer. På den måde nærmer deltagerne sig hinanden på tværs af tid og sted. Jespersen viser, at værkerne åbner for dialog og inklusion og skaber sprækker mellem byens forbrugs- og transitsteder, hvor lige relationer kan vokse frem.

Solidariseringen og sammenstødet som forskellige veje ind i det sociale er begge aktuelle i Christina Papsøe Webers artikel "Når burkaen bliver politisk". Weber tager os med til samtidskunstscenen i Kabul i sin analyse af, hvordan kunstnere i det afghanske samfund arbejder som sociale forandringsagenter gennem politiske og feministiske kunstværker. Med udgangspunkt i et videoværk af Hanifa Alizada, hvor denne lader sin burka og et par hippe briller komme i karambolage, trækker Weber flere værker frem, hvor kvindekroppen og dens tildækning og afdækning er central. Det gælder bl.a. to performative vandringer i Kabul: I den ene iklæder en gruppe mandlige feministiske aktivister sig burkaer, og i den anden løber Kubra Khademi spidsrod gennem gaderne iført en "nøgen" torsobeklædning. Weber viser, at samtidskunsten i Afghanistan bruges som en løftestang til at udfordre samfundets magtrelationer indefra og giver indblik i en spirende kunstscene, hvor ikke mindst kvinderne kæmper denne kamp.

### Den sociale vending som kunsthistorisk udfordring

Nummerets sidste to artikler har fokus på de præmisser, som den sociale vending forstås og evalueres ud fra i de kunstkritiske og kunsthistoriske diskurser. Her træder den tydeligt frem som en kunsthistorisk udfordring, der deler vandene. Tendensen blandt toneangivende kunsthistorikere til at insistere på æstetiske kriterier og fastholde en kunstens "egen zone" trods samtidskunstens viltre bevægelser ud over og hinsides traditionelle grænser sættes op imod rivaliserende forståelser af kunsten som en unik aktør i det sociale felt og det sociale som en ufravigelig præmis for al kunstproduktion. Tovtrækkerierne hen over kunsthistoriens demarkationslinjer og hegnspele viser, i hvor høj grad den sociale vending sætter gang i grundlæggende diskussioner om, hvad kunst er, i

hvilken grad "kunstens zone" – hvis man kan tale om en sådan – er gennemtrængelig, hvem der bestemmer det, kunstnerne eller kritikerne, og hvilke kriterier samtidskunsten i den sociale vendings tid bør vurderes ud fra.

Signe Meisner Christensen undersøger i sit bidrag "Delinger og magt" "det sociale" rolle i samtidskunsten. Hvor det sociale længe er blevet anset som noget, der ligger *uden for* kunsten, men som man kan beskæftige sig med som materiale, bør det i stedet betragtes som en grundpræmis for kunstproduktion overhovedet, mener Christensen. Men kunstdiskurserne står i vejen. Som et eksempel stiller hun skarpt på Claire Bishops analyse af den britiske kunstner Jeremy Dellers iscenesatte genopførelse af et voldeligt sammenstød mellem minearbejdere og politi i *The Battle of Orgreave*. Bishop insisterer på at betragte værket som enten terapeutisk eller æstetisk og udgrænser det sociale som kunstfremmed. Heroverfor peger Christensen på, at værket skaber en begivenhed, der bringer datidens krise til genforhandling i nutiden. Ved brug af den italienske filosof Paolo Virnos teorier argumenterer Christensen for, at det sociale *ikke* er adskilt fra kunsten, men tværtimod indbygget i kunstens DNA.

Sarah Fredholm identificerer i sit bidrag "Tilbagestrækning eller konfrontation?" to tilsyneladende modsatte positioner i nutidens kunstkritik: Hal Foster tror på en kritisk kunst, der skærmer sig mod omverdenens designkultur ved at være "strategisk autonom", idet den fra sin placering i institutionens beskyttelsesrum på én gang sætter sig i forbindelse med kunsthistorien og peger ud i samtidens problemfelter. Modsat Foster fæster den østrigske kunstteoretiker Gerald Raunig lid til en offensivt kritisk kunst, der får kunst og revolution til at mødes momentant og skaber mikroskopiske revolutioner. Fredholm sætter det lange lys på og finder kunstteoretiske aner til disse positioner, og hun udfolder positionerne via Fosters og Raunigs analyser af henholdsvis den amerikanske kunstner Robert Gober og den østrigske aktivistiske teatergruppe Volxtheater. Imidlertid argumenterer hun sluttelig via Jacques Rancière for, at Fosters og Raunigs positioner alligevel er tættere på hinanden, end man skulle tro, fordi kunsten i begge tilfælde bebuder et nyt liv, for så vidt som den er adskilt fra selve livet.

### Debatindlæg, interviews og anmeldelser

I tråd med traditionen indeholder *Periskop* nr. 17 også debatindlæg, interviews og anmeldelser.

Mette Højsgaards spørgsmål til en projekteret udstilling på Fuglsang Kunstmuseum i indlægget "Kunsten at forbedre samfundet?" tager udgangspunkt i de konkrete kunstneres idé om, at kunsten skulle være hvermandseje, og at den med enkle og universelle virkemidler kunne virke opbyggelig både på fællesskabet

og den enkeltes frihed. Hun spørger til, om kunsten kan udfylde en lignende rolle i dag og på den måde værne mod en ny bølge af individualisme og egoisme. Højsgaards indlæg følges op af Jens Tang Kristensens refleksioner i "Kold krig og kold abstraktion". Ud fra sin specifikke analyse af den konkrete kunsts historie levner han ikke meget håb. Kristensen påpeger, at den i udgangspunktet emancipatoriske konkrete kunst blev brugt som "kulturpolitisk våben" til at styrke Vestens definition af demokratiet efter 2. Verdenskrig, og at dens revolterende aspekter og ikke-vestlige sidegrene blev skåret fra i denne tilpasningsmanøvre. I dansk sammenhæng gjorde institutionaliseringen af den konkrete kunst den til ren "social og kulturel kapital" og sidenhen til et sikkert investeringsobjekt milevidt fra det samfundskritiske projekt, den engang var en del af.

Herefter følger et interview ved Ulrikke Neergaard med en samtidskunstner, der med sine abstrakte værker og sociale agenda kan ses som en arvtager til de gamle konkrete kunstnere, fra før verden gik af lave, nemlig Mette Winckelmann. I interviewet forklarer Winckelmann, hvordan overskridelsen af den geometriske form kan være et politisk projekt. Hun arbejder med at opbygge og opløse strukturer for at nå derhen, hvor noget "gnaver i formen". På den måde går æstetik og politik hånd i hånd: Det handler om at få det lukkede og fast definerede til at åbne sig og skabe mulighed for en anden måde at tænke på hinsides etablerede sandheder og hierarkier.

Matthias Hvass Borello har interviewet den amerikanske kunsthistoriker Grant Kester om det internetbaserede tidsskrift *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. Kesters motivation for at grundlægge *Field* er at kompensere for det, han ser som en manglende nysgerrighed over for de sociale praksisser blandt kunsthistorikere og -kritikere. Visionen er et forum, hvor man ikke forfalder til at presse teoretiske skabeloner ned over værkerne, men hvor tilgangen er tålmodigt undersøgende, så ny teori kan forme sig efter praksis. Selvsamme tidsskrift, *Field*, beskæftiger Mikkel Bolt sig med i sin "kommenterende anmeldelse", som han indleder med en sand *tour de force* gennem den politiserede samtidskunst siden midt-1990'erne. Bolt kritiserer blandt andet Kester for at nedskalere den kritiske aktivitet, inspireret af Jürgen Habermas' idéer om dialog, empati og anerkendelse af den andens position, og for ikke at kunne rumme den radikale eller "urimelige" kunstneriske gestus. I *Field* bliver kunstneren en, der reparerer småfejl i samfundet, mens kunstkritikeren bliver en, der empatisk indlevet skriver hjem om det, lyder Bolts kritik af tidsskriftet.

Såvel Borello som Bolt står selv bag nye væsentlige udgivelser om socialt engageret kunst i Danmark. Kristine Kern kalder Borellos antologi om Kenneth A. Balfelts sociale praksis, *Art as Social Practice – A Critical Investigation of*

*Works by Kenneth A. Balfelt*, "et lille, men vigtigt kapitel i dansk kunsthistorie". I sin anmeldelse peger hun på, at antologien rummer en uforløst dikotomi, i og med at værkerne sociale værdi bliver betragtet som deres største styrke, samtidig med at det insisterende fastholdes, at der er tale om kunst. Ikke desto mindre udmærker antologien sig netop ved at sætte ord på, hvordan værkerne qua kunst er andet og mere end socialt arbejde, skriver Kern.

Cecilie Høgsbro Østergaard anmelder Mikkel Bolts nyeste bog, *Samtidskunstens metamorfose* fra 2016, om kunstens kritiske (u)mulighed midt i en omsiggribende markedsgørelse og instrumentalisering af den. I sin anmeldelse anholder Østergaard, at den kulturteoretisk velbevandrede Bolt arbejder med en række kuffertbegreber, frem for alt "institutionen", der udnævnes til hovedproblem. Bolt skelner ikke mellem institutionen som per definition borgerlig og så det, Østergaard med et lån fra Gregory Sholette kalder kunstinstitutionernes *dark matter*. På den måde overser han, mener Østergaard, at en stor del af kunstinstitutionernes aktører reelt er "en del af kampen".

Claire Bishops stormombruste *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* fra 2012 er en gennemgående reference i hele *Periskop* nr. 17, så selvom den ikke er spritny, har redaktionen fundet det meningsfuldt også at bringe en anmeldelse af den. Henrik Holm anmelder da også bogen om de "helveder" af velmenende politiske kunstværker, man må gennemleve som vidne til samtidskunsten, som nødvendig læsning. Bishops stillingtagen skal ikke affejes som en destruktiv gestus, mener Holm, den er faktisk konstruktiv. Han kalder den "en kvalificeret og endda kvalificerende kritik af avantgarden, samtidskunsten og brugerinddragelse".

Meningerne brydes altså i og imellem bidragene i dette temanummer. Det er vi stærkt opmuntrede over, for der er brug for en vital debat omkring den sociale vending, dens historik og dens fremtid. Måtte debatten fortsætte og nysgerrigheden på feltet blomstre! På falderebet vil vi gerne rette en stor tak til dem, der har gjort udgivelsen af dette temanummer mulig. Stor tak til Statens Kunstfond og Ny Carlsbergfondet, som har finansieret udgivelsen. Stor tak til Charlotte Hauch, der har sat nummeret så smukt op, og til Sofie Vestergaard Jørgensen, der har korrekturlæst. Endelig en stor tak til alle bidragsyderne og den øvrige faste *Periskop*-redaktion for sparring, korrekturlæsning og meget mere. Længe leve den sociale vending! Og god læse- og diskussionslyst!



CAMILLA KLITGAARD LAURSEN

# Kunst ud i livet

## Tidlige sociale vendinger i det 20. århundredes udsmykningskunst

Samtidskunstens sociale engagement, kollektive bestræbelser og aktivitet direkte i samfundet bliver af den britiske kunsthistoriker Claire Bishop (f. 1971) opfattet som et udtryk for en helt ny *social vending* i kunstens historie.<sup>1</sup> Om denne samtidige kunst skriver hun: "Dette sammenbandede panorama af socialt kollektive værker udgør formentlig den avantgarde, vi har i dag: kunstnere, der bruger sociale situationer til at skabe immaterielle, antikapitalistiske, politisk engagerede projekter, der viderefører den modernistiske mission om at udviske skellet mellem kunst og liv."<sup>2</sup> Bishop har et kritisk take på samtidskunsten, hvor særligt det, den franske kurator Nicolas Bourriaud (f. 1965) kategoriserer som *relationel æstetik*, kritiseres for at have et etisk frem for æstetisk fokus. Den sociale vending er hos Bishop ikke et skarpt afgrænset begreb, og i bogen *Artificial Hells* (2012) trækker hun tråde tilbage til avantgarden i det 20. århundrede.<sup>3</sup> Den historiske gennemgang går fra 1910'ernes futurisme til i dag og har et geografisk spænd, der rækker fra Vesteuropa til Sovjet-Rusland og Sydamerika. Dog lægger Bishop sit fokus på den deltagerorienterede og performancebaserede kunst, mens hun skriver om det partcipatoriske i kunsten, og ikke en social vending i forbindelse med de historiske værker. Denne artikel vil argumentere for, at den sociale vending ikke er en ny tendens i kunsten, men findes langt tidligere i det 20. århundredes avantgarder. Her manifesterer den sig ikke blot i den flygtige performance, men også i materielt funderede og blivende kunstarter som udsmykningskunsten.<sup>4</sup> Det er muligt at trække forbindelser fra den tidlige hollandske avantgarde i De Stijl med kunstneren Theo van Doesburg (1883-1931) til de to danske efterkrigstidskunstnere Paul Gadegaard (1920-1996) og

<  
Theo van Doesburg: Udsmykning af Le Ciné-dancing de l'Aubette, Strasbourg, 1927-1928, efter restaurering foretaget i 1985-1994. Foto: Camilla Klitgaard Laursen, 2015.

Poul Gernes (1925-1996), der alle arbejder i krydsfeltet mellem kunst, arkitektur og design. Med disse nedslag i den europæiske kunsthistorie er det artiklens sigte at optegne en linje for den tidlige sociale vending i kunsten. En social vending, betragtet som et avantgardegreb, der ikke kun findes i nutiden, men strækker sine rødder langt tilbage i historien, hvor den spirer og forgrener sig i forskellige former.

I begyndelsen af 1900-tallet fik kunsten tildelt en ny betydning som samfundsændrende middel. Mange tidlige avantgardebevægelser søgte en kunst, der brød med forestillingen om *l'art-pour-l'art* og skabte værker, der skulle fungere funktionelt uden for kunstinstitutionens rammer. Bevægelser som russisk konstruktivisme, tyske Bauhaus og hollandske De Stijl forsøgte at udviske grænsen mellem kunst og liv i ønsket om varig forandring af samfundet. Idéen var, at den nye kunst integreret i dagligdagens omgivelser i form af fx designobjekter og udsmykningskunst kunne gøre verden til et bedre sted at leve. En lignende tendens synes først for alvor at slå igennem på den danske kunstscene efter 2. Verdenskrig. Den danske abstrakte kunstner Paul Gadegaard, der var medlem af kunstgruppen Linien II og i 10 år arbejdede som huskunstner på Anglifabrikken i Herning, samt kunstneren Poul Gernes, hvis blomstrede udsmykninger kan ses i hele landet, kan siges at bære arven videre fra de tidlige europæiske avantgarder. Gadegaards udsmykning af Anglifabrikken, Den Sorte Fabrik (1957-1960) i Herning og Gernes' udsmykning af Herlev Hospital (1968-1974) kan være med til at belyse, hvordan den tidlige sociale vending udspiller sig i efterkrigstidens Danmark.<sup>5</sup> Tråde kan trækkes til stifteren af De Stijl, Theo van Doesburg, og hans udsmykning af det kulturelle hus Aubette i Strasbourg (1927-1928). Udsmykningerne er vigtige værker i kunstnernes produktion og inden for udsmykningskunsten generelt. Og da der bag værkerne ligger en tydelig social intention, kan en linje for den tidlige sociale vending skitseres: fra udsmykningen af det kulturelle Aubette over arbejderprojektet i Herning til det folkelige projekt på hospitalet, der søgte at favne såvel rengøringskone som patient og overlæge. Fokus ligger på udsmykningskunst i det offentlige rum, da denne stedsspecifikke kunst træder direkte ind på hverdagens scene og totalomslutter rummet og mennesket i det. Samtidig kan udsmykningerne betragtes som de tydeligste eksempler på realiseringen af kunstnernes vision om at få kunst ud i livet. De tre kunstnere er kanoniserede inden for deres felt, og Gadegaard og Gernes fremhæves ofte i danske opslagsværker for deres sociale engagement. Bl.a. skriver den nuværende direktør for Statens Museum for Kunst, Mikkel Bogh (f. 1963), i *Ny dansk kunsthistorie* om Gadegaards Sorte Fabrik, at "aldrig før var en europæisk kunstner kommet så tæt på virkeliggørelsen af en gammel

modernistisk drøm om syntesen af kunst og hverdagsliv".<sup>6</sup> Boghs retorik er ikke enestående, og med denne form for italesættelse er der risiko for, at en vigtig mellemregning glemmes: at der findes kunstnere, der realiserede den modernistiske eller avantgardistiske drøm før dette.<sup>7</sup> Blot uden for Danmarks grænser.<sup>8</sup>

Det analytiske omdrejningspunkt for denne artikel er van Doesburgs, Gadegaards og Gernes' tre udsmykninger samt kunstnernes udtalelser, artikler og manifeste. Med teoretisk afsæt i den danske litteraturhistoriker Tania Ørum (f. 1945) og særligt den hollandske professor i litteratur Hubert van den Berg (f. 1963) vil artiklen søge væk fra den tyske avantgardeteoretiker Peter Bürgers (f. 1936) og den amerikanske kunsthistoriker Hal Fosters (f. 1955) lineære avantgardeforståelse. Ørum og van den Berg tilbyder en mere dynamisk tilgang til avantgarde, hvor de socialt engagerede avantgardekunstnere indgår i et heterogent netværk på tværs af tid og sted. Artiklen vil herigennem argumentere for, at den sociale vending ligeledes ikke er bundet til én tid, men kan ses i dag såvel som langt tilbage i kunstens historie.

### Det elementaristiske rum

"Der er en gammel og en ny tidsbevidsthed. Den gamle er forbundet med det individuelle. Den nye er forbundet med det universelle (...). Grundlæggerne af den nye plastiske kunst efterspørger derfor alle, der tror på reformationen af kunst og kultur (...)." Sådan slås tonen an i De Stijls første manifest fra 1918. Den internationale avantgardebevægelse blev stiftet i Holland året forinden som et ønske om at fremme en ny kunst og en ny social orden i modsætning til 1. Verdenskrigs kaos. Theo van Doesburg var gruppens og tidsskriftet *De Stijls* drivende kraft frem til sin egen og bevægelsens død i 1931. Kunstnernes vision byggede på filosofiske idéer som teosofisme og mysticisme, mens den russiske konstruktivismes forestillinger om formers elementære kvaliteter og enhed med arkitektur og design blev ført videre. De Stijl søgte at bane vejen til en absolut sandhed via et abstrakt, universelt formsprog reduceret til rene geometriske former, primærfarverne rød, blå og gul samt sort, hvid og grå. Det var i deres egen optik kunstnerens opgave at løfte den almene borgers bevidsthed til et højere stadie og på den måde revolutionere samfundet. I et citat af De Stijl-kunstneren Vilmos Huszar (1884-1960) indikeres den tidlige sociale vending, idet han skriver, at kunsten skal have en social betydning, "som vil fungere både etisk og æstetisk på masserne. Således skal kunsten være *i livet*".<sup>10</sup> Kunsten rykkede ind i dagligdagen i form af masseproduceret design som Gerrit Rietvelds (1888-1964) *Rød-blå stol* (1917) og i form af udsmykninger i private hjem og offentlige bygninger. Van Doesburgs fremtidsvision fra gruppens tidlige år lød: "I fremtiden vil det være muligt på udeluk-

kende moderne vis at opnå målet med den moderne kunst: at placere mennesket i (i stedet for foran) den plastiske kunst og på den måde gøre det muligt for ham at tage del i den.”<sup>11</sup> Omtrent otte år senere så han muligheden for at realisere sin vision i Jacques-François Blondels (1705-1774) toetagers nyklassicistiske bygning Aubette fra 1767 på Place Kléber i Strasbourg. Bygningen var oprindeligt et militært hovedkvarter og blev i midten af 1800-tallet byens ejendom, husende bl.a. en café og koncertsal. Sammen med caféejeren Ernst Heitz lejede brødrene Paul (1879-1960) og André Horn (1873-1948), der var henholdsvis arkitekt og farmaceut, i 1920’erne den ene halvdel af Aubette for at lave et nyt kulturcenter. I 1926 nominerede de det avantgardistiske kunstnerpar, Strasbourg-fødte Hans Arp (1886-1966) og schweiziske Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), til at udsmykke interiøret. Arp-parret inviterede van Doesburg til at være leder af projektet. Den oprindelige kunstudsmykning stod kun i omtrent 10 år, men en omfattende restaurering af udvalgte rum blev foretaget i 1985-2006 og kan i dag opleves som en del af Musées de la Ville de Strasbourg.

Den historiske og samfundsmæssige kontekst er væsentlig for at forstå, hvorfor Aubette-udsmykningen blev udformet og modtaget, som den gjorde. Det er overraskende, at et avantgardistisk totalkunstværk af denne art overhovedet blev realiseret i 1920’ernes Strasbourg, der hos den amerikanske forsker Nancy J. Troy (f. 1952), der har udgivet flere bøger om De Stijl, bliver beskrevet som en konservativ, provinsiel by.<sup>12</sup> Den ene af Aubettes lejere, André Horn, havde imidlertid en stor samling af moderne kunst, og hans private bolig blev senere udsmykket af van Doesburg.<sup>13</sup> Det er derfor sandsynligt, at avantgardekunstnernes stil er faldet i hans smag. Børskrakket i 1929 og den kommende 2. Verdenskrig kan ligeledes have spillet ind, da ejerne har måttet tilpasse sig tidens smag for at opretholde profit i en krisetid.

Ved ankomsten til den historiske plads mødes man af Aubettes monumentale, nyklassicistiske ydre. Van Doesburg ønskede oprindeligt, at farverige neonskilte skulle pryde eksteriøret som symbol på den nye tid; idéen blev imidlertid umuliggjort, da facaden var fredet.<sup>14</sup> Ikke alle rum står i dag som oprindeligt, da størstedelen af Aubette er omdannet til shoppingcenter, men i 1920’erne trådte man direkte ind i dét, en samtidig anmelder kaldte “det ypperste af moderne kunst”.<sup>15</sup> Når man i dag træder ind i vestfløjens mezzanin, konfronteres man straks med den enorme forskel mellem Aubettes ydre og indre: Facadens planteornamenter og klassiske gavlskulpturer kontrasteres af de avantgardistiske former, der skærer sig gennem hele interiøret. Udsmykningen fremstår hermed endnu mere modernistisk, da det udfolder sig i det nyklassicistiske bygningsværk.

I en sort- og hvidmalet trappeopgang i mezzaninen, udformet kollektivt af kunstnerne, falder lyset i et farvet *grid* fra et mosaikvindue i blå, gråt og hvidt. Van Doesburg havde efterstræbt en fælles linje gennem hele huset trods kunstnernes individuelle stil. Brugsfunktionen var medtænkt, da van Doesburg designede en særlig typografi til Aubettes skilte og opsatte grundplaner til brugernes orientering. Materialer som beton, aluminium, linoleum og de samme serier af industrielt producerede møbler fandtes i alle rum, mens de allermindste detaljer var integreret i helheden: alt fra udluftning og radiatorer til stikkontakter og askebægre markeret med Aubette-typografien. Trappen leder op til husets første sal til biografen Ciné-dancing, udsmykket af van Doesburg. Her bryder van Doesburg med De Stijls filosofi *neoplasticismen* udviklet af gruppens anden ledende figur, Piet Mondrian (1872-1944). Neoplasticismen betegner et maleri holdt i De Stijl-farverne, stramt komponeret med horisontale og vertikale linjer, der ifølge Mondrian danner total harmoni og balance.<sup>16</sup> Van Doesburg videreudviklede filosofien i *elementarismen*, hvilken han beskriver som en antistatisk modkomposition, der står i kontrast til arkitekturens rette linjer. Den funktionelle arkitektur passer til det naturlige, fysiske levede liv, men giver ifølge van Doesburg ikke plads til det moderne menneskes ånd.<sup>17</sup> Derfor tilføjes diagonalen, som skaber spænding, mens en friere farvebrug muliggøres. Modsætninger forenes og danner med van Doesburgs ord harmoni: “Denne nye polaritet er dannet af enheden af natur og ånd” – et teoretisk lydende statement, man i særdeleshed kan stille spørgsmålstejn ved.<sup>18</sup> I Ciné-dancing sprænges maleriet, de diagonale linjer skærer sig på tværs af vægge, de kanter sig op mod loftet, hvor firkanter brydes og danner asymmetriske former og trekkanter. De neoplastiske farvekontraster støder skarpt mod hinanden og suppleres af en grønlig turkis, mens formerne løftes som i et relief fra loft og væg, så de synes at vibrere svævende i luften. I tråd med De Stijls grundlæggende idéer havde van Doesburg en social intention med kunstudsmykningen. Han ønskede, at den abstrakte kunst skulle omslutte hele rummet og indlemme mennesket direkte i værket. Kunsten kunne ifølge ham ændre mennesket ved at lede mod et højere bevidsthedsstadiet, og på den måde kunne verden forandres til det bedre. Hans mission med Ciné-dancing var at stimulere til afslapning, mens symfonien af farver og former skulle vække åndelig refleksion hos brugerne<sup>19</sup> – et mål, der kan synes både ambitiøst og ligefrem modsætningsfyldt. Den dobbelttydige ambition kan ikke alene forklares ud fra et behov om både afslapning og refleksion, der muligvis har vist sig efter 1. Verdenskrigs rædsler. Van Doesburgs ønske kan ligeledes ses som et eksempel på ekstremt høje sociale visioner, hvor massen synes at blive skåret over én kam. En tendens, der måske netop lå i tiden op til og under 2. Verdenskrig.

Der hersker ikke enighed om, hvor længe udsmykningen stod, eller hvorfor interiøret få år efter åbningen i februar 1928 blev ændret. Ifølge Troy var redesignet af Aubette en stor succes på indvielsesdagen, hvor både kunstpressen og lokale aviser skrev rosende om værket.<sup>20</sup> Den positive modtagelse blev dog modsvaret af byens borgere, hos hvem udsmykningen ikke var videre populær. Ud fra fotografier har man fundet, at Aubettes ejere de følgende år ændrede og overdækkede udsmykningen i en sådan grad, at der i 1938 ikke var mere tilbage af kunstnernes værk.<sup>21</sup> Og allerede i november 1928 gav van Doesburg udtryk for sin skuffelse i et brev til kunstkritikervennen Adolf Behne (1885-1948): "aubette i strasbourg [sic] har lært mig, at tiden endnu ikke er moden til 'et altomfattende værk' (...) så snart indehaverne indrettede sig efter deres kunders mening (som fandt det både koldt og ukomfortabelt), blev alle mulige ting, som ikke hørte til, gennemført i det."<sup>22</sup> Citatet synes at underbygge Hal Fosters teori om, at verden ikke var klar til avantgardens projekt før efter 2. Verdenskrig.<sup>23</sup> Foster er en hovedfigur i avantgardediskursen, og hans bog *The Return of the Real* fra 1996 står fortsat i dag som en af de mest rammende kritikker af Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* fra 1974, der i årtier har domineret avantgardedebatten. Bürger definerer den såkaldte *historiske avantgarde* før 2. Verdenskrig, hvor han hovedsageligt medregner dadaisme, surrealisme og den russiske avantgarde efter oktoberrevolutionen.<sup>24</sup> I hans optik er denne avantgarde den oprindelige, der på revolutionær vis søgte at udviske skellet mellem kunst og livspraksis ved at bryde med kunstinstitutionen. Han ser *neoavantgarden*, som han definerer avantgarden efter 2. Verdenskrig, som en patetisk gentagelse af forløberen. Neoavantgarden har det samme erklærede mål, men kommer hurtigt til at fungere på institutionens præmisser, og kunsten bliver dermed det autonome værk, som den historiske avantgarde opponerede mod. Foster præsenterer et væsentligt anderledes syn på avantgarderne før og efter 2. Verdenskrig. For Foster er neoavantgarden en aktiv videreførelse af forgængerens, og det er først her, visionen for alvor slår igennem, bliver realiserbar og forstået. Det, at Foster ser en vellykket avantgarde efter den historiske, taler om avantgarder i flertal og fremdrager eksempler på neoavantgarde fra sin egen samtid i 1990'erne, åbner for idéen om en bredere forståelse af begrebet og en avantgardistisk kunst, der findes helt oppe mod vores årtusinde.<sup>25</sup>

I dansk sammenhæng markerer Tania Ørum sig som en vigtig og nyere stemme i avantgardediskursen. Ørum opponerer mod Bürger og også Fosters avantgardeforståelse, som hun finder enstrenget og lineær. Hun efterlyser behovet for en historisering af avantgarderne i flertal, hvor den historiske kontekst for alvor tages i betragtning.<sup>26</sup> Hertil må det tilføjes, at man også bør

se på, hvordan den tidlige avantgarde fremførte det sociale projekt. De Stijl ønskede, at kunsten skulle virke på masserne, men projektet var baseret på et filosofisk tankesæt, der kan have virket elitært og svært tilgængeligt for masserne. Især van Doesburg fremførte idéerne med noget, der – af flere fra hans samtid – beskrives som en aggressiv og til tider næsten religiøs iver.<sup>27</sup> Trods den sociale hensigt var der måske ikke rum til det individuelle menneske i de skarpe maskinæstetiske former. Udsmykningen kan ses som et udtryk for et tidstypisk afgrænset og ligefrem industrielt syn på mennesket som en ensartet masse. Også Bauhaus-skolen og den modernistiske arkitektur udviklet i disse år er sidenhen blevet kritiseret herfor.<sup>28</sup>

### Arbejderen omfavnet

Tania Ørum henviser til Hubert van den Berg for en mere dynamisk tilgang til avantgarde. Også han ser avantgardebevægelserne i flertal og tilbyder et alternativ til Bürgers og Fosters teorier. I artiklen "Kortlægning af gamle spor af det nye" ligger van den Bergs fokus på den tidlige avantgarde, men som han skriver i en slutnote, lægger artiklen op til en undersøgelse af den senere avantgarde og de diakrone træk, der løber gennem det 20. århundrede.<sup>29</sup> Han benytter den franske filosof Gilles Deleuzes (1925-1995) og psykoanalytikeren Félix Guattaris (1930-1992) rhizomebegreb, der i botanikken betegner visse planters rodnet, der er centrumløst og internt forbundet i knudepunkter. Rhizomebilledet bliver en metafor for avantgarden som et netværk af heterogene og sammenkoblede former, der eksisterer på tværs af tid og sted. Knudepunkterne indikerer de steder, udstillinger, tidsskrifter o.l., hvor individuelle kunstnere og bevægelser har mødtes eller set hinandens værker.<sup>30</sup> Selvom van den Berg benytter metaforen til at beskrive avantgarder i det 20. århundrede, kan billedet med fordel bruges til at se den sociale vending på tværs af tidslige og geografiske spænd. En vending og et socialt engagement i kunsten, der ikke blot findes i vores egen tid, men strækker sig som et netværk af rødder tilbage til blandt andet den tidlige og senere avantgardes udsmykningskunst.<sup>31</sup>

Den tidlige sociale vendings rødder i den socialt engagerede udsmykningskunst strækker sig op gennem Europa til Danmark, hvor der er almindelig enighed om, at avantgardekunsten først for alvor rodfæster sig efter 2. Verdenskrig.<sup>32</sup> De danske efterkrigstidskunstnere ønskede som De Stijl en ny kunst, der kunne danne grobund for et bedre samfund i kølvandet af endnu en verdenskrig. En af de første danske avantgardegrupper, der søgte at realisere utopien, var Linien II (1947-1952). Gruppen var en videreudvikling af de parisiske Art Concret og Abstraction-Création,<sup>33</sup> som van Doesburg var medstifter af i 1930-1931, og

måske kan et af knudepunkterne i det avantgardistiske rhizomenet spores her. Den konstruktivistiske arv blev ført videre i 1950'ernes Danmark med Linien II's konkrete kunst, og en af gruppens stiftere Richardt Winthers (1926-2007) manifest "Syntetisk kunst" (1948) lyder som et ekko af De Stijls formprincipper: "skal kunsten være folkelig, må den være universel, beskæftige sig med rene kunstneriske problemer og opbygges af de elementære grundformer".<sup>34</sup> Selvom den konkrete kunst på det formelle plan ligner de konstruktivistiske stilarter fra før 2. Verdenskrig, er der stadig forskelle. De konkrete kunstnere i efterkrigstidens Danmark synes ikke at fremføre missionen med samme kampiver som konstruktivisterne før krigen. Konkretisterne havde set endnu en verdenskrig finde sted, en situation, konstruktivisterne troede kunne undgås ved hjælp af kunsten. Måske kan det være en af årsagerne til, at de konkrete kunstnere skruede en anelse ned for volumen i deres retorik. Samtidig må den ekstreme censur, som 2. Verdenskrig udgjorde, understreges, da efterkrigstidens kunstnere på mange måder har skullet starte fra bar bund efter krigen.

Paul Gadegaard tog fra 1949 del i Linien II og søgte at få den konkrete kunst ud i livet i samarbejdet med kunstsamlere og skjortefabrikanten Aage Damgaard (1917-1991). Damgaard ejede Anglifabrikken i Herning og havde øje for forbindelsen mellem arbejdsmiljø, trivsel og produktivitet. Han mente, at den unge eksperimenterende kunst havde en positiv virkning på arbejdsklimaet, og i 1952 tog han derfor kontakt til Gadegaard, der samme år udsmykkede den første Anglifabriks kantine.<sup>35</sup> Da Damgaard i 1956 overtog den toetagers fabrik i Th. Niensengade 94, inviterede han Gadegaard til frit at totaludsmykke fabrikken. I samarbejde med husets håndværkere udsmykkede Gadegaard gennem fire år huset, der fik tilnavnet Den Sorte Fabrik. Udsmykningen eksisterer ikke længere, da fabrikken i 1963 blev solgt og senere ændret til lejeboliger. Angli rykkede til den nybyggede Angligård i Birk, hvor Gadegaards senere udsmykning for Dansk Konfektions- og Trikotageskole (1977-1982) stadig kan opleves i dag.

Set i den historiske kontekst fik kunsten i 1950'ernes Danmark så småt bedre forhold end førhen. Julius Bomholdt (1896-1969), der senere blev landets første kulturminister, oprettede i 1956 Statens Kunstfond under Undervisningsministeriet, og to år tidligere fik kunstens positive indvirkning på arbejdspladser større fokus med etableringen af foreningen Kunst på arbejdspladsen. Men som *Familie Journalen* ganske oplagt spurgte en ansat på Den Sorte Fabrik i 1964: "Kan man trives i et farve-orgie?"<sup>36</sup> Den ansatte fru Urbans svar på spørgsmålet lød: "Den første dag var det jo, som om man havde stødt hovedet (...) på en regnbue! Nu synes jeg det er pragtfuldt! Man bliver i godt humør, når man kommer om morgenen. Og jeg tror, de allerfleste på fabrikken mener som jeg."<sup>37</sup>

Også Damgaard skriver i sine erindringer, at kantineudsmykningen i den første fabrik var et slag i hovedet på mange, og aviser skrev kritisk om foretagendet. Dog vænnede de ansatte sig efterhånden til den altomsluttende kunst og begyndte ligefrem at holde af den.<sup>38</sup> Muligvis kan det skyldes, at de ansatte kendte Gadegaard og kunne følge hans arbejde. Han havde slået sit atelier op direkte i fabrikken, hvor de ansatte oplevede, hvordan farverne gradvist spredte sig fra rum til rum.

"Jeg maler ikke sofastykker", sagde Gadegaard og indikerede dermed, at hans kunst ikke var for den enkelte, men udfoldede sig på den store flade i det offentlige rum.<sup>39</sup> Udsmykningen af Den Sorte Fabriks 2.500 m<sup>2</sup> holdt sig ikke kun til fabrikkens interiør, men bredte sig over hele eksteriøret. Husets tilnavn kom af facaden, der blev malet kulsort, mens vinduesrammerne fik stærke blå, gule, grønne og røde farver, som varslede det farvebombardement, der ventede bag murene. Ligesom i Aubette var udsmykningen af interiøret udformet som et samlet hele, hvor abstrakte former fyldte begge etager, fra gulv til loft. Systuer, strygestuer, kantine og kontorer var indtaget af farvefelterne, og selv store dele af inventaret var designet af Gadegaard: lamper, pengeskabe, garderobestativer og kontormøbler. Ser man på fotografier af fabrikkens åbne kontorområde, bliver rummets dynamiske udformning tydelig. Gadegaards former er friere, og farvespekteret mere udvidet end De Stijls stilrene æstetik. De konkrete former strækker sig hen over husets bærende piller, møblerne hænger fra loftet eller bæres af en skov af stålben. Der er ingen tvivl om, at kontoret må have virket stærkt på de personer, der havde deres daglige gang i rummet.

Selvom Gadegaard hverken skrev artikler eller manifeste, lå der bag udsmykningen en klar social intention, hvilket understreges af hans første kommentar til udsigten til det store projekt: "Jeg skal faneme [sic] lave Danmarks største socialrealistiske maleri."<sup>40</sup> Udsmykningen var ikke socialrealistisk i klassisk forstand, da de svedende arbejdere på den todimensionelle flade var skiftet ud med fabrikkens moderne maskiner og arbejdere i det tredimensionelle rum. Både fotografier og kunstfilmen *Herning 1965* vidner om, hvordan de ansatte blev en del af værket, og van Doesburgs vision om den moderne kunst giver



Paul Gadegaard: Kunstudsmykning af kontormiljø i Den Sorte Fabrik, Herning. Foto: Ukendt fotograf, ca. 1960. © HEART - Herning Museum of Contemporary Art.



Paul Gadegaard i færd med at udsmykke systuen i Den Sorte Fabrik, Herning.  
Foto: Preben Sonne, ukendt år.  
© HEART - Herning Museum of Contemporary Art.

genlyd her: at placere mennesket *i* i stedet for *foran* kunsten.<sup>41</sup> Den samtidige kunstkritiker Ejler Johansson kaldte i 1961 Gadegaards værk et “bevægelses-kunstværk”, som “først får mening, når den befolkes med arbejderne, med maskiner og mennesker i aktivitet i rummene”.<sup>42</sup> Og som Gadegaard selv udtalte, skulle kunsten “virke positivt på beskueren, aktivere ham (...) åbne en ny verden for ham, så han vokser ind i billedet”.<sup>43</sup> Både Johanssons betragtning og Gadegaards udtalelse peger i retning af, at udsmykningen kan ses som en form for installationskunst, der af den danske kunsthistoriker Anne Ring Petersen karakteriseres ved at aktivere rummet, udstrække sig i tid og have et fænomenologisk fokus på beskuerens oplevelse.<sup>44</sup> I bogen *Installationskunsten mellem billede og scene* (2009) behandler Petersen installationskunst i kunstinstitutionens rum. Et rum, der gennem historien er blevet fortryllet med en særlig aura, hvor specifikke regler og forventninger til både kunst og beskuer er på spil.<sup>45</sup> Kunsten får en anden dimension, når den som Gadegaards fabriksudsmykning befinder sig i det offentlige rum, hvor den ikke bare forskønner hverdagsrummet, men fungerer funktionelt direkte i folks dagligdag. Alligevel kan Petersens teori bruges til at forstå, hvordan den altomsluttende udsmykningskunst virker på mennesket, der befinder sig i den.

Særligt i filmen *Herning 1965* agerer syersker og kontorarbejdere som en slags performere, der bevæger sig rytmisk, maskinelt gennem det konkretistiske rum i takt til skæv jazzmusik. Filmen er et kunstværk i sig selv og samtidig en vigtig dokumentation af fabrikken. Selvom udsmykningen kun kan ses på foto- og i videodokumentation, kan Gadegaards senere udsmykning af Dansk Konfektions- og Trikotageskole (i dag VIA Design) give en fornemmelse af, hvordan Den Sorte Fabrik må have virket og set ud. Her kan man se nogle af Gadegaards møbler fra fabrikken og overvære designelever sidde ved larmende symaskiner mellem kunstnerens farverige former, der mimer de afklippede stoffer, der ligger tilfældigt smidt på gulvet. Dette leder tankerne hen på den amerikanske medieteoriker W.J.T. Mitchell (f. 1942), der mener, at ingen medier er visuelle medier, da der ikke findes ren visuel perception. Man vil derimod altid percipere et værk i et samspil mellem alle sanser. Mitchell beskriver følgelig arkitekturen som “det mest urene af alle medier, [som] inkorporerer alle andre kunstarter i et *Gesamtkunstwerk*”.<sup>46</sup> Arkitekturen er et multisensorisk blandingsmedie, der ikke blot ses, men opleves og mærkes. Farver, materialer, lys, lyde og lugte spiller ind på oplevelsen af rummet og udsmykningen. Man kan forestille sig symaskinernes rytmiske slag i fabrikken, kontorarbejdernes fingre mod skrivemaskinernes taster, duften af mad fra kantinen, der blander sig med lugten af nye tekstiler i systuerne. I Aubette må luften have været tung af parfume



og cigaretrøg, og lyden af de besøgendes snak og hæle mod parketgulvet må have runget i rummene i samspil med musikken fra filmene i Ciné-dancing. Det kan virke paradoksalt, at arbejderne i Angli umiddelbart synes at være tættere på at praktisere den adfærd, som van Doesburgs udsmykning af Aubette inviterede til. Fabrikslivet må i højere grad have været præget af faste rytmer og forudsigelige rutiner sammenlignet med Aubettegæsternes sociale fritidsprægede aktiviteter. Hvorvidt van Doesburgs maskinæstetik og faste rammesætning egnede sig bedre til at omslutte et sted for borgernes dagligdags basale gøremål, må imidlertid ligge hen i det uvisse.

### Folkelig farveeksplosion

Arbejderprojektet i Herning var muliggjort af private hænder og kom primært fabrikens ansatte til gode, men fra 1964 blev Statens Kunstfonds Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg oprettet. Staten begyndte at finansiere kunst i det offentlige rum, og i 1968 skyder rodnettet for den tidlige sociale vending op i Herlev med Poul Gernes' endnu bredere, folkelige projekt på Herlev Hospital. Gernes var som van Doesburg og Gadegaard medlem af en avantgardebevægelse. Sammen med kunsthistorikeren Troels Andersen (f. 1940) stiftede han Den eksperimenterende Kunstscole (1961-1969), også kaldet Eks-skolen. Skolen var et modsvar til det traditionsbunde kunstakademi, da elever og lærere nedbrød hierarkiet og dyrkede det kollektive. Særligt Gernes eksperimenterede med universelle former og farver inspireret af Linien II's æstetik og tro på, at det mest simple formsprog har bredest appel.<sup>47</sup> Andersen fortæller i sine erindringer, at han gik ind i samarbejdet med Gernes pga. kunstnerens ord: "socialt ansvar".<sup>48</sup> Kunsten havde for dem en social forpligtelse og skulle ændre samfundet, hvorfor kunstnerne søgte at intervenere direkte i livet. Gernes er da også kendt for sin folkelighed, der markeres med udstillingen *Festival 200* i 1969, hvor Charlottenborgbesøgende kunne komme på offentlig badeanstalt med selveste Gernes. Jane Pedersen, der fungerede som Eks-skolens og Gernes' talerør i disse år, skriver i bogen *Der er dejligt i Danmark viser Poul Gernes* (1971) om Gernes' "omverdensbevidsthed".<sup>49</sup> Hermed lægges der vægt på Gernes' sociale engagement, der særligt kommer til udtryk i hans udsmykningskunst. I 1968 blev Gernes inviteret af Statens Kunstfond til en lukket konkurrence om at udsmykke forhallen til det nye hospital i Herlev, tegnet af arkitekterne Gehrdt Bornebusch (1925-2011), Max Brüel (1927-1995) og Jørgen Selchau (1923-1997) i 1966-1976. Gernes vandt konkurrencen, og efter at have lavet et prøvemodul af en sengestue i 1:1 på Gentofte Sygehus fik han overbevist arkitekter og bygherre om, at han også skulle farvesætte resten af hospitalet. Gernes' farver flød herefter fra de 56

panelmalerier i forhallen til auditorier, behandlingsafsnit og op gennem det 25 etager høje sengetårn, hvor alt fra vægge til inventar blev indlemmet i Gernes' psykedeliske farveorgie.<sup>50</sup>

Gernes mente generelt, at danske byer var præget af en trøstesløs "regnevejsarkitektur", der burde indtages af blomstermotiver og solskinsfarver.<sup>51</sup> Præcis som De Stijl håbede, at hele det urbane rum en dag ville blive transformeret til en abstrakt balanceret komposition.<sup>52</sup> Hospitalets eksteriør fik Gernes ikke lov til at farvelægge, men når man træder ind i den lyse forhal, mødes man straks af Gernes' signalrøde information og farverige oversigtsplan. Som van Doesburg, der prioriterede orientering højt, har farverne i Gernes' udsmykning også en orienteringsmæssig værdi. Størstedelen af de 138 farver brugt i huset er funktionsbestemte, hvorfor fx fødeafdelingen er farvet vårgrøn og blodbanken okseblodsrod. Hospitalet, og særligt forhallen, summer af liv, hvor "både blomster, planter, chokolade, aviser (...) gips, glas og plastic" med Gernes' ord bliver del af værket.<sup>53</sup> Man stimuleres multisensorisk af lyden fra sygeplejerskers hurtige skridt hen over marmorgulvet, lugten af mad, nytrykte aviser og blomsterbuketter købt i hospitalskiosken. Da værket stadig findes og bruges i dag, kan analysen udføres på bedre præmisser, end tilfældet er med Gadegaards og van Doesburgs udsmykninger, idet værkerne enten ikke eksisterer længere eller findes i restaureret form som del af et museum, hvor særlige codex dominerer. Når man befinder sig på Herlev Hospital, bliver man selv del af det levende hospitalsliv, og parallellen til Anne Ring Petersens beskrivelse af installationskunst er derfor oplagt her, idet man i Gernes' udsmykning befinder sig "i selve værkets rum (...) og anbringes dermed som en kødelig figur på værkets scene, en kropslig involveret medspiller".<sup>54</sup>

Lyset fra vinduerne i forhallen falder på panelmalerierne, hvor farvevalget er styret af Gernes' tilfældighedsprincip. Det abstrakte er flere steder udskiftet med figurative, skabelonagtige motiver, som Gernes malede med Malerfirmaet Gernes bestående af bl.a. hans kone og senere deres fælles børn. Motiverne spænder fra skydeskiver, tal, bogstaver, cirkler og det velkendte poesibogsvers skrevet i blå og rødt på en panggrøn baggrund: "Roser er røde / violer er blå / jordbær er søde / du er ligeså". På toilet dørene ses en kvinde- og mandeskikkelse, der minder om billeder fra samtidens populærkultur og pop art. Gernes' humorfyldte motiver og leg med farver kan ses som udtryk for et mere rummeligt menneskesyn sammenlignet med De Stijls. Van Doesburgs udsmykning kan måske netop opfattes som et symptom på en instrumentel tankegang i tiden før 2. Verdenskrig, hvor mennesket i højere grad blev defineret og lagt ind i van Doesburgs på forhånd vedtagne plan. Derimod synes Gernes at give mere rum



Poul Gernes: Kunstudsmykningen af forhallen, Herlev Hospital, 1968-1974. Foto: Camilla Klitgaard Laursen, 2014.



Poul Gernes: Kunstudsmykning af sengestue, Herlev Hospital, 1968-1974. Foto: Camilla Klitgaard Laursen, 2014.

til fri udfoldelse, og værket gør dermed op med opfattelsen af hospitalet som ren sundhedsfabrik.

Udsmykningen af resten af hospitalet er forskellig fra forhalsudsmykningen, da Gernes' kunst her nærmest bliver til arkitektur. De normalt hvide hospitals-omgivelser er opslugt af Gernes' farvehav, hvor farverne ikke kontrasterer, men er harmonisk integreret i bygning og inventar. Sengetårnet er det mest radikale eksempel på Gernes' farvesætning: Sengestuerne er farvelagt efter verdenshjørnerne, så nordvendte stuer er i blå og grønne nuancer, der understreger det kolde lys fra nord, mens de sydvendte er i orange og rødt.<sup>55</sup> De blomstrede gardiner er designet af Gernes, mens senge, skabe, stole og skraldespande er farvesat af ham. 65 km pink fodliste løber gennem hele hospitalet, mens knager, vandhaner, skilte, udluftninger og stikkontakter er spredt som farvet konfetti overalt i bygningen. Gernes' intention var ikke blot at forbedre arbejdsmiljøet for de ansatte, men at skabe et velkomment sted for alle. Han fandt farven hvid decideret sygelig, hvor de polykrome omgivelser ifølge ham havde en helende virkning, der kunne forkorte patienternes indlæggelsestid. Farverne kunne i Gernes' optik skabe større medmenneskelighed og på den måde gøre verden bedre. Van Doesburg havde lignende forestillinger om farver og formers funktion, men der er alligevel en markant forskel på den måde, kunstnerne udtrykte deres idéer. Gernes manifesterede sig ikke som van Doesburg i smalle kunsttidskrifter, men i landsdækkende aviser. Hans bog *Forskningsforpligtelsen* indeholder artikler og kronikker fra bl.a. *Kristeligt Dagblad* samt foredrag skrevet og afholdt i 1980'erne. Bogen kan ses som en slags samlet manifest, hvor Gernes stiller krav om en farvestrålende, etisk kunst. Han kritiserer aggressivt samtidskunsten og den eksklusive klub, kunstmuseerne: "Kunsten – den ægte, nyttige, rigtige – skal ud i offentligheden. Der hører den til, der kan den virke og få betydning – blive og være kultur."<sup>56</sup> Han taler om "kunst som livsform" og besynger tidligere tiders kultursamfund og almuekunst, hvor kunsten var integreret i livet.<sup>57</sup> I flere af Gernes' artikler appellerer han ligefrem direkte til avislæserne med en opfordring til at skrive deres mening til ham, som i *Jyllands-Posten*, hvor han skriver: "Har læserne andre meninger?"<sup>58</sup>

Gernes' idéer og sociale projekt i Herlev kan ses i forlængelse af andre initiativer, der voksede frem omkring 1970'erne, som Thy Lejren, der på samme måde er udtryk for ønsket om et nyt samfund og et andet menneske.<sup>59</sup> Tania Ørum påpeger imidlertid, at Danmark langt op i 1960'erne var et stift og borgerligt samfund med faste æstetiske normer.<sup>60</sup> Modtagelsen af prøvemodulet på Gentofte Sygehus var da også lig den umiddelbare reaktion på Gadegaards Sorte Fabrik, som det bl.a. fremgår af denne kommentar fra en patient: "Da jeg vågnede

op efter bedøvelsen og så de farver, så troede jeg bestemt, at jeg havde fået en hjerneblødning.”<sup>61</sup> Prøvemodulet blev dog primært positivt modtaget, og da farverne efter empiriske undersøgelser viste sig at have en positiv og opkvikkende effekt, passede farvesætningen til tidens forestilling om arkitektur som en funktionel, helende maskine.<sup>62</sup> Totaludsmykningen i Herlev blev virkeliggørelsen af den avantgardistiske drøm om at få kunst ud i livet – en drøm, der kan ses som tegn på en tidlig social vending, der ikke kun findes hos Gernes, men ligeledes flere år tidligere hos van Doesburg og Gadegaard.

### Den sociale vending på tværs af tid

En tidlig social vending kan altså spores i dele af det 20. århundredes udsmykningskunst fra den tidlige og senere avantgarde. Med nedslag i den europæiske kunsthistorie har artiklen belyst, hvordan det sociale engagement i udsmykningskunsten har udartet sig på tværs af tid og geografi: Fra Theo van Doesburgs teoretisk funderede projekt, der nåede ud til en relativt reduceret målgruppe i det kulturelle Aubette, over Paul Gadegaards arbejderprojekt på fabrikken, der søgte at bedre miljøet for de ansatte, til Poul Gernes’ antihierarkiske værk på hospitalet, der skabte rum for fri udfoldelse som modpol til hospitalets regler og rutiner. De tre udsmykninger er eksempler på en ny opfattelse af hverdagslivet og kunstens samfundsændrende rolle, der for alvor opstod i 1900-tallets avantgardebevægelser; en kunst, der kan ses som forløber for vor tids socialt orienterede kunstarter. Man kan imidlertid reflektere over, hvorvidt der findes en forskellig opfattelse af det sociale før og efter 2. Verdenskrig. Der kan måske anes noget ligefrem militant i van Doesburgs og De Stijls sociale projekt, hvor samfundet med stort S blev søgt forandret. Muligvis var det først efter 2. Verdenskrig, at kunstnerne for alvor kunne se ud over “floktankegangen” og fokusere på den enkeltes råderum og stimuli. Det kan dog diskuteres, om der ikke også hos Gadegaard og Gernes er tale om et reduceret menneskesyn, da deres udsmykninger kan synes fastlåst i en tanke om, at vi alle er en anderledes slags positive mennesker, der ønsker farver på livet og “noget at tale med hinanden om”. Muligvis udelukker dette menneskesyn hermed den introverte og konservative bruger. Måske er det dog netop de ideologiske og idealistiske forestillinger, der gør udsmykningerne til kunst og æstetik frem for ren etik.

Sigtet med artiklen er ikke som Bürger eller Foster at fremhæve det ene projekt som mere autentisk eller fuldendt avantgardistisk end de andre. Derimod har artiklen vist, hvordan den tidlige sociale vending udarter sig på forskellig vis og på forskellige tider i kunsthistorien. Gadegaards og Gernes’ rødder i den tidlige hollandske avantgarde er søgt gravet frem, for, som Hubert

van den Berg skriver, kan senere avantgardekunstnere fremstå som “nye skud, som for en overfladisk betragtning var helt nye planter, men som i realiteten stammede fra samme rodnet”.<sup>63</sup> Van den Bergs rhizommetafor er blevet brugt til at se den sociale vending på tværs af tid, hvor det sociale engagement ikke blot findes i samtidskunsten, men også langt tidligere. Rodnettet fra van Doesburgs, Gadegaards og Gernes’ projekter strækker sig og skyder måske op i samtidskunst som danske FOS’ (f. 1971) og Kenneth A. Balfelts (f. 1966) redesign og udsmykning af Mændenes Hjem på Vesterbro i København (2006). Det sociale projekt danner her ramme om en udsat og overset samfundsgruppe som de hjemløse, og værket kan passe ind i Claire Bishops definition af samtidskunst med et etisk fokus.<sup>64</sup> Den sociale vending er ikke en ny tendens i kunsten. Rodnettet vokser langt tilbage i kunsthistorien, hvor kunstnere på tværs af tid og sted har søgt varig ændring af samfundet. I udsmykningskunsten kom mennesket for alvor *ind* i kunsten i et ønske om at få kunsten *ind* i mennesket.

### ENGLISH SUMMARY

#### Art into Life

#### An Early Social Turn in Art Decoration of the 20th Century

*The social turn*, as characterised by the British art historian Claire Bishop (b. 1971), describes socially collaborative, relational and politically engaged projects in contemporary art. The article suggests that an early social turn takes place in the avant-garde of the 20<sup>th</sup> century. Focusing on art decoration in public spaces, the article explores how a socially committed approach to art is not only present in contemporary art, but also appears much earlier in art history. Avant-garde artists before and after World War II had a vision of bringing art into everyday life. The Dutch artist and founder of the early avant-garde movement De Stijl, Theo van Doesburg (1883-1931), wished to place man directly in architecture occupied by abstract art. Art was thereby capable of leading man to a brighter future and changing society. A similar attitude to art seems to appear in Denmark after World War II with the two Danish avant-garde artists, Paul Gadegaard (1920-1996) and Poul Gernes (1925-1996). The article draws a line from van Doesburg’s decoration of Aubette in Strasbourg (1927-1928) to Paul Gadegaard’s decoration of the shirt factory Angli in Herning (1957-1960) and up to Poul Gernes’ decoration of Herlev Hospital (1968-1974). The three artists and their decorations are all canonised in the field of socially engaged art, and there is a similarity in the artists’ aesthetics and social vision. However, the parallel is only sporadically mentioned and hardly investigated in Danish art historical writings. Through newer avant-garde theory and by analyzing the three artists’ art decorations, the article explores the social turn, which is not bound to our time, but exists across time and countries throughout art history.

## NOTER

- 1 *Den sociale vending* definerer Bishop for første gang i artiklen "The Social Turn: Collaboration and its Discontents" (2006) og udfolder den senere i bogen *Artificial Hells* (2012).
- 2 Bishop, 2006, p. 179. Citatet er egen oversættelse fra engelsk til dansk.
- 3 *Relationel æstetik* introduceret i Bourriauds *Esthétique relationnelle* (1998).
- 4 Betegnelsen *udsmykningskunst* er anvendt, da det er den mest brugte betegnelse i dansk litteratur. Tilføjelsen *kunst* er med til at indikere, at der ikke blot er tale om dekoration, men at kunstnerens særlige blik på verden tilføres udsmykningen.
- 5 Danske kunstnere som Kasper Heiberg (1928-1984), Ib Geertsen (1919-2009) og Gunnar Aagaard Andersen (1919-1982) er andre eksempler på efterkrigstidskunstnere, der lavede socialt funderede kunstudsmykninger. Gadegaard og Gernes skal derfor ses som eksempler på en tendens i tiden.
- 6 Bogh, 1996, p. 63.
- 7 Et lignende eksempel kan ses på bagsideteksten af kunsthistoriker Peter Michael Hornungs og Gernes' datter Ulrikka Gernes' bog *Farvernes Medicin*: "Gernes' farvestrålende udsmykning (...) er ikke alene Danmarks største udsmykning, men også et enestående kunstværk, hvor bygning og billedkunst er integreret på alle niveauer." (Gernes & Hornung, 2003, bagsiden). Se også Hessellund, 1986, p. 31.
- 8 Gadegaards og Gernes' parallel til tidligere avantgarder antydes imidlertid i dele af den danske kunsthistoriske litteratur. Fx påpeger den danske idéhistoriker Lars Morell (f. 1956) indledningsvis Gernes' ligheder med Bauhaus og De Stijl i bogen *Det Grafiske Eksperiment* (2005, pp. 8-10), mens kunsthistorikeren Finn Terman Frederiksen (f. 1949) i et udstillingskatalog for Herning Kunstmuseum pointerer Gadegaards rødder i den russiske konstruktivisme og Bauhaus (1990, p. 49).
- 9 Doesburg, Huszar, Mondrian et al., 1991/1918, p. 47. Alle citater i afsnittet er egen oversættelse fra engelsk el. fransk.
- 10 Troy, 1982, p. 172.
- 11 Doesburg, 1967/1918, pp. 102-103.
- 12 Troy, 1983, p. 176.
- 13 Pétry, 2008, pp. 44-45.
- 14 Doig, 1986, p. 176.
- 15 H.A.C., 2008 (1928), p. 25.
- 16 Se fx Mondrians maleri *Tableau I* fra 1921.
- 17 Doesburg, 1967/1926, pp. 202-203.
- 18 Doesburg, 1967/1926, p. 205.
- 19 Doig, 1986, p. 192.
- 20 Troy, 1983, p. 176.
- 21 Overy, 1991, pp. 185-186.
- 22 Troy, 1983, p. 176.
- 23 Foster, 1996, p. 20.
- 24 Bürger kritiseres for at generalisere ud fra et begrænset observationsfelt (van den Berg, 2005, p. 21). De Stijl medregnes bl.a. ikke.
- 25 Foster nævner kunstneren Fred Wilson (f. 1954) (Foster, 1996, p. 27).
- 26 Ørum, 2009, p. 20.
- 27 Jaffé, 1986, pp. 30-32.
- 28 Se fx Wolfe, 1981.
- 29 Berg, 2005, p. 41.
- 30 Berg, 2005, p. 32.
- 31 Van den Berg bruger ikke Bürgers termer *den historiske avantgarde* og *neoavantgarden*, men *den tidlige* og *den senere avantgarde*. Denne artikel lægger sig i van den Bergs sprogbrug, da forestillingen om senere avantgardebevægelser som gentagelse hermed undgås, mens ordvalget tilbyder en mulighed for at bevæge sig væk fra Bürgers teori og termer.
- 32 Ørum & Huang, 2009, p. 9.
- 33 Barbusse, 1990, p. 27.
- 34 Frandsen, 1988, p. 34.
- 35 Det må påpeges, at Damgaard uden tvivl har brugt den nye eksperimenterende kunst bevidst til at markedsføre sin virksomhed og promovere sig selv som en moderne, progressiv virksomhedsleder.
- 36 Søholm, 1992, p. 109.
- 37 Søholm, 1992, p. 109.
- 38 Damgaard, 1980, p. 94-95.
- 39 Barbusse, 1990, p. 20.
- 40 Damgaard, 1980, p. 96.
- 41 Thorsen & Maruni, 1965.
- 42 Søholm, 1992, p. 35.
- 43 Hessellund, 1986, p. 29.
- 44 Petersen, 2009, p. 38-39.
- 45 Se fx Carol Duncan for det rituelle museumsrum (Duncan, 1995).
- 46 Mitchell, 2005, p. 260. Egen oversættelse fra engelsk.
- 47 Ørum, 2005.
- 48 Andersen, 2014, p. 119.
- 49 Pedersen, 1971, p. 13.
- 50 Udsmykningen findes stadig i dag og bliver vedligeholdt af hospitalets håndværkere, der følger en farvemanual med Gernes' principper, mens kunstkonservatorer i 2014 restaurerede panelerne i forhallen (Stærmose & Isager, 1998).
- 51 Gernes, 1988, pp. 109-110.
- 52 Troy, 1982, p. 167.
- 53 Gernes & Hornung, 2003, p. 15.
- 54 Petersen, 2009, p. 55.
- 55 Gernes og Hornung, 2003, p. 25.
- 56 Gernes, 1988, p. 18.
- 57 Gernes, 1988, p. 72.
- 58 Gernes, 1988, p. 29.
- 59 Se Knudsen, 2011.
- 60 Ørum, 2009, p. 16.
- 61 Gernes & Hornung, 2003, p. 18.
- 62 Stærmose & Isager, 1998, p. 7.
- 63 Berg, 2005, p. 36.
- 64 Bishop, 2012, pp. 11-40.

## LITTERATUR

- Andersen, Troels: *Ude af øje: erindringer 1940-1973*, Vandkunsten, København, 2014.
- Barbusse, Marianne: "Socialt engagement og idealisme i den konkrete kunst" in Charlotte Sabroe (red.), *Linien II: 57-50*, Statens Museum for Kunst, København, 1988, pp. 24-29.
- Berg, Hubert van den: "Kortlægning af gamle spor af det nye. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes europæiske avantgarde(r)" in Tania Ørum et al. (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 19-43.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells*, Verso, London & New York, 2012.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, nr. 6, vol. 44, 2006, pp. 178-183.
- Bogh, Mikkel: *Ny dansk kunsthistorie. Bind 9: Geometri og bevægelse*, Palle Fogtdal, København, 1996.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Shaw, Michael (trans.), *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984 (1974).
- Bürger, Peter: "Avantgardisten efter avantgardens endeligt: Joseph Beuys" in *Passepartout*, nr. 19, årg. 10, 2002 (2001), pp. 12-28.
- C., H. A.: "Quelques considérations très actuelles sur le cachet artistique de l'Aubette" in Mariet Willinge et al. (red.), *Aubette – L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Musées de la Ville de Strasbourg, 2008 (23. februar 1928), p. 25.
- Damgaard, Aage: *Mit livs rigdom*, Gyldendal, København, 1980.
- Doesburg, Theo van; Huszar, Vilmos; Mondrian, Piet et al.: "Manifest I of 'The Style', 1918" in Paul Overy (red.), *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1991 (1918), p. 47.
- Doesburg, Theo van: "Notes on Monumental Art" in Hans L. C. Jaffé (red.), *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1967 (1918), pp. 99-103.
- Doesburg, Theo van: "Painting: From Composition to Counter-Composition" in Hans L. C. Jaffé (red.), *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1967 (1926), pp. 201-206.
- Doig, Allan: *Theo van Doesburg. Painting into architecture, theory into practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Psychology Press, 1995.
- Foster, Hal: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge & London, 1996.
- Frandsen, Jan Würtz: "Richard Mortensen og Linien II 1947-50" in Charlotte Sabroe (red.), *Linien II: 57-50*, Statens Museum for Kunst, København, 1988, pp. 30-35.
- Frederiksen, Finn Terman: "Den Sorte Fabrik" in Jens Henrik Sandberg (red.), *Paul Gadegaard*, Herning Kunstmuseum, Herning, 1990, pp. 41-51.
- Gernes, Poul: *Forskningsforpligtelsen*, Kunstakademiets Arkitektskole, København, 1988.
- Gernes, Ulrikka S. & Hornung, Peter Michael: *Farvernes medicin: Poul Gernes og Amtssygehuset i Herlev*, Borgen, Valby, 2003.
- Hessellund, Birgit: *Herning og Billedkunsten*, Herning Kunstmuseum, Herning, 1986.
- Jaffé, Hans L. C.: *De Stijl 1917-1931*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.
- Knudsen, Peter Øvig: *Hippie 1*, Gyldendal, København, 2011.
- Mitchell, W.J.T.: "There are no visual media", *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005, pp. 257-266.
- Morell, Lars: *Det grafiske eksperiment. Poul Gernes' tryk 1943-1996*, Thaning & Appel, København, 2005.
- Overy, Paul: *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1991.
- Pedersen, Jane: *Det er så dejligt i Danmark viser Poul Gernes*, Borgen, København, 1971.

Petersen, Anne Ring: *Installationskunsten mellem billede og scene*, Museum Tusulanums Forlag, København, 2009.

Petry, François: "Les frères Horn et l'Aubette" in Mariet Willinge et al. (red.), *Aubette – L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Musées de la Ville de Strasbourg, 2008, pp. 34-49.

Stærmosé & Isager Arkitektfirma K/S: *Farvemanual*, Herlev Hospital, Herlev, 1998.

Søholm, Ejgil: *Angli gjorde det. Aage Damgaard og kunsten*, Gyldendal, København, 1992.

Troy, Nancy J.: "The Abstract Environment of De Stijl" in Mildred Friedman (red.), *De Stijl 1917-1931. Visions of Utopia*, Phaidon, Oxford, 1982, pp. 165-189.

Troy, Nancy J.: *The De Stijl Environment*, The MIT Press, Cambridge, 1983.

Wolfe, Tom: *From Bauhaus to our House*, Farrar Straus Giroux, New York, 1981.

Ørum, Tania: *De Eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København, 2009.

Ørum, Tania: "Den Eksperimenterende Kunstscole" in Tania Ørum et al. (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 223-239.

Ørum, Tania & Huang, Marianne Ping: "Indledning" in Tania Ørum et al. (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 7-18.

## Film:

Thorsen, Jens Jørgen & Maruni, Novi: *Herning 1965*, Minerva Film, 1965, 10 min.



DORTHE JUUL RUGAARD

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

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

ALLAN KAPROW, 1971<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

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

### **Aktionslegepladsen og *Modellen* som socialæstetiske praksisformer**

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

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

Teksten åbner døren til den praksis, som Nielsen har udviklet siden midten af 1960'erne. Parallelt med at han i 1967 tog afgang fra Kunstakademiets Afdeling for Mur og Rum hos den danske maler og grafiker Dan Sterup-Hansen (1918-95), påbegyndte han igennem sin ansættelse som kunstnerisk konsulent i Gladsaxe Kommune en konstruktiv kritik af tidens byplanlægning og de urbane rum. *Alsikemarken* (1967) blev hans første legepladsprojekt, en 500 m<sup>2</sup> stor motorisk legeplads udformet som et kuperet terræn med betonrør til at kravle igennem, vand til at lege med og levende dyr.<sup>5</sup> Nielsen oplevede den etablerede kunstscene som et selvtilstrækkeligt og elitært miljø, der var faldet i kløerne på kapitalen. Arbejdet med at opføre legepladser blev derfor ikke alene hans mulighed for at

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

### “Jeg viser en model”

I kølvandet på den relationelle æstetiks indtog i 1990'erne og Bourriauds idé om kunstværket som mikroutopisk model fik det kunstneriske miljø, som Nielsens socialæstetiske praksis nu blev betragtet som en frontløber for, en stigende institutionel opmærksomhed. Herom vidner rækken af internationale, museale gruppeudstillinger, dokumentariske udstillinger af *Modellen* og indlemmelsen af dokumentarisk materiale fra 1968 i MACBA's samling i 2009.<sup>16</sup> Samtidig med denne genindskrivning og musealisering af værket har Nielsen i de seneste år – ud over opførelsen af en interaktiv legeplads kaldet *Anthill* på Trapholt i 2001 – været inviteret til at nyfortolke mindre, udendørs versioner af *Modellen* i forbindelse med kulturfestivaler som Kunst Kaapt Fort i Utrecht (2009), under titlen *The Children's Peace Corner* og Nuit Blanche i Paris (2013), under titlen *The Model*.

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

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

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

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

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

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

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

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

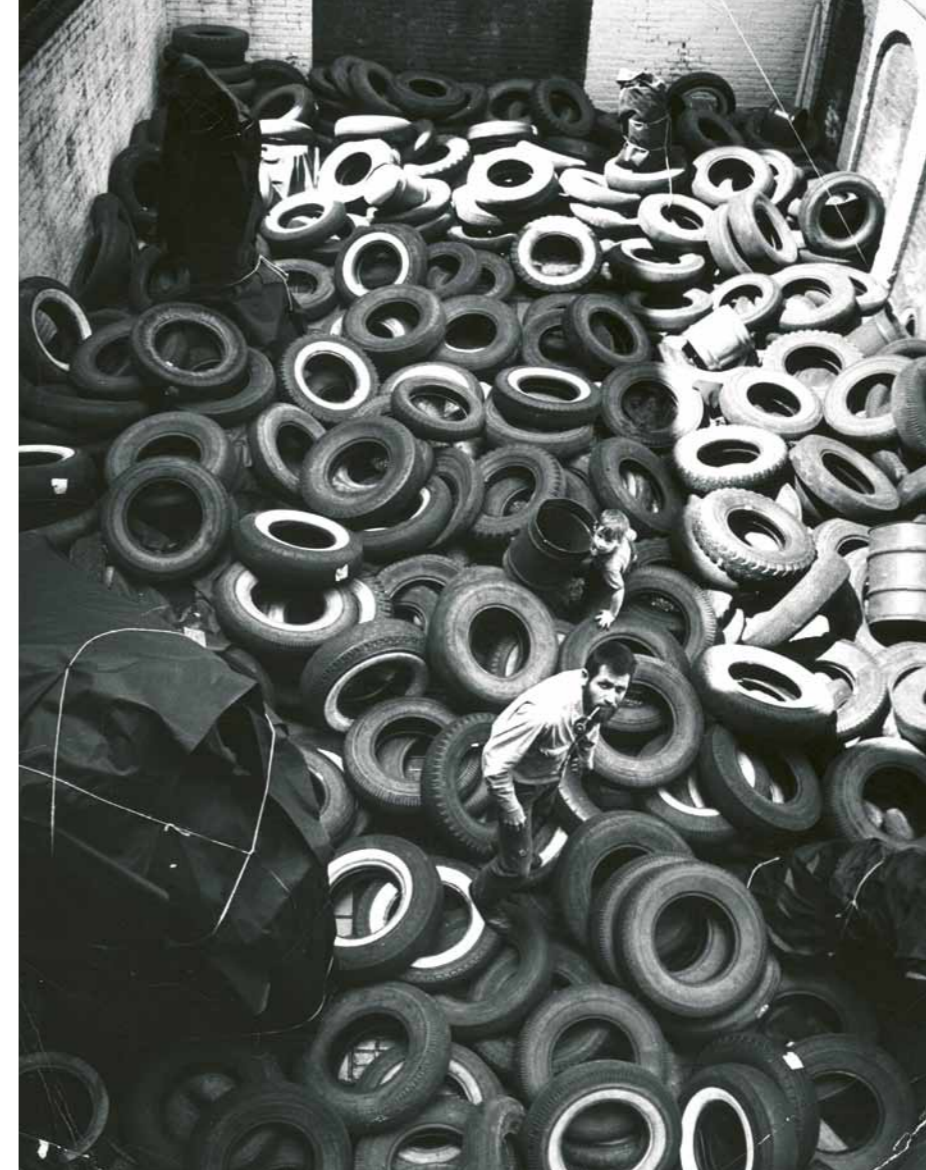
hvis man vil, ses som et udtryk for museets behov for at markedsføre kunstneren, der dermed reetablerer "autoren" og den kunstneriske intentionalitet i modernistisk forstand. Men i 2014-versionen var det Palle Nielsens værk, samtidig med at han gav det væk til de voksne og børn, der dagligt udfyldte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

### De sociale kunstnere

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### **Roller, subjekter, positioner**

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

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

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

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

## ABSTRACT

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

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

## NOTER

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

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

## LITTERATUR

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

Foster, Hal; Rosalind Krauss; Yve-Alain Bois; Benjamin H.D. Buchloh: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.

Gether, Christian; Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).

Henriksen, Lars: "Jeg er stadig Palle Nielsen!", interview med Palle Nielsen, 2012 in <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/jeg-er-stadig-palle-nielsen>. Sidst tilgået 14.9.2015.

Høholt, Stine: "Mit værk henvender sig ikke til kunstscenen", interview med Palle Nielsen, 2014 in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).

Kaprow, Allan: "The Legacy of Jackson Pollock" (1958) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003 (1993).

Kaprow, Allan: "The Education of the Un-Artist, Part 1" (1971a) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003 (1993).

Kaprow, Allan: "The Education of the Un-Artist, Part 2" (1971b) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003 (1993).

Kestner, Grant: "Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Contemporary Art" in Zoya Kocur og Simon Leung (red.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Wiley-Blackwell, 2013.

Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Media Condition*, Thames & Hudson, New York, 1999.

Larsen, Lars Bang: "Social Aesthetics" (1999) in Claire Bishop (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery og MIT Press, 2006.

Larsen, Lars Bang: *The Model. A Model for a Qualitative Society*, MACBA, 2009.

Mesch, Claudia: "Institutionalizing Social Sculpture" in Claudia Mesch og Viola Michely (red.), *Joseph Beuys. The Reader*, London og New York, 2007.

*Modellen, En modell för et kvalitativt samhälle*, Moderna Museet, 1968.

Nielsen, Palle: "De sociale kunstnere" (1969) in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).

Nielsen, Palle: "Socialæstetik – Hvad er det?" in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).

Petersen, Anne Ring: "Mellem aktivisme, installationskunst og relationel æstetik" in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).

Rugaard, Dorthe Juul: "Modellen 2014 – En model for kvalitativ deltagelse" in Christian Gether, Dorthe Juul Rugaard m.fl. (red.), *Modellen*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2015 (webpublikation).



BIRGITTE THORSEN VILSLEV

# Bo, bygge og besætte

## Social kunst i Danmark omkring 1970

Bosætningsprojekter, eksperimentbyer og en besættelse af en kirke ... hvad var det, der foregik i dansk kunst omkring 1970? For at svare på det ser jeg i denne artikel på tre kollektive kunstprojekter. Det drejer sig om lejrprojektet *SLUMP I* (1969), hvor en gruppe af kunstnere fra Eks-skolen, anført af Bjørn Nørgaard (f. 1947), byggede en midlertidig by på en mark i Kirke Hyllinge og boede dér en måned hen over sommeren i 1969. I sommeren 1970 etablerede arkitekt-parret Susanne Ussing (1940-1998) og Carsten Hoff (f. 1934) et eksperiment-byggeri, hvor alle kunne komme og bygge, i Thylejren. Samme sommer blev en missionsk kirke i Hjardemål i Thy besat af en gruppe af filmfolk og slumstormere. Hovedmanden bag besættelsen var Eks-skole-kunstneren Peter Louis-Jensen (1941-1999). I alle tre projekter ville kunstnerne på avantgardistisk vis integrere kunsten i hverdags- og samfundslivet.

Kunstkritikeren Claire Bishop (f. 1971) har identificeret en *social vending* i samtidskunsten i sin berømte artikel fra 2006 i *Artforum*.<sup>1</sup> Hun påpeger dog, at det sociale engagement i samtidskunsten har rødder tilbage i de historiske avantgarder og i 1960'ernes neoavantgardebevægelser. Bishop peger på tre lighedspunkter mellem 1960'ernes socialt engagerede kunstscene og socialt engageret samtidskunst i dag: en orientering mod fællesskaber, et opgør med en individuel kunstnerrolle og en aktivering af tilskueren.<sup>2</sup> Flere historiske eksempler på sociale kunstpraksisser er dog ifølge Bishop ofte mindre kendte i dag på grund af deres midlertidige projektkarakter. Når artiklens kunstprojekter ikke

<  
Susanne Ussing og Carsten Hoff's *Eksperimentbyggeri i Thylejren*, 1970.  
© Carsten Hoff.



er alment kendte i dag, skyldes det ligeledes, at de var midlertidige aktioner eller situationer, som kun er overleveret i dokumenteret form i tekster, fotos, film eller andet arkivmateriale.

I forlængelse af Bishops overvejelser kan det diskuteres, om der ikke snarere end en eller flere sociale vendinger har været en kontinuerlig socialpolitisk bevægelse i nyere kunsthistorie, som kan føres tilbage til avantgardistiske bevægelser og frem til i dag. Men hvis vi holder fast i idéen om historiske sociale vendinger, kan det hjælpe til at trække kunstprojekter frem fra historiens glemsel.

I artiklen vil jeg argumentere for, at der i årene omkring 1970 foregik en social vending i dansk kunst, hvor kunstnerne bevægede sig ud i eksperimenterende grænseområder mellem kunst, arkitektur, sociale processer og politisk aktivisme. For de involverede kunstnere flød kunst, samfundsliv og hverdagsliv, som vi skal se, til sidst helt sammen. Koblingen af kunst og politik blev dog ikke nødvendigvis accepteret af den resterende danske befolkning. I stedet for at inkludere kunne kunstprojekterne virke ekskluderende og skabe heftig debat, og den dag i dag kan de stadig virke provokerende eller uforståelige for mange. Netop derfor er der brug for at undersøge, hvad der var på færde dengang.

### Dansk kunst anno 1970

I dansk kunst kom der op igennem 1960'erne et nyt fokus på samarbejde, fællesskab og samfundsomvæltning. Det var i en tid, hvor nye ungdomskulturer, hippiebevægelsen og rødstrømpebevægelsen blomstrede. Den venstreorienterede forening for studentermiljø og alternative ungdomsmiljøer, Det Ny Samfunds sommerlejr i Thy i 1970, også kendt som Frøstruplejren eller blot Thylejren, tiltrak mange forskellige unge og ældre, der ønskede alternative livsformer, heriblandt flere danske kunstnere. Ifølge den danske avantgarde- og litteraturforsker Tania Ørum (f. 1945) lå de danske kunstneres kollektive projekter i slutningen af 1960'erne i "forlængelse af ungdomsoprørets begreber om 'kulturrevolution', hvor samfundet ændres gennem den enkeltes mentale omstilling til kollektive og solidariske livsformer, der fører til fælles handlemuligheder".<sup>3</sup> Man kunne også sige det sådan, at der var tale om et *socialæstetisk* fokus på handling frem for på kunstværket som et objekt.<sup>4</sup>

Særligt i kunstmiljøet omkring Den Eksperimenterende Kunstscole, kaldet Eks-skolen, skete der en tydelig nedbrydning af grænserne for, hvad kunst kunne være. Ifølge en af Eks-skolens stiftere, kunsthistorikeren Troels Andersen (f. 1940), var en af skolens grundteser, "at beskæftigelsen med formen må række ud over sig selv, må have en social funktion. Kunst henvender sig til andre".<sup>5</sup> Kunsten skulle ud og blande sig i samfundet og hverdagslivet. Kvinder var ikke

inkluderet i Eks-skolens *broderskab*.<sup>6</sup> Men som kunsthistorikeren Birgitte Anderberg (f. 1969) har påpeget, var kvindelige kunstnere i stigende grad med til at sætte de nye kunstneriske dagsordener fra omkring 1970.<sup>7</sup> De dannede nye grupperinger sammen og arbejdede ofte parvist eller kollektivt sammen med deres mandlige kollegaer og partnere som i de tre projekter i denne artikel. Et andet vigtigt aspekt i tiden var, at grænserne mellem de forskellige kunstarter blev nedbrudt, og flere kunstnere arbejdede tværaestetisk på tværs af arkitektur, design og kunsthåndværk. Det indebar et opgør med en hidtidig skelnen mellem finkultur og lavkultur. På et materielt plan blev der arbejdet med nye, utraditionelle materialer og nye kunstformer som happening, film, performance og aktionskunst. På et ideologisk plan afspejlede dette tidens politiske socialistiske idéer om alternative samfundsformer. Marxistiske forestillinger var til diskussion i tiden, men kunstnerne var ifølge Bjørn Nørgaard eklektisk inspirerede af flere forskellige utopiske og socialistiske samfundsmodeller i historien – fra nomadesamfund og kristne kulturer som Amish-folket til den amerikanske arkitekt Richard Buckminster Fullers (1895-1983) kupler.<sup>8</sup>

### Situationer og social arkitektur

De nye kunstformer og idéer i dansk kunst i slutningen af 1960'erne var inspireret af og i dialog med internationale neoavantgardebevægelser. Eks-skolens tidlige *aktioner* var formelle undersøgelser af sociale og performative situationer, som ofte inddrog publikum.<sup>9</sup> Andersen har påpeget, at nye kunstformer som *happenings* og *situationer* flød sammen efter 1960.<sup>10</sup> Den franske stifter af Situationistisk Internationale Guy Debord (1931-1994) ville helt opløse kunsten i sociale *situationer*:

Vi vil forsøge at skabe situationer, det vil sige kollektive miljøer, en helhed af indtryk, der bestemmer et øjeblikets kvalitet. Hvis vi tager et simpelt eksempel, en gruppe mennesker, samlet i et givet tidsrum, så må man, ud fra vort kendskab til de materielle midler som er til rådighed, undersøge hvilken indretning af sted, hvilken udvælgelse af deltagere og hvilken fremprovokation af begivenheder, der bedst passer til det ønskede miljø.<sup>11</sup>

Citatet kunne nærmest være en opskrift på de tre kunstprojekter, der indgår i denne artikel. De indebar, som vi skal se, undersøgelser af sociale situationer med en gruppe af mennesker over en bestemt tid.

En anden international bevægelse, der havde stor betydning for den eksperimenterende kunstscene i Danmark, var Fluxus-bevægelsen.<sup>12</sup> Der var direkte

kontakt til den internationale Fluxus-scene igennem blandt andet den danske kunstner Arthur Köpckes (1928-1977) galleri i København, og selvfølgelig de to danske Fluxus-komponister, kunstnerne Henning Christiansen (1932-2008) og Eric Andersen (f. 1940).<sup>13</sup> Særligt den tyske hovedfigur Joseph Beuys (1921-1986) slog tonen an for de sociale kunstekspirimentet i tiden. Beuys var i København i flere omgange i forbindelse med udstillinger i København, første gang i 1964, og han udstillede herefter med flere af de danske kunstnerne omkring Eks-skolen både i Danmark og Tyskland.<sup>14</sup> Alle skulle ifølge Beuys være kunstnere og revolutionere de sociale systemer gennem kunst som *social skulptur* eller *social arkitektur*.<sup>15</sup> Med sin *Soziale Plastik* foreslog Beuys et udvidet kunstbegreb, som tog afsæt i fællesskabet og gjorde op med en idé om kunst som artefakt og objekt. Idéen var, at alle mennesker gennem en kontinuerlig kreativ proces kan bidrage til at ændre de sociale strukturer i det sprog og den tænkning, de er en del af.<sup>16</sup>

I forlængelse af Debords situationsbegreb og Beuys' *Sociale Plastik* er et hovedspørgsmål i de følgende analyser, hvordan de danske kunstnerkollektiver arbejdede med det sociale som plastiske situationer. Eller sagt på en anden måde: Hvordan blev det sociale til kunstnerisk materiale?

## SLUMP I

I foråret 1969 fik Bjørn Nørgaard en idé om, at en udvalgt flok kunstnere skulle tilbringe en måned sammen på en mark på Sjælland og opbygge en alternativ by-struktur.<sup>17</sup> Hvad ville der opstå, når 25 kunstnere slog sig ned sammen på et afgrænset område i en afgrænset periode? Blandt deltagerne var ud over ham selv og Lene Adler Petersen (f. 1944), som han dannede par med, flere kunstnerkollegaer fra Eks-skolen, heriblandt allerede nævnte Troels Andersen.<sup>18</sup> *SLUMP I*, som lejreksperimentet blev kaldt (med lån fra det danske udtryk "på slump"), lå i forlængelse af *Dumping-festivalen* i Fælledparken i 1968 og Charlottenborgs 200-års jubilæumsudstilling *Festival 200* i København i 1969. Her udstillede de danske kunstnere sammen med internationale kunstnere, og der blev i takt med tidens internationale toner udført nye publikumsinddragende performances, happenings og installationer.<sup>19</sup> De kunstneriske og kollektive elementer fra festivalerne skulle nu udforskes yderligere over en længere periode i en kollektiv lejr. I slutningen af 1960'erne arbejdede flere kunstnere fra Eks-skolen ifølge Nørgaard med en ny, immateriel social kunst: "Vores udgave var, at kunsten ikke skulle have nogen særlig fysisk karakter, men at det skulle være selve den måde, den indgik på i de sociale sammenhænge, der skulle være værket."<sup>20</sup> Kunstværket blev i den forståelse til selve den sociale situation, men her ikke udforsket formelt som i happenings, men i en lejr-situation.

*SLUMP I* blev realiseret i en uge fra 4. til 10. september 1969 i Kirke Hyllinge. På marken blev der etableret en lejr med telte og lavet forskellige kollektive kunstprojekter. Projektet blev formidlet i Det Eks-skole-tilknyttede tidsskrift *ta'BOX*.<sup>21</sup> *Ta'BOX* var et utraditionelt tidsskrift med tekster og ting og sager, samlet og distribueret i en plastikpose med bidrag fra unavngivne, men dog ofte identificerbare kunstnere.<sup>22</sup> Allerede i *ta'BOX 2* var der en offset-plakat med påskriften: "SLUMP bygger en by på en mark nær Kirke Værløse 1/7-7/7 1969".<sup>23</sup> Projektet blev dog først realiseret i september samme år på en mark nær Kirke Hyllinge – og ikke "Kirke Værløse", som Nørgaard først havde skrevet på plakaten. En programerklæring bragt i det tredje nummer af tidsskriftet lød:

Der er et 25 mands telt, vand, (elektricitet), samt et læs gamle brædder og muligvis en stor kuppel, ellers medbringer folk selv, hvad de har brug for – telt – sovepose – værktøj – etc. Nogenlunde fastlagt arbejdsopgave: at gennemleve nogle organisationsmæssige problemer (varme, regn, sove, toilet o.s.v.) samt udarbejde en række "rapporter", "analyser" og billeder (Ta-box 3).<sup>24</sup>

*Ta'BOX 3* indeholdt fotos og forskellig dokumentation fra lejren såsom en lejr-rapport, en dagbog, husholdningsregnskaber, skitser og et kort med vejvisning til Kirke Hyllinge. I et brev, ligeledes bragt i *ta'BOX 3*, indskrev Fluxus-komponisten Henning Christiansen (1932-2008) *SLUMP* som en del af det, han kaldte "Fluxus Zone Nord". Det er oplagt at se det kollektive projekt i forlængelse af Fluxus-bevægelsen og Beuys' antropologiske kunstbegreb, der netop beroede på en idé om en formning af det fælles gennem den menneskelige kreative proces. *Ta'BOX 4* indeholdt teksten: "Slump betyder at være sammen at bo sammen at tænke sammen at tale sammen at gøre sammen at arbejde sammen mod isolation."<sup>25</sup>

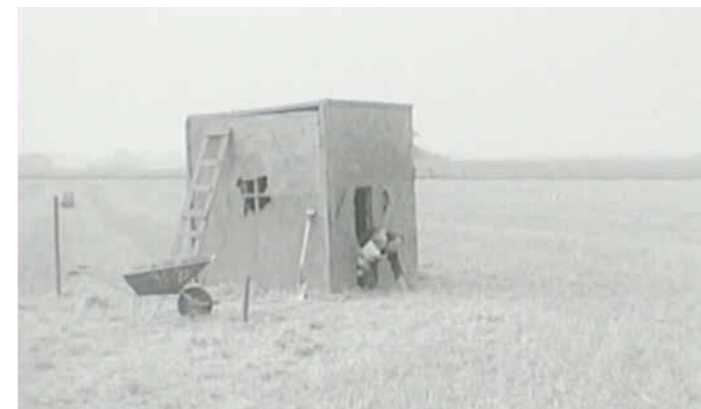


Plakat til *SLUMP I*, bragt i *ta'BOX 2*, 1969.

*SLUMP*-lejren var en slags i praksis antropologisk, sociologisk udforskning af, hvad der sker med kreativiteten i et kollektivt fællesskab. Alle deltagerne boede sammen i et stort telt under primitive forhold. Det handlede dog ikke kun om at bo sammen, men desuden om at frigive nye muligheder for den kunstneriske kreativitet. Kunstnerne opførte forskellige boligstrukturer og kunstprojekter og lavede radiooptagelser i det såkaldte *Radio Slump*.<sup>26</sup> Der blev bygget huse af halm, tårne, jordhuler og andre mere abstrakte skulpturer og installationer ude på marken, Louis-Jensen lavede fx plastiskulpturer, kunstneren Stig Brøgger (f. 1941) en drage, og arkitekten og skribenten Allan de Waal (1938-2012) skravede et område af marken som en slags *land art*.<sup>27</sup> Der blev herforuden iscenesat og filmet en western-inspireret film, *Fargo* (siden kaldet *Slump-filmen*), som indeholdt både action-prægede scener med en biljagt ud over marken og afbrænding af et lerklinet halmhus, men også indfangede de sociale aktiviteter og hverdagsituationer med madlavning og børnene i lejren.<sup>28</sup>

De Waal skrev i en artikel til tidsskriftet *A+B* om, hvordan *SLUMP* handlede om at "overskride det personlige" og "etablere nye sociale berøringsflader".<sup>29</sup> *SLUMP I* var en undersøgelse af, hvordan kunst og hverdagsliv kunne smelte sammen, et socialt kunstlaboratorium, hvor det ikke handlede så meget om kunstneriske produkter som om de kreative handlinger i en avantgardistisk frisættelse af kunst som en hverdagsaktivitet. Lejrprojektet var fra starten af tænkt som en midlertidig model, et eksperimentalmiljø for nye samfundsformer og ikke som et varigt fællesskab. Ørum kalder det "eksemplariske demonstrationer af alternative samfund".<sup>30</sup>

Ifølge programerklæringen skulle lejren være ført videre i "en rigtig by", der dog aldrig blev realiseret. Flere af kunstnerne fra *SLUMP I* deltog imidlertid efterfølgende i Thylejren i sommeren 1970.<sup>31</sup> Nørgaard selv videreførte en serie lejreksperimenter med samme titel (*SLUMP II-VI*), blandt andet i forbindelse med Nordisk Ungdomsbiennale i Kunstnerens Hus i Oslo samme år.<sup>32</sup> Det efterfølgende år blev hans berømte aktion *Hesteofringen* udført på samme mark som *SLUMP I* – efter den var blevet forvist fra udstillingen *Tabernakel* i 1970 på Kunstmuseet Louisiana i Humlebæk. Her var internationale Fluxus-kunstnere inviteret til at udstille sammen med danske kunstnere fra Eks-skolen. Den danske gruppe udvandrede imidlertid fra udstillingen i protest over ikke at måtte udstille dyr og andre utraditionelle projekter på museet.<sup>33</sup> Hesteofringsaktionen ændrede ifølge Nørgaard selv hans egen opfattelse af, hvad der var kunstens domæne: "Kunstens materiale og rammer ligger nu i den måde, man opfatter tilværelsen og samfundet på. Kunstneren skal ikke længere lave skulpturer, kunstneren skal lave samfund."<sup>34</sup>



Stills fra *Fargo/SLUMP*-filmen, 1969. © Bjørn Nørgaard.

Nørgaard og Adler Petersen eksperimenterede i årene efter med flere kollektive lejr- og bosætningsprojekter.<sup>35</sup> Efter *SLUMP*-aktionerne og *Hesteofringen* ville de afprøve mulighederne for at skabe og leve i et socialistisk produktionskollektiv, hvilket resulterede i den mislykkede *Livø-aktion* i 1971.<sup>36</sup> Kunstnerne ville "stjæle" Livø, som lå brak, og lave et produktionskollektiv på øen, men blev stoppet af Kulturministeriet, der forvaltede øen, og eskorteret tilbage til fastlandet, hvor de i stedet lavede et arbejdskollektiv i et gartneri i Løgstør og et påskebord for lokale beboere.<sup>37</sup>

Sammen med blandt andre Troels Andersen var Nørgaard og Adler Petersen efterfølgende med til at starte det kollektive Eks-skole-trykkeri i København i 1972. Kollektivtanken skal ses som en reaktion på den ulighed og uretfærdighed, kunstnerne så i de kapitalistiske magtstrukturer og den imperialistiske krigsførelse i deres samtid. Adler Petersen henviste i en senere artikel til tidens politiske begivenheder, "slumstormeraktionerne, de store vietnamdemonstrationer, verdensbanken". Kunstnerne ville etablere arbejdsfællesskaber og herved "realisere et socialt foretagende med livsmåder, der fungerede".<sup>38</sup>

Ifølge Nørgaard ville de applicere den kunstneriske metode på både politik og erhvervsliv: "Ved at tænke politik i billeder ville man få en helt anden måde at tale sammen på, som ville ophæve den diskussionsmodel med 'du har uret, jeg har ret', som jo er gældende i almindelig politik." Som Ørum har påpeget, giver det i den optik ikke mening at skelne mellem æstetik og politik.<sup>39</sup> I *SLUMP*-aktionerne ville Nørgaard med sin billedtænkende politik undersøge det sociale som en slags kunstvidenskab med en kunstnerisk metode helt uden om den politiske retorik.

*SLUMPI* var et eksempel på, hvordan man kunne praktisere en sådan billedtænkende politik og demonstrere nye, alternative samfundsformer og politiske metoder gennem kreativitet og kunst. Det byggede på en vision om social lighed og et fladt demokratisk system. Der var tale om en avantgardistisk drøm om at forene kunst og liv, dagligdag og arbejde i et kunstnerisk fællesskab, hvor alle var lige, og hvor fælleseje og selvforsyning var alternativer til det kapitalistiske arbejdsmarkeds produktionsforhold. Med Nørgaards ord gik kunsten således "fra at være værk til at være social produktion".<sup>40</sup>

### Ussing og Hoffs eksperimentbyggeri i Thy

Ussing og Hoffs *Eksperimentbyggeri i Thy* i 1970 var som *SLUMPI* tænkt som en modelsituation. Det var et midlertidigt kollektivt lejrprojekt, der blev udviklet efter behov af beboerne selv. Kunstner- og arkitektparret arbejdede tværfæstet i feltet mellem arkitektur og kunst.<sup>41</sup> Med deres egne ord undersøgte de i

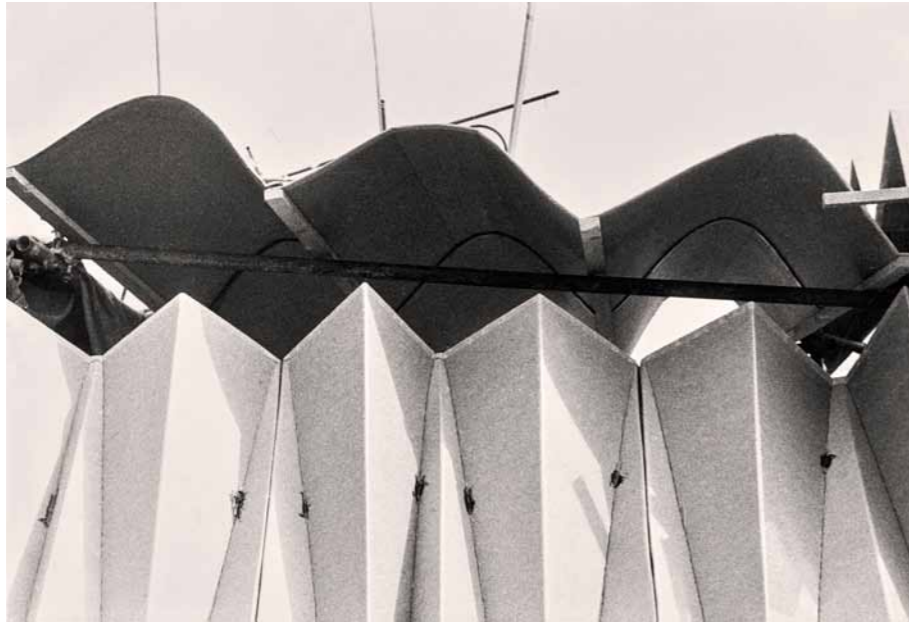
deres *Sanserums*-udstillinger i 1969 "de fysiske og sociale processer og samspillet mellem dem i menneskeskabte omgivelser".<sup>42</sup> Disse undersøgelser videreudviklede de året efter i eksperimentbyggeriet i Thy, der løb over tre sommermåneder. I dets brugerinddragelse havde projektet konceptuelle ligheder med Fluxus' og Beuys' idéer om en social arkitektur, med et mere praktisk fokus på det håndværksmæssige.

Ussing og Hoff beskrev projektet i et nummer af tidsskriftet *Arkitekten*.<sup>43</sup> Idéen var, at alle frit og efter behov kunne bygge sig ind i en på forhånd etableret stålørssstilladsstruktur. Det vindblæste, åbne vendsysselske landskab og lejrens deltagere bød på forskellige udfordringer. Der blev oplyst om projektet på fællesmøder i Thylejren og på et skilt ved indgangen, hvor der stod: "Stilladshusene. Enhver kan deltage i dette boligeksperiment. Enhver kan indrette sig som han vil i stilladserne. Kom med jeres egne ideer og materialer, eller brug vores."<sup>44</sup> Der var billige byggematerialer såsom bølgepap, presenninger, bræddeflager og hønsenet til rådighed. Materialerne var valgt med henblik på den korte levetid på de tre måneder, som projektet skulle vare.

Arkitektonisk set ville parret udforske principper for konstruktion såsom foldning af materialerne og samlingsmåder, men det centrale var udforskningen af de sociale mekanismer. Kendetegnende for Ussing og Hoffs projekter var der et grundprincip i balancen mellem struktur og selvbestemmelse. Problematikken var: Hvordan skaber man et åbent system? Spændingen i projektet lå i forholdet mellem individ og fællesstruktur. Det handlede om at skabe rammer for fri udfoldelse; for at bygge og leve, som den enkelte selv ønskede; for herigennem at opnå et mere spændende og varieret byggeri.

I *Aalborg Stiftstidende* blev projektet omtalt som et "spændende ultramoderne boligforsøg".<sup>45</sup> I en artikel i *Politiken* blev det fremhævet som "et alvorligt arkitektonisk eksperiment med spændende iagttagelser af éngangsboligens muligheder. En levende model, der ustandselig forandrer sig i forsøg på at imødekomme skiftende behov".<sup>46</sup> Der var ifølge samme artikel "operahusvisioner" over områdets indgangsparti, som var foldet i pap. Byggeaktiviteterne foregik dog ikke uden problemer. Ud over at de blev udfordret af barsk vestenvind og regn i det åbne landskab, var der sociale udfordringer. Projektet blev ifølge parrets egne efterfølgende evalueringer måske for åbent, fordi Thylejren var blevet så stort et tilløbsstykke, at mange kom forbi og kun deltog kortvarigt i projektet. Det betød, at arkitekterne gentagne gange måtte begynde forfra med at forklare og udvikle det, hvilket selvsagt ikke var befordrende for den ønskede kontinuerlige kreative proces.

Ussing og Hoffs *Eksperimentbyggeri* i Thylejren, 1970. © Carsten Hoff



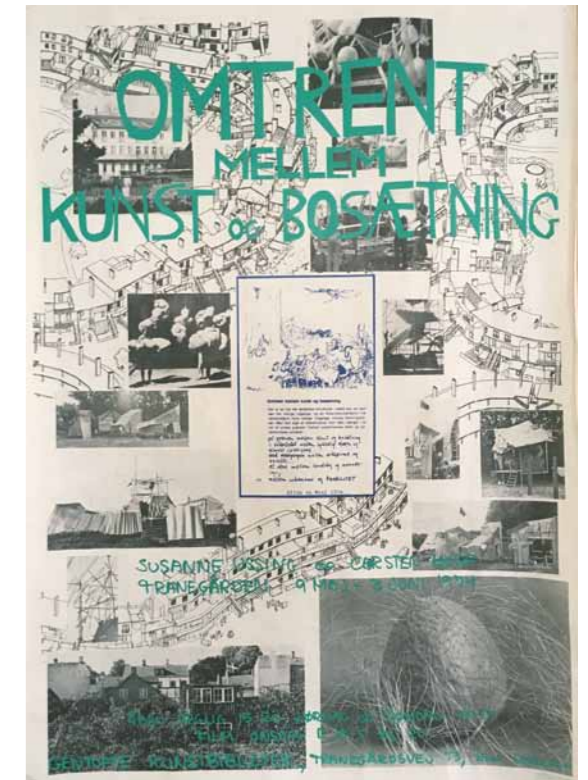
Generelt var der angiveligt en manglende interesse og forståelse for arkitektoniske visioner i Thylejren. Arkitekt Torben Schmidt skrev i en kronik i *Information*, at Thylejren “havde været en enestående lejlighed til at få gennemprøvet en række nye bolig-og byggeprincipper sideløbende med det mere socialpolitiske indhold. (...) Nu er der egentlig kun en arkitekt og en billedhuggerinde, der seriøst har taget dette problem op – i praksis”.<sup>47</sup> I interviews gav Ussing og Hoff ligeledes selv udtryk for, at de var overraskede over, hvor traditionelt der ellers blev bygget i Thylejren, med kopier af “cowboybyer” og jordhuler, og de kritiserede, hvordan de fleste i Thylejren manglede “visioner i dagliglivet”.<sup>48</sup> Til et nummer af *Thylejr-avisen*, hvor der blev efterlyst fremtidige visioner for Thylejren, bidrog Ussing med et forslag til en fremtidig arkitektur i lejrområdet. Det var “en hæklet lukket by til vinteren 70-71”, der med udgangspunkt i det eksisterende supermarked voksede organisk frem som en slags hæklet cellestruktur: “Efterhånden som man bygger, tager man stilling til rummet ved siden af. Den kompakte by udvikles i alle retninger i takt med behovene.”

Visionsløsheden afspejlede sig ifølge Hoff i de politiske modeller i lejren, som han kritiserede for ikke at afspejle virkeligheden.<sup>49</sup> I eksperimentbyggeriet lå der deusden en samfundskritik af den fremmedgørelse i de fysiske omgivelser, som Ussing og Hoff oplevede uden for Thylejren. Forhindringerne i Thylejren bekræftede for dem “nødvendigheden af at realisere alternativ-projekter i

praksis i sand størrelse”. Men som de skrev: “Måske havde det dog været endnu væsentligere om projektet var blevet gennemført i et tæt bebygget område – et eller andet sted imellem Herlev og Glostrup.”<sup>50</sup>

Parret rendyrkede byggeeksperimenterne på Kulturministeriets seks ugers sommerlejr på Vejlø i 1972, hvor de, belært af deres erfaringer i Thy, på forhånd etablerede en infrastruktur og inviterede en fast gruppe til at deltage.<sup>51</sup> I løbet af nogle uger fik gruppen bygget en velfungerende by i blik, bølgepap og presenninger, der dog hurtigt gik i forfald og kom til at ligne “slum”. Da deltagerne noget tid efter så fotos fra lejren, blev de overraskede over, hvor slumagtig den faktisk havde set ud. “Selv vurderede vi ikke det æstetiske ud fra samme normer, netop fordi vi syntes, at aflæsningen af den sociale proces i det fysiske udtryk i sig selv gav den mening og skønhed,” skrev Ussing.<sup>52</sup> Lejren gennemgik ifølge Ussing samme faser som en by i det etablerede samfund inklusive dets sociale mekanismer. Vejlø var således, som det også var intentionen med *Eksperimentbyggeri i Thy*, udtryk for en social æstetik med fokus på proces, handling og eksperiment frem for det endelige resultat.

Eksperimenterne med brugerinddragelse havde stor betydning for Ussing og Hoffs samtidige arkitekturprojekter. I “Karlstrup-projektet”, en boligprojektkonkurrence i Køge Bugt om fremtidens etagebyggeri, var deres byggeforslag i stil med byggestrukturen på Vejlø et betonfundament med en struktur for de faste installationer, sanitære forhold og trafik osv., hvori beboerne efterhånden kunne udbygge deres bolig efter behov og økonomi.<sup>53</sup> Selvom projektet vandt førstepræmien, blev det aldrig realiseret, da boligselskaberne ikke turde investere i det. Forslaget til arkitektkonkurrencen blev i 1974 vist sammen med filmoptagelser fra Thy og Vejlø på udstillingen *Omtrent mellem kunst og bosætning* på Tranegården uden for København.<sup>54</sup> Udstillingens titel refererer til de Waals allerede nævnte artikel i *A+B* i 1970, hvor han skrev om nye alternative bosætningsprojekter, blandt andet inspireret af Buckminster Fullers (1895-1983) økologiske, amerikanske kuppelsamfund og nomadekulturer.<sup>55</sup> I 1977 byggede Ussing og Hoff en sektion fra etageboligbyggeriet i fuld størrelse til udstillingen *Alternativ Arkitektur* på Kunstmuseet Louisiana i Humlebæk.<sup>56</sup>



Udstillingsplakat fra Ussing og Hoffs udstilling *Omtrent mellem Kunst og bosætning*, Tranegården, 1975. © Carsten Hoff

I *Eksperimentbyggeriet* blev publikum selv til producerende deltagere frem for blot passive betragtere. Samspelet mellem fællesskab og individuelle handlinger blev udforsket med udgangspunkt i brugerinddragelse og idéer om, at alle i Beuys' ånd skulle være kunstnere – her arkitekter – i deres eget liv. Deres projekter lå i tråd med en radikal, eksperimenterende og spekulativ arkitektur i Europa, som blandt andet havde hentet inspiration fra situationist-bevægelsen.<sup>57</sup>

Undersøgelserne af sociale mekanismer i selve processen, frem for det færdige resultat, har stor genklang i socialt engagerede kunstprojekter i dag. Eksperimentbyggeriets sociale idéer kan fx spores frem til projektet *SOUP – A Temporary Art and Architecture Project in Urbanplanen, 2007*, hvor en blandet gruppe af kuratorer, kunstnere og arkitekter, heriblandt Hoff, arbejdede med brugerinddragelse af en multietnisk gruppe beboere i Solvangcentret i Urbanplanen på Vestamager.<sup>58</sup>

### Besættelsen af Hjardemål Kirke 1970

Besættelsen af Hjardemål Kirke i Thy den 31. august 1970 var en politisk og kunstnerisk aktion, der blev planlagt og udført af en gruppe på femten aktivister fra filmkollektivet Hus-film og slumstormerkollektivet Hudegården.<sup>59</sup> Men hvad var meningen med at besætte en kirke? Ifølge de øvrige besættelse og kunstnerkollegaer var det Peter Louis-Jensen, der var idémanden bag kirkebesættelsen. Han boede selv boede med sin familie i Thylejren, og hans hustru Bodil Marie Nielsen (f. 1942) deltog i besættelsen. Desuden trak han flere kunstnere, som ikke boede der, over til Thylejren med henblik på at få dem til at deltage i kirkebesættelsen.<sup>60</sup> Louis-Jensen var ikke enig i alle Thylejrens målsætninger.<sup>61</sup> Ørum har i sin bog om de eksperimenterende tressere beskrevet, hvordan Louis-Jensen på lejr møder agiterede heftigt for mere direkte politisk handling og for at demonstrere de sociale idéer uden for Thylejrens afgrænsede rammer.<sup>62</sup> I bogen *Hippie. Sommeren der gik* fra 2012 har journalisten Peter Øvig Knudsen (f. 1961) fokus på kirkebesættelsen som et udtryk for Louis-Jensens interne opgør med Thylejren. I denne sammenhæng vil jeg dog især fokusere på de æstetisk-politiske aspekter og diskussioner, som kirkebesættelsen medførte.

Besættelsen var nøje planlagt. Ifølge Øvig Knudsens detaljerede redegørelser havde Hjardemålgruppen fået kopieret nøglen til kirken ved at lave et aftryk af den i tyggegummi. I nattens mulm og mørke barrikaderede de kirken medbringende proviant, kogegrej og andre fornødenheder, nok til at klare sig i en uge. Bjørn Nørgaard, der ikke ville deltage i selve besættelsen, kørte samme nat på sin Nimbus-motorcykel til København med en pressemeddelelse, som der også blev sat et opslag op af på kirkedøren.<sup>63</sup> Den forklarede blandt andet, at "aktio-



Fotos fra *Hjardemål-aktionen* i Thy, 1970. © Lokalhistorisk arkiv for Thisted Kommune. Foto: Tage Jensen.

nens formål er at påvise, i hvilken grad statsmagten bygger på falsk autoritet og traditionelt accepteres og adlydes af de politisk set fremmedgjorte indbyggere i Danmark”.<sup>64</sup> Flere folk fra Thy-egnen, der ankom til kirken, efterhånden som besættelsen rygtedes i området, syntes dog bestemt ikke om at få besat deres kirke af de “langhårede” københavnere, der viftede med farvede faner og råbte politiske slagord og filmede ud af kirkens vinduer, og en gruppe fiskere fra Hanstholm forsøgte ligefrem selv at drive besættelserne ud og give dem tæsk. Politiet og en helikopter fra Aalborg Flyvestation blev tilkaldt.<sup>65</sup> Mens besættelserne talte om politibrutalitet, rapporterede politiet om voldelig modstand fra besættelserne, som angiveligt kastede sten ned mod de indtrængende politifolk. Det ses på presse-billeder fra tiden, hvordan det endte med, at besættelserne blev ført ud af kirken, beskyttet af en politikæde mod de mange hundrede vrede fremmødte lokale, og efterfølgende kørt til arresten i Aalborg, hvor de blev varetægtsfængslet i tre uger.

Efter deres løsladelse lavede gruppen en demonstration på Rådhuspladsen i København med en papkirkemodell af Hjordemål Kirke med den hensigt at forklare bevæggrundene for besættelsen. Jævnfør pressemeddelelsen var det en kritik af folkekirken og staten ud fra den idé, at folkekirken ikke er ejet af nogen, men af alle, og dermed også af besættelserne.

Besættelsen var bevidst orkestreret i forhold til pressen og blev dokumenteret på film.<sup>66</sup> Det fremgår af *Hjordemålfilmens* speak, at intentionen med besættelsen var at prøve at bo i kirken i en hel uge som et socialt eksperiment.<sup>67</sup> Besættelserne søgte et ægte, fundamentalt fællesskab baseret på lighed og kærlighed, hvor ingen blev udnyttet af andre, som de mente, det var tilfældet i det danske samfunds *allestedsnærværende monopolisering* – “lige fra statsapparatet, de økonomiske monopoler alt for villige veninde, til det enkelte menneskes frihed, lighed og religiøs opfattelse af fællesskabets betydning”.<sup>68</sup> Med besættelsen ønskede de at pege på en “fællessituation, hvor det der skete i kirken og uden for kirken nødvendigvis må være afhængig af hinanden”. På en måde kom kirkeaktionen dog til at demonstrere netop det modsatte af en fællessituation i samfundet. Tværtimod tydeliggjorde den en stor afstand mellem et avantgardistisk københavner-hippiekunstnermiljø og et kristent missionsk lokalmiljø i Thy, som ikke umiddelbart var forenelige i et kirkefællesskab.

Kunsthistoriker Christine Buhl Andersen (f. 1967) har karakteriseret det som en uklar og uigennemtænkt aktion: “et sammensurium af politiske tanker, teologiske og kunstneriske ideer.” Ørum har ligeledes betegnet det som en aktion “uden fornemmelse for det lokalområde, hvor den finder sted”.<sup>69</sup> Flere kunstnerkollegaer var ligeledes kritiske over for aktionen.<sup>70</sup> Adler Petersen anså aktionen

for mislykket, fordi besættelserne ikke nåede at udføre det sociale eksperiment, der var intentionen:

I Hjordemål havde man barrikaderet sig for dårligt. Man fik ikke tid til at sove, spise, kneppe eller arbejde på stedet. Alle kræfter gik til at forsvare sig mod omgivelserne (beboerne og politiet). Men den kunne “have været en gruppes forsøg på at lave sin egen historie. På egne betingelser at skabe det ideelle fortilfælde.” ... det kunne have været det historiske tidsrum, da nogle mennesker gennemførte at bo, leve og arbejde på et af samfundet erklæret politisk umuligt sted.<sup>71</sup>

Efter kirkebesættelsen var der heftig debat i den danske presse om dens politiske eller æstetiske karakter. Flere kritiske stemmer kom fra Thylejren, og de mente, besættelsen ødelagde lejrens ry blandt de lokale thyboere og politikere. Som repræsentant for Det Ny Samfund anklagede Peter Duelund (f. 1945) i et indlæg i *Information* Hjordemål-aktionisterne for “at lave æstetik i en entydigt politisk sammenhæng”.<sup>72</sup> Duelund mente, at besættelsen angreb lokalbefolkningens suverænitet, og han konkluderede endvidere, at en sådan “æstetisk tilfredsstillelse af en samfundsmodel” i hvert fald ikke interesserede ham. En forsvarer for aktionen var forfatteren og journalisten Erik Thygesen (1941-1999), som både skrev en anmeldelse af *Hjordemål-filmen* og lavede et interview med Louis-Jensen i *Politiken*.<sup>73</sup> I interviewet svarede Louis-Jensen, at “Duelund har fået æstetik galt i halsen”. Louis-Jensen kunne ikke se “nogen større forskel på det vi kalder æstetik, og det, vi kalder politik – vel at mærke det alternativt politiske, de forestillinger om et nyt samfund, som ligger til grund for vore handlinger. Det politiske og det æstetiske smelter sammen i en total vision”.<sup>74</sup> Louis-Jensens marxistisk-avantgardistiske idéer lå op ad Nørgaards socialutopiske, *billedtænkende politik*, men fik et meget provokatorisk udtryk i Hjordemål-aktionen.

I 1970'erne var Louis-Jensen den måske mest radikale af kunstnerne fra Eks-skolen i sin orientering mod kunstens socialpolitiske dimensioner og en opløsning af skellet mellem æstetik og politik. Med tydeligt æstetisk udgangspunkt i Eks-skolens formelle eksperimenter og idéer understregede han de æstetiske og formelle sider af besættelsen, når han i interviewet med Thygesen sammenlignede Hjordemål-aktionens femten deltagere med sin minimalistiske skulpturinstallation bestående af seksten kasser på *Kunsternes Efterårsudstilling* i 1966. Ifølge Buhl Andersen var Louis-Jensen direkte påvirket af situationisternes revolutionære idéer om sammensmeltning af livsform og kunst og dermed opløsningen af kunstværket.<sup>75</sup> Hvis Debord ville opløse kunst i sociale situa-

tioner, tog Louis-Jensen det efterfølgende skridt fuldt ud og opløste kunsten i hverdagslivet.

Efter Hjardemål-aktionen startede Louis-Jensen og Bodil Marie Nielsen sammen med andre medlemmer af Husfilm-gruppen et maoistisk motiveret produktionskollektiv ved navn Stålvængegård på Sydsjælland. Ifølge kollektivets formålsparagraffer ville de “nå til revolutionen just ved at forene liv og politisk praksis”. Produktionskollektivet kunne ifølge Buhl Andersen netop ses som en model for “det totale environment” og sidste fase i Louis-Jensens kunstneriske udvikling mod opløsningen af kunstneren som individ og foreningen af kunst og liv – eller “livet selv som billede”.<sup>76</sup>

Buhl Andersen laver sammenligninger til andre historiske skandaleombruste kunstprojekter frem til 1990'erne.<sup>77</sup> En anden i dag måske mere oplagt sammenligning til en anden begivenhed i Danmarkshistorien kunne være til konflikterne omkring Ungdomshuset på Jagtvej 69 i København. Her var det omvendt den kristne evangeliske frikirke Faderhuset, der ville drive de unge, som brugte huset, ud og overtage det, og det endte med, at huset blev revet ned af politiet i 2007. Så galt gik det ikke med kirken i Hjardemål i 1970, og en pointe var dengang netop, at det var et *midlertidigt* og eksperimenterende socialæstetisk projekt, der udfordrede en gældende konsensus.

### Social kunst anno 1970

Artiklen har i tre analyser bevæget sig fra bosætning til boligbyggeri og besættelsen af en kirke – fra Nørgaards billedtænkende politik til Ussing og Hoffs åbne, brugerinddragende principper og til Louis-Jensens politisk-æstetiske totalvisioner om at forene kunst, produktion og liv. Samlet set tegner de tre kollektive projekter med deres fokus på samarbejde, fællesskab og samfundsomvæltning et billede af en ny social vending i dansk kunsthistorie omkring 1970. Kunstværket blev opløst i undersøgelser af sociale situationer i tråd med Fluxus og situationistiske idéer. I stedet blev der fokus på formgivningen af det sociale som et æstetisk anliggende. Æstetik og politik blev derfor set som to sider af samme sag.

Der skete et sammenbrud i traditionelle distinktioner mellem kunstnere og publikum, professionel og amatør og produktion og reception, som ifølge Bishop i 2006 også ses i den socialt engagerede samtidskunst.<sup>78</sup> I *SLUMPI* var der slet ikke tilskuere til stede. I Ussing og Hoffs brugerinddragende eksperimentbyggeri var publikum helt inkluderet som medskabere. Og i besættelsen af Hjardemål Kirke blev tilskuerne holdt helt udenfor med barrikader. Ikke blot kunstnerrollen, men tilskuerrollen blev som sådan helt opløst, for alle tilstedeværende var medskabere af den sociale organisme som kunstværk. Der blev dog

stadigvæk tænkt på at dokumentere på film og i fotos for eftertidens tilskuere, og disse dokumentationer åbner for andre medieæstetiske spørgsmål.

*SLUMPI, Eksperimentbyggeri i Thy og Besættelsen af Hjardemål Kirke* foregik som eksperimentelle situationer inden for definerede rammer i afgrænsede lejrsmøder. Lejrprojekterne var ikke tænkt som urealiserbare utopier, men som konkrete modeller for og afprøvninger af nye samfunds- og boligstrukturer. Kunstnerne ville ikke blot forestille sig, men fremstille helt nye samfund op fra bunden. Netop i kraft af de isolerede, eksperimentelle og midlertidige miljøer kunne kunstnerne skabe rum for nye fællesskaber og alternative politiske fremstillinger.

Med deres frisættelse af kunst og kreativitet ønskede kunstnerne på den ene side en fuldstændig ophævelse af distinktionen mellem kunst og samfund, men de brugte samtidig netop kunstrummet til at demonstrere nye alternative samfundsformer. De tre projekter kan derfor siges at udnytte kunstens relative autonomi til at eksperimentere med sociale projekter, som ikke kunne realiseres i det bestående samfund. Når projekterne delvist mislykkedes, siger det måske lige så meget om samfundet omkring dem som om kollektiverne, der udførte dem.

### ABSTRACT

#### Live, build, squat: Social art in Denmark around 1970

Based on the analysis of three collective art projects by Danish artists, the article argues that an important social movement took place in the Danish art scene around 1970. The projects concerned are the collective settlement *SLUMPI* (1969), initiated by the artists Bjørn Nørgaard and Lene Adler Petersen, an experimental architectural project in the Danish town of Thy (1970), arranged by the architects Ussing and Hoff, and the Occupation of Hjardemaal Church (1970) in Northern Jutland, arranged by the artist Peter Louis-Jensen. In the article, the art projects are considered in relation to the art critic Claire Bishop's critique of a *social turn* in contemporary art and its historical trajectory. The projects are described in the context of Danish art history and the influences from international neo-avant-garde movements such as Fluxus and the Situationist International, in order to discuss how the social situations came to be explored as aesthetic material. The aesthetic concern became the forming of a common social environment. Thus the artwork was intentionally dissolved into social experiments. Radical in their social visions, in these projects the artists strived for the union of art and everyday life. The aesthetics of these art projects concerned the forming of social situations. Importantly, these projects were experimental situations conceived of as temporary models for developing alternative societies and social structures. Thus the relative autonomy in the field of art was used as a space for creating new social structures.



## NOTER

- 1 Bishop, in *Artforum* 44, no. 6, februar 2006, pp. 179-185.
- 2 Bishop (red.), 2006, p. 10.
- 3 Ørum, 2009, p. 459 og p. 644.
- 4 Jf. Larsen, 2000, p. 172. Larsen definerer det her på baggrund af Palle Niensens begreb.
- 5 Andersen, 2014, p. 130.
- 6 Jf. Morells titel på sin bog fra 2009.
- 7 Anderberg (red.), 2015.
- 8 Ifølge telefonsamtale med Bjørn Nørgaard, januar 2017.
- 9 Se fx happening-partiturer fra tiden i Anderberg (red.), 2015, pp. 102-114.
- 10 Andersen, 2014, p. 246. Happening-begrebet tilskriver Andersen den amerikanske kunstner Allan Kaprow (1927-2006).
- 11 Fra Guy Debords *Rapport sur la construction d'une situation*, 1957, oversat i Andersen, 2014, p. 246.
- 12 Andersen, 1988, p. 165.
- 13 Der var flere Fluxus-udstillinger i København i starten af 1960'erne samtidig med, at Eks-skolen lavede deres første happenings i Nikolaj Kirke allerede i 1962. Se Ørum, 2009, p. 215f for uddybende gennemgang af udstillinger og Fluxus-relationerne.
- 14 Jf. Meijden "Forbindelser" i Anderberg (red.), 2010. Fx blev Bjørn Nørgaard inviteret til Tyskland af Beuys i 1966. Her udstillede han sammen Henning Christiansen. Den tyskfødte kunstner Ursula Reuter Christiansen (f. 1943) var uddannet hos Beuys i Düsseldorf. Også Carsten Hoff kendte Beuys og besøgte ham i Tyskland (jf. fotos i Ussing og Hoff arkivet, 2016). Da Beuys blev afskediget fra sin stilling på Kunstakademiet i Düsseldorf i 1972 tog flere fra Eks-skolen derned, ifølge Bjørn Nørgaard (samtale januar 2017).
- 15 Beuys, i Bishop (red.), 1973, pp. 125-126.
- 16 Lange, i Butin (red.), 2006, p. 276.
- 17 Ørum, 2009, p. 457, og Anderberg, 2015, p. 52.
- 18 For de andre deltagere se Ørum, 2009, p. 457, note 14.
- 19 Jf. Ørum, 2009, beskrevet hhv. p. 390 og p. 454.
- 20 Citeret i Ørum, 2009, p. 692.
- 21 Jf. Ørum, 2009, p. 458.
- 22 Nogle identificeret i Ørum, 2009, p. 453-4.
- 23 Plakaten er i dag i Den Kongelige Kobberstikssamling, SMK.
- 24 *ta'BOX 3*, 1969.
- 25 Ørum, 2009, p. 463.
- 26 Ørum, 2009, p. 459.
- 27 Jf. fotos i Ørum, 2009, p. 460.
- 28 Se Krarup og Nørrested, 1986, pp. 73-74, og Ørum, 2009, p. 524. Vist nyredigeret af Bjørn Nørgaard som *SLUMP*-filmen på udstillingen *What's Happening?* på SMK i 2015.
- 29 Waal, 1970.
- 30 Ørum, 2009, p. 459.
- 31 Ørum, 2009, p. 460.
- 32 Jf. værkkatalog, bjoernnoergaard.dk
- 33 Ørum, 2009, pp. 689-691.
- 34 Bjørn Nørgaard citeret i Knudsen, 2012, p. 60.
- 35 Se også Anderberg, 2010, p. 28.
- 36 Katalognummer A45 i *Oevrekatalog 1959-1985*, Ingelise Krarup Andersen (red.), Aarhus Kunstmuseum, 1986.
- 37 Jf. <http://www.livo.dk/historien-om-livo/>
- 38 Petersen, 1977, pp. 12-19.
- 39 Ørum, 2009, p. 692.
- 40 Ifølge Nørgaard, citeret i Ørum, 2009, p. 695.
- 41 *Sanserums*-kunststillingerne i Forum i 1969, Nikolaj Kirke i 1969 og på Grønningen, Charlottenborg i 1970 bestod af store installationer af organiske former i utraditionelle materialer som plastic og polyurethanskum.
- 42 Ussing og Hoff, 1974, p. 18.
- 43 Ussing og Hoff, 1970, pp. 638-641.
- 44 Ussing og Hoff, 1970, p. 638.
- 45 *Aalborg Stiftstidende*, 19. juli 1970, 1. sektion, p. 5.
- 46 Andersen, *Politiken*, 29. august 1970, p. 19.
- 47 Schmidt, *Information*, 12. september 1970, p. 6.
- 48 Citeret i Knudsen, 2012, p. 42.
- 49 Hoff interviewet i Andersen, *Politiken*, 29. august 1970, p. 19.
- 50 Schmidt, *Information*, 12. september 1970, p. 6.
- 51 Ussing, 1975, pp. 23-26.
- 52 Ussing, 1975, p. 25.
- 53 DAL Danske Arkitekters Landsforbunds konkurrence udskrevet den 11. november 1970.
- 54 Udstillingstitlen henviste til en artikel af Allan de Waal i *A+B* nr. 2, 1970, pp. 14-18.
- 55 Waal, 1970.
- 56 *Alternativ Arkitektur*, Louisiana, Humlebæk, 25/6-14/8 1977.
- 57 Såsom fx østrigske COOP Himmelblau, italienske Superstudio, britiske Archigram, ifølge samtale med lektor på Arkitektskolen ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, Merete Ahnfeldt Møllerup. Se endvidere Carsten Thaus kapitel om Ussings og Hoff's arkitektur i kommende antologi om Susanne Ussing fra Strandberg Publishing, 2017.
- 58 Dokumenteret i Yde et al. (red.), 2007. Forkortelsen SOUP stod for "Sol over Urbanplanen".
- 59 Liste over medlemmerne i Knudsen, 2012, p. 384. Se desuden Andersen (red.), 2003, p. 28f. Ørum, 2009, p. 656f.
- 60 Knudsen, 2012, bl.a. Gitte Rottbøll og Jan Wollf citeret p. 385, pp. 390-393 og p. 411.
- 61 Ifølge telefonsamtale med Bjørn Nørgaard, januar 2017.
- 62 Ørum, 2009, p. 656.
- 63 Knudsen, 2012, p. 393 og p. 412f.
- 64 Note Knudsen, 2012, p. 395.
- 65 Knudsen, 2012, p. 421f, Nørgaard, 1971, pp. 21-25, *Thisted Dagblad*, 1. september 1970.
- 66 *Hjardemål-filmen* (Hus-film), 1970, DFI. Krarup og Nørrested, 1986, pp. 84-86; Andersen, 2003, p. 118f; Ørum, 2009, p. 657.
- 67 Jf. speak i *Hjardemål-filmen*.
- 68 Min transskription af speak fra ca. 33 minutter inde i filmen.
- 69 Hhv. Andersen (red.), 2003, p. 29, og Ørum, 2009, p. 660.

- 70 Bl.a. Per Kirkeby, Hein Heinsen og Hans Jørgen Nielsen, jf. Knudsen, 2012, p. 534, p. 536, p. 456.
- 71 Petersen, *A+B* 3, 1970, pp. 4-5.
- 72 *Information* 5.-6.9. 1970.
- 73 Thygesen, *Politiken*, 1970. Genoptrykt i Andersen, 2003, p. 123.
- 74 Thygesen, *Politiken*, 1970.
- 75 Andersen (red.), 2003, p. 29.
- 76 Andersen (red.), 2003, p. 30.
- 77 Jf. Andersen (red), 2003, p. 29. Bl.a. til Henrik Plenge Jacobsen og Jes Brinchs projekter *Brændt Børnehaven og Sprængt Pølsevogn* fra 1990'erne.
- 78 Jf. Bishop, 2006, p. 10.

#### LITTERATUR

- Anderberg, Birgitte (red.): *Bjørn Nørgaard. Re-modelling the World*, Statens Museum for Kunst, København, 2010.
- Anderberg, Birgitte (red.): *What's Happening?*, Statens Museum for Kunst, København, 2015.
- Andersen, Christine Buhl (red.): *Peter Louis-Jensen Retrospektiv*, Vestsjællands Kunstmuseum, 2003.
- Andersen, Svend Nyboe: "Éngangsbolig i Thy af stål, pap og plast", *Politiken*, 29. august 1970, p. 19.
- Andersen, Troels: *Eksempler og motiver*, Borgen, København, 1988.
- Andersen, Troels: *Ude af øje. Erindringer 1940 - 1973*, Forlaget Vandkunsten, København, 2014.
- Andersen, Troels, Henning Christiansen, Paul Gernes et al. (red.): *A+B*, nr. 1, forlaget A+B, København, 1970.
- Beuys, Joseph: "I am searching for Field Character", 1973, in Claire Bishop (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, pp. 125-126.
- Bishop, Claire: "Introduction" in Bishop, Claire (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2006, pp. 10-17.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its discontents", *Artforum* 44, nr. 6, februar 2006, pp. 179-185.
- Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, No. 110, Fall 2004, pp. 51-79.
- Knudsen, Peter Øvig: *Hippie. Den sidste sommer*, Gyldendal, København, 2012.
- Krøner, Helge, og Carl Nørrested: *Eksperimentalfilm i Danmark*, Filmmuseet, København, 1986.
- Lange, Barbara: "Soziale Plastik" in Hubertus Butin, *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, 2006, p. 276.
- Larsen, Lars Bang: "Social Aesthetics, 1999" in Claire Bishop (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, pp. 172-183.
- Meijden, Peter: "Forbindelser" in Birgitte Anderberg (red.), *Bjørn Nørgaard. Re-modelling the World*, Statens Museum for Kunst, København, 2010, pp. 106-119.
- Petersen, Lene Adler: "Nogle betragtninger over mere eller mindre aktuelle emner (begivenheder)", *A+B* 3, forlaget A+B, København, 1970, pp. 4-5.
- Petersen, Lene Adler: "Livø, 1971. Historien om en aktion, der var mere end en kort besættelse af en tom ø", in Lilith (red.), *Billedet som kampmiddel. Kvindebilleder mellem 1968 og 1977*, Informations Forlag, København, 1977, pp. 12-28.
- Schmidt, Torben: "Boligmiljøet i Thy-lejren", *Information*, 12. september, 1970, p. 6.
- Thygesen, Erik: "Aktionen som livsform", *Politiken*, 16. september 1970.

- Ussing, Susanne og Carsten Hoff: "Eksperimentbyggeri i Thy", *Arkitekten* nr. 24, 1970, pp. 638-641.
- Ussing, Susanne: "Byggeeksperiment på Vejlø", *Land og by* nr. 1, 2. årgang, vinter 1975.
- Ussing, Susanne og Carsten Hoff: "Vi skal ha det rart", *Politiken*, 13. maj 1974.
- Waal, Allan de: "Omtrent mellem kunst og bosætning", *A+B* nr. 2, 1970, pp. 14-18.
- Yde, Marie Bruun et al. (red.): *SOUP - A Temporary Art and Architecture Project in Urbanplanen*, Forlaget Vandkunsten, København, 2007.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København, 2009.
- "Hjardemål kirke som samfundsmodel", *Information*, 11. september 1970.
- "Nationalbank-støtte til boligforsøg i Frøstrup", *Aalborg Stiftstidende*, 19. juli 1970, 1. sektion.
- "15 aktivister blev røget ud af Hjardemål Kirke", *Thisted Dagblad*, 1. september 1970.
- "Erklæring fra Hjardemål", *Information*, 4. september 1970.



SABINE NIELSEN

# Muliggørelser af det umulige

## Serpentine Gallerys socialt engagerede kurateringspraksis

På den internationale samtidskunstscene eksperimenteres der for tiden med en række nye kuratoriske metoder og institutionsmodeller. I den senere tid er flere kunstinstitutioner eksempelvis begyndt at undersøge mulighederne for på den ene side at præsentere en række midlertidige, procesorienterede og socialt engagerede kunstneriske praksisser, ligesom de på den anden side forsøger at engagere forskellige – og ofte ganske fragmenterede – offentlighedsgrupper.<sup>1</sup> Sådanne kunstinstitutioner fungerer i stigende grad som sociale medieringssteder eller som det, kunstkritikeren Simon Sheikh omtaler som “the in-between, the mediator, interlocutor, translator and meeting place between art production and the conception of its ‘public’”.<sup>2</sup>

I forlængelse af Sheikhs ræsonnement vil jeg i min artikel fokusere på kunstinstitutionernes muligheder for at fungere som sociale medieringssteder, der formår at skabe kontaktflader mellem storbyens mange forskellige grupperinger. Mere specifikt vil jeg analysere, hvordan kunstinstitutioner kan kommissionere socialt engagerede projekter i offentlige rum, der betoner kunstprojekternes produktive genereringer af konflikt- og forhandlingssituationer i urbane kontekster, og som i særlig grad formår at gøre netop denne funktion til et politiserende, debatskabende og demokratisk engagerende aspekt ved udstillingsstedets virkemåde.

Denne problemstilling vil jeg undersøge med analytisk afsæt i en specifik institutionel praksis, nemlig Serpentine Gallerys *Edgware Road Project*. I artiklen vil jeg indledningsvis belyse, hvordan dette London-baserede projekt markerer sig ved at benytte en række kuratoriske virkemidler, der tydeliggør de latent tilstedeværende sociale konfliktforhold i samtidens storbyrum. Gennem analysen af et

<  
Centre for Possible Studies 2010-2011, 64 Seymour Street, London W1H 5BW.  
Foto: Peter Erni

konkret kunstprojekt vil jeg herefter diskutere, hvorvidt, og i så fald hvordan, en sådan socialt engageret kurateringsstrategi kan siges at være med til at skabe friktionsfyldte medieringssteder, hvor mange forskellige borgere kan mødes, brydes og forhandle byens rum.

### **Kuratering som social praksis**

*Edgware Road Project* består af residencies, forskningsbaserede kommissionsprojekter og events realiseret i storbyens offentlige rum, der alle er kendetegnet ved at respondere på et specifikt område beliggende i den nordvestlige del af London. Det aktuelle program har været under udvikling siden 2009, men Serpentine sociale engagement i det nærliggende byområde omkring Edgware Road rækker længere tilbage i tid, idet galleriet allerede i 2002 indledte et flerårigt samarbejdsprojekt med en lokal kommuneskole i kvarteret.<sup>3</sup> Det galleriinitierede projekt er baseret på en procesorienteret og partcipatorisk kurateringsstrategi, der med et specifikt urbanitetsrelateret sigte søger at forholde sig til det immigrationsprægede område omkring Edgware Road. Dette område er kendetegnet ved en særlig sammensat stedslighed, der på kompleks vis knytter forbindelseslinjer mellem forskellige lokale og globale lokaliteter. Som kurateringsteoretikeren Paul O'Neill ganske præcist opsummerer det, fremstår *Edgware Road Project* som et forsøg på at eksperimentere med:

An open-ended approach to curating-in-and-for-place which considers the ways in which an interrelated programme of mobile projects might allow time for embedded artistic research to be undertaken, for research processes to be developed and for audiences to activate them. Rather than focusing on procedure or production, this approach to commissioning encourages art to engage beyond the confines of the gallery while questioning the notion of local and global publics and a fixed idea of publicness.<sup>4</sup>

Som det fremgår af citatet, er *Edgware Road Project* karakteriseret ved at operere med en langsigtet indsatsperiode, hvilket medarbejderne på Serpentine Gallery begrundet med, at det hermed i højere grad bliver muligt at engagere sig i stedets specifikke sociale problemstillinger. Som projektkurator Janna Graham påpeger: "Teasing out, even addressing social hierarchies and social issues takes time."<sup>5</sup>

For at muliggøre denne kuratoriske ambition bliver Edgware Road Project realiseret som et kollektivt og kollaboratorisk projekt. Frem for at operere med en enkelt ansvarlig kurator, som på traditionel vis udvælger kunstnerne, udstikker rammerne og udtænker deltagelsesbetingelserne, valgte Serpentine Gallery ved

projektets start at nedsætte en kollektiv vejledningsgruppe. Gruppen bestod af kurator Nav Haq fra det tværmediale samtidskunstcenter Arnolfini i Bristol, direktør William Wells fra det residency-husende kunstcenter kaldet Town House i Cairo samt direktør Christine Tohme fra The Lebanese Association for Plastic Arts, en ligeledes residency-faciliterende organisation ved navn Ashkal Alwan, der har base i Beirut.<sup>6</sup> Denne vejledningsgruppe bidrog aktivt til beslutningsprocesserne, idet de forskellige medlemmer kom med anbefalinger til kunstnervalg og residency-programmer, som tog udgangspunkt i deres respektive netværk og arbejds erfaringer. Gennem en arbejdsproces bestående af møder og korrespondancer med såvel kommissionerede kunstnere som lokale beboere og interesseorganisationer forhandlede gruppen sig på den måde løbende frem til nye retninger for projektet.

Hvad angår fordringen om kollektivistiske og kollaboratoriske praksisser, er det i øvrigt bemærkelsesværdigt, at aktørerne fra lokalområdet omfatter et meget bredt udsnit af byens borgere. De deltagende samarbejdspartnere tæller blandt andre Al Arez Restaurant, Church Street Library, Church Street Neighbourhood Management, Church Commissions, Portman Estate, Dunya Restaurant, Gateway Primary School, Migrant Resource Centre, Goldsmiths Leverhulme Media Research Centre, St. Marylebone School, Al Shishawi Restaurant, Tyburn Convent, Westminster Academy, Westminster Libraries and Archives samt sexarbejderorganisationen x:talk. I et forsøg på at samle de mange tråde og koordinere det omfattende samarbejdsnetværk blev *Edgware Road Project* frem til 2014 i det daglige ledet af Janna Graham, der i 2009 blev ansat som såkaldt *Projects Curator*. En stillingsbetegnelse, som tydeliggjorde Serpentine Gallerys intention om at bygge bro mellem kunsthallens hidtil funktionsopdelte udstillings- og undervisningsafdelinger, og som arbejdsmæssigt implicerede at tage det overordnede ansvar for projektets løbende konceptualisering, organisering og realisering. Til at hjælpe sig med opgaven havde hun kuratorassistent Amal Khalaf, hvis særlige ansvar bestod i at gennemføre projektets lokalt forankrede forskningsaktiviteter og events i området på og omkring Edgware Road.

### **Fra mobilisering til konstituering af offentligheder**

Som kuratorisk projekt er *Edgware Road Project* kendetegnet ved at arbejde med en særlig åben og afsøgende tilgang til storbyens forskellige offentlighedsgrupper. De inviterede kunstnere opfordres til at forholde sig specifikt til Edgware Road som lokalitet, ligesom de som oftest bliver udvalgt på baggrund af deres socialt engagerede kunstneriske praksisser.<sup>7</sup> Kunstnerne bliver imidlertid ikke mødt med krav om at engagere sig i en på forhånd defineret problemstilling

eller begivenhed. De inviteres snarere til at involvere sig på baggrund af et frit defineret oplæg.

Den tilstræbte åbenhed i tilgangen til storbyens mange forskellige offentlighedsgrupper har imidlertid ikke alene at gøre med projektets kommissionsoplæg og residency-relaterede selektionsprocesser. Den har også været muliggjort af projektets mangeårige fysiske tilstedeværelse i lokalområdet. Projektet har siden dets påbegyndelse i 2009 haft skiftende stedslige baser i Edgware Road-kvarteret.<sup>8</sup> Disse har dels fungeret som uformelle og offentligt tilgængelige mødesteder for kvarterets lokale beboere, butiksindehavere og interesseorganisationer, dels har de fungeret som kontorer for projektets ansatte, og dels har de fungeret som rammer for skiftende udstillinger samt som opbevaringssted for projektets løbende indsamling af dokumentations-, forsknings- og arkivmaterialer. De temporært installerede centre har været afgørende for projektets socialt engagerede *modus operandi*, idet de har muliggjort en høj grad af interaktion med lokale beboere, forretningsdrivende og organisationsarbejdere. Disse har enten kunnet frekventere stedet helt frit eller forpligte sig mere fast på projekter over længere perioder af tid: Projekter, som de medvirkende – ifølge Amal Khalaf, der har bestyret centrene på daglig basis – ofte kommer til at føle et stærkere medejerskab af i sammenligning med de projekter, som i tidens løb er blevet afviklet på galleriets faste adresse i den fashionable Hyde Park.<sup>9</sup>

Gennem etableringen af de skiftende centre i området har *Edgware Road Project* ikke kun forsøgt at bidrage til mobiliseringen af allerede eksisterende offentligheder, men også til dannelsen af en række nye og hidtil ukendte. Denne intention kommer klart til udtryk i forhold til navngivningen af centrene. De skiftende centre har alle gået under betegnelsen *Centre for Possible Studies*. Som kurator Janna Graham påpeger, er realiseringen af et såkaldt *center for mulige studier* knyttet til ambitionen om at arbejde kollektivt, kollaboratorisk og på tværs af forskellige offentlighedsgrupper.<sup>10</sup> Navnet henviser desuden til en socialt engageret praksis, som er kendetegnet ved altid at søge at problematisere eksisterende magtforhold, at genere praksisbaseret forskning på baggrund af lokalt fremstillede behov samt at lade ethvert samarbejde opstå på baggrund af det helt åbent formulerede spørgsmål om, hvad der kan tænkes at være muligt og ønskeligt i en specifik kontekst. Graham opsummerer den overordnede ambition bag projektet og idéen til centrene navngivning på følgende måde:

The invention of a Centre for Possible Studies as a meeting place between local people, visitors to the Road and artists originates in the hope that it is possible to re-orient a series of existing practices towards the desire lines of

a local context. While difficult within a cultural framework in which artists are often positioned as heroic authors in relation to ‘communities’ (defined reductively and by external forces in terms of their culture, their problems and their needs), in which a litany of ‘studies’ are commissioned in the name of university careers and real-estate developments, and very infrequently by and at the hands of those whose lives are to be most impacted, the provocation of a possible study is to work across constituencies, to question relationships of power, to place the right to research in the hands of those for whom the results might be most important, and to begin each project with the question: what is possible?<sup>11</sup>

### **CAMP: Det brugerdrevne arkiv**

*Edgware Road Project* har allerede realiseret mange residency-ophold i løbet af dets hidtidige eksistensperiode. For at give et konkret og mere analytisk udfoldet indblik i *Edgware Road Projects* kuratoriske virkemåde vil jeg imidlertid, som nævnt indledningsvis, vælge at fokusere på et enkelt projekt. Min opmærksomhed vil blive rettet mod kunstnerkollektivet CAMPs projekt kaldet *edgwareroad.org* (2009-). At valget falder på netop dette projekt, skyldes for det første, at det er kendetegnet ved at forholde sig specifikt til byområdet omkring Edgware Road som et socialt sammensat sted. For det andet skyldes det, at projektet på ganske effektiv vis har formået at generere debatter herom blandt en række forskellige – og ofte indbyrdes uenige – offentlighedsgrupper.

Det Mumbai-baserede kunstnerkollektiv CAMP indledte oprindeligt deres residency-ophold ved Serpentine Gallerys *Edgware Road Project* i vinteren 2009.<sup>12</sup> Deres ophold udmøntede sig i skabelsen af det såkaldte *edgwareroad.org*, der har karakter af en frit tilgængelig publiceringsplatform. Publiceringsplatformen *edgwareroad.org* fungerer som et brugerdrevet arkiv, der sætter lokale borgere i stand til at indsamle viden om deres nærområde og til herefter at distribuere det redigerede materiale i form af magasiner, bøger, pamfletter og webcasts. CAMPs projekt udsprang af et ønske om at kreere en kollektiv og kollaboratorisk organiseret diskussionsplatform, der formelt set både skulle have karakter af et internetbaseret kommunikationsforum og af fysisk materialiserede printudgivelser. Indholdsmæssigt var hensigten med projektet først og fremmest at gøre det muligt for lokale beboere at udforske, dokumentere og debattere de mange forskellige historier, som knytter sig til området på og omkring Edgware Road.

At *edgwareroad.org* har karakter af et frit tilgængeligt designredskab, som inviterer til iværksættelsen af brugerdrevne og bottom up-initierede projekter, har blandt andet bevirket, at det onlinegenererede arkiv konstant er under

udvikling. Kunstnere såvel som designere og lokale beboere fra Edgware Road-området fortsætter løbende med at opdatere sitet med dokumentationsmateriale, undersøgelsesresultater og publikationer produceret i forbindelse med afviklingen af diverse stedsrelaterede projekter.<sup>13</sup> At *edgwareroad.org* finder mange forskellige – og af kunstnerne og kuratorerne ofte uforudsete – anvendelsesmuligheder, er helt i overensstemmelse med projektets intention. Idéen, som ligger til grund for *edgwareroad.org*, er netop, at det skal drives af og for områdets beboere, og at det derfor skal forblive aktivt som site, også efter at Serpentine Gallerys *Edgware Road Project* officielt er ophørt med at eksistere.

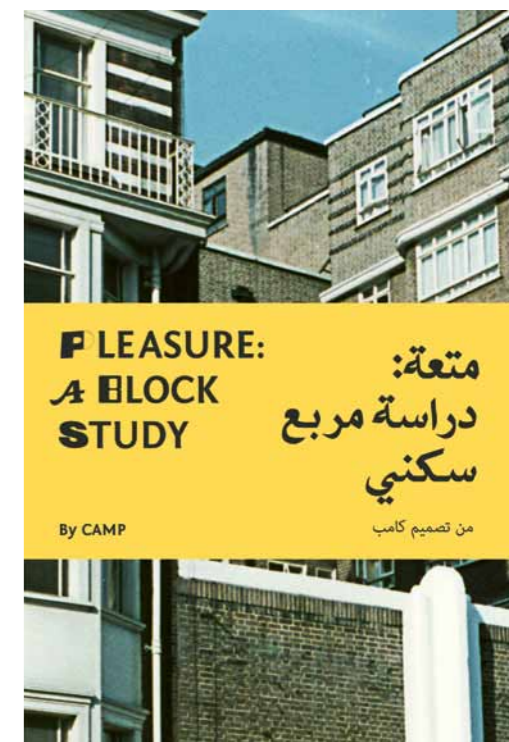
Ideen til *edgwareroad.org* opstod i forbindelse med CAMPs første residency-ophold i London, hvor de boede og arbejdede på Edgware Road. Her udførte kunstnerkollektivet det, som de kaldte *block studies*, det vil sige researchbase-rede studier knyttet til Edgware Road-kvarterets boligblokke, der blandt andet involverede gennemførelsen af en lang række interviews med stedets borgere. På et tidligt tidspunkt i projektfasen begyndte CAMP at knytte kontakter til en række af Edgware Roads tidligere og nuværende forretningsdrivende, hvoraf hovedparten var butiks- og restaurantsejere. De forretningsdrivende viste sig at besidde en stor viden om ejendommene på Edgware Roads forskellige og historisk foranderlige funktioner, ligesom de i flere tilfælde viste sig at ligge inde med store mængder af arkivmaterialer. For eksempel i form af fotografier, lejekontrakter, plantegninger, plakater og brevudvekslinger mellem kvarterets forretningsdrivende og diverse myndighedsinstanser.

Med henblik på at indsamle, udveksle og diskutere de mange forskellige fortællinger om brugen af ejendommene på og omkring Edgware Road besluttede CAMP sig for at danne en redaktionsgruppe bestående af lokale beboere. Redaktionsgruppen begyndte i perioden herefter at mødes regelmæssigt i et forsøg på at kortlægge kvarterets mangfoldige historier. Med afsæt i arbejdet tegnede der sig hurtigt et behov blandt medlemmerne af redaktionsgruppen for at kunne distribuere og cirkulere det indsamlede arkivmateriale på Edgware Road, sådan at der ville kunne genereres nye debatter på baggrund heraf, som igen ville kunne føde tilbage i det proces- og konfliktorienterede redaktionsarbejde. Behovet førte i første omgang til udarbejdelsen af seks forskelligt layoutede dækkeservietter, der hver især blev påtrykt et udvalg af dokumenter, billeder og tekster indsamlet til arkivet, og som alle blev distribueret på caféer og restauranter på Edgware Road. Desuden førte det til afholdelsen af en række arrangementer, hvor projektets foreløbige arkivfund blev fremlagt og diskuteret. Disse arrangementer fandt både sted som offentligt tilgængelige events på henholdsvis Serpentine Gallery og på caféer og restauranter på Edgware Road, ligesom de blev afholdt i form af såkaldte *invitee-only events* på Centre for Possible Studies.

### Edgware Road som historisk kamplads

Siden har CAMP også publiceret en bog ved hjælp af designredskabet *edgwareroad.org*. Bogen bærer titlen *Pleasure: A Block Study* (2013), og den er udgivet som en tosproget publikation på henholdsvis engelsk og arabisk.<sup>14</sup> Indholdsmæssigt former bogen sig som en undersøgelse af de historisk foranderlige forestillinger om og manifestationer af offentlige forlystelseskulturer i området omkring Edgware Road. Titlen, *Pleasure: A Block Study*, refererer til fænomener, som på forskellig vis har fungeret som centrale omdrejningspunkter for kunstnerkollektivet CAMPs projekt. Det første fænomen, *forlystelse*, fremstod for CAMP som et definerende træk ved Edgware Road; et fænomen, som har genereret mange af gadens konflikt- og forhandlingssituationer, som igennem tiden har fungeret som stridspunkt mellem forskellige befolkningsgrupper, og som på baggrund heraf har været med til fortsat at transformere det migrationsprægede område.<sup>15</sup> Det andet fænomen, *en blok*, henviser til projektets stedsligt definerede undersøgelsesfelt, nærmere betegnet til den boligblok, som i dag strækker sig fra Edgware Road nummer 51-132.<sup>16</sup> Det sidstnævnte fænomen, *et studie*, refererer ifølge CAMP til en undersøgelsesform, som søger at kortlægge såvel problemer som potentialer. Mere specifikt rummer CAMPs brug af termen imidlertid også en henvisning til projektets institutionelle rammesætning i form af det såkaldte Centre for Possible Studies, hvor kunst og lokalsamfundsbaseret forskning ifølge kunstnerkollektivet “were proposed as practices whose contours or expressions were not pre-known, but were to emerge through encounters between artists, the neighbourhood, and the imaginations of those in the area”.<sup>17</sup> Som det fremgår af citatet, finder man også hos kunstnerkollektivet CAMP en opmærksomhed omkring den særlige åbne og afsøgende tilgang i omgangen med områdets mange forskellige offentligheder, som jeg tidligere i artiklen har fremhævet som et karakteristisk træk ved *Edgware Road Projects* kuratoriske funktionsmodus.

Periodemæssigt strækker *Pleasure: A Block Study* sig fra de tidlige 1980'ere, hvor en række væsentlige transformationer af områdets etniske, sociale og kulturelle beboersammensætninger fandt sted. Forandringerne blev blandt andet forårsaget af tilstrømninger af henholdsvis arabiske, iranske og kurdiske forretningsdrivende, der – set i forhold til stedets hidtil dominerende beboer-



Forsiden af *Pleasure: A Block Study* (2013).

grupper bestående fortrinsvis af jøder og katolske irere – for størstepartens vedkommende var kendetegnet ved at være relativt velhavende og ved at dyrke en frisindet og lystbetonet underholdningskultur. De nytilkomne grupper opdyrkede hurtigt en kultur, der bød på filmforevisninger, videoudlejninger, mavedansforestillinger, koncerter, kasinoer og fashionable klubsener: En kultur, der ikke alene karambolerede med de fremherskende moralkodekser blandt områdets hidtidige beboere, men som ofte også udgjorde et stridspunkt i forhold til de på stedet gældende ordensreglementer og retningslinjer for udskænkningensbevillinger. *Pleasure: A Block Study* udforsker de ofte ganske tilspidsede konflikt- og forhandlingssituationer, som i løbet af de senere årtier har udspillet sig på vejen. Ved hjælp af tematisk relaterede, kronologisk fremadskridende, men ellers tilsyneladende ganske arbitrært sammensatte typer af arkivmaterialer fremskriver publikationen en fortælling om Edgware Road som et særligt friktionsfyldt kvarter. Det gør den ved at skildre forskellige forlystelseskulturer, politiske visioner, religiøst baserede moralforestillinger, bureaukratiske ordensreglementer og økonomiske interesseskæbninger, som igennem tiden har kollideret på Edgware Road, og som netop i kraft af disse sammenstød har været med til at forrykke og forskyde stedets historisk foranderlige ordener.

Konkret fremstilles disse konflikt- og forhandlingsgenererende effekter qua en kortlægning af de forskellige funktioner, som en bygning beliggende på adressen 51-53 Edgware Road har tjent i løbet af den temmelig tumultariske periode, som CAMP valgte som tidsmæssigt afsæt for deres såkaldte blokstudier. Bygningen åbnede oprindeligt i 1938 som en biograf ved navn Gala Royal. Biografen blev op igennem 1960'erne kendt som visningssted for importerede europæiske art-house-film, der ofte skabte skandale, blev underlagt censur og opnåede kultstatus. I 1981 blev stedet overtaget af en egyptisk forretningsmand, der i stedet begyndte at fremvise arabisksprogede film for at tiltrække en række nye publikumssegmenter blandt de senest tilkomne immigrantgrupper. Forretningsmanden fjernede desuden de forreste rækker i biografen, tilføjede en scene og tog initiativ til at opføre live shows i weekenderne i et forsøg på at øge stedets besøgstal. I midten af 1980'erne besluttede han at forøge stedets aktiviteter med videoudlejning såvel som med en arabisk aviskiosk, et bibliotek, et rejsebureau, et vekslebureau, en frisør og en shawarmabutik. Stedet kom efterfølgende til at gå under navnet The Arabic Center, og på grund af den store succes skabt af centerets live shows besluttede ejeren at konvertere bygningens kælder til en natklub. Denne kom hurtigt til at fungere som et populært tilflugtssted – ikke mindst blandt ferierende arabere, der i perioden frekventerede London i stor stil i løbet af somrene. Klubben skiftede både navn og ejere ad flere omgange, og

den trak store publikummer blandt såvel lokale som tilrejsende. Men på grund af larm og systematiske omgørelser af de gældende regler for alkoholudskænkning og natlige åbningstider fungerede The Arabic Center samtidig tit som anstødssten blandt områdets øvrige beboergrupper, indtil det endte med at lukke endeligt i 1986.<sup>18</sup> Selvom The Arabic Center ikke nåede at eksistere længe på adressen, medvirkede centeret ikke desto mindre til at tegne et karakteristisk billede af Edgware Road som et livligt, kontrastfyldt og konfliktgenererende byområde. Denne forestilling om gaden gør sig stadig gældende blandt mange londonere den dag i dag, hvor adressen i mellemtiden er blevet transformeret endnu en gang – denne gang til en arabisk restaurant kaldet Shishawi.

Som det fremgår af mine analyser, medvirkede CAMPs projekt – både i dets egenskab af interviewbaserede blokstudier, webbaseret publikationsplatform og trykt bogudgivelse – til at fremstille Edgware Road som et kontrastfyldt og konfliktfyldt forlystelseskvarter. Projektet bidrog samtidig med en historisk resonansbund, der tydeliggjorde, hvordan Edgware Roads sociale, etniske og kulturelle sammensathed – eller dens *throwntogetherness*, som man med en term lånt fra den kritiske kulturgeograf Doreen Massey ville kunne benævne den – ikke kun er et vilkår, som kendetegner gaden i dag.<sup>19</sup> Det er derimod træk ved Edgware Road, som trækker tydelige spor tilbage i historien, og som lader sig aflæse qua de varierende ibrugtagninger af gadens bygninger, de fortsatte forhandlinger af kvarterets ordensreglementer og de skiftende forskydninger i gadens magtstrukturer.

CAMPs projekt satte fokus på gadens karakter af en konfliktbetonet kampplads, hvor forskellige – og ofte indbyrdes uenige – offentlighedsgrupper konstant strides om retten til at forstå, fortolke og forvalte det offentlige storbyrum. Som kunstnerkollektivet selv formulerer det, bestod ambitionen bag det socialt engagerede projekt følgelig i at udforske Edgware Road-kvarterets lokaliteter, kilder og uformelle arkivpraksisser i et forsøg på at tydeliggøre gadens ofte oversete stridsspørgsmål og på den måde gøre dem til genstand for fornyede forhandlinger.<sup>20</sup>

### Genereringer af forhandlingssituationer

Spørgsmålet, som melder sig, er imidlertid, om sådanne stridsspørgsmål er blevet tydeliggjort, det vil sige om CAMPs *edgwareroad.org* rent faktisk har *virket* i den forstand, at dissensprægede konflikt- og forhandlingssituationer kan siges at være blevet genereret. Mere specifikt vil mit spørgsmål i denne sammenhæng lyde, *om*, og i så fald *hvordan*, det socialt engagerede projekt kan siges at have bidraget til dannelsen af nye offentlighedsgrupper i området på og omkring

Fra CAMPs *Pleasure: A Block Study* (2013). Foto: Mohammed Al Nahas og Wael Abu Bakr.



Edgware Road. På baggrund af interviews foretaget med diverse beboere, forretningsdrivende, repræsentanter for ejendomsforeningen Portman Estate og medlemmer af Edgware Road Traders Association vil jeg argumentere for, at CAMPs projekt først og fremmest har bidraget til synliggørelsen en række modstridende interesseforhold mellem henholdsvis ejendomsforeninger og migrantvirksomhedsejere i området.<sup>21</sup> Mere specifikt har projektet stillet skarpt på det faktum, at Portman Estate, der ejer størsteparten af ejendommene på Edgware Road, og områdets migrantvirksomhedsejere, der for størstepartens vedkommende er organiseret i Edgware Road Traders Association, i flere tilfælde har ligget i konflikt.

Som et konkret eksempel viste CAMPs blokstudier, hvordan en lokal pub ved navn *The Old English Gentleman* for nylig har fungeret som afsæt for konflikt- og forhandlingssituationer mellem henholdsvis Portman Estate og stedets nye lejer.<sup>22</sup> Den nye lejer, Mohammed Khalil fra den nærvædliggende restaurant Al Arez, overtog stedet i 2009 med det formål at åbne endnu en libanesisk restaurant ved navn Al Arez Express.<sup>23</sup> Intentionen var at skabe et spisested, hvor der af religiøse årsager ikke ville blive udskænket alkohol. Da det blev bekendt for Portman Estate, at den gamle pub skulle omdannes til en libanesisk restaurant uden alkoholbevilling, resulterede det imidlertid i en lang og omfattende strid



om bevillingsspørgsmålet. Fra Portman Estates side blev striden omtalt som en kamp for at bevare den gamle ejendoms oprindelige funktion, det vil sige en alkoholudskænkende pub. Portman Estates ønske om at bibeholde *The Old English Gentleman* som en såkaldt *heritage pub* blev støttet af flere af områdets beboere, der – som en følge af de senere årtiers gennemgribende omkalfatringer af området – lagde vægt på behovet for at bevare nogle af de historiske og identitetsskabende markører på Edgware Road. *The Old English Gentleman* blev eksempelvis beskrevet som “the first pub on Edgware Road”, “the only pub on the main street” og “pretty much the only English place left on the street”.<sup>24</sup> Blandt størsteparten af gadens øvrige aktører blev Portman Estates kamp for at bevare ejendommen som en *heritage pub* dog i stedet anskuet som en indirekte måde, hvorpå den indflydelsesrige ejendomsforening stræbte efter at bibeholde en traditionel britisk dominans i området. En dominans, som i dette tilfælde blev stadfæstet på bekostning af de nytilkomne immigranternes ønsker om at sætte deres præg på gaden, blandt andet i form af alternative stedstilegnelser.

Portman Estates bevaringsforslag ledte efterfølgende til en juridisk og kontraktmæssig strid om alkoholudskænkning: En strid, som blev anført af Mohammed Khalil fra Al Arez-restauranten, og som mødte bred opbakning fra medlemmer af Edgware Road Traders Association såvel som fra et bredt



udsnit af gadens lokale beboere. CAMP søgte at belyse konfliktsituationen ved blandt andet at foretage interviews med en række af de involverede parter, ved at indsamle, redigere og publicere visuelt materiale om bygningens skiftende funktioner og ejerforhold, og ved at arrangere diverse debatarrangementer om emnet. Sidst, men ikke mindst søgte CAMP at nuancere og komplicere strids-spørgsmålet ved at vie en væsentlig del af deres publikation *Pleasure: A Block Study* til en samlende dokumentation af stedets konfliktfyldte, historisk omskiftelige og derfor også fortsat forhandlingsfunderede anvendelsesformer.

Den flerårige konflikt vedrørende omdannelsen af The Old English Gentleman resulterede i sidste instans i, at stedet åbnede som en libanesisk restaurant, der, som ønsket af den nye ejer, kom til at hedde Al Arez Express, til trods for Portman Estates ønske om at bevare pubbens oprindelige navn. Restauranten fik desuden lov til at omgå det først fremsatte krav om alkoholserving i stedets grundetage. Til gengæld lykkedes det Portman Estate at fastholde et krav om, at der fortsat skal være alkoholbeværtning på restaurantens udendørsarealer samt på stedets første etage. Da Al Arez Express den 24. september 2013 slog dørene op for offentligheden under afholdelsen af et officielt åbningsarrangement, blev der på stedets serveringsborde placeret en række papirdækkeservietter, der var blevet fremstillet af CAMP ved hjælp af publiceringsplatformen *edgwareoad.org*. Dækkeservietterne var påtrykt indsamlede arkivbilleder af stedet og dets skiftende ibrugtagninger, og en tekst lød som følger: “Pleasures can be relayed and multiplied, and travel in many ways. Space on the street on the other hand is limited, and hard fought.”<sup>25</sup>

### Kuratering som socialt engageret urbanisering

Som citatet viser, søger CAMP med deres projekt at stille skarpt på de konflikt- og forhandlingssituationer, der gennem tiden har udspillet sig på Edgware Road som et migrationspræget sted, og som i særlig grad har knyttet sig til gadens store og stadig skiftende udbud af forlystelsesaktiviteter. CAMPs projekt medvirker i den forstand til at tydeliggøre Edgware Roads forskellige – og ofte ganske friktionsfyldte – interesseforhold. Blandt andet bidrager projektet, som det fremgår af min analyse, til at fremhæve de modstridende agendaer, som kendetegner lokalt baserede organisationer som Portman Estate og Edgware Road Traders Association.

Sammenfattende kan man konstatere, at Serpentine Galleries *Edgware Road Project* i almindelighed, og CAMPs bidrag hertil i særdeleshed, er kendetegnet ved at kaste et kritisk blik på storbyrummets karakter af heterogene, fragmenterede og magtinfiltrede zoner. Samtidig er det netop denne komplekse bymæs-

sige kontekst, som *Edgware Road Project*, qua sine ekstrainstitutionelle aktiviteter, søger at intervenere aktivt i forhold til. Som direktør Hans Ulrich Obrist spidsformulerer det, udforsker *Edgware Road Project* “the idea of curating as a form of urbanism, engaging with the social and political sites outside the gallery walls”.<sup>26</sup> Her er det selvsagt en vigtig pointe, at Obrist med sit begreb om kuratering som en form for urbanisering ikke refererer til de stort skale-rede, branding-orienterede og på forhånd skitserede byfornyelsesprojekter, som pt. er i færd med at blive iværksat i området omkring Edgware Road.<sup>27</sup> Obrist henviser derimod til *Edgware Road Projects* anderledes småt skalerede, procesorienterede og socialt engagerede praksis, som søger at anskue stedets mange forskellige offentligheder som aktive samarbejdspartnere i den fortsatte forhandling af retten til byens offentlige rum. Med iværksættelsen af *Edgware Road Project* markerer Serpentine Gallery sig følgelig som en kunstinstitution, der stræber efter at operere kollektivistisk, kollaboratorisk og med afsæt i andre kontekster end kunstens egen. Som sådan eksperimenterer kunsthallen med en kurateringspraksis, der bidrager til at gentænke kunstinstitutionens funktionsmodus som et sted for friktionsfyldte forhandlinger. Det vil sige som et socialt medieringssted, hvor storbyens mange forskellige beboere kan mødes, brydes og etablere nye former for fællesskaber.

Denne artikel baserer sig på ph.d.-afhandlingen *Kunst i storbyens offentlige rum: Konflikt og forhandling som kritiske politiske praksisser*, der i 2015 blev indleveret og forsvaret ved KØS Museum for kunst i det offentlige rum og Københavns Universitet.

### ABSTRACT

#### Enabling the impossible – Serpentine Gallery’s socially engaged curation

Lately, several art institutions have begun to explore the possibilities of presenting temporary, process based and socially engaged art practices. At the same time, they often seek to involve a series of different – and often rather fragmented – publics. Institutions such as these can be said to function as social spaces of mediation or as that, which the art critic Simon Sheikh has referred to as: “the in-between, the mediator, interlocutor, translator and meeting place between art production and the conception of its ‘public’”.

Following Sheikh’s line of argument, the article focuses attention on how art institutions can perform as social spaces of mediation by establishing contact zones between multiple different publics. More specifically, the article analyzes how art institutions can commission socially engaged art projects in urban spaces that contribute to the production of conflicts and negotiations as critical political practices. This discussion takes its

point of departure in a particular institutional practice, namely Serpentine Gallery's ongoing project entitled *Edgware Road Project*. Through a detailed analysis of a participatory project realized within this curatorial framework by the Mumbai based artist collective CAMP, I demonstrate how *Edgware Road project* experiments with a series of strategies that seek to expose existing conflicts in urban contexts, and I argue that this approach successfully contributes to the creation of friction filled platforms of mediation, where different publics can negotiate the rights to the city.

---

#### NOTER

- 1 Som nyere eksempler herpå hentet fra den angelsaksiske verden, der hidtil har markeret sig stærkt inden for dette felt, kan man pege på Hammer Museums *Art + Practice*, MOCAs *Engagement Party* og The Showrooms *Communal Knowledge* program.
- 2 Sheikh, 2005, p. 12.
- 3 Projektet kaldet *Dis-assembly* blev planlagt og afviklet af forhenværende kurator ved Serpentine Gallery, Sally Tallant. For en uddybende udlægning af dette projekt se O'Neill, 2011.
- 4 O'Neill, 2011, p. 190.
- 5 Graham: "What is a Possible Study", 2012, p. 23.
- 6 Her skal det bemærkes, at denne vejledningsgruppe ikke længere er aktivt fungerende, idet den blev afviklet som et led i *Edgware Road Projects* strategiske udvikling i retning af en stadig tættere lokal forankring.
- 7 O'Neill, 2011, p. 203.
- 8 *Edgware Road Project* havde først base i en nedlagt butik på Porchester Place, i 2010 flyttede projektet til større lokaler på Seymour Street, og frem til 2013 havde det til huse på Gloucester Place. På nuværende tidspunkt har projektet imidlertid ikke nogen fast base i området, da det – grundet den igangværende gentrificering – er blevet vanskeligt at låne lokaler gratis og uforholdsmæssigt dyrt at leje dem under normale kontraktforhold. I stedet opererer *Edgware Road Project* derfor nu med iværksættelsen af en række midlertidige events på diverse steder.
- 9 O'Neill, 2011, p. 193.
- 10 Graham, "What is a Possible Study", 2012.
- 11 Graham, "What is a Possible Study", 2012, p. 21.
- 12 Her skal det bemærkes, at CAMPs residency blev realiseret i et institutionelt samarbejde med Gasworks og The Arts Catalyst.
- 13 For en aktuel opdatering på arkivets omfang og indhold se: <http://edgwareroad.org/archive>
- 14 Bogen blev optrykt i et oplag på 1.000 eksemplarer. 100 eksemplarer blev uddelt ved en afholdt event i henholdsvis London og Dubai, 200 blev distribueret via Serpentine Gallery, 250 blev gratis omdelt på Edgware Road, blandt andet på gadens caféer og i boghandlen ved The Arabic Centre, og de resterende eksemplarer bliver nu distribueret af BROWNBOOK i Mellemøsten, USA og Storbritannien. En onlineversion af bogen er desuden tilgængelig på: <http://edgwareroad.org/browse>
- 15 CAMP, 2013, p. 2.
- 16 CAMP, 2013, p. 2.
- 17 CAMP, 2013, p. 2.
- 18 Stedet gik blandt andet under navnene Al Rimmal, Sultana's Palace og Hilal House. Pointen omkring de på stedet genererede kontroverser med beboere fra lokalområdet baserer sig blandt andet på avisartiklen "Residents can't Stomach Arabian Nights", publiceret i *Marylebone Mercury*, den 24. august 1984 (CAMP 2013: 88-89) samt på et interview med den forhenværende ejer af natklubben 1001 Nights og nuværende ejer af restauranten Shishawi, Andeel Hammad, foretaget af kunstnerkollektivet CAMP i foråret 2009.

- 19 Massey, 2005, p. 141.
- 20 CAMP, 2013, p. 2.
- 21 Disse tæller blandt andre Andeel Hammad, den forhenværende ejer af natklubben 1001 Nights og nuværende ejer af restauranten Shishawi, Ibrahim Al Nour, der er leder af Edgware Road Traders Association, Simon Mumford, som er udlejer på Edgware Road, Simon Loomes, der er repræsentant for Portman Estate, samt Ajit, der er lejer i beboelsejendommen kaldet Forset Court. Interviews er blevet foretaget af Janna Graham, Amal Khalaf og medlemmer af kunstnerkollektivet CAMP i 2009.
- 22 CAMP, 2013, pp. 138-179.
- 23 CAMP, 2013, pp. 143-44.
- 24 Disse udtalelser stammer fra et interview gennemført i foråret 2009 med deltagelse af blandt andre Ashok Sukumaran fra kunstnerkollektivet CAMP og Ajit, der er mangeårig lejer i en lokal beboelsejendom ved navn Forset Court.
- 25 CAMP, 2013, p. 175.
- 26 Graham, "What is a Possible Study", 2012, p. 11.
- 27 *Edgware Road Action Plan* er iværksat af byrådet, og handlingsplanens overordnede mål består bl.a. i at forskønne vejens fysiske fremtoning, øge sikkerhedskontrollen, brande bydelen med henblik på at kunne tiltrække udenlandske turister samt tilvejebringe en større social sammenhængskraft i lokalområdet. For en uddybende udlægning af planens vision og brandingstrategi se: [http://transact.westminster.gov.uk/docstores/publications\\_store/Edgware\\_Road\\_Action\\_Plan.pdf](http://transact.westminster.gov.uk/docstores/publications_store/Edgware_Road_Action_Plan.pdf)

#### LITTERATUR

- CAMP: *Pleasure: A Block Study*, Serpentine Gallery og Brownbook, London og Dubai, 2013.
- Graham, Janna: "What is a Possible Study" in Janna Graham; Sophie O'Brien; Amal Khalaf; Lucia Pietroiusti og Rebecca Lewin (red.), *On the Edgware Road*, kat. Serpentine Gallery, London, 2012.
- Graham, Janna; Sophie O'Brien; Amal Khalaf; Lucia Pietroiusti og Rebecca Lewin (red.): *On the Edgware Road*, kat. Serpentine Gallery, London, 2012.
- Massey, Doreen: *For Space*, Sage Publications, London, 2005.
- O'Neill, Paul: "Edgware Road" in Paul O'Neill og Claire Doherty (red.), *Locating the Producers – Durational Approaches to Public Art*, Valiz, Amsterdam, 2011.
- Sheikh, Simon: *In the Place of the Public Sphere? Visual Cultures* no. 5, Critical Readers, Berlin, 2005.
- Steedman, Marijke (red.): *Gallery as Community: Art, Education, Politics*. Whitechapel Gallery, London, 2012.



JANNA LUND

## Kunstens zone er ikke konfliktfri

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

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

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

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

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

### Den sociale vending

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

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

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

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

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



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

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

### Os og dem

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

### Kritikken

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De forskellige kriterier er for overskuelighedens skyld oplistet nedenfor.

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

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

### Livsanskuelse som handlegrundlag

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



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

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

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

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

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

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

### Afsluttende overvejelser

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

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

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

### ABSTRACT

#### The zone of art is not free of conflict

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

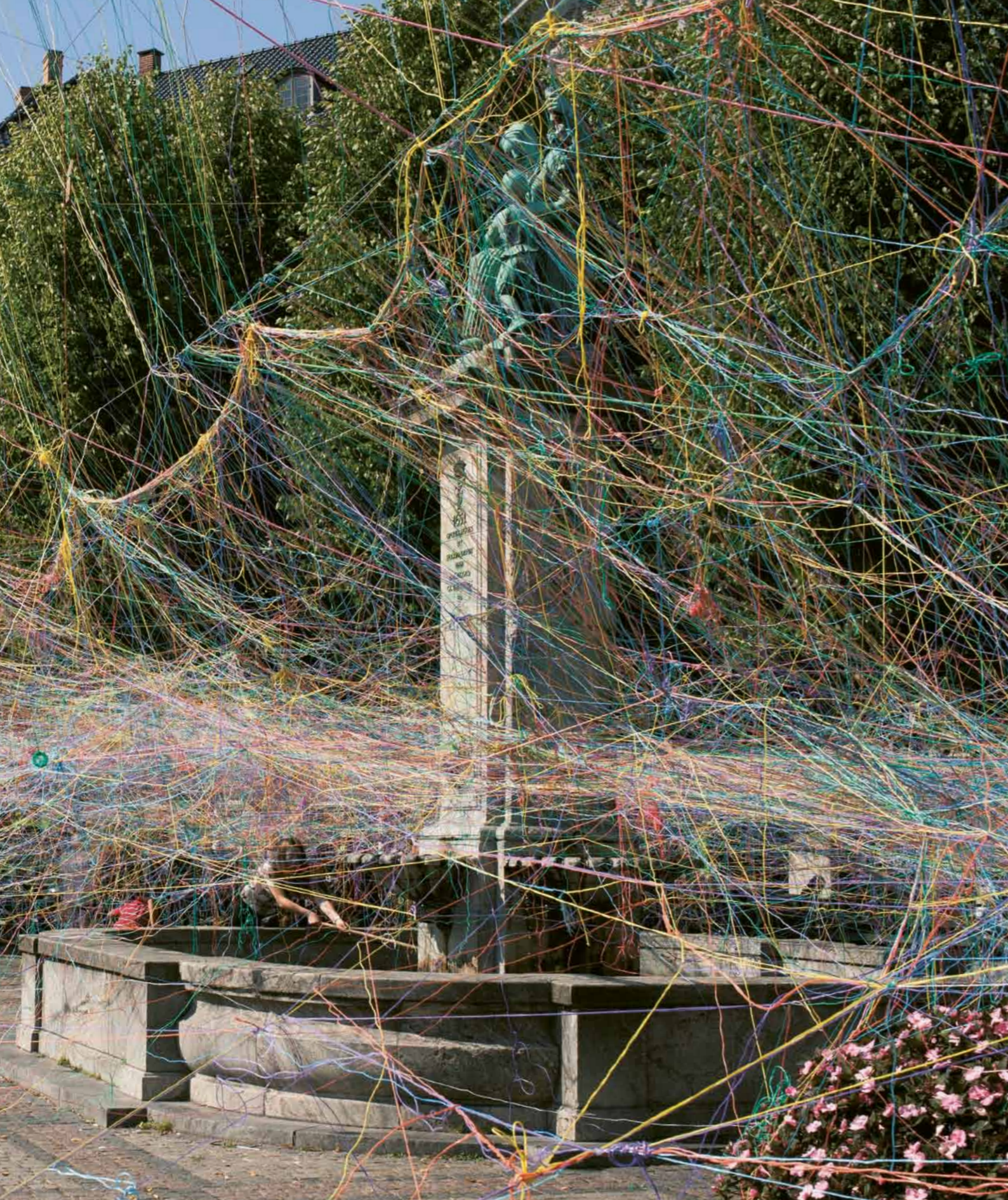
### NOTER

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

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

## LITTERATUR

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



LINE MARIE BRUUN JESPERSEN

# 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 værktøyer 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Bourriaud fortolkede disse kunstværker som modsvar på den omfattende forbrugskultur i det moderne samfund og opfattede værkerne som “sociale mellemrum”.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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 kunststillinger. 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 ’nytteværdi’ 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Det er derfor bl.a. et byplanlægningsanliggende at sikre design af socialt inkluderende offentlige rum, som kan “afværge” eller “forsinke” bevægelsen mod den opdeltede 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.<sup>12</sup> 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 filosofien Henri Lefebvres (1901-91) understregning af, at rum produceres eller konstrueres som resultat af den fysiske udformning af bagvedliggende ideologier og sociale praksisser.<sup>13</sup> Geografen Edward W. Soja (1940-2015) skriver i *Thirdspace* (1996) om det udvidede, tredelte stedsbegreb, at det består af rum, tid og det sociale.<sup>14</sup> Det vil sige, at rum er den fysiske lokalitet, og det er de proportioner og overflader, der umiddelbart kan registreres gennem sansesystemet af de personer, som bruger rummet, og som indgår i sociale relationer med hinanden.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> *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.<sup>19</sup> 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 berømt 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 projektførelsen. 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 byomdannelseprojekter, 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”.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> Nørrebro har en historie som kampplads for borgernes ret til byen (jf. konflikten omkring Byggeren i 1970’erne og Ungdomshuset i 00’erne).<sup>22</sup> Projektgruppen har forholdt sig til fortællingen om Nørrebro og Mimersgadekvarteret 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.<sup>23</sup>

*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-boksringen 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 forbigående 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.<sup>24</sup> 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 indfyldelse 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.<sup>25</sup> 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 deltagerens 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. Deltagerens kollektive prægning af byrummet i form af den intervenerende 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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 skyggenes 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.<sup>29</sup> *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 begivenhedskaraktter, 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 deltagersammensætning.

### 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 skyggepil 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 anspore 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](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](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](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](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](http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php) (19.6. 2015)  
[http://www.lozano-hemmer.com/body\\_movies.php](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.



CHRISTINA PAPSØ WEBER

# Når burkaen bliver politisk

*... Art is a really powerful space in which to both recover forgotten histories and to imagine possible futures, that don't resemble the present as we know it. And I think both of those things are incredibly important to Afghanistan today. And I think Afghanistan's artists should be encouraged to play that role and to play it to a much greater extent than they have so far.*

GOODMAN, 2015<sup>1</sup>

Ovenstående citat er hentet fra et interview, hvor den berømte feministiske kunstner Miriam Ghani (f. 1978) beskriver, hvilken rolle hun og hendes far ser, at samtidskunsten kan spille i genopbygningen af Afghanistan. Ghani er datter af Afghanistans nuværende præsident Ashraf Ghani (f. 1949), der blev indsat i embedet i 2014. Under Venedig Biennalen i 2015 deltog de sammen i en samtale ved konferencen *The Creative Time Summit* om kunst, social retfærdighed og Afghanistans fremtid.<sup>2</sup>

Selvom kampen for ligestilling gennem kunstnerisk produktion kan synes op ad bakke, så er ovenstående citat et vidnesbyrd om, at der fra højeste politiske sted er fokus på, at kunsten og kunstnere skal være med til at skabe forandringer og udvikle det afghanske samfund. Med denne artikel vil jeg præsentere værker fra den helt unge aktivistiske samtidskunstscene og diskutere, hvordan kunsten er med til at sætte fokus på ligestillingsspørgsmål i Afghanistan.

## Kabul set fra København

Til en artist talk i Nikolaj Kunsthal i januar 2015 præsenterede den 26-årige afghanske kunstner Hanifa Alizada (f. 1989) sit nyeste videoværk *A Question* (2014) i forbindelse med udstillingen *Afghan Tales*.<sup>3</sup> Videoen viser, hvordan

<  
Hanifa Alizada: Fra videoværket  
*A Question*, 2014, 1:14 min.  
© Hanifa Alizada, Kabul, AFG.

kunstneren ifører sig den karakteristiske blå burka med net foran øjnene. Handlingen besværliggøres imidlertid af, at kunstneren bærer moderigtige briller, som der ikke er plads til under sløret. Efter utallige forsøg ender brillerne uden på burkaen. Maskeringens anonymitet bliver ophævet, fordi brillernes design fremhæver, at der er et individ bag den blå uniformering. Samtidig bliver besværet med placeringen af brillerne et billede på konflikten omkring, hvem der har ret til at se og definere verden (kvinden som objekt/kunstneren som subjekt). På den måde undersøger Alizada med en humoristisk undertone sin rolle som kvindelig afghansk kunstner.

Alizadas værk er et eksempel på, at der findes kritiske feministiske og social-aktivistiske samtidskunstnere under de blå burkaer. Og at der i Afghanistan er en samtidskunstscene, der sætter spørgsmålstegn ved sociale normer og arbejder på at fremme kønnes ligestilling i et samfund, hvor kulturelle og religiøse traditioner dominerer, selvom mænd og kvinder ifølge lovene har samme rettigheder.

I denne artikel vil jeg positionere Alizadas kunstneriske praksis i forhold til en afghansk samtidskunstscene, men også i forhold til en udvikling, der har fundet sted på den internationale kunstscene siden 1960'erne. Min tese er, at Alizada med sit værk gør det personlige politisk, og at værket kan indskrives i forlængelse af de nye socialt engagerede kunstpraksisser, som har rod i 1960'ernes eksperimenterende kunstmiljøer. Hermed er kunstværket ikke begrænset til blot at være et æstetisk objekt, men kan også være en handling, der med afsæt i private fortællinger problematiserer generelle sociale og kulturelle normer.

### Kunstens sociale rolle i Afghanistan

For at give et indtryk af, hvilket samfund Alizadas kunst er skabt i, vil jeg give et overordnet rids af den nyeste historieskrivning fra Afghanistan med fokus på samtidskunstscenen.<sup>4</sup> Op igennem 1970'erne lignede livet i en større by det, der leves i mange sekulære samfund. Unge mænd og kvinder studerede, festede og havde kærester.<sup>5</sup> Hovedstaden Kabul var en verdensby med et pulserende liv af hippier og kunstnere, hvor blandt andet den italienske *arte povera*-kunstner Alighiero Boetti (1940-1994) etablerede Hotel One, der både fungerede som hans hjem, gæstehus og værksted. Her inviterede han andre kunstnere og lokale kunsthåndværkere til at være medskabere af sine billeder.<sup>6</sup> Boettis mest kendte værkserie *Mappas* (1971-1994) er store billedtæpper med motiver af landkort. Flere af dem viste historiske geopolitiske brændpunkter som fx Israels invasion af Gazastriben under Seksdageskrigen. Disse tæpper blev broderet af afghanske kvinder og var således med til at skabe et forum for kritisk aktivistisk samtidskunst i Kabul allerede i 1970'erne. Den opblomstrende kunstscene fik dog en brat

afslutning med den sovjetiske invasion i 1979, hvor Boetti, sammen med mange andre, fik forbud mod at rejse ind i landet.

Frem til 2001 under Talebans regime var der en stærk modstand mod vestlige værdier og forbud mod at lytte til musik og eje fotografier. Disse forbud ulmer stadig under det skrøbelige demokrati i dag. Og det er forbundet med fare at arbejde som socialaktivistisk kunstner, herunder ikke mindst at beskæftige sig med feministiske emner.

I 2012 kom der fra europæisk side fornyet fokus på Kabul som et sted for samtidskunstnerisk produktion og på kunstens potentiale i udviklingen af kulturel og social sammenhængskraft i samfundet. Documenta 13 var viet til kunstneriske udforskninger, der tænkte i holistiske perspektiver. For at underbygge en vision om en fremtidig opløsning af eurocentrismen var udstillingen udvidet til ikke alene at være centreret i Kassel, men også have baser i Kabul, Alexandria, Kairo og Banff.<sup>7</sup> Blandt Documentas samarbejdspartnere i Kabul var Centre for Contemporary Arts Afghanistan (CCAA), der siden 2004 har eksisteret som det eneste samlingssted for kunstnere og andre med interesse for samtidskultur. Stedet blev grundlagt og drives af forfatteren, kunstneren, kuratoren og journalisten Rahraw Omarzad, der var og er opsat på at skabe nye muligheder for kunst og kunstnere i landet. Hans arbejde begyndte tilbage i 1990'erne, hvor han som flygtning i Pakistan startede et tidsskrift om afghansk samtidskunst, *Gahnam-e-Hunar*, der i dag fortsat er det eneste af sin art. Mens Omarzad stadig var i Pakistan, underviste han, sideløbende med tidsskriftredaktionen, unge afghanske flygtninge i tegning, maleri og skulptur. CCAA har siden 2006 haft særligt fokus på at være et frirum for kvinder, hvor de kan udstille, modtage undervisning og skabe netværk. På den måde er CCAA blevet et vigtigt afsæt for den nye generation af yngre kritiske kunstnere, som Alizada er en del af.<sup>8</sup> Alle unge kvindelige kunstnere har (eller har haft) en tilknytning til CCAA, fordi dette er et af de få steder, hvor de kan eksperimentere med deres praksis og netværke med ligesindede.

### Værk som handling og kommunikation

Overordnet tager denne artikel sit teoretiske afsæt i en socialkonstruktivistisk epistemologi, hvor præmissen er, at alle former for erkendelse sker som resultat af den kultur og den historie, som det enkelte individ fødes ind i.<sup>9</sup> Dette kan ses i modsætning til en positivistisk forståelse af verden, hvor fx køn og de adfærdsmønstre, som knytter sig til kønnet, er naturgivne. Med et socialkonstruktivistisk perspektiv fremhæves relationelle forhold, frem for at der fokuseres primært enten på et subjekt eller et objekt.

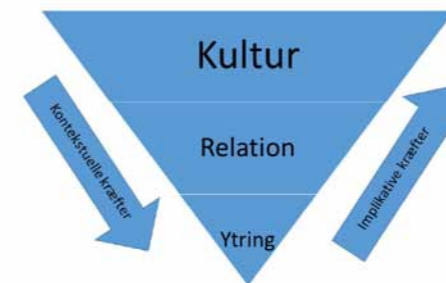
Med udgangspunkt i den danske kunsthistoriker Camilla Jalvings performativitetsteori i *Værk som handling* (2011), hvor hun fremhæver et *kunstværks gøren* i stedet for dets *væren*, vil jeg analysere udvalgte kunstværker og komme med et bud på, hvordan den unge afghanske samtidskunst fremmer sociale forandringer. Endvidere trækker jeg på den amerikanske psykolog Barnett Pearce's kommunikationsteorier, hvis forklaringsmodeller viser, hvordan handlinger påvirker normer.

Jalvings performativitetsteori indskrives sig i traditionen af New Art History, hvor der opereres med et langt bredere værkbegreb end det, der er forankret i selve objektet.<sup>10</sup> Det er et værkbegreb, hvor den historiske, kulturelle og sociale kontekst tillægges betydning. Performativitetsteorien fokuserer på kunstværkers mulige produktive effekter i forhold til den betragtersituation, som værkerne indgår i. Jalving skriver blandt andet: "I en performativ betydningsramme positioneres beskueren ikke blot som passiv betragter, men som medaktør på en 'fortolkningens scene' – en scene, hvorpå værket optræder som 'ytring' frem for som objekt."<sup>11</sup> Der fokuseres således på dialogen mellem værk og betragter i performativitetsteorien. Hvis betragteren tager handling på den ytring, som værket tilbyder, kan værket ses som afsæt for en mulig forandring. Der er altså tale om en forskydning fra et autonomt værkbegreb til et performativt værkbegreb. Et værkbegreb indeholdende et socialt mulighedsrum.

For at konkretisere min forståelse af et værk som en "ytring" vil jeg benytte kommunikationsmodellen CMM. Modellen er udviklet af den amerikanske kommunikationsteoretiker Vernan Cronen i samarbejde med førnævnte Barnett Pearce. CMM er en forkortelse for *Coordinated Management of Meaning*. Hensigten med modellen er at indføre et kommunikationsperspektiv på vores handlinger, som gør det muligt at se på kommunikationen frem for gennem den. CMM-modellen opererer med begreberne *kontekstuelle* og *implikative* kræfter.<sup>12</sup> De bevægelser, der fastholder et samfund eller en kulturs normer, kaldes kontekstuelle kræfter, mens dem, der virker normbrydende, kaldes implikative kræfter.

En grundantagelse i CMM-modellen er, at der altid er mange forskellige kontekster på spil i en samtale (kommunikationsepisode), fx deltagernes kulturelle og sociale kontekster, deres selvforståelser og deres handlinger, som til sammen udgør selve kommunikationsepisoden. Misforståelser opstår, fordi vi sædvanligvis tager for givet, at dem, vi taler med, opererer inden for de samme kontekster, som vi selv gør. I denne sammenhæng er modellen interessant, fordi den viser, hvordan et kunstværk, forstået som en ytring, fungerer performativt og kan påvirke omgivelserne. Cronen og Pearce's model viser, at ytringer på den ene side kan forandre kulturer, men at kulturer på den anden side også kan fast-

holde bestemte former for ytringer, alt efter om de kontekstuelle eller implikative kræfter har overtaget i kommunikationen.



CMM-model (forenklet version udformet af forfatteren efter Pearce's model<sup>13</sup>)

### Kunsten som (u)farlig samfundskritik

Når Alizada i *A Question* afmonterer burkaens funktion med en humoristisk tilgang, får hun gennem en ny adfærd stillet spørgsmål ved samfundets adfærd-regulerende normer. Med humoren som redskab udtrykker hun med andre ord en kras samfundskritik, hvor latteren bliver en umiddelbart formildende omstændighed. Men komikken indeholder et kritisk forandringspotentiale, fordi den nærer en dobbeltbundethed (*Doppelbödigkeit*), som Pearce beskriver det: "Komikken afslører, at alt, der tages for givet i det almindelige liv, har denne karakter af Doppelbödigkeit. Og derfor er komikken altid farlig."<sup>14</sup> Alizadas værk kan på den måde ses som en ytring, der på den ene side kan forstås alene som en ufarlig joke, men på den anden side kan virke igangsættende for kritisk refleksion og ultimativt forårsage en kædereaktion, der kan lede til samfundsomvæltende forandringer, fordi hun fremstiller burkaen som et undertrykkelsesmiddel. For at vende tilbage til CCAA, så er det præcis denne form for kunstnerisk engagement i samfundet, grundlæggeren ønskede at fremme hos sine studerende og brugere. Ved centrets etablering skrev Omarzad i et åbent brev:

Under the old traditional system students will not be able to graduate neither with artistic talent, nor can they develop their artistic skills up to the level required. Therefore, art should be valued as a major discipline, which should contribute to cultural development and the advancement of the society.<sup>15</sup>

Der er sket meget progressivt i Afghanistan inden for de seneste ti år i forhold til kvinders rettigheder og ytringsfrihed. Samtidig med at fx Alizada udstiller sin kunst internationalt, er hun også ansat som underviser ved Kunstakademiet i Kabul. Her holder hun fotoworkshops, hvor hun skærper de studerendes blik på samfundets underliggende strukturer ved at få dem til at gå ud i Kabuls gader og observere, fokusere og fastholde hverdagen med kameraet som medium. Ikke som journalister, der dokumenterer, men som kunstnere, der undersøger og konceptuelt former værker som ytringer i et samfund, hvor de forsøger at gøre op med gårsdagens billedforbud. Hendes ansættelse på akademiet viser, at der er sket et kvantespring i det kunstneriske undervisningsmiljø, siden Omarzad startede CCAA. Konservativt kræfter forsøger dog fortsat at sætte en stopper for udviklingen i kunstmiljøerne gennem terror. Det skete fx i december 2014, hvor rektoren for musikkonservatoriet i Kabul blev hårdt såret ved et selvmord-sattentat i et teater, hvor hans studerende spillede ved en forestilling. Terroren har til hensigt at skræmme folk, så de ikke længere tør deltage i offentlige begivenheder som udstillinger, forestillinger og koncerter.<sup>16</sup> En mission, som heldigvis ikke er lykkedes, men som vidner om den daglige og voldsomme kamp mellem konservative og progressive kræfter inden for kultursektoren såvel som i samfundet generelt.<sup>17</sup>

Som et andet eksempel på den progressive tendens kan nævnes Afghan Youth House, Afghanistans eneste ungdomshus, hvor Kabuls unge mænd og kvinder møder hinanden på lige vilkår og sammen kan videreudanne sig. Gennem ungdomshuset kan de finde alternativer til et liv i krigens, ekstremisternes og forældrenes skygge. De har blandt andet mulighed for at tage kurser i sociale medier, tekstning af film, graffiti og foto, men også musik, sportsaktiviteter og tandhygiejne er en del af undervisningsprogrammet.

“Der er mange ting, der bliver betragtet som tabu for unge kvinder i Afghanistan. Men i Ungdomshuset kan vi spille musik, synge, benytte træningsrummet og deltage i sportsaktiviteter. Kvinder kommer styrkede ud herfra, for der er ikke andre steder, hvor vi har samme muligheder. Vi oplever frihed, fordi vores forældre ikke er her til at fortælle os, hvad vi skal og ikke skal,” fortæller 21-årige Shahira Mohseni, der fungerer som ungdomsleder i Ungdomshuset.<sup>18</sup> Alizadas ansættelse på Kunstakademiet kan måske ses som et tegn på, at magtbalancen langsomt er på vej til at skifte i det offentlige uddannelsessystem i et samfund, som udadtil fremstår kvindeundertrykkende og billedfjendsk.

### **Kameraet som refleksionsmedie**

Alizada positionerer sig bevidst i opposition til det konservative kvindesyn i det afghanske samfund. Samtidig agerer hun officielt inden for samfundets rammer, idet hun er ansat som underviser på Kabuls Universitet, som Kunstakademiet er en del af. Hun har med sit embede fået mulighed for at påvirke de studerende og deres holdninger med kunsten som afsæt. Alizadas studerende laver aktioner i byrummet. Da det ikke er normalt, at unge kvinder uden burka går rundt i grupper i gadebilledet og fotograferer, bliver Alizadas undervisningsform i sig selv en kritisk demonstration i det offentlige rum. Dette kan tolkes som ytringer, der “forstyrrer” den offentlige kultur, fordi de unge demonstrativt undersøger deres omgivelser og afbilder dem. Med CMM-modellen i baghovedet kan undervisningssituationen ses som en handling, som kan igangsætte implikative kræfter, der på sigt kan påvirke den offentlige kultur, så det igen bliver almindeligt for kvinder at færdes i offentlige rum og fotografere i Afghanistan.

Kameraet fungerer som et kommunikationsredskab, hvormed Alizada og de studerende kan dokumentere deres væren i verden. Og som en del af undervisningen undersøger kursisterne deres omgivelser, præsenterer deres billeder for hinanden og giver hinanden kritik. Kameraet tilbyder hermed et dialogisk potentiale til at skabe, omskabe, kultivere og reflektere over samfundet.

Ved desuden ikke at bære burka i det offentlige rum, hvilket ville forhindre bevægelsesfrihed og udsyn, kan Alizada med kameraet dokumentere sine egne performative udfordringer af samfundets normer. Når hun udstiller sit videoværk og opfordrer de studerende til at fotografere på gaderne i Kabul, er hun med små skridt med til at forandre samfundet.

### **Humor, burka og aktivisme**

Alizada er ikke alene om at arbejde med humor i sin kunst og bruge burkaen symbolsk til at kritisere kvindeundertrykkende normer i det afghanske samfund. Den 5. marts 2015 dokumenterede den afghanske fotojournalist Mohammed Ismail (f. 1991) en performance, hvor omkring ti mandlige kvinderettighedsforkæmpere i en større demonstration på kvindernes internationale kampdag gik gennem Kabuls gader iført burkaer.<sup>19</sup> I Afghanistan er kampdagen vigtig, fordi det er en legal mulighed for, at ungdommen kan markere deres utilfredshed med de offentlige normer. Mændene på Ismails fotografi går med burkaerne på en måde, så det er synligt, at det er mænd, der bærer dem. De har ikke iklædt sig dragterne på traditionel vis, men holder klædet med hænderne, så de kan til- og afdække ansigtet.



Dokumentation fra performance med mandlige kvinderegtighedsforkæmpere iført burka i Kabul, 2015. © Mohammed Ismail/Reuters/Scanpix.

Aktionen vakte både latter og forargelse, fordi den forstyrrede de vante normer. Pludselig gik mænd i et stærkt konservativt samfund iklædt tøj forbeholdt kvinder. Betragtet ud fra performativitetsteorien kan denne kunstneriske ytring – mændenes performance – åbne for nye mulige produktive effekter. Kunstværket åbner en sprække, hvorfra verden kan skimtes som noget andet. Det er ikke kun en ufarlig joke, men også en alvorlig anklage mod et undertrykkende samfundssystem. Mændene har, med burkaerne på, underkastet sig den dominerende kultur,

og de mærker på egne kroppe, hvad afghanske kvinder dagligt står model til. De bryder kønsstereotype forestillinger og viser, at de ønsker, at mænd og kvinder skal have samme rettigheder; begge køn skal kunne færdes i det offentlige rum på egne præmisser. En pointe, som understreges af banneret, som de forreste mænd holder foran sig, der bærer budskabet: "We say 'no' to all forms of violence."

Man kan sætte spørgsmålstegn ved, om denne performance kan kategoriseres som et kunstværk, da den ikke har en defineret kunstner, men en gruppe unge aktivistiske mænd som afsender. Performativitetsteoretisk kan denne type performance dog indskrives i en kunstnerisk kontekst, eftersom aktionen kan fortolkes af en betragter som en kunstnerisk ytring. Med opløsningen af det autonome kunstbegreb er grænserne blevet udviskede for, hvornår, hvem og hvordan et kunstværk defineres. En udvikling, der har rod i Marcel Duchamps udstillinger tilbage i begyndelsen af 1900-tallet, men som også ligger i forlængelse af en ny tendens, hvor kuratorer har flyttet grænserne for, hvad der kan indgå fx i en kunstudstilling. Et eksempel på fortsættelsen af denne praksis var udstillingerne ved Venedig Biennalen 2013, hvor den italienske hovedkurator Massimiliano Gioni viste objekter, der ikke var skabt af kunstnere, men som kunne tolkes som kunstneriske ytringer.<sup>20</sup> Personer, som udfører kunstneriske produktioner med aktivistisk og kulturpolitisk sigte, kan betegnes som *artists* – en neologisme, som den spanske kunstteoretiker Laura Baigorri (f. 1960) har introduceret.<sup>21</sup> Betegnelsen er rammende for de burkklædte mænd, fordi de med deres handling udbreder feministiske budskaber gennem en samtidskunstnerisk udtryksform. At det ikke alene er kvindelige kunstnere, som er optaget af ligestillingsspørgsmål, men at der måske er et oprør på vej fra en ung generation af afghanere på tværs af køn, kan disse mandlige aktivisters aktion være et eksempel på.

## Når det private bliver politisk

En anden offentlig afghansk performance, der ligesom Alizadas video transformerer en privat oplevelse til en kunstnerisk og social politisk ytring, er Kubra Khademis (f. 1988) otte minutters vandring gennem Kabuls gader 26. februar 2015.<sup>22</sup> Med hjælp fra en smed fik Khademi skabt en rustning formet som en nøgen kvindelig torso, som hun kunne bære uden på sit tøj. Den skulpturelle beklædningsgenstand skulle sætte fokus på de ubehagelige oplevelser, som mange afghanske piger og kvinder bliver udsat for i det offentlige rum, hvor det ikke er unormalt, at mænd befamler dem. Khademis oprindelige plan var at stige ud af en taxa og gå en ti minutter lang rute gennem centrum af Kabul, men efter otte minutters voldsom chikane måtte hun flygte tilbage i bilen. Ellers gik alt som planlagt. Khademi forventede, at hendes handling ville vække voldsomme reaktioner i folkemængden, og hun havde således forberedt flugten.



Dokumentation fra Kubra Khademis performance *Armatura* i Kabul 2015. Foto: Naim Karimi

Med sit værk læner Khademi sig op ad en lang tradition af aktivistiske kunstnere, som har brugt deres krop til grænseoverskridende handlinger, der udstiller magtrelationer mellem mennesker.

Som eksempler kan nævnes Yoko Onos (f. 1933) *Cut Piece* (1964/1965), hvor Ono inviterede publikum til at komme op til hende på en scene og med en stor saks klippe tøjet af hende, mens hun sad stille og passivt og kom til at fremstå mere og mere nøgen og sårbar. I nyere tid kan nævnes Marina Abramovičs (f. 1946) *The Artist is Present* (2010), hvor kunstneren sad på en stol hver dag fra 14. marts til 31. maj på MoMA og inviterede publikum til at sætte sig over for hende og kigge hende i øjnene. Det, der adskiller Khademis og de mandlige aktivisters ytringer fra de andre nævnte eksempler, er, at afghanerne performer uden for en kunstkontekst i et offentligt rum, hvor beskuerne ikke er forberedt på, at de er medvirkende i en kunsthappening. Mens publikum valgte at deltage i Onos og Abramovičs værker og muligvis var trænede i at være til stede ved kunstneriske begivenheder, så var den afghanske offentlighed på gaderne i Kabul fanget i en overraskelsesmanøvre. Et angreb, som giver aktivisterne mulighed for at udstille folkemængdens instinktive reaktion. Strategien lader til at være, at



det først er, når pressen har dækket begivenheden, og episoden bliver gengivet, at den skal vække refleksion og debat hos et publikum.

I en dansk sammenhæng kan Khademis aktion på flere måder sammenlignes med det ikoniske værk *Den kvindelige Kristus* fra 1969, som blev opført uden for et traditionelt kunstrum. 15. maj 1969 vandrede Lene Adler Petersen (f. 1944) nøgen gennem Københavns Børs med et hvidt kors i hånden, mens John Davidsen (1944-2007) optog seancen "Uddrivelsen af templet", der var iscenesat i et samarbejde mellem Lene Adler Petersen og Bjørn Nørgaard (f. 1947). Til forskel fra den afghanske offentlighed, så forlød det fra avisen *Politiken* dagen derpå, at de arbejdende mæglere på Børsen ikke brugte lejligheden til at befamle den unge nøgne kvinde, men i stedet var mere bekymrede over, om de ville komme til at medvirke i en film. De habitklædte mænd virkede helt perplekse, og den eneste kommentar, som Petersen husker fra sin optræden, lyder: "Jamen, det kan man da ikke, Sørensen?"<sup>23</sup>

Petersens og Nørgaards værk er ikonisk i en dansk sammenhæng, fordi det er et tidligt eksempel på, hvordan kroppen, når den bruges som kunstnerisk materiale i mødet med offentlige magt- og betydningssystemer, kan fremkalde stærke og flertydige reaktioner. Noget lignende kan siges at gøre sig gældende for Khademis værk 46 år senere. I begge værker bruges konfrontationen mellem den udstillede nøgne kvinde og hendes møde med en gruppe tilsyneladende magtfulde mænd. Tilsyneladende fordi mændene, fra en normkritisk optik, kommer til at fremstå som en masse, der ukritisk følger deres instinkt i stedet for at agere reflekteret i den konkrete situation og fx hjælpe eller beskytte det nøgne individ.

Med CMM-modellens begreber er det de kontekstuelle kræfter, som ytringen/performanceen i første omgang kommer til at fremkalde. De kontekstuelle kræfter, der forstærker den dominerende kultur, hvilket synliggøres i dokumentationen af de to performances. På billederne fra aktionerne kommer de enlige kvinder til at fremstå som helte, der alene tager kampen op mod de systemer, som undertrykker dem på grund af deres køn.<sup>24</sup> I begge værker bliver medierne brugt som et strategisk redskab til at udbrede kendskabet til aktionerne og igangsætte vigtige diskussioner om ligestilling med henblik på at forandre forholdene i de samfund, kunstnerne er del af. Værkerne kan på den måde ses som dobbelt-ytringer, der i første omgang "blotter" de kontekstuelle kræfter for i anden omgang at fremme de implikative kræfter, der på sigt kan forandre den dominerende kultur, når massemedierne viser dokumentationen og begynder at diskutere magtrelationerne i en bredere offentlighed.

### Kan normer forandres?

Når Khademi går gennem Kabuls gader, udstiller hun sin kvindelige torso og bliver antastet af mænd, der anser hende for at være et objekt, som de har ret til at håne. Ifølge den dominerende afghanske offentlighedskultur har kvinder ikke ret til at gå i fred på gaden.<sup>25</sup> Khademi ønsker at fremprovokere disse handlinger hos menneskemængden for at få opmærksomhed i pressen og på den måde igangsætte en dialog om, hvordan kvinder behandles i det offentlige rum i Afghanistan. Hun udfører en performance som samtidskunstner, mens hun i den gængse offentligheds perspektiv opfører sig som et udskud, mænd har ret til at håne. Khademi bruger bevidst bruddet med normerne for offentlig opførsel til at fremprovokere mændenes handlinger og udstille dem i den efterfølgende nyhedsdækning af begivenheden. Med CMM-modellen får de implikative kræfter overtaget, fordi det lykkes Khademi at få mediedækningen til at fremstille hende som en rettighedsforkæmper med en mission om at skabe forandringer i samfundet, så kvinder på lige fod med mænd kan færdes på offentlige steder.<sup>26</sup>

Desværre har de konservative normer stadig et stærkt tag i det afghanske samfund. Mange opgiver deres kamp mod den herskende kultur og ender i stedet med at flygte ud af landet. En af dem er Malina Suliman (f. 1990), der i 2012 gik på det pakistanske akademi Beaconhouse National University, hvor også Alizada og Khademi er uddannet.<sup>27</sup> Tre måneder før sin sidste eksamen måtte hun opgive studierne, fordi hendes forældre forbød hende at fortsætte. Suliman havde udstillet en naturalistisk bronzeskulptur af en ung dreng, som havde mistet benet i et selvmordsbombeattentat. Værket medførte stor opmærksomhed fra pressen og dødstrusler fra Taleban.

Som beskyttelse holdt forældrene hende under stærkt opsyn i over et år, hvor hun kun sjældent fik lov til at gå ud, og kun i følgeskab med familiemedlemmer. Men forbuddet gjorde kun hendes trang til at ytre sig stærkere. Med hjælp fra sin fætter, der om aftenen kørte hende rundt i sin bil, efterlod hun spor med stencils



Malina Suliman præsenterer sit vægmaleri i Kandaha 2012. © www.cku.dk.

og spraydåser på byens mure. Hendes billeder viste burkklædte skeletter, der kunne/skulle minde de forbipasserende om, at mange kvinder i Afghanistan føler sig døde indeni, fordi de lever et uværdigt liv uden frihed til selv at bestemme. Mange kvinder bliver nægtet udgang, får ikke lov til at uddanne sig, bliver aldrig spurgt, hvad de mener og har lyst til, eller hvad de vil med deres liv.<sup>28</sup> Da Taleban fandt ud af, hvem der stod bag de burkklædte skeletter, måtte Suliman flygte ud af landet; hun studerer i dag kunsthistorie i den hollandske by Eindhoven.

Med denne artikel har jeg ønsket at vise, at de præsenterede performative kunstværker kan ses som ytringer, der virker med implikative kræfter for, at kvinder kommer til at praktisere samme rettigheder som mænd. Hvis disse kræfter bliver ved at få næring, kan det være, at de traditionelle og kvindeundertrykkende normer, der stadig har overtaget i det offentlige rum, en dag bliver fortid i Afghanistan. Men der er stadig langt til målet om ligestilling, hvor hverdagens praksis understøtter landets love, hvilket Sulimans eksil er et vidnesbyrd om. Selvom der er kræfter, som trækker i begge retninger, så har samtidskunsten lige nu en særlig politisk opmærksomhed, fordi præsidenten bakker op om, at kunsten skal spille en central rolle mht. at skabe et bedre samfund. En vision, der er interessant at følge også fra vores breddegrader, hvor kunsten sjældent fra politisk side bliver italesat som en ressource for samfundsforandringer.

#### ABSTRACT

##### When the burqa becomes political

“When the burqa becomes political” is an analysis of contemporary feminist Afghan artworks as social change agents, primarily within Afghan society but also in a global context. From different perspectives – performative and communicative theory – the author explores a video work by Hanifa Alizada and the documentation of two performances in public space in Kabul: One by a group of male feminist activists, defined as “artists”, and a second by the artist Kubra Khademi. The main argument of the article suggests that contemporary art strategies function as implicative forces that have the potential for changing power relations from within Afghan society. These forces push the dominant conservative and misogynistic culture to enable the emergence of more inclusive and progressive cultures. By building up an infrastructure in the culture sector for contemporary art practices and by using activist methods inspired by movements of the 1960s, artists and cultural workers in Afghanistan use everyday challenges to point out the need for change. The right of women to occupy public spaces on the same terms as men is an overall theme of all the selected artworks in the article.

---

#### NOTER

- 1 Goodman, 2015.
- 2 Pasternak, 2015.
- 3 Nikolaj Kunsthal.
- 4 Siden januar 2015 har jeg via *desktop study* søgt efter kilder, der beskæftiger sig med den afghanske samtidskunstscene set i et socialt og feministisk perspektiv. Feltet er begrænset og peger primært mod hovedstaden Kabul. De ledetråde, jeg har fundet, tegner konturerne af en lille, aktivistisk kunstscene, der på trods af et ustabil samfund med en stærkt patriarkalsk domineret offentlighedskultur formår at skabe interessante værker med et socialt engagement. Mine manglende sprogkundskaber gør, at der er artikler og litteratur, som jeg har oversat, da jeg primært har brugt engelsksprogede kilder.
- 5 Klatis, 2006.
- 6 Francis, 2009/2010.
- 7 Scharrer, 2012, p. 458.
- 8 Culture and Conflict.
- 9 Pearce, 2007.
- 10 “New Art History” er en betegnelse fra 1980’erne, der sammenfatter de forskellige kritiske teoriretninger, som har udvidet og mangfoldiggjort kunsthistorieforskningen siden 1970’erne i retning mod visuel kultur. Se *The New Art History*. Eds. A. L. Rees, Frances Borzello. London: Camden Press, 1986.
- 11 Jalving, 2011, p. 16.
- 12 Pearce, 2007.
- 13 Pearce, 2007, p. 100.
- 14 Pearce, 2007, p. 69.
- 15 Omarzad, 2004.
- 16 SBS, 2014.
- 17 Under en *artist talk* i Nikolaj Kunsthal fortæller Alizada, at de mest kritiske af hendes værker tør hun ikke vise i Afghanistan af frygt for repressalier mod sig selv og sin familie.
- 18 CKU, 2014.
- 19 Radhika, 2015.
- 20 Baratta, Paolo, 2013. Citat: “Thus the Exhibition presents works by contemporary artists, but also historical works, different references, and works that do not claim to be works of art but which are nonetheless compose the stimuli that allow us to imagine and dream beyond reality, dream another reality. That is, the visions that in the classical period helped arouse the artists’ “aspirations”, and in modern times are the “obsessions” of the same; and to give tangible form to both, down to the present time when there is a real reversal. Today, as Gioni’s exhibition suggest, reality lays on a lavishly decked out table a plethora of images and visions for everyday use; all these images strike us and, though we are unable to escape them, it is perhaps the artist who, if anyone, might pass through them unharmed, as Moses did in the Red Sea.”
- 21 Rangel, 2015, p. 7.
- 22 Loyn, 2015.
- 23 Anderberg, 2015, p. 47.
- 24 Dette er kun en læsning ud af mange mulige. Se fx SMK’s katalog *What is happening?* (2015) for andre læsninger af Petersen og Nørgaards værk.
- 25 Radhika, 2015.

- 26 Selvom Khademi rejser en problematik, som kan virke fremmed i en dansk sammenhæng, så vil jeg tillade mig at sammenkæde aktualiteten i hendes performance med de masseovergreb, som blev kendt i forbindelse med nytårsaften 2015/2016 i København. Her anmeldte flere hundrede kvinder, at de var blevet seksuelt forulempet af mænd på en stor offentlig plads. En episode, som desværre viste sig at blive efterfulgt af flere anmeldelser fra byer andre steder i Tyskland og også i Sverige. For at vende tilbage til CMM-modellen kan vi glædes over, at ligerettigheds-kulturen blandt mænd og kvinder i Europa er så stærk, at de implikative kræfter ved mændenes handlinger ikke tyder på at forandre de sociale normer i de byer, hvor episoderne har fundet sted.
- 27 BNC, 2016. Beaconhouse National University i millionbyen Lahore er et progressivt akademi oprettet i 2003, hvis fornemste opgave er at fremme kritisk tænkning i hele det sydlige Asien ved at uddanne kunstnere og designere. Et vigtigt middel er, at universitetet i samarbejde med UNESCO tilbyder stipendier til unge fra Afghanistan, Bangladesh, Bhutan, Indien, Maldiverne, Nepal, Pakistan og Sri Lanka, så de uanset baggrund kan få en kunstnerisk uddannelse.
- 28 Carlsen, 2014.

#### LITTERATUR

- Anderberg, Birgitte, 2015: *What's happening? Kunstens opbrud mellem eksperiment og feminisme*, Statens Museum for Kunst, København, 2015.
- Baratta, Paolo, 2013: <http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/baratta/> (tilgået 15.5. 2016)
- BNC: <http://www.southasiafoundation.org/umisaa-article-50011.htm> (15.5. 2016)
- Carlsen, Kathrine Storgaard: <http://cku.dk/undervisning2014/malina-sprayer-kvindeskeletter-pa-afghanistans-mure-landafg/> (15.5. 2016)
- CKU, 2014: <http://www.cku.dk/ungdomshus-i-kabul-er-fristed-for-kvindelige-first-movers/> (15.5. 2016)
- Culture and Conflict: <http://www.cultureandconflict.org.uk/projects/center-for-contemporary-art-afghanistan-ccaa/> (15.5. 2016)
- Francis, Tom, 2009/2010: <http://bidoun.org/articles/one-star-is-enough-to-make-a-cosmos> (15.5. 2016)
- Goodman, Amy: "Artist Mariam Ghani, Daughter of Afghan Pres., Takes on US Abuse from Gitmo to Bagram to US Prisons": [http://www.democracynow.org/2015/8/12/artist\\_mariam\\_ghani\\_daughter\\_of\\_afghan](http://www.democracynow.org/2015/8/12/artist_mariam_ghani_daughter_of_afghan) (7.7. 2016)
- Jalving, Camilla: *Værk som handling*, Museum Tusulanums Forlag, København, 2011.
- Klaits, Alex & Gulmamadova-Klaits, Gulchin: *Love and War in Afghanistan*, Seven Stories Press, New York, 2006.
- Loyn, David, 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=0-NCsNbVDig> (15.5. 2016)
- Nikolaj Kunsthal: <http://www.nikolajkunsthal.dk/da/arrangementer/artist-talk-hanifa-alizada> (15.5. 2016)
- Omarzad, A.W. Rahraw, 2004: [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2004/ccaa\\_afghanistan/center\\_for\\_contemporary\\_art\\_afghanistan\\_ccaa](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2004/ccaa_afghanistan/center_for_contemporary_art_afghanistan_ccaa) (15.5. 2016)
- Pasternak, Anne, 2015: "Creativetime Summit The Curriculum at La Biennale 11-13 august 2015": <http://creativetime.org/pdf/CTsummit2015-program.pdf> (7.7. 2016)
- Pearce, Barnett: *Kommunikation og skabelsen af sociale verdener*, Dansk Psykologisk Forlag, København, 2007.
- Radhika, Sanghani: "Afghan men wear burqas to campaign for women's rights", in *The Telegraph* 6.3. 2015: <http://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/11453879/Afghan-men-wear-burqas-to-campaign-for-womens-rights.html> (15.5. 2016)

Rangel, Daniel: "Bienal de São Paulo as a Meeting Point" in Eilat, Galit m.fl. (red.), *Making Biennals in Contemporary Times. Essays from the World Biennial Forum nr. 2*, São Paulo, 2014, pp. 6-9.

SBS: <http://www.sbs.com.au/news/article/2014/12/12/australian-wounded-kabul-attack> (9.10. 2016)

Scharrer, Eva: *Documenta (13) Das Begleitbuch / The Guidebook 3/3*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012.



SIGNE MEISNER CHRISTENSEN

# Delinger og magt

– en diskussion af det sociale status i kunsthistorien

## Det sociale i samtidskunstens diskurser

Det sociale er et omdiskuteret begreb i kunstfeltet for øjeblikket. Det gælder i både kunstpraksisser og kuratering, hvor idéer om det sociale er underliggende, når man taler om modeller for kollektiv handling i aktuelle diskussioner om *commons*, kollektivt intellekt, såvel som idéer om deltagelse og kollektiv vidensproduktion. I disse diskurser italesættes det sociale som et potentiale til demokratisering, mobilisering af kollektive erfaringsrum, selvbestemmelse og kritik af magtforhold.<sup>1</sup> At insistere på det sociale som et udgangspunkt for kunstproduktion i dag fremstår ofte som en grundlagsproblematik og et udtryk for en kunstposition, der vedkender sig, at gensidig social afhængighed er såvel et grundvilkår som et kritisk udgangspunkt for kunstnerisk handling.<sup>2</sup> Sådanne rammesætninger af det sociale markerer en forskydning i forhold til den definition, som dominerede 1990'ernes og 2000'ernes diskurs om en social vending i kunsten. Her kom det sociale overvejende til at henvise til noget, der lå uden for kunsten selv: En særlig interesse hos socialt engagerede kunstnere for bestemte steder som fx socialt udsatte boligområder eller "sociale mellemrum", som den franske kurator Nicolas Bourriaud definerede sociale mødesteder. Det sociale blev med andre ord italesat som et materiale og genstandsfelt for kunstproduktion snarere end som et grundvilkår.

*Pavilion of Reflections*, en flydende pavilion på Zürichsøen, som under *Manifesta 11* fungerede som kombineret open air-biograf og bar. På lærredet ses en dokumentarfilm udført af studerende fra ZhDK, der viser én af de inviterede kunstnere, kineseren Yin Xunzhi under sin udforskning af Zürich by.  
Foto: Signe Meisner Christensen

### Det sociale uden for kunstfeltet

Hvis man vender blikket uden for kunstfeltet til strømninger i politisk filosofi, kulturteori og sociologi, så blive det sociale også italesat på nye måder i dag. Her er det sociale kommet i centrum i diskussioner af, hvad der driver kapitalismens værdiskabelse – og omvendt, hvordan politisk handling kan mobiliseres i postnationale samfund, hvor repræsentationelle strukturer er i krise.<sup>3</sup> Samtidig bliver det sociale og dets konstitutive dynamikker gentænkt i, hvad den østrigske filosof Oliver Marchart kalder for et postfundamentalistisk paradigme i sociologien.<sup>4</sup> Det sociale står her for en tendens i nyere sociologi, hvor interessen samler sig om analyser af konkrete forhandlinger i specifikke, sociale kontekster. Snarere end at antage bestemte overgribende forestillinger om samfundet og sociale strukturer, så bliver det mikropolitiske plan konstituerende for sociologiske teoridannelser. Det sociale, forstået som performativt, kontingent forhandlingsrum, bliver altså et centralt begreb for at tænke forandring og skabelse af livsbetingelser og samfundsstrukturer.<sup>5</sup> På baggrund af disse forskydninger er det nødvendigt i dag at tage op til diskussion, hvilke forståelser af det sociale der er på spil i samtidskunsten, og ikke mindst hvordan man kan beskrive kunstens mellemværende med det sociale i dag.

### Tætte sammenviklinger med samfundsøkonomiske dagsordener

Denne diskussion er også vigtig, fordi kunst- og institutionspraksisser indgår i et stadigt tættere kredsløb med lokale kontekster, sociale virkeligheder og tværdisciplinære samarbejder. Det er derfor nødvendigt at undersøge, hvilke typer af relationer, hvilken specificitet, disse mellemværender har, og hvilke mulighedsrum de åbner for. Ikke mindst fordi det er i kraft af sit potentiale til at skabe værdi i et socialt rum, at kunsten bliver interessant for andre samfundsmæssige, økonomiske dagsordener. Et eksempel på dette er *Manifesta II*, hvor det kuratoriske koncept: *What People Do for Money*, kurateret af Christian Jankowski, var designet til at knytte an til en lokal kontekst, nemlig byen Zürich. I tilfældet *Manifesta* blev kunstnerne iscenesat som en slags kreative konsulenter, hvis service var, gennem partnerskaber med virksomheder og offentlige arbejdspladser, at male et billede af kunstens plads i samfundet som innovationsmodel og attraktionsskabelse i en turismegørelse af Zürich by. Under sådanne tætte udvekslinger mellem kunst og sociale kredsløb er der et stort behov i dag for at revurdere og diskutere, hvordan det sociale rammesættes i samtidskunstens institutioner og praksisser. Hvilken funktion får kunst- og kurateringspraksisser i sociale økonomier og infrastrukturer? Bliver kunstpraksis en service, der leverer en eftertragtet vare i form af sociale møder og visioner om fælles-

skab, som er under afvikling i samtidens konkurrencesamfund? Eller fungerer kunst som platforme, hvor det er muligt radikalt at udvikle mulige indretninger af samfundet? I det følgende skal jeg argumentere for, at det sociale, forstået som på én gang et epistemologisk grundvilkår (at gensidig social afhængighed er et vilkår for menneskers eksistens) og som et politisk handlingsrum (en mulighed for at diskutere, hvordan vi vil indrette os sammen), ikke er noget, der eksisterer uden for kunsten eller det æstetiske, men derimod er bygget ind i kunstens måde at være kunst på, i dens specificitet. Det 20. århundrede i kunstvidenskaben har ellers været domineret af diskurser, som har defineret kunst som et epistemologisk og ontologisk særegent domæne, og selvom kunsten siden 1960'erne, og i institutionaliseret form intensiveret siden 1990'erne, har etableret stadig tættere relationer med det sociale felt, så har de teorier, der har forsøgt at udvikle et begrebsapparat til at beskrive disse forviklinger, overvejende fastholdt en afgrænsningsdiskurs – det vil sige legitimeret kunstens praksisformer ud fra dens konstituerende forskel til det sociale. Dette gælder også i store træk de forskellige udlægninger af den sociale vending i socialt engageret kunst, som for eksempel hos Grant Kester, Claire Bishop og Hal Foster. De to sidste vil blive behandlet i det følgende, hvor jeg vil gå ind i en diskussion af det, jeg kalder for en kunsthistorisk “afgrænsningsdiskurs”.

### Den sociale vending i kunsthistorien

Claire Bishop og Hal Foster fremhæves ofte som eksempler på kritikere, der har forsynet den kunsthistoriske diskurs med en forklarende synsvinkel på det fænomen, der går under betegnelsen den sociale vending.<sup>6</sup> Hos disse kunsthistorikere fremstilles det sociale enten som noget, der ligger uden for kunstens egentlige område (Bishop), eller som noget, der har at gøre med en bestemt “etnografisk interesse” i kunsten (Foster).<sup>7</sup> Det er karakteristisk for disse to forklaringsmodeller, at de er baseret på en række kunsthistoriske grundantagelser, som ikke nødvendigvis er befordrende for at forstå kunstens forhold til det sociale i dag. Hos Bishop giver det sig udtryk i, at hun argumenterer for, at den kunst, der arbejder med socialt involverede projekter, skal evalueres ud fra traditionelle æstetiske kriterier. Det er således symptomatisk, at Bishop i sin tekst “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” er optaget af spørgsmålet om, hvorvidt socialt engagerede kunstprojekter overhovedet kan godtages som kunst. Ifølge Bishop handler mange deltagelsesorienterede projekter nemlig om etik og ikke om æstetik.

Formålet med denne artikel skal være at stille spørgsmål ved denne, i Bishops tekst underbelyste præmis, at det sociale som domæne ligger uden for kunstens

område. Forudsætningen for, at Bishop kan dømme det sociale som uden for kunsten, er, at hun forstår det æstetiske som et særligt erkendelsesområde, der eksisterer uden for det sociale felt. Også Foster tolker i sin indflydelsesrige tekst "The Artist as Ethnographer" fra 1996 den kunst, der forlader det rene kunstrum for at undersøge sociale kontekster, ind i en kunsthistorisk ramme. Foster beskriver socialt engagerede kunstpraksisser i forlængelse af den bevægelse i det 20. århundredes kunst, som har beskæftiget sig med etnisk, kulturel eller klassebetinget andethed. Karakteristisk for både Bishops og Fosters indlæg i debatten er, at den sociale vending fortolkes som noget, der finder sted på et indholdsmæssigt plan, altså som en bestemt tendens i kunsten, og ikke som noget, der har at gøre med en forandring af selve kunstens funktion. Det vil sige, at samtidig med at Foster og Bishop kaster lys over kunstpraksisser, der eksplicit engagerer sig i det sociale, så har deres indlæg også den effekt at kategorisere for dermed at inddæmme det sociale i forhold til kunsten: Hos Foster handler det om en etnografisk model (avanceret kunst på venstrefløjen), der lider under samme primitivistiske fantasier som kunstnere i det tidlige 20. århundrede, og som falder for den samme tendens til overidentificering og ideologisk formynderi. Hos Bishop handler det om antikapitalistisk samfundskritik og etisk motiverede projekter. Foster indskriver de socialt engagerede kunstpraksisser, som opstår i 1990'erne, i en avantgardistisk kunstpraksis med en radikal idé om at bryde ud af en borgerlig kunstinstitution. Han er påvirket af kritisk teori fra 1990'erne og opfatter ikke det etnografiske paradigme som uforeneligt med kunst. I den forstand er det en præmis for Foster, at avantgardepraksis er politisk og derfor inkluderer en interesse for det sociale. Han er også informeret af interdisciplinær teori fra poststrukturalisme, kritisk teori og kulturstudier. Hos Bishop derimod bliver kritikken af den sociale vending i "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents" til et kunstpolitisk indlæg, hvor hun forsøger at rehabilitere et autonomt kunstbegreb ud fra idéen om et æstetisk regime, som hun henter hos den franske filosof Jacques Rancière.<sup>8</sup> I den samme bevægelse udgrænser Bishop det sociale fra kunsten ved at opstille en række modsætninger mellem kunst og æstetik på den ene side og det sociale og etik på den anden side. Om end Bishops tekst er mere normativ end Fosters, så medvirker begge indlæg, med de forforståelser, som strukturerer forfatternes argumentation, til at afgrænse det sociale plads i kunstfeltet. Bishop og Foster får dermed, gennem deres behandling af henholdsvis et etnografisk paradigme i 90'er-kunsten og et deltagelsesparadigme i 2000'erne, indirekte fremsat nogle mere grundlæggende antagelser om forholdet mellem socialitet og kunst. Hos Foster finder kunst og socialitet sammen i en venstreorienteret avantgardebevidsthed, mens der hos

Bishop er tale om to adskilte domæner. Det er netop dette forhold mellem det sociale og kunstens domæne, jeg vil tage op i det følgende. Jeg vil argumentere for, at der på et strukturelt niveau er sket en forandring af forholdet mellem det sociale og kunstpraksisser i det 21. århundrede – en forandring, som hænger tæt sammen med, hvordan viden og kommunikation bliver skabt i samfundet i dag. Den tankegang, jeg vil introducere til som næste skridt her, tager altså udgangspunkt i, at kunstens status har ændret sig på baggrund af informationssamfundet: at kunsten er social allerede i dens status som kompleks kommunikativ begivenhed. Det er således formålet med denne artikel at vise, hvordan spørgsmålet om kunstens forhold til det sociale på dette grundlæggende niveau er afgørende for, hvilken funktion man tilskriver de typer af socialt engageret kunst, som er blevet indskrevet under den sociale vending. Det er min påstand her, at for at kunne nå frem til et mere produktivt analyseperspektiv på socialt engageret kunst – og i det hele taget italesætte de nye forbindelser, som i øjeblikket etablerer sig mellem kunstfeltet og det sociale felt – så er det nødvendigt at se på nogle grundlæggende forandringer af samfundet, som også har redefineret kunstens territorium. Disse forandringer handler om, hvordan produktionen af sociale, politiske og affektive forestillinger om verden finder sted i dag. Mit primære sigte er derfor ikke at diskutere det, der defineres som socialt engageret kunst, som en særlig kunstform, men snarere at forstå denne udvikling som en del af et større billede.

### Hal Foster og samtidskunstens nye "site"

Det erkendelsespotentiale, jeg mener, der ligger i at se sammenhængen mellem opkomsten af et postfordistisk paradigme om immateriel produktion i 1960'erne og en forandring af kunstens funktionsmåde på samme tid, bliver faktisk delvist tematiseret i Fosters "The Artist as Ethnographer". Foster bemærker således, at den udvikling, der har fundet sted i kunsten siden starten af 1970'erne, har forskudt "the siting of contemporary art", det sted, den opererer fra, til "the expanded field of culture".<sup>9</sup> Her henviser Foster til indflydelsen i kunsten fra sociale bevægelser som borgerrettighedsbevægelser, queer politik, multikulturalisme og en teoretisk påvirkning fra feministisk teori, psykoanalyse og filmteori, britiske kulturstudier og postkolonialisme. De forandringer, han peger på, er tæt forbundet med fremkomsten af et postfordistisk videnssamfund – et samfund, hvor produktionen forandrer sig radikalt, fordi det i stigende grad bliver en produktion af viden, subjektivitet og sociale relationer gennem nye medieteknologier og konsumkultur. Men fordi Foster er optaget af at forfølge fortsættelsen af en bestemt struktur – en slags kartesiansk arrogance hos 1990'ernes antropolog-

kunstnere – diskuterer han ikke disse forandringer på et strukturelt niveau som en forandring af selve kunstens funktion. Hal Fosters *The Return of the Real* er skrevet, før deltagelseskunstbegrebet blev udbredt, men hans tekst er ikke desto mindre blevet brugt som en referencetekst, der indvarsler den sociale vending i kunsten. Imidlertid er Fosters ærinde et helt andet end det disciplinære, som Bishop er optaget af. Det sociale handler hos Foster om kulturen som andethed og “social mapping”. Et af de eksempler, som Foster peger på i sin tekst, er Hans Haackes værk fra 1972 *MoMA Poll*. Netop repræsentanter for den institutionelle kritik fra starten af 1970’erne som Dan Graham og Hans Haacke udviklede en kunstnerisk praksis baseret på information, forstået som de magtstrukturer, der gennemsyrrer videnproduktionen i informationssamfundet. *MoMA Poll* er en kritik af museumsinstitutionens postulerede neutralitet, og dermed indskriver værket sig i avantgardens opgør med den borgerlige kunstinstitution. Men det er også en tilgang til kunstnerisk produktion, som har noget grundlæggende til fælles med de nye vilkår, der opstår for produktion på dette tidspunkt. Vilkår, der gør, at det sociale, det politiske og det æstetiske kommer til at indgå i en ny konstellation. Foster kredser lidt om det i sin betragtning om, at kunstens “site” bliver et andet. Men han griber det an fra et tematisk udgangspunkt (kunstens nye steder), ikke fra et udgangspunkt, der handler om selve kunstens funktion – dens mulighedsbetingelse og funktion i samfundet.

### Fra politik til det politiske

Hvis man tager udgangspunkt i *MoMA Poll*, som blev vist på MoMA-udstillingen *Information* i 1972, så er der ikke kun tale om en etnografisk undersøgelse, som Foster peger på. Værket bestod af to stemmeurner i gennemsigtig plastik, over hvilke den besøgende blev bedt om at svare på, hvorvidt vedkommende havde tænkt sig at stemme på Rockefeller ved det næste valg, til trods for den omstændighed, at Rockefeller gik ind for præsident Nixons Indokina-politik. Det vil sige, at Haackes værk er et eksempel på, hvordan kunsten i begyndelsen af 1970’erne opfinder nye midler til at skabe komplekse værker, der bryder det æstetiskes isolation. Værket her er selvfølgelig eksplicit politisk, fordi det rejser et spørgsmål, der angår USA’s og Rockefellers Vietnam-politik, samt kunstmuseets forbindelse til Rockefeller (han sad i MoMAs bestyrelse på det tidspunkt). Men det etablerer også en ny forbindelse mellem kunst, det sociale rum og vidensproduktion, som gør det politisk i en anden forstand. Det har noget at gøre med den handlingsdimension, som værket skaber. Værket igangsætter en proces, hvor den besøgende bliver et politisk subjekt ved at forholde sig til den situation, som værket etablerer. Ved at forme denne situation – koordinere information, en

stedsspecifik bevidsthed og de besøgendes deltagelse – gjorde Haacke kunsten operativ i en sammenhæng, der overskrider grænserne mellem det æstetiske, det sociale og det diskursive.<sup>10</sup>

### Bishops forsvar for det autonome værkobjekt

Modsat hos Foster bliver der i Bishops “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” skabt en diskurs om den sociale vending, som gør det naturligt at betragte forholdet mellem kunst og det sociale som skarpt adskilt. I den tekst, der først blev bragt i *Artforum* og siden i en bearbejdet udgave som en del af bogen *Artificial Hells*, leverer Bishop blandt andet en kritik af den politiske instrumentaliserings af deltagelseskulturen, som finder sted i dag. Men hovedargumentationen i Bishops tekst handler om at diskutere det, som hun udlægger som en “moralsk holdning” hos socialt engagerede kunstnere, nemlig at sådanne projekter forsvares med ideologiske og ikke med kunsthaglige argumenter. Således skriver hun:

But the urgency of this social task has led to a situation in which socially collaborative practices are all perceived to be equally important artistic gestures of resistance: there can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of participatory art, because all are equally essential to the task of repairing the social bond.<sup>11</sup>

Og hun fortsætter med at påpege et behov for at diskutere disse projekter som kunst, i og med at de jo finder sted i en kunstkontekst. Allerede her har Bishop skabt et modsætningsforhold mellem de to kategorier “det sociale” og “det kunstneriske/æstetiske”. Et modsætningsforhold, som ikke nødvendigvis er sandt. Denne dialektik kommer også til at præge Bishop syn på Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave* fra 2001, hvor kunstneren iscenesatte en genopførelse af et sammenstød mellem lokale minearbejdere og politi i den nordengelske mineby Orgreave. I Bishops univers hører det sociale til i samme kategori som det etiske, det ideologiske og det politiske, mens kunst hører til det æstetiske, det mangetydige og det lystbetonede.<sup>12</sup> Det er således symptomatisk for Bishops diskussion af *The Battle of Orgreave*, at der kun er to muligheder for fortolkning. Enten udlægger man det som tømt for kunstværdi (æstetisk værdi), fordi det handler om at iscenesætte en social begivenhed, eller også betragter man det som et autonomt kunstværk med de iboende egenskaber, der tillægges et moderne kunstværk. Denne logik, som Bishop lægger frem, levner ikke mulighed for, at Dellers værk kan være kunst på andre præmisser end dem, der er indeholdt i et “æstetisk



regime". Bishop læser Rancières idé om et æstetisk regime ind i en smal moderne kunst- og æstetikforståelse. Her er kunst kendetegnet ved en frihed fra mimetiske regler, og ved at tilbyde sanseerfaringer, der er afmonteret fra, og derfor hæver sig ud over, den almindelige hverdags erfaring. I Bishops udlægning af Rancières æstetiske regime indgår det sociale ikke som en del af kunstens specificitet, fordi det æstetiske og det sociale netop opfattes som to adskilte domæner. Bishop rykker ud som kunstpoliti for at bestemme, om *The Battle of Orgreave* kan bestå den lakmusprøve, som skal afgøre, om det nu også er et rigtigt ægte kunstværk, eller det blot er venstreorienteret kapitalismekritik kamoufleret som kunst. Hun konkluderer, at Deller består lakmusprøven, fordi han agerer som den originale skaber bag sit værk. Fordi *The Battle of Orgreave* i denne udlægning af projektet som skabt (et singulært produkt) af Deller besidder de attributter, der ifølge Bishop kendetegner et kunstværk: singularitet, særegenhed, mangetydighed, sanselig forstyrrelse og skønhed.<sup>13</sup> Som jeg har antydnet i det ovenstående, er der, i Bishops udlægning af den sociale vending, samtidig tale om en dybereliggende ideologisk interesse for at bestemme det sociale – og med det det etiske og det politiske – som fremmed for kunstens væsen. Dermed har hun bidraget med synspunkter, som gør det muligt at fortsætte en kunsthistorisk analysetradition og en æstetikforståelse, der opfatter æstetik som uforeneligt med socialitet og politik. Modsat Bishop vil jeg imidlertid argumentere for, at i tilfældet *The Battle of Orgreave* – og i mange andre kunstprojekter – består værkernes specificitet som kunstprojekter i at igangsætte en proces, der åbner for nye forbindelser mellem ting, mennesker, oplevelser af den sanselige virkelighed, og hvor det æstetiske og det sociopolitiske register er en del af den samme proces. Jeg vender tilbage til den kunstneriske specificitet i *The Battle of Orgreave* efter en diskussion af Paolo Virnos begreb om virtuos handling – et begreb, som jeg vil hævde er relevant for at forstå kunstens sammenvikling med social produktion i dag.

### Kunstens forhold til det sociale

Jeg skal således i det følgende argumentere for, at en forudsætning for at kunne beskrive kunstens forhold til det sociale i dag er at se på en række overgribende samfundsmæssige forandringer, som har ændret præmisserne for at kommunikere og skabe betydning i dag. Det handler om de logikker for produktion og værdi, som er opstået med informations- og videnssamfundet. I og med at kunsten altid opererer i en specifik samfundsmæssig kontekst, forandrer den sig også med disse strukturer. Som en indgang til at beskrive det 21. århundredes vilkår for produktion vil jeg introducere den italienske filosof Paolo Virnos begreb om produktion og arbejde som virtuos handling. Grundlæggende argu-

<  
Jeremy Deller: *The Battle of Orgreave*. Gengivet med tilladelse fra Jeremy Deller & Artangle.  
Foto: Parisah Tagedezeh



menterer Virno for, at der er sket en hybridisering af tidligere adskilte områder i samfundet (handling, intellekt og arbejde), og at det, han kalder for politisk handling, er blevet en del af den produktion, der finder sted overalt, hvor der finder kommunikation sted. Udgangspunktet for Virno er de strukturer, der gælder for et postfordistisk samfund, det vil sige et samfund, hvor værdi handler om en immateriel produktion af sociale relationer, subjektivitet og forestillinger om det gode liv. I stedet for maskiner er produktionsmidlerne i dag “lingvistisk-kognitive kompetencer”.<sup>14</sup> Virno bruger betegnelsen virtuositet til at forklare, hvad disse lingvistisk-kognitive kompetencer dækker over. “In post-Fordism, labour requires a “publicly organized space” and resembles a virtuosic performance (without end product)”.<sup>15</sup> Den virtuose handling er altså kendetegnet ved, at dens formål er indeholdt i selve den kommunikative akt. Handlingen er på én gang middel og mål. Virtuositet handler om at koordinere forskellige interesser, opfinde nye løsninger ved at overbevise og kvalificere for derigennem at skabe værdi. Dette kræver lingvistiske kompetencer, viden, forestillingskraft – og så kræver det, hvad Virno kalder for politisk handling. Og netop denne idé hos Virno om, at politisk handling er integreret i nutidens kommunikative procedurer, er interessant i denne sammenhæng. Om politisk handling siger han:

Differently from labour, political action comes between social relations, not between natural materials; it has to do with the possible and the unforeseen; it does not obstruct, with ulterior motives, the context in which it operates; rather it modifies this very context.<sup>16</sup>

Så ifølge Virno kan politiske handlinger forstås som kommunikative handlinger, der har potentialet til at forme sociale relationer. Det er endvidere hans påstand, at denne type handlinger er forsvundet fra det politiske område og nu primært findes i vidensproducerende arbejde. Politisk handling har altså noget at gøre med at kunne agere i en specifik social kontekst og italesætte denne kontekst på en strategisk måde, som samtidig rummer potentialet til at transformere den. Så for Virno er den virtuose handling politisk, fordi den italesætter det mulige (i sociale relationer), og politisk handling er samtidig virtuos:

It shares with virtuosity a sense of contingency, the absence of a “finished product”, the immediate and unavoidable presence of others. On the other hand, all virtuosity is intrinsically political.<sup>17</sup>

Hvad Virno taler om her som politisk, er altså ikke handlinger, der finder sted i det politiske system, partipolitik, eller nødvendigvis eksplicite politiske *statements*. Det er derimod handlinger, der retter sig mod sociale relationer – som adresserer et mulighedsrum. Det er disse træk ved virtuos handling forstået som performative, kommunikative, situationelle, offentlige og affektive handlinger, som jeg mener, er relevante i forhold til kunstpraksis i dag. Jeg mener altså, at når man taler om en grundlæggende forandring af vilkårene for *produktion* i det postfordistiske samfund, så omfatter det ikke blot en forandring af arbejdets natur, som Virno taler om, men også af, hvad produktion vil sige i kunstfeltet. Dermed ligger der den erkendelsesmulighed i Virnos tekst, at den postfordistiske vidensøkonomi også indvarsler et nyt regime i kunsten. Det er også allerede tilfældet, at en del af den forskning, der foregår i kunstfeltet i dag, interesserer sig for kunstens aktuelle funktion som *kommunikative, relationelle og vidensproducerende begivenheder*. Og det ligger implicit i det udvidede kunstbegreb, som den eksperimenterende del af kunsten i efter-1960’er-tiden har givet anledning til, med konceptuelle, institutionskritiske, aktionsbaserede, kontekstorienterede, immaterielle kunstpraksisser, at der her sker en omkalfatring af kunstens funktion og virkemidler. At kunstens “site” bliver et andet.

### The Battle of Orgreave som operator

Men lad os se lidt nærmere på Dellers *The Battle of Orgreave*, som ifølge Bishop enten kan opfattes som terapeutisk (og dermed havende et socialt/etisk ærinde) eller som et singulært kunstværk, der kvalificerer sig ved at rumme æstetiske værdier som “paradoks, mangetydighed og forstyrrelse”.<sup>18</sup> Når Deller genopfører det historiske sammenstød mellem politi og minearbejdere i den nordengelske by Orgreave i det sydlige Yorkshire, så aktiverer han samtidig erindringen om et af de mest voldelige sammenstød mellem politi og civile i den britiske historie. Begivenheden er kontroversiel, fordi politiet, som officielt var der for at sikre lov og orden, ifølge flere kilder gik til kamp for brutalt at nedkæmpe de strejkende minearbejdere, deraf navnet *The Battle of Orgreave*. Slaget ved Orgreave er desuden en paradigmatiske begivenhed i den nyere engelske historie, fordi den symboliserer de magtforskydninger og overgangen til en neoliberal stat, som Thatcher gennemførte i 1980’ernes Storbritannien. Thatcher lykkedes med at reducere fagforeningernes magt, at indføre markedsprincipper for metalindustrien og dermed at marginalisere en tidligere stærk arbejderbevægelse i England.<sup>19</sup> Når Deller behandler dette øjeblik i den engelske historie, så lægger han samtidig op til at genforhandle betydningen af minearbejdernes kamp. Han åbner så at sige op for en genforhandling af forholdet mellem den konkrete

begivenhed og den betydning, som begivenheden bliver tilskrevet i den britiske bevidsthed og historiefortælling. Dermed kommer Deller også til at pege på, at sociale kampe i nutiden er direkte forbundne med fortiden og den måde, hvorpå begivenheder i fortiden bearbejdes og diskuteres i nutiden. *The Battle of Orgreave* er ikke formuleret som et politisk budskab, deri har Bishop ret, når hun påpeger mangetydigheden som en værkemæssig specificitet i *The Battle of Orgreave*. Men derfor vil jeg alligevel hævde, at det sociale er en del af værket specificitet, og ikke uden for værket æstetiske spillerum, fordi Deller med genopførelsen tematiserer netop afstanden mellem fænomenet: minearbejdernes opstand og den diskursive italesættelse af begivenheden. Det, der bliver synligt med Dellers værk, er udøvelsen af netop den sociale solidaritet, som i høj grad blev undermineret af Thatchers reformer. *The Battle of Orgreave* iscenesætter kampen og spørger samtidig til, hvilken status denne kamp har. Denne *processuering* sker med den affektive, kropslige og sociale iscenesættelse af en konfrontation i det offentlige rum. For at beskrive værket "specificitet", dets særlige træk som kunstnerisk begivenhed og praksis, er man nødt til at beskrive, hvordan genopførelsen af dette stykke socialhistorie, ved at arbejde i gabet mellem selve Orgreave-slaget og den status, som begivenheden har i nutiden, kommer til at fungere som det, Jacques Rancière har betegnet en "operator" – en udfordring af, hvordan verden gøres op.<sup>20</sup> Jeg vil hævde, at Dellers værk ikke kan beskrives fyldestgørende uden at tage højde for, at værket processuerer noget ind i nutiden: Performancen er en manifestation af solidaritet, tilsykomst af et politisk subjekt og samtidig en spørgen til, hvilken status kampen for social beskyttelse, solidaritet og arbejde har i dag. Det er således helt fejltolket af Bishop at hævde, at *The Battle of Orgreave* kan bruges til at vise, hvordan æstetisk specificitet er adskilt fra spørgsmålet om sociale og politiske spørgsmål. I værket er spørgsmålet om det æstetiske og det sociale netop ikke adskilt. Den kropslige og affektive fortætning, som begivenheden indstifter, kan ikke adskilles fra det spørgsmål, som denne begivenhed rejser. Det sociale mellemkomst i kunsten lader sig altså ikke så enkelt forstå som en genre, à la den kunsthistoriske "stil"-metafor, eller som et "turn", et ord, der dækker over en nyorientering, der finder sted på et indholdsmæssigt plan. Den sociale mobilisering har, på et mere grundlæggende plan, som jeg lige har vist i eksemplet *The Battle of Orgreave*, at gøre med værkers genforhandling af verden – deres evne til at skabe nye forbindelser mellem ting, diskurser, offentlighed, subjekter, pege på revner og misforhold mellem udlægninger af virkeligheden og virkeligheden selv. På samme måde vil jeg hævde, at det dybest set ikke er deltagelsen af lokale minearbejdere og rollespilsforeninger, der gør *The Battle of Orgreave* til et socialt engageret projekt.

Værket arbejder derimod med det sociale, fordi det skaber en kommunikativ begivenhed, hvorigennem spørgsmål om solidaritet, kollektiv handling og civil ulydighed kan blive genforhandlet. I et sådant perspektiv giver det ikke mening at betragte det sociale som et område uden for kunstens felt.

### **Ikke-servil virtuositet**

For Virno er det en vigtig pointe, at det nye paradigme for produktion og arbejde frembringer en historisk ny mulighed for kollektiv handling. Der sker nemlig det, at når *intellektet*, det vil sige evnen til at tænke som sådan (tanken som potentialitet), bliver implementeret i arbejde og udgør den vigtigste ressource i produktion i dag, så bliver denne evne til at tænke nyt også gjort til et fælles anliggende. Intellekt handler her ikke om viden som sådan, men om den kommunikative kompetence – forstået som et åbent mulighedsrum.<sup>21</sup> Ved at blive aktiveret på arbejdspladsen som "samarbejde" og som kommunikativ interaktion, bliver denne evne på én gang gjort til noget fælles, men samtidig bliver den også underlagt kontrol og et krav om produktivitet, om at skabe værdi. Det vil sige, at det potentiale for virtuos handling, der bliver mobiliseret i den postfordistiske produktion, ikke kan komme til udtryk, så længe der er tale om arbejde.

The intellect becomes public as soon as it links itself to labour; we must observe, however, that once it has been linked to wage labour, its typical publicness is also inhibited and distorted.<sup>22</sup>

Et eksempel på, hvordan arbejde i dag er politisk og virtuost, og altså direkte går ind og former sociale processer, finder man for eksempel i nutidige ledelseskulturer, i marketingsledelse og innovationsledelse. Som kommunikative handlinger, der ikke er underlagt lønarbejdets krav om at tjene hierarkiske systemer og krav om merværdi, rummer kunsten derimod et potentiale for at gentænke verden på en måde, der ikke er styret af profit, og kunsten kan derfor i Virnos terminologi betragtes som et mulighedsrum for ikke-servil virtuositet.<sup>23</sup>

### **Kunst som potentialitet**

Siden begrebet om den sociale vending opstod i den kunsthistoriske diskurs i 1990'erne som en betegnelse for værker, der eksperimenterede med social inddragelse og deltagelse, og siden Dellers *The Battle of Orgreave*, er der sket en markant forandring af kunstfeltet. Den offentlige mobilisering af intellekt og kreativitet i samarbejdsrelationer på et vidensbaseret arbejdsmarked, som Virno taler om som begrænset i en arbejds kontekst, har også i løbet af de seneste

to årtier transformeret kunstfeltet. Her kommer den postfordistiske vidensøkonomi til udtryk som et stadig stærkere fokus hos institutioner på marketing, kuratering, kommunikation og innovation. Men samtidig sker der også en kritisk produktion af alternative strukturer, selvorganiserede initiativer og forskellige platforme, hvor der sker en mobilisering af kollektiv handling. Her spiller udviklingen af det kuratoriske felt i løbet af det sidste årti en central rolle. Kuratering handler ikke længere kun om at producere udstillinger. Det bliver i stigende grad en strategisk, performativ funktion, hvor æstetiske, kreative, vidensproducerende, sociale og kollaborative dimensioner tænkes sammen.<sup>24</sup> Kunstinstitutionen fungerer i stigende grad som et centrum for en mangefacetteret platform for vidensproduktion, som udforsker måder at arbejde (og tænke) sammen. Kunstprogrammer, såvel alternative som inden for den etablerede kunstscene, involverer i stigende grad forskellige typer af social inddragelse, workshops, offentlige arrangementer, seminarer og sociale events. På Venedig-biennalen bliver en del af scenen dedikeret til et forum, ARENA, for fælles debat af samtidsaktuelle problemstillinger, i Bergen danner Bergen Assembly udgangspunkt for en tematisering af infrastrukturer, og Home Works i Jerusalem fungerer som et sted, man kan sætte sig og tale sammen. Kunstprojekter som 16 Beaver Group (New York), Latitudes (Barcelona), Konsthall C (Stockholm) og CRAC (Valparaiso) tager form af selvorganiserede platforme for alternativ produktion af viden og menneskelig udveksling. Den frigivelse af intellektet ind i et kollektivt rum, som Virno forbinder med det postfordistiske arbejde, ser man nu folde sig ud på kunstens område. På den baggrund kan man argumentere for, at den sociale vending, som den er blevet indskrevet i en kunsthistorisk diskurs – som en “inddæmningsdiskurs” – i dag bliver udfordret af initiativer, der bryder mere radikalt med disciplinære skillelinjer. Man kan se samarbejder, der kombinerer for eksempel byudvikling, aktivisme, kunst, kritisk teori og arkitektur, og som gør op med nedarvede arbejdsdelinger mellem kunstnere, kuratorer og deltagere. Det er også en sådan tilstand af hybridisering, Carlos Basualdo og Reinaldo Laddaga refererer til i en kritik af Claire Bishops ovennævnte tekst, når de påpeger, at nogle af de mest interessante kollaborative projekter ikke entydigt tilhører kunstfeltet og forudsætter, at man anvender komplekse vurderingsparametre, som går hinsides disciplinære skillelinjer.<sup>25</sup>

### The Silent University

Et eksempel på et kunstprojekt, der kan siges at mobilisere, hvad Virno kalder for potentialitet – forstået som et åbent mulighedsrum for at indrette verden anderledes – er *The Silent University* (2012-) af den tyrkisk-hollandske kunstner

Ahmet Ögüt.<sup>26</sup> Projektet er en webbaseret platform, hvor immigranter og flygtninge, som besidder akademiske eller andre faglige kompetencer, og som de af forskellige årsager ikke kan anvende i deres nye opholdsland, kan tilbyde foredrag og workshops. Projektet har fundet sted i forskellige byer (London, Stockholm, Hamburg, Ruhr, Amman og Athen) og med skiftende samarbejdspartnere. Ögüt betegner selv *The Silent University* som “a collective effort to invent alternative pedagogical modalities, forms of solidarity by sharing knowledge and brainstorming decolonization methodologies in our condition of dissent.”<sup>27</sup>

På denne måde udforsker *The Silent University* alternative strategier til at bringe menneskelige ressourcer ind i et offentligt rum. I Hamburg har flygtninge og illegale immigranter således selv stået for at organisere denne vidensfabrik på et kontor i Hafenstrasse. Men, kan man indvende, er *The Silent University* ikke præcis et eksempel på det, Bishop kalder for etiske projekter, som mangler de æstetiske kvaliteter, der gør det til et singulært kunstværk? *The Silent University* kan udsættes for både Fosters kritik om ideologisk formynderi og Bishops kritik om udelukkende at tjene en social og etisk funktion. Her vil jeg igen pege på vigtigheden af at skelne mellem to former for social inddragelse. *The Silent University* forbinder sig, som det også var tilfældet med Dellers *The Battle of Orgreave*, med det sociale på to niveauer. For det første sker det på et objekt/materiale-niveau, i og med at projektet inddrager en konkret social virkelighed. Det kan man også sige om sociale initiativer, der ikke er kunstprojekter. Men for det andet opererer projektet i det sociale på et sprogligt og symbolsk niveau, hvor projektet iscenesætter en virtuos handling. Den kontekst, som *The Silent University* opererer i her, er altså på én gang en helt konkret, fysisk og social kontekst, fx Hamburg by, hvor projektet får forskellige partnere til at arbejde sammen, og samtidig opererer projektet i den kontekst, der er sprogets, den kollektive ramme, hvor det sociale kan undersøges, og nye muligheder kan italesættes. Paradoksalt nok, vil jeg hævde, er det ikke alene det, at *The Silent University* skaber noget ude i den sociale virkelighed, der gør, at det i sin egenskab af kunst inkluderer, og har konsekvenser for, det sociale. Men forstået som virtuos handling – som performativ italesættelse af “det mulige” – arbejder projektet på et andet erkendelsesplan. Som en selvorganiserende struktur etablerer *The Silent University* en alternativ model for, hvordan man kan organisere ressourcer, demokrati, kollektiv læring, solidaritet. Den afprøver en vision for, hvordan verden kan tænkes anderledes. Hvis man forskyder fokus til dette plan og anerkender, at det netop er som “ikke-servil” handling, som kognitiv-lingvistisk og affektiv begivenhed, at nutidskunsten kan skabe noget nyt, bearbejde en given (social) kontekst, så vil man også komme ud over den binære tænkning af det sociale over for det æstetiske, som Bishops tekst er et eksempel på.

## Udenfor eller en del af

Min pointe med at bringe Virno ind i denne diskussion af kunst og socialitet er, at den måde, produktion finder sted på i dag, fundamentalt har undergravet tidligere delinger mellem det æstetiske, det sociale og det politiske. De forandringer i produktion, som Virno er i stand til at beskrive fra et udgangspunkt i, hvad det vil sige at arbejde, viser vejen til en ny forståelse af disse forbindelser. Produktion i tidsalderen for kognitiv kapitalisme må, som Virno skriver, forstås i udvidet forstand som en produktion af subjektivitet, af mulighedsrum, af sociale relationer, kollektive forestillinger og mulige indretninger af verden. Hvordan denne form for produktion udgår fra en ny måde at tænke arbejde på som immateriel, er blevet forklaret af den franske sociolog Philippe Zarafian, som peger på, hvordan vidensarbejderen, den eksemplariske figur for kommunikationssamfundet, skal opfylde den fordring hele tiden at finde nye løsninger på udfordringer i specifikke kontekster.<sup>28</sup> Det, der skaber værdi, er at kunne forholde sig til en kompleks kontekst – at kunne beskrive modeller for en forandring af denne kontekst – vel at mærke en forandring, der skaber øget værdi. På denne måde består vidensarbejderens opgave i på en relevant måde at koble ressourcer med handling. Der er ikke nogen standardprocedurer og overleverede, gyldige protokoller at gå efter. Enhver opgave er en singular begivenhed, ny og kræver en subjektiv, kreativ og intellektuel indlevelse i den specifikke kontekst, hvor nye (profitable) handlingsmodeller er efterspurgt. Men hvilken relevans har dette nye produktionsparadigme for kunsten, kan man spørge? Det afgørende er, at denne forståelse af produktion indbefatter en ny tænkning omkring, hvad skabelse, potentialitet og kreativitet er, som ikke kan forstås uden for en social sammenhæng. Skabelse må i et postfordistisk paradigme forstås som en konstant, performativ produktion – og forhandling af relationer, normer, subjektivitet og muligheder i sociale rum.

## Konklusion

Jeg har i det ovenstående argumenteret for, at de modaliteter, der styrer nutidens vidensproduktion, har relevans for kunstfeltet, hvor kunst kan betragtes som virtuose handlinger. Hvis vi antager, at post 1970er kunst, på lige fod med den produktion, der har fundet sted uden for kunststrømmen, har inkorporeret en kommunikativ situation, der direkte italesætter det sociale, så kan man ikke sige, at det sociale er uden for kunstværket eller kunstprojektet selv. Men at det sociale i denne forstand er indbygget i kunstens DNA i dag, betyder ikke, at kunst bliver reduceret til etik, moralsk nyttearbejde eller venstreorienteret kapitalismekritik, som Bishop fremmaner et billede af. Det betyder heller ikke,

at kunstnere er blevet til etnografer og kun vil beskæftige sig med andethed og minoriteter. Men jeg vil mene, det betyder, at en specifik kunsthistorisk, disciplinær konstruktion af æstetik og kunstværdi som adskilt fra andre registre af menneskelig erfaring er utilstrækkelig.

## ABSTRACT

### Divisions and Power – A Discussion of the Status of the Social in Art History

Taking its point of departure from a critique of the concept of “the social turn” in art, as it has informed art historical discourse over the past three decades, the paper sets up the argument that “the social” constitutes an intrinsic component of art production in the 21<sup>st</sup> century. The first part of the text analyses two seminal texts in the art historical debate about the emergence of a social turn in art since the 1990s: Claire Bishop’s “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” (2006/2012) and Hal Foster’s “The Artist as Ethnographer”, which appeared in *The Return of the Real* (1996). The author argues that the reception of these texts within art historical circles has led to the normalisation of a discourse on socially engaged art that presents the social as a domain that only enters the field of art through the specific interest of socially engaged artists. Accordingly, the social does not make up an intrinsic aspect of art production. In the second part of the article, the author argues that as a consequence of the emergence in the late 1960s of a knowledge economy, and a postfordist society premised on the exchange of immaterial value, art has taken on the character of multifaceted communicative actions. Therefore, the author argues that, on a structural level, art adheres to the same procedures as those that characterise production outside the realm of art. The author suggests that the Italian political thinker Paolo Virno’s concept of virtuous action may open up to an exploration of a communicative function embedded in contemporary art.

## NOTER

- 1 Fx Bergen Assembly 2016, hvor kollektivet *Freethought* kuraterede sektionen: *Infrastructure*, Konsthall C, *Homeworks* 2015-17, *The Autonomy Project*, Van Abbe Museum, 2011.
- 2 Fx Casco, *Composing the Commons*, The Showroom, *Communal Knowledge*.
- 3 Se fx Berardi, 2009; Virno, 2004; Negri & Hardt, 2009; Raunig, 2016, og Terranova, 2013.
- 4 Marchart, 2013.
- 5 Hos bl.a. Chantal Mouffe og Bruno Latour.
- 6 Claire Bishop var den første, der formulerede betegnelsen i 2006, hvor hendes artikel “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” udkom i *Artforum*.
- 7 Bishop, 2012, pp. 11-44; Foster, 1996, pp. 171-204.
- 8 Rancière, 2006, pp. 22-23.
- 9 Foster, 1996, p. 184.
- 10 Christensen, 2014, p. 73-74.
- 11 Bishop, 2012, p. 13.

- 12 Bishop, 2012, pp. 11-41.
- 13 Bishop, 2012, p. 37.
- 14 Virno, 2004, p. 61.
- 15 Virno, 2004, p. 55.
- 16 Virno, 2004, p.50.
- 17 Virno, 2012, p. 53.
- 18 Bishop, 2012, p. 36.
- 19 Se også Harvey, 2005, pp. 55-63.
- 20 Rancière, 1999, p. 40.
- 21 Virno, 2004, p. 66.
- 22 Virno, 2004, p. 67.
- 23 Virno, p. 69.
- 24 Se fx Bismarck, Schaffaff, Weski, 2012; O'Neil, 2012; Christensen, 2014.
- 25 Basualdo & Laddaga, 2009, p. 28.
- 26 <http://thesilentuniversity.org>
- 27 <http://thesilentuniversity.org/2015/12/11/silent-university-athens-assembly/>
- 28 Zarafian, 2004.

#### LITTERATUR

- Basualdo, Carlos & Laddaga, Reinaldo: "Experimental Communities" in Nina Möntmann (red.), Public: *Art, Culture, Ideas*, vol. 39, 2009, pp. 20-29. Oprindeligt udgivet in Beth Hinderliter (red.), *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, Duke University Press, 2009.
- Berardi, Franco Bifo: *The Soul at Work, From Alienation to Autonomy*, Semiotext(e), Los Angeles, 2009.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents" in *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London & New York, 2012. Først udgivet i *Artforum*, februar 2006, pp. 179-183.
- Bismarck, Beatrice von, Schaffaff, Jörn & Weski, Thomas, (red.): *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, Berlin, 2012.
- Christensen, Signe Meisner: *No Soul for Sale, The museum as a Site of Immaterial Production*, ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, 2014.
- Foster, Hal: "The Artist as Ethnographer" in *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge Mass. & London, 1996.
- Harvey, David: *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford & New York, 2005.
- Marchart, Oliver: *Das unmögliche Objekt, Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Suhrkamp, 2013.
- Negri, Antonio & Hardt, Michael: *Comonwealth*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2009.
- O'Neill, Paul: *The Culture of Curating, The Curating of Culture(s)*, MIT Press, London, 2012.
- Rancière, Jacques: *La Mésentente: Politique et philosophie*, Rose, Julie (trans.), *Disagreement – Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 1999 (1995).
- Rancière, Jacques: *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*, Rockhill, Gabriel (trans.), *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London & New York, 2006 (2000).
- Raunig, Gerald: *Dividuum, maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution, Band 1*, Derieg, Aileen (trans.), *Dividuum, Machinic Capitalism and Molecular Revolution*, Semiotext(e), Los Angeles, 2016.

- Terranova, Tiziana: *Network Culture, Politics for the Information Age*, Pluto Press, London, 2004.
- Virno, Paolo: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Bertolotti, Isabella, Cascaito, James, Casson, Andrea (trans.), *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), Los Angeles, 2004.
- Zarafian, Philippe: "Contrôle des engagements et productivité sociale", *Multitudes* 17, 2004.



SARAH FREDHOLM

# Tilbagetrækning 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> Den må dog indoptage noget fra den virkelighed, som omgiver den, og som den ellers forholder sig kritisk til.<sup>4</sup> Som delvis autonom form kan kunsten, ifølge Adorno, give et genskin af det, der ellers undertrykkes af oplysningens beherskelseslogik.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Greenberg så ligesom Adorno et potentiale i kunstens autonomi. Ifølge Greenberg skulle autonomien dog være *absolut* og fuldstændig afskåret fra virkeligheden.<sup>7</sup> For ham skulle kunsten ikke vende sig mod et nyt samfund, men emigrere helt til *Bohemia*, kunstens tilflugtssted fra kapitalismen.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> Han ser omvendt et stort potentiale i at appellere til massesubjektet og en mulighed for at mobilisere masserne gennem de nye kunstformer.<sup>11</sup> Situationisternes konstruerede situationer antager en endnu mere aktiv, intervenerende 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> Alligevel er meget samtidskunst hjemsogt af avantgarden, og siden 1990'erne har den, som sagt, været kendetegnet ved en re-politisering.<sup>15</sup> 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).<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> Disse distinktioner er forsvundet med populærkulturens opblomstring og vulgariseringen af finkulturen, skriver Foster.<sup>21</sup> 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.”<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Foster forklarer, at kunsten risikerer at blive instrumentel og at smelte sammen med markedet, hvis ikke den fastholder sin status som delvist autonom.<sup>24</sup>

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 opluges 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.<sup>25</sup>

Gobers installation består bl.a. af en brudekjole i satin, som står centralt placeret i det ene af installationens to rum. Dette rums væg 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 Greenbergsk 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 samtidskultur 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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?"<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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 overlappe. 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> Gadeperformances, rejsninger af lejre, protester imod udvisningscentre og deltagelse i større demonstrationer var bl.a. en del af turnéen.<sup>40</sup> 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 mediebilleder, 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: optrædere, 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup>

Selvom mediehypen omkring anholdelsen af karavanens medlemmer var kortvarig, blev projektet mere berømt, end gruppen nogensinde havde kunnet forestille sig. Billederne af VolxtheaterKarawane 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.<sup>43</sup>

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 karavaneestetik.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

### Mikropolitik og kreativ dissens

Sammenkædninger mellem kunst og revolution er, ifølge Raunig, altid kortvarige, og i Volxtheaters tilfælde får den processuelle overlapning 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.<sup>46</sup> 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 overlappingerne 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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> 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 kunstkativisme 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.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

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.<sup>52</sup> 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 sribede rum i deres begrebsverden. Disse sammenligner det

stribede og det glatte rum med hhv. vævet og filtet stof. Det stribede 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 sammenfiltrede 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.: *Estetisk 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.

# DEBAT

# Kunsten at forbedre samfundet?

Under titlen “Det Danmark jeg ikke kan genkende” bad *Politiken* i ugerne op til folketingsvalget i juni 2015 seks danskere om at forholde sig til emnet. Juraprofessor Eva Smith giver i sit interview udtryk for, at Danmark før var et land, hvor man hjalp hinanden og folk i nød og ville deles om velstanden. Men i den senere tid har Danmark udviklet sig til et mere individualistisk og egoistisk samfund. “Før [for en generation siden] var vores kendetegn humanisme”, udtaler Smith (*Politiken* den 16. juni 2015).

Spørgsmålet er, hvad samfundet kan gøre ved det. Er den individualisme og egoisme, som Eva Smith omtaler, en trussel mod den danske velfærdsstat? Hvordan holder samfundet fast i de sociale og menneskelige værdier, der har kendetegnet det velfærdssystem, som man i udlandet lader sig inspirere af? Fokus i dette debatindlæg er kunsten, hvilket gør det nærliggende at stille spørgsmålet: Kan kunsten bidrage til at sikre velfærdsstaten? Kan kunsten redde det danske velfærdssamfund?

I begyndelsen af det 20. århundrede ønskede en række kunstnere at knytte kunsten til samfundet, politisk og socialt. Kunsten skulle være hvermandseje, og den skulle være en del af det offentlige rum. Tendensen var tydelig i Rusland med konstruktivisterne, i Tyskland med Bauhaus og i Holland med De Stijl. Formsproget skulle her bestå

af enkle, geometriske former, som – ifølge kunstnerne – egnede sig til både billedkunst og design, og som blev forstået som universelle og “rene” former. Herhjemme smittede tankerne om kunstens sociale funktion først for alvor af på efterkrigstidens kunstnere. Karakteristisk for disse, hvad enten de arbejdede på den ene eller den anden måde, var en tro på fællesskabet og en tro på, at kunsten spillede en vigtig rolle i at få det til at fungere.

For kunstnere som Robert Jacobsen, Richard Mortensen og medlemmer af Linien II blev arbejdet med det konstruktive formsprog en måde at føre den tidligere generations tanker om kunstens sociale potentiale videre. Opfattelsen var, i sin enkelhed, at man via det konstruktive formsprog i fællesskab kunne præge samfundet i positiv retning med rytme, farve og bevægelse. Kunsten skulle være en del af samfundet, både i det private og især i det offentlige rum, hvor den skulle signalere åbenhed, lighed og fremgang. Kunstnere som Ib Geertsen og Poul Gernes satte deres præg på landets hospitaler, legepladser, gavle og busser med enkle, geometrisk abstrakte former i festlige farver og kombinationer.

Enkelte virksomheder tog den konstruktive kunst til sig, herunder først og fremmest Anglifabrikken i Herning. Fabrikant Aage Damgaard hyrede Paul Gadegaard til at

farvesætte virksomheden pga. Damgaards overbevisning om, at det at skabe gode vilkår og omgivelser for medarbejderne, og dermed øget arbejdsglæde, i sidste ende skabte mere vækst. “Jeg er ikke idealist, jeg er ikke en frit i luften svævende romantiker. Jeg lever ganske realistisk af at lave skjorter, men jeg tror, at det betyder meget for de skjorters kvalitet og kalkulation, hvis mine medarbejdere har så gode vilkår og omgivelser som muligt. Det skal være sådan, at alle fra bydrengen til prokuristen siger *vi*, når vi taler om fabrikken. Sådan burde det være alle steder. Samarbejde skal der til, men det kræver en indsats fra begge parter”, udtalte Damgaard til Holger Ellert fra *Produktivitetens Nyt* i 1954. Det var spændende (sociale) tanker, som har sat deres præg på virksomhedspolitikken siden da.

Efterkrigstidens kunstnere gav udtryk for, at samfundet udviklede sig bedst for alle gennem fællesskab, samarbejde og troen på og respekten for hinanden: et system, som bestod af en overordnet struktur (fællesskabet) med plads til det enkelte individ. Målet var en selvforståelse som medlemmer af en harmonisk, men dynamisk samfundsorganisme, hvori de enkelte individuelle dele bevarede deres frihed. Dette skulle medføre et samfund, der brød med de magtstrukturer og hierarkier,

der i kunstnernes øjne var skyld i det 20. århundredes katastrofer i form af totalitære regimer og verdenskrige.

Spørgsmålet er, hvad der er blevet af disse tanker. Er målet om, at man i fællesskab kan skabe en kunst, der kan gøre en forskel, også til stede i kunsten lige nu, og hvordan kommer den til udtryk i nutidens danske samfund?

Med udgangspunkt i bl.a. tidens politiske diskussioner om den danske velfærdsmodels status og fremtid planlægger Fuglsang Kunstmuseum, Esbjerg Kunstmuseum og Randers Kunstmuseum en udstilling, der sætter fokus på den konkrete kunsts sociale projekt. For at aktualisere de historiske værker og ideologier sammenstilles disse med en række danske samtidskunstnere, der arbejder med lignende, men ikke nødvendigvis identiske sociale dimensioner. Kombinationen af efterkrigstidens konkrete kunst og dens ideologiske arvtagere i samtidskunsten vil dermed forsøge at skærpe fokus på, hvad der egentlig menes begrebsmæssigt, når der tales om kunstens sociale dimensioner, hvordan kunstnerne arbejder strategisk og teoretisk med den sociale virkning, deres kunst skal have på publikum, og på, hvorvidt kunsten rent faktisk kan have sådan en virkning.

For kan kunsten redde samfundet, eller er det en utopi?



# Kold krig og kold abstraktion

Den institutionalisering og gennemgribende kapitalisering, der gradvis fandt sted i samfundslivet fra begyndelsen af 1950'erne og frem, afmattede den konkrete kunst som en subversiv, emancipatorisk og kritisk kunstart. Den koldkrigsretorik, der kendetegnede de storpolitiske systemer før Murens fald, fik desuden indflydelse på, hvorfor det blev efterkrigstidens konkrete kunst der, med særligt fokus på Paris og Galerie Denise René, blev favoriseret i kunsthistorien frem for fx den sydamerikanske eller østeuropæiske konkrete kunst, herunder den konkrete poesi, der tilsvarende er blevet marginaliseret. Således er den konkrete kunst traditionelt blevet opfattet som en udpræget optimistisk kunstretning, med fokus på maleri og skulptur, til mobilisering af en særlig vesteuropæisk fællesskabsfølelse, mens dens irrationelle, dissimilerede, provokative, samfundskritiske potentialer og forbindelser til fx Neo-Dada, Fluxus og Nouveau réalisme er nedtonet. Den konkrete kunsts primære funktion blev, som Mette Højsgaard har påpeget, at den "kontraktligt" skulle tage del i genopbygningen af Europa (Højsgaard, 2000). Den konkrete kunst beskrives således – og naturligt nok – ofte ud fra en hegemonisk magtstruktur, hvor rationaliserings- og funktionsforståelsen berettiger dens

eksistens som en udpræget sekulariseret, altruistisk og harmonisk kunstretning. Det medfører, at den konkrete kunst er blevet udsat for en reduktiv naturaliseringsproces, hvorved den i en receptionshistorisk optik er blevet beskrevet som den kunstretning, der u-medieret voksede ud af en storpolitisk situation – dvs. som en fuldautomatisk og naturlig følgereaktion på 2. Verdenskrig. Den konkrete kunst italesættes således ofte som den kunstretning, der *par excellence* skulle medvirke til en både fysisk og mental genopbygning af et samlet Europa efter krigens omfattende ødelæggelser og destruktions. Den konkrete kunst blev, som Mette Højsgaard også gør opmærksom på i sit debatindlæg i nærværende nummer af *Periskop*, implementeret i Vestens ideologiapparat, og dens sociale målsætning blev faciliteret via dens infiltration og integration i det offentlige rum som en hyppigt foretrukken udsmykningskunst. Hvad Højsgaard ikke nævner i debatindlægget, er, at den konkrete kunst ideelt set og friktionsfrit skulle udbyttes, således at den kunne tjene det primære sociale formål at styrke den vestlige verdens suveræne definition af demokratiet, hvorved den på subtil vis understøttede et liberaldominant og eurocentrisk forestillingsbillede, hvilket endvidere betød, at den

på et ubevidst plan tog del i kampen mod de østeuropæiske og sovjetiske statsmagter. Således blev den konkrete kunst et kulturdestillat af den dikotomiske og bipolare politiske konstruktion, der udmøntede sig i de stor- og geopolitiske spændingsforhold, som opstod mellem vest- og østbloklandene. I efterkrigstiden blev såvel den samtidige konkrete kunst som den historiske konkrete kunst, der før krigen var blevet udført på Bauhaus-skolen og af De Stijl, samlet set udsat for en harmonisøgende, reduktiv bevægelse, der betød, at den blev underlagt det, som Manfredo Tafuri opfatter som en omkalfatrende planlægningskapitalisme (Tafuri, 1976). Den konkrete kunsts "politiske partiprogram" blev således approprieret og tilpasset til en allerede eksisterende kapitalistisk og traditionsforankrende modernismediskurs, hvilket resulterede i, at den konkrete kunsts forbindelser til enhver revolterende programerklæring blev kappet. Den omfartsvej, som kendetegner den konkrete kunsts bevægelse fra oprindeligt at være del af en større politisk revolterende avantgarde til at fungere som en afmattet efterkrigstidsmodernistisk kunstretning, afspejles i et receptionshistorisk perspektiv nok tydeligst ved genetableringen af Bauhaus-skolen i efterkrigstidens USA, hvor eksilkommunistiske konstruktivister som fx Josef Albers, Mies van der Rohe og László Moholy-Nagy opgav troen på de politiske paroler, hvorved de efterhånden blev synonyme med amerikansk kultur med de dertilhørende liberale frihedsbegreber.

Selvom de danske konkrete kunstnere, heriblandt Vilhelm Bjerke Petersen, Albert Mertz, Richard Mortensen og Richard Winther, oprindeligt tog udgangspunkt i den konstruktivistiske kunst, der udsprang af det kommunistiske statsapparat i 1920'erne, blev dansk konkret kunst via dens institutionalisering også på eklatant vis fravristet enhver politisk ladet forbindelse til den radikale, revolutionære, socialistiske fløj og dens avancerede avantgardistiske kunstteori. Den danske konkrete kunst blev via de mangfoldige institutionaliseringsprocesser, som den selv blev en aktiv del af, efterhånden forvandlet til en luksuriøs, konsumerisk varefetich i lighed med tidens øvrige kunstobjekter og

kulturprodukter. Det medførte, at den konkrete kunst for bestandigt mistede sit socialistiske og avantgardistiske potentiale som et reelt alternativ til de eksisterende værdi- og samfundsnormer. Den konkrete kunst blev med andre ord gnidningsløst transformeret til en social og kulturel kapital i Vesten. Kunsthistorikeren Lennart Gottlieb har på overbevisende vis argumenteret for, at disse neoliberale forvandlingsprocesser, der også spillede ind på den konkrete kunst, næppe er blevet ændret hverken i den postmoderne tilstand eller i vor tids kakofoniske katastrofesamfund, og hvor den finansielle sektors destabiliserede situation blot resulterer i nye dystopiske dommedagsprofetier. At der ikke længere er nogen, der kan tro på, at det er den konkrete kunst, der skal redde og genopbygge Europa i den kapitalistiske krisesituation, er indlysende, men at den konkrete kunst udgør en ufuldendt mission som et avantgardistisk, socialt og samfundskritisk projekt, fremstår tydeligere i dag, hvor den i sin totalitet er blevet løsrevet fra hverdagslivet. I dag udgør den konkrete kunst snarere en affinitet til den økonomiske situation, idet den er funderet i "kunstbranchen", herunder museerne, hvor den nu indtager rollen som et sikkert og succesfuldt investeringsobjekt – dvs. uden en egentlig forbindelse til det sociale liv, som den var en naturlig del af i 1950'erne og 1960'erne, hvor den endda til tider blev udført direkte i industrierne blandt arbejderne.

Det såkaldte kunst-'liv' er helt parallelt med kulturens øvrige områder trådt ind i sin postmoderne fase, hvor det er umuligt at skelne mellem avantgardistisk og regressivt nostalgisk, mellem progressivt og konservativt, det være sig i kunsten eller i samleriet. F.eks. indkøber de pengestærke, der for nylig var de pr. definition konservative, de tilsyneladende mest umulige malerier og skulpturer. (Gottlieb, 2006, p. 65)

Den konkrete kunst er – som Højsgaard kun indirekte påpeger i sit debatindlæg, og uanset kunstnernes intentioner – blevet et symbol på Vestens liberale frihedsideal; idealer, som de konkrete kunstnere naturligvis hverken var i stand til at omstyrte eller undergrave, og

som de hermed også lod sig påvirke og strukturere af. De konkrete kunstneres sociale engagement og ansvar blev gnidningsløst indrullet i det konsumeriske velfærdssystem, som de hverken kunne forvandle eller forvalte, og deres forsøg på at videreføre og genfortrylle leninisternes og trotskisternes veneration for konstruktivismen som officiel statskunst mislykkedes således som en slags lokal, passiv avantgardistisk genkomst i anden potens.

Når konstruktivisternes, suprematisternes og agitpropbevægelserne i 1920'erne blev udrangeret til fordel for Stalins vægning af socialrealismen som den eneste gyldige udtryksform, styrkede det heller ikke efterkrigstidens europæiske konkrete kunst som et gennemgribende socialistisk projekt. I efterkrigstiden blev socialrealismen – og dette gælder også den socialrealisme, der blev produceret i Vesteuropa – reduceret til en marginaliseret kunstretning. Dette i modsætning til den abstrakte, nonfigurative konkrete kunst, der som en amputeret og modstandsløs neoavantgarde-bevægelse gled ind i det konsumeriske velfærdssamfund, hvor nye forbrugsgoder, design og kulturindustrielle produkter endda til tider blev udviklet af kunstnerne selv, og ofte i samråd med driftige erhvervsmand, som det fx fremgår af Paul Gadegaards samarbejde med tekstilfabrikanten Aage Damgaard i forbindelse med udsmykningen af Angli-fabrikken i Herning, eller som det udmøntede sig i Gunnar Aagaard Andersens samarbejde med Aage Damgaards bror Mads E. Damgaard på Egetæppefabrikken. I Herning-industri-erne indtog Gadegaard og Aagaard Andersen uden kritisk refleksion både rollen som arkitekter, kunstnere og designere af logoer og tekstiler, der tilsammen udgjorde en del af en større markedsføringsstrategi med henblik på en ny og øget produktionsomsætning. Gadegaard blev sidenhen ansat som kunstnerisk konsulent på Angli, og efterfølgende designede han både benzinstandere, tankbiler og firmalogoet for det vestjyske benzinselskab Uno X, mens Aagaard Andersen udfoldede sig som arkitekt og designer for bl.a. Irma.

Den europæiske konkrete kunst blev i lighed med *action painting* i USA udnyttet af vestmagterne som et ideologisk kulturpolitisk våben, idet den konkrete

kunst – akkurat som action painting – fungerede som et nyt frihedssymbol til styrke for vestlandenes image som “demokratifremmende” statsnationer (Guilbaut, 1985). Selvom den konkrete kunst med dens afklarede formsprog og brug af klare farver og rene, geometriske former tog afsæt i det socialistiske tankegods fra den tyske Bauhaus-skole, bliver den i dag først og fremmest associeret med et stærkt liberalt demokratibegreb og frihedsideal. De danske konkrete kunstnere, heriblandt Bjerke Petersen, Gadegaard, Mertz, Mortensen, Aagaard Andersen og Winther, blev via disse komplekse strukturer på subtil vis fravristet deres stærke ideologiske binding til de historiske konstruktivister, suprematister og konkrete kunstnere såsom Arp, Moholy-Nagy, Tatlin, Malevich og van Doesburg (Kristensen, 2014). Eftersom efterkrigstidens konkrete kunst blev indlemmet i middelklassens privat-sfære samt i de officielle kunstinstitutioner, hvorved den efterhånden blev associeret med begreber som “Danish design” og “la Forme Scandinave”, kunne den naturligvis ikke længere agere avantgarde i radikal forstand. Den danske konkrete kunst blev derimod tilpasset til den ”socialdemokratiske” kulturpolitik, der lige siden oprettelsen af det første kulturministerium i 1961 under Julius Bomholt har kendetegnet det kulturpolitiske landskab i Danmark, hvor fx statsstøtteprincippet fortsat præger det officielle kunst- og kultursyn. Bomholts betydning i Ministeriet for kulturelle anliggender og hans initiativ til oprettelsen af Dansk Kunstråd kan ikke undervurderes som et vigtigt led i den kausale instrumentalisering, kapitalisering og institutionalisering af den konkrete kunst, der gjorde, at den blev afmattet som et korrektiv til de gældende samfundsnormer. At både Aage Damgaard og Louisianas stifter Knud W. Jensen (Oste-Jensen) fik stor indflydelse på den politik, der blev ført i det første kulturministerium i Danmark, er naturligvis vigtigt at hæfte sig ved, ikke mindst fordi det er det konservative kunstsyn, der på mange måder stadig er dagsordensættende for den nuværende kulturpolitik. Kunst betragtes fx stadig som et offentligt anliggende, hvor dens nytteværdi sættes højt, og hvorved kunsten kun kan illudere avantgarde, idet den tilpasses til den samfundsstruktur, som den allerede

selv indgår i. Begreber som synlighed, didaktik, rehabilitering, medborgerskab, deltagerbaseret, ytringsfrihed og samfundsoplysning har således påvirket kunstnerens selvforståelse, og måske overraskende nok har det ikke nødvendigvis styrket kunstnerens behov for at skabe nye kritiske og samfundsomvæltende eksperimenter. Den nonfigurative konkrete kunst blev i lighed med partikommunismens fald i efterkrigstidens Europa omdirigeret fra at være et eksperimentelt, samfundsomstyrtende politisk organ til gradvist at udgøre et både stabiliserende og kontrarevolutionært kulturelt “tomt tegn”. De danske konkrete kunstneres brug af rene linjer, former og farver blev forvandlet til et symbol på middelklassens toneangivende indretningssmag. Det afspejles igen ved opførelsen af det parcelhuslignende Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk i 1958, der på mange måder skulle opfattes som en udadtil antiautoritær og fællesskabsstyrkende institution med stærk appel til den nye middelklasse, og det er ikke tilfældigt, at Louisianas arkitekter Jørgen Bo og Vilhelm Wohlert idealiserede de unge amerikanske Bay Area-arkitekter. I ønsket om at gøre museet transparent og brugervenligt beskrev Knud W. Jensen – akkurat ligesom vores regering p.t. – hvordan museet skulle medvirke aktivt til afskaffelsen af det akademiske ekspertvælde. Louisiana skulle med dets hjemlige omgivelser udgøre en ny centralmagt, hvilket betød, at museet med dets satsning på europæisk samtidskunst, amerikansk popkunst og deltagerbaserede kunstek eksperimenter skulle virke som et nyt, magtfuldt organ, hvorved det var i stand til at indlede en reel kulturpolitisk institutionsfejde med de “traditionsforvaltende” museer, der modsat Louisiana også havde forsknings- og bevaringsforpligtelser. Louisiana udfordrede som en selvejende institution således den autoritative kunsthistorie, der kendetegnede topstyringen af de store statsinstitutioner – ikke mindst Statens Museum for Kunst, der hermed blev udsat for et hidtil uset og nyt kulturpolitisk pres.

Den konkrete efterkrigstidskunst blev med andre ord allerede i sin egen epokale historicitet fravristet den både utopiske og eskapistiske vision om, at den som avantgardebevægelse kunne fungere som en ny genfortryllelse

af samfundslivet. Det er indlysende, at den konkrete kunst således bedst kan beskrives ved sin produktive fejlen, idet den aldrig fik udfyldt pladsen som et subversivt korrektiv til den vestlige verdens imperiale civilisationsforståelse eller til de velfærds- og frihedsideal, der i den globaliserede verdensanskuelses tegn fortsat udgør nogle suveræne magtbegreber, og vel at mærke i en tid, hvor troen på de store ideologier stadig mister terræn (Fisher, 2009; Harvey, 2009). Den kunst, der i dag udføres i kampen mod systemet, udspilles således inden for de autonome miljøer, der endnu ikke er erkendt som nye kunstnerkollektiver.

## LITTERATUR

Fisher, Mark: *Capitalist Realism – is there no alternative?*, Zero Books, Wiltshire, 2009.

Gottlieb, Lennart: *Forsvar for kunstrummet*, Gads Forlag, København, 2006.

Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985.

Harvey, David: *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Højsgaard, Mette: *I Paris lærer man at tale rent ... dansk-franske kunstnerforbindelsers betydning for udviklingen af konkret kunst efter 2. verdenskrig*, ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København, 2000.

Kristensen, Jens Tang: *Når linjer trækkes op skabes der afstand – en ny socialkunsthistorisk analyse af Linien IIs placering og status i den danske kunsthistorie, belyst ud fra en undersøgelse af gruppens forhold til avantgarderne som kunstnerisk strategi og politisk intervention*, ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København, 2014.

Tafari, Manfredo: *Architecture and Utopia – Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Massachusetts, Cambridge, 1976.

# En vendbar form

## Interview med Mette Winckelmann

Når man taler om forholdet mellem kunst og politik og spørgsmålet om, hvorvidt kunsten kan gøre en forskel, er det, som om der i selve retorikken ligger en implicit antagelse, der placerer kunsten uden for, eller måske ligefrem i direkte modstrid med, resten af samfundet. Deraf fødes måske også den konklusion, at det kun er kunst, der på en meget direkte og håndgribelig måde involverer sig i at løse konkrete samfundsmæssige problemer, der er politiske eller sociale.

ULRIKKE NEERGAARD (UN): *Din kunst er ikke en del af den sociale vending, og alligevel er der tale om et politisk projekt. Hvordan ser du kunstens samfundsmæssige rolle?*

METTE WINCKELMANN (MW): For mig at se er kunsten både en parallel til og en del af samfundet. Kunsten er jo et kulturelt, samfundsskabt fænomen, men har samtidig ingen begrænsninger og kan derfor fremtræde i uendelige former og med et blik "oppefra" se kritisk og reflekterende både på sig selv og på alt andet. Samtidig kan den være et muligt alternativ til alt, hvad man ellers i vores verden anser for en succes. Kunsten er et vægtløst rum, hvor der kan eksperimenteres og tages frie valg.

Et maleri er fx ikke bare et billede, men summen af en række valg. Æstetik er for mig et redskab, og æstetikken er altid begrundet i specifikke valg af materiale og handling.

ger knyttet til et særligt politisk udgangspunkt, som ligger til grund for værket.

For eksempel i min serie af malerier *I Like Older Women*, hvor alle nuancer af farver er blandet ud fra farverne sort, rød og hvid. Farvekombinationen stammer fra en aktivistisk badge fra 70'erne med teksten "I Like Older Women". Jeg tog fat i netop denne tekst, fordi udsagnet skubber til min forestilling om både kvinder og om alder, og fordi de størrelser tilsammen tager fat i kroppen som fleksibel størrelse, som et produkt af en særlig kultur og kontekst, hvor mine egne normer bliver sat i spil. Farvernes referencer til revolution og protest er i denne sammenhæng vigtige, og maleriet kommer her til at repræsentere en anden version af dette udsagn i al dets kompleksitet i lilla, grå og lyserøde nuancer.

UN: *Du arbejder ofte med opbygning og overskridelse af systemer både i malerier, stofværker, større stedsspecifikke værker, eller når du bruger sproget som materiale. Hvordan fungerer relationen mellem systemer og overskridelse i forhold til det politiske potentiale?*

MW: Det er vigtigt hele tiden at revurdere den selvfølghed, der er omkring samfundssystemerne. For eksempel dikterer vi særlige måder at leve et liv på, at have en krop på, og der er ligefrem lovgivet omkring det.



Mette Winckelmann, *I Like Older Women* (2016).  
Collage af stof, 250 x 250 cm.  
Foto: Anders Sune Berg.  
Tilhører Malmø Kunstmuseum.



*I Like Older Women* (2014).  
Remake af fundet badge.

Mette Winckelmann, *I Like Older Women* (2014).  
Akryl på stof og lærred, 750 x 250 cm.  
Foto: Anne Mie Dreves.  
Tilhører Statens Museum for Kunst.



Mette Winckelmann, *Real Dykes Are Having Boys* (2011). Flag/banner af sammensyet stof, 250 x 210 cm.  
Foto: Anders Sune Berg.

Og når nu der er mennesker, der slet ikke trives i det system, er det vigtigt at tænke over, om der rent faktisk er plads til alle i den måde, vi organiserer os på. Kroppen er som formen et foranderligt udgangspunkt, en størrelse, man simpelthen kan lave om på, og som hver enkelt har ansvaret for.

Helt konkret arbejder jeg med netop dette politiske udgangspunkt via opmålinger og inddelinger af formater og rum. Når jeg begynder på et værk, opdeler jeg i matematiske systemer og principper. Konstruktionerne kombineres, og hånden og handlingen relaterer sig til det, følger det – og bryder det. Materialets og formens problemstilling er en direkte behandling af kroppens problemstilling.

Men fordi der er tale om et abstrakt udtryk, kan en titel også ofte blive en vigtig del af værket. Så længe titlen holder værket åbent og ikke lukker det omkring en bestemt betydning, kan den være med til at invitere længere ind – som det fx er tilfældet i værket *Real Dykes Are Having Boys*. Sætningen beviser her sin egen doktrinære eller lukkende form, samtidig med at den er vævet ind i selve maleriet og dermed bliver noget, der løser sig selv op i en hel masse andre former. På den måde bliver selve brugen af sætningen en påpegning af, hvor absurd det er at komme med et sådant statement.

UN: Når de socialt intervenerende projekter er bedst, så har de heller ikke et bestemt mål, men fremhæver netop konflikten som et mulighedsrum og viser fx, at en særlig samfundsgruppe ikke nødvendigvis er en homogen gruppe.

MW: Ja, og når jeg inddrager forskellige materialer og arbejder med forskellige æstetikker, så er det med udgangspunkt i mine forudindtagede idéer omkring, hvordan det vil virke, og dernæst en proces med at sætte det fri, og dér opstår så noget brugbart. For der, hvor kunsten virker, og klapperne åbner inde i mig, det er, når der pludselig opstår en kile af noget, jeg ikke helt kan forstå eller placere. Jeg tror, det er vigtigt at møde ting, vi ikke forstår – situationer, hvor det hele ikke går op – fordi det er der, man potentielt kan udvikle sig.

Det er et spørgsmål om at sanse på en anden måde, på et mindre konkret, mindre sprogligt plan. Det er en form for mental og fysisk massage. Al kunst, hvordan den end er defineret, opleves med hele sanseapparatet, man møder den som en krop. Og kroppen selv både begrænser og giver os rum. Det politiske angår altid kroppen som udgangspunkt. Derfra starter relationen.

Det, jeg arbejder med, er, at den person, der møder værket, får kroppen og sine egne erfaringer i spil. Det er præcis det samme, der foregår i de socialt intervenerende projekter. Selvom man fx ikke deltager i en workshop, en proces eller er med til at ændre en konkret problemstilling, så trækker jeg også her på den enkeltes baggrund. Man møder værket med de erfaringer, man nu har, og man kan over for det enkelte værk føle sig taget med, lukket ind eller måske helt ekskluderet.

UN: Og hvordan bliver den enkeltes møde med fx et maleri katalysator for politisk forandring?

MW: Det kan godt være meget abstrakt at forklare, hvorfor opsplittelsen og overskridelsen af den geometriske form som en krop, den enkelte kan relatere til, er et politisk projekt. Men det, som overskridelserne kan, er at nå ind til et sted, hvor det fast definerede åbner sig. Når man ikke kommer med en bestemt løsning på en problemstilling, skabes der et mulighedsrum for en anden refleksion.

Via formens transformation får den enkelte en oplevelse af, at hierarkier ikke er faste, men kulturelt, politisk og magthistorisk skabte – det være sig alt fra, om håndværk er ligestillet med *fine art* til definitioner omkring køn, begær og social status. Det handler om at nå hen et sted, hvor der er noget, der gnaver i formen.

Det er måske paradoksalt at påstå, at det at arbejde med maling på et lærred og at montere det i et rum er fleksibelt. Og at det er åbent. Men det er virkelig sådan, jeg opfatter det: at essensen ikke er defineret af format og ramme, men ligger i handlingen, i selve håndteringen af materialet og mediet.

Man behøver ikke nødvendigvis selv at have blandet farven, malet strøget eller have klippet formen ud af stoffet for at erfare valget som en mulighed. Det er nok, at der i værket er spor af, hvad man kan gøre med egne hænder og krop. Det er det, jeg håber at kunne aktivere i folk: at man bliver konfronteret med, at man godt selv kan tage nogle beslutninger. Det er ikke, fordi man så skal tage ét bestemt valg, ligesom jeg heller ikke leder efter det eneste ene, afsluttede, sublime. Jeg leder faktisk efter den fleksible form hele tiden. For netop i den fleksible form, der hele tiden skifter, ligger der et forandrende potentiale og et klart politisk statement.

# Hvordan knytter vi teori og praksis sammen?

## Interview med Grant Kester

Grant Kester er en af de mest bemærkelsesværdige skikkelser inden for den kunstkritik og -teori, der beskæftiger sig med sociale kunstpraksisser. Det skyldes først og fremmest, at han har fravalgt en traditionelt kunstkritisk tilgang i mødet med disse praksisser, da han mener, at de i bund og grund står i modsætning til den etablerede kunstkritiks værdisæt. Med sine kunstteoretiske udgivelser *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art (2004)* og *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context (2011)* har han fremlagt en konkret og pragmatisk tilgang til de sociale praksisser. I stedet for at komme kunstkritikken til undsætning flytter han grænserne for, hvordan man kan tænke de sociale praksisser ved at indhente nye kritiske og teoretiske redskaber og samle dem i en politisk og sociologisk teori. Her står modstand, dialog, forhandling, samarbejde, proces, identitet, gensidighed og andre mellem menneskelige dynamikker i centrum. Med *Field* er bestræbelserne udvidet til et kollektivt projekt, etableret og redigeret af Kester. I dette interview giver han en indføring i de bevæggrunde og behov, der er baggrunden for *Field*, som han betragter som en slags modstandsbevægelse inden for kunstkritikken og -teorien.

GRANT KESTER (GK): *Field* udsprang af min oplevelse af, at kunstkritikken havde fejlet med hensyn til at behandle forskellige former for socialt engagerede og kollektive kunstpraksisser med tilstrækkelig seriøsitet og dybde. Det kan måske forekomme overraskende, for der har jo været stor opmærksomhed på “deltagelse” i kunsten på det seneste. Men opmærksomheden er i det store hele rettet mod mainstream og biennalebaserede værker af kunstnere, der er dybt involveret i den kommercielle galleriscenes kredsløb – eller også giver den sig udslag i overvejende positive eller decideret selvrosende tekster skrevet af kuratorer og kunstnere om deres egne værker, som de ofte sætter i forbindelse med en slags afpolitiseret *social art practice*. Den slags positiv omtale kan være med til at opbygge en solidaritetsfølelse inden for feltet, men efter min mening har den slet ikke samme mandat som en uafhængig kritik.

For mig at se fik de engagerede kunstpraksisser deres tydeligste gennembrud for omkring 15-20 år siden. Man kan selvfølgelig pege på forløbere i 1960'erne, 70'erne og 80'erne, hvor forskellige former for aktivistisk eller engageret kunst dukkede op – fra Guerilla Art Action Group til Tucuman Arde og videre til de *grupos*, der arbejdede på

Zócalo-pladsen i Mexico City, det kunstneriske arbejde i Womanhouse, Group Material osv., men det er ret spredte eksempler. Det foregik også alt sammen i en tid, hvor mainstream-kunstverdenen stadig var koncentreret i en håndfuld større byer – især New York, London og Berlin. Det, der er anderledes i dag, vil jeg mene, er den socialt engagerede kunsts mere ekspansive og decentraliserede karakter, for den findes nu på næsten alle kontinenter og i mange forskellige kontekster og *settings* – på landet, i byerne osv. Tit overlapper projekterne desuden direkte eller indirekte med andre former for kulturel modstand, aktivisme og deltagelsespraksis.

Det er vigtigt at få med, i hvilken grad de sociale praksisser er opstået ud fra en følelse af frustration over eller decideret væmmelse ved det tæt sammenvævede forhold mellem samtidskunsten og den neoliberale økonomi. Der findes jo nu investeringsfonde, der er rettet udelukkende mod samtidskunstens markedsværdi. Men uanset hvilke fordringer på noget grænseoverskridende, man kunne ønske sig at hæfte på den galleribaserede samtidskunst i dag, er de efterhånden næsten umulige at opretholde. Nutidens kunstsamler er i stigende grad interesseret i at købe samtidskunst som rent investeringsobjekt, og er man først dér, er kunstens indhold totalt irrelevant, hvor oplagt subversivt eller revolutionært det end måtte være i udgangspunktet. Det er også vigtigt at lægge mærke til den uomgængelige sammenkobling af biennalesystemet, museet og det private galleri. Biennalen er blevet stedet, hvor galleribaserede kunstnere kan slå sig løs med diverse “kritiske” eller immaterielle praksisser. Disse praksisser kan så bruges til at styrke kunstnernes “seriøsitet” og dermed investeringsværdien af de værker, som de sælger gennem deres sponsorerende gallerier, ofte i form af dokumentation. Det er i denne sammenhæng, man skal se en skikkelse som fx Santiago Sierra, der fremstiller sig selv som en glødende kapitalismekritiker, samtidig med at hans galleri sælger sort-hvid-fotos af hans performances til €50.000 stykket. Den slags teatralisk antikapitalisme er særdeles salgbar – og komplet virkningsløs.

Følgen af hele dette korrupte system er, at den uafhængige kunstkritik generelt er blevet undermineret, og at mange unge kunstnere er blevet fremmedgjort i forhold til kunstverdenens biennaler, kunstmesser, auktionshuse, gallerier, *Artforum*, *Frieze* osv. Der er så mange penge på spil, og den måde, pengene påvirker det kulturelle område på, hvad angår de kunstneriske praksisser, er virkelig problematisk. Jeg tror, at mange kunstnere ønsker at distancere sig så meget som muligt fra denne kontekst og de snæversynede skabeloner for kunst, som den genererer. Der er for øvrigt tydelige forbindelser mellem den type akademisk kunstkritik, der praktiseres i tidsskrifter som *October*, og så biennale-/gallerihybrider som Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs, Santiago Sierra o.a. For så vidt som nogen stadig tror på, at man kan skabe ægte oppositionelle værker inden for den kontekst, så er det vel der, man vil hente sin bevisførelse, men jeg tror, at det bliver sværere og sværere at argumentere for.

Samtidig synger den model for akademisk kunstkritik, som *October* lancerede for fyrré år siden, på sidste vers med hensyn til metodisk og teoretisk rammesætning. Den formår simpelthen ikke at forholde sig til nogle af de mest betydningsfulde tendenser i samtidskunsten. Det er også derfor, at den omtale af socialt engageret kunst, der optræder i fx *Artforum* og *October*, ofte virker så reducerende og ude af trit med værkerne. Alt for ofte bliver “teori” helt mekanisk trukket ned over et givent projekt for at råde bod på kritikerens manglende evne til at give en substantiel politisk eller æstetisk analyse af et projekt, der måske netop har rødder i en specifik social kontekst eller har sin helt egen udvikling over tid.

Problemet har interesseret mig i et godt stykke tid, og det har implikationer for den fremtidige udvikling af både kunstkritikken og kunsthistorien som discipliner. Det siger jo efterhånden næsten sig selv, at langvarige, socialt engagerede projekter, der ofte foregår på mange forskellige *sites* og via komplekse former for social og kulturel udveksling og forhandling – at sådanne projekter kræver nye former for forskning og analyse. Sagen er, at den

model for kunstkritik, der er ved at bryde igennem nu, adskiller sig meget fra den model, der har været dominerende inden for den post-konceptuelle kunst i flere årtier. For så vidt har vi to primære mål. Det ene er at henlede opmærksomheden på nye former for socialt engageret kunst, som mainstream-kunstkritikerne stort set ikke beskæftiger sig med af de førnævnte grunde. Vores andet mål er at fungere som en platform for udviklingen af nye metodologier, der kan bruges til at skrive om denne type værker. Vi har stadig brug for at undersøge, på et helt basalt empirisk niveau, hvad det er disse værker kan. Hvilke følelsesmæssige reaktioner fremkalder de? Hvordan organiserer de rum og tid? Hvordan forholder de sig til forandring, hvad enten den foregår på den individuelle bevidstheds mikroniveau eller på storpolitisk niveau? Jeg håber, at *Field* bliver et sted, hvor vi kan udvikle nye fremgangsmåder og nye måder at skrive, forske, analysere og kritisere på.

MATTHIAS HVASS BORELLO (MHB): *Det tyder jo på en manglende ansvarsfølelse hos kritikerne, når der er så langt imellem, hvad de dækker, og hvad der rent faktisk skabes af kunst. Hvordan stiller det de sociale praksisser?*

GK: Jeg synes jo, at kunstkritikken er blevet meget statisk, og at der er en overraskende mangel på nysgerrighed, med hensyn til hvad disse kunstpraksisser rent faktisk gør. Det er reglen mere end undtagelsen, at kritikere eller kunsthistorikere skriver om et projekt uden nogen sinde at have sat deres fødder det sted, hvor det er blevet ført ud i livet, og uden at have talt med nogen af deltagerne. Naturligvis har noget af det en logistisk forklaring – at det er dyrt at rejse og selve det, at projekterne kun varer i så og så lang tid. Men måske skal man til at vænne sig til, at socialt engageret kunst, især den mere komplekse af slagsen, ganske enkelt ikke kan beskrives ordentligt på så kort tid, som man normalt ville bruge på et galleri eller en biennale.

Selv når en skribent har mulighed for at besøge det sted, hvor et projekt foregår, ved de ikke, hvilke spørgsmål de skal stille, eller hvilken tilgang de skal have til projektet, og det fører til, at man opgiver den egentlige kritik og analyse til fordel for en eller anden generisk teori og går glip af at høste nye teoretiske erkendelser ud fra selve praksissen. Det vidner jo om en noget reduceret forståelse af kunstværkets heuristiske funktion, når det bare bliver brugt – som succes eller fiasko – til at illustrere et på forhånd eksisterende teoretisk standpunkt. Her mener jeg, at det er nødvendigt at udvide kunstkritikkens og -teoriens sprog i dialog med den seneste udvikling inden for det samfundsvidenskabelige feltarbejde, herunder de aktivistiske og kollektive former for etnografi. Mange af nutidens socialt engagerede kunstprojekter har også fællestræk med tilstødende praksisser inden for politisk aktivisme, deltagerstyret planlægning, uddannelse osv. Derfor har jeg også fundet det vigtigt at inddrage akademikere fra en bred vifte af discipliner i *Fields* redaktion, fra filosofi, urbanitetsstudier, sociologi og antropologi, såvel som kunstnere, aktivister, kuratorer og kritikere.

MHB: *Ser du kritikernes tilgang til de socialt engagerede praksisser som påvirket af regionale traditioner? For mig ser det ud, som om der er en langt mere udviklet pragmatisme over for de sociale værker inden for den amerikanske tradition sammenlignet med de mere regressive og protektionistiske kunstteori- og kunstkritikbegreber, man finder i fx Europa, hvor man holder fast i "ordentlig" æstetisk teori og sjældent henter input uden for sit eget fagområde.*

GK: Det er jeg fuldstændig enig i. Der er en nærmest religiøs opfattelse af teori i samtidskunstkritikken. I de tre årtier, hvor jeg har virket som skribent, har kilderne været utrolig konstante og næsten udelukkende hentet fra den poststrukturalistiske kanon og dens arvtagere. Vi læste Lacan, da jeg tog min ph.d., og de studerende læser stadig Lacan i dag. Der er selvfølgelig ingen grund til at

lade være med at læse Lacan, men det er slående, hvor doktrinære vores teoretiske kilder er. Det er sjældent, at en kritiker eller kunsthistoriker, der beskæftiger sig med spørgsmål inden for psykologi, eksempelvis, trækker på andet end en lacaniansk referenceramme, og det på trods af de dramatiske forandringer i forståelsen af menneskets psykologi, der er foregået i løbet af de sidste fire årtier pga. udviklingen inden for neurovidenskab, psykologi og klinisk praksis. Jeg tror, at der gør sig en fundamental konservatisme gældende inden for akademisk kunsthistorie og -kritik, hvor vi bliver ved med at nørde med det samme Pantheon af mandlige europæiske teoretikere, hele vejen fra Badiou til Rancière og Agamben. Vi er på en måde vendt tilbage til den gamle skole.

For nylig diskuterede jeg den mærkelige hypostasering af teori i et kort essay. Der pegede jeg på den dramatiske forandring, der skete med Frankfurterskolens ambitioner mellem dens første år i begyndelsen af 1930'erne, dengang den var organiseret omkring en multidisciplinær analyse af politisk magt og modstand og trak på psykologi, sociologi, politisk økonomi osv., og så dens senere form. Den tidlige model for kredsens arbejde indbefattede empirisk analyse af og interaktion med datidens sociale bevægelser. Den gensidige forbindelse mellem teoretisk refleksion og politisk handling stod centralt i Horkheimers oprindelige definition af "kritisk" teori. Det var først senere, under indflydelse af Adorno, at den direkte forbindelse mellem teoretisk refleksion og politisk praksis blev kappet, fordi Adorno mente, at egentlig politisk forandring var umulig, eftersom den blev udsat i det uendelige af det fuldstændig monolitiske "totaladministrerede samfund", der var opstået. Den eneste form for modstand, der kunne undslippe systemets tvang og bevare en lille kim af revolutionær gnist, var kunsten, og mere specifikt en kunstform, der blev holdt fri af praktiske krav, omend det er klart, at Adorno også mente, at teori besidder samme kunstlignende evne.

Sådan en forvrænget opfattelse af, hvad social og politisk forandring er, og det tilhørende ophøjede, men samtidig underligt forarmede syn på kunsten eksisterer stadig i nutidens kunstteori. Følgen er, at kritikerne og kunsthistorikerne er blevet mindre dygtige – de har ikke lært at tro på deres egne vurderinger uden først at se efter, om de kan underbygge dem med et citat af Rancière, Mouffe eller Badiou. Jeg er på ingen måde modstander af teori, men jeg må sige, at jeg har et problem med den næsten religiøse måde, den bruges på.

Hvordan knytter vi så teori og praksis sammen igen? Det er et nøglespørgsmål i *Field*. Jeg mener, at der er brug for både at dykke ned i praksis og bevare en kritisk distance. Denne dobbelte bevægelse er afgørende. Selvfølgelig er det ikke let for nogen at rive sig løs fra sin vante tænkning eller etablere en distance til sit eget arbejde, hvad enten man er kunstner, kritiker eller kunsthistoriker. Men mit håb er, at *Field* kan åbne et rum, hvor bevægelsen frem og tilbage mellem praktisk fordybelse og refleksiv tilbagetrækning kan få næring.

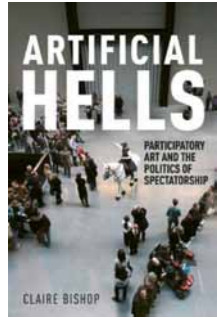
OVERSAT AF KAREN BENEDICTE BUSK-JEPSEN

# ANMELDELSER

## Claire Bishop

### *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*

Verso, London, 2012, 382 sider.



#### BISHOP-BASHING

Raseriet siver ud mellem linjerne på en del af anmeldelserne af Claire Bishops *Artificial Hells* og den artikel i tidsskriftet *Artforum* fra 2006, som bogen udspringer af. Årsagen er Bishops kritik af troen på, at kunst, der involverer beskueren mere eller mindre direkte, har

den effekt og betydning, som avantgarderomantikere gerne vil tilskrive den. I bogen tager Bishop afsæt fra Friedrich Schiller, læner sig op ad den forstødte kommunist Lev Trotskij undervejs, ender hos Jacques Rancière og får diskuteret hele den klassiske avantgarde frem mod samtidskunsten. Boris Groys citeres på bagsiden af paperbackudgaven for at sige, at Bishop leder os på vej gennem det helvede af gode, men tilsyneladende forfejlede intentioner om at producere kunstværker med en afgørende social og politisk effekt, som samtidskunsten til overflod producerer. Men undervejs på den lange rejse kommer hun, ifølge den spydige Groys, helt uforvarende til at få os til at holde af værkerne.

#### PROJEKTKUNST

Vi kender nok alle til følelsen af at blive ladt i stikken af samtidskunstværker og til at skamme os over ikke at ville deltage i et projekt eller i et kunstværk med en eller anden social, pædagogisk eller demokratisk ambition. Det er et helvede, der ikke er til at undgå, i takt med at festivalerne hagler ned over os fulde af velmenende, brugerinddragende kunstværker.

Men *Artificial Hells* er en kvalificeret og endda kvalificerende kritik af avantgarden, samtidskunsten og brugerinddragelse, ikke blot en destruktiv og negativ gestus.

Som enhver god kritik er den præget af en attitude. Den vil egentlig gerne fremme effekten af god kunst, så det æstetiske og det sociale forenes. Den vil gerne skrotte al den “kunst”, der ikke har en æstetisk kvalitet med sig og tror, den kan “nøjes med” at være politisk animerende. Den vil ikke vide af at være en kommentar til Nicolas Bourriauds begreb om relationel æstetik, fordi æstetik i sig selv og for sig selv ikke er et mål for hverken den kunst eller de perspektiver, som Bishop undersøger. Hun undersøger kunst med erklærede sociale og politiske ambitioner.

Det er kunst, der har været en del af den historiske avantgarde, men som nu er en særlig genre, som der undervises direkte i, og som har udgjort en fast bestanddel af kunsten siden 1990’erne med sit eget brand og sin egen jargon: Kunstnere skaber *situationer* og *projekter*, hvor man ønsker, at betragteren skifter rolle og bliver bidragyder, involverer sig og bliver hørt gennem værket. Kunst, der forsøger det, er udviklet i en politisk kontekst, hvor forudsætningen er, at her kommer nogen til orde, en tilstand fremmanes, et vilkår og en begrænsning undersøges for sin direkte effekt på krop og psyke, fordi de ellers ikke er tydelige i den normale nyhedsstrøm, i ophobningen af faktuel viden eller i den politiske debat.

#### KORYFÆER PÅ GRILLEN

*Artificial Hells* er kvalificerende i den forstand, at den faktisk prøver at skelne skæg fra snot, det effektive fra det impotente, det ægte fra det postulerede. Der er et kvalitetsparameter i spil her, måske endda et godt gammeldags kantiansk smagsdommeri, som er nådesløst i sin skarphehed og præcision. Og det er jo aldrig rart for nogen, hverken for kunstnere, kuratorer eller kunstkritikere, når intet er helligt, men alt er åbent for kritiske domme. Kunstprojekter som sådan og højt betalte koryfæer inden for genren som Christian Boltanski får disse ord med på vejen: “Selvom projektet introduceres som et begreb i 1990’erne til at beskrive en mere bevidst social/ politisk bevidst form for kunstnerisk praksis, er den også bare en overlevelsestrategi, der benyttes af kreative individer under neoliberalismens usikre arbejdsvilkår” (anmelderens oversættelse, p. 216). Et andet eksempel kunne være

Bishops karakteristik af en af Marina Abramovičs performances som et banalt mediestunt, der kun er velegnet til at behage museernes idelige behov for fundraising (p. 230).

#### POSTULATER OG REALITETER

Så når vi ser dette eller hint projekt gennem Bishops briller, skjuler der sig ofte en ond, inhuman kapitalisme, kommunisme, totalitarisme, korporatisme eller lignende under den kunst og de institutioner, der er hotte. Vi burde som intellektuelle kritikere også tage disse ismer og deres hegemoni i betragtning i bedømmelsen af projekter, der deklarerer sig som en del af en social vending, en demokratisk ambition etc. Bishop konstaterer, at trods de store ambitioner på kroppens, demokratiets og mangfoldighedens vegne kan vi udskille de fallerede projekter fra de mindre postulerede ved at se nøje efter, om de er kendetegnet ved, at der næsten ikke er noget objekt at forholde sig til. Så er det allerede et falleret projekt. Vi kan også bedømme projektet på, i hvor høj grad publikum som deltagere i realiteten har haft frie hænder til at forandre og påvirke processer og objekter. De såkaldte deltagers påståede indflydelse er alt for ofte bundet hårdt op, så det bliver klart, at forandringspotentialet af værket, stedet, vilkåret eller institutionen ikke reelt er til stede.

#### KUNSTNERE BEHØVER KURATORER

Bishop konstaterer også, at kunstneriske projekter synes at have brug for hjælp af kuratorer, hvilket forklarer den såkaldte “kuratoriske vending” inden for kunstverdenen, hvor effektive kuratorer får stjernestatus på linje med visse kunstnere. Kuratorerne indgår så i mere eller mindre uhellige og selvpromoverende forbindelser med markedsøkonomien omkring værker, kunstnere og købere. Men kuratorerne er blevet nødvendige hovedrolleindehavere, fordi kunstnernes egne projekter er blevet så diffuse i sig selv, har så lidt materiel substans og så vag æstetisk appel og er så uprofessionelle i deres evne til at promovere sig selv, at kun længerevarende og stramt koreograferede forløb kan yde dem retfærdighed.

#### DELTAGERISMENS ENDEMÅL ER KONTROL

Her kan man igen gå kritisk til disse udstillingsprojekter og vurdere, om en stor udstilling eller den langvarige proces bag udstillingen eller bag det enkelte værk, og deres eventuelle betydning, overhovedet er synliggjort for det publikum som procesorienterede projekter med et politisk eller socialt sigte adresserer. *Artificial Hells* har et langt historisk perspektiv, som den udfolder på fornem vis, idet aspekter af hele avantgarden foldes ud. Deltagerisme er nok populært i museumskredse, blandt kunstnere med socialt engagement og måske også for dem, der har læst Bourriaud. Men med Bishop i hånden tvinges man til at huske de hårdeste konklusioner som dem, der leveres af Jacques Rancière på demokratiets og deltagerens vegne: Deltagelse eller demokrati findes reelt ikke. “Deltagelse” finder sted i parentes de steder, hvor magt og overvågning ved en utilstrækkelighed i systematikken er kommet til at efterlade et tomrum. Deltagere ledes kun én vej frem, og det er mod stadig større grader af “kontrol med borgerne” (p. 283). Så et lille sted inden da, i et tomrum, er der plads til grader af deltagelse, inddragelse og skabelse af fri kunst.

#### DE OVERSETE EKSEMPLER

De bedste eksempler på deltagerorienteret kunst er i stand til at pege på og fremvise grænserne for og problemerne i deltagernes muligheder. De ofte små og fortvivlede forsøg på at agere med deltagere i tidligere socialistiske lande, hvor alle jo i princippet var lige bidragydere, har en stor stjerne hos Bishop. Ellers kan helt ubemærkede værker på træ fra 1960’erne af den slovakiske kunstner Alex Mlynárčik, som er skabt under en eller anden form for medvirken af bondebefolkningen i glæde og respekt for deres traditioner for udsmykning, få hende i højt humør (p. 141). Det kan undre en læser, at det ser ud til at være så relativt arbitrære eksempler, der skal holde hele idéen oppe om at kunne skabe et effektivt og godt værk.

Ud over at skrive om almindelige kunstprojekter har Bishop dedikeret hele sidste kapitel i bogen til pædagogiske projekter i læringsmiljøer, udført af kunstnere i Joseph Beuys’ ånd. De gode eksempler i denne kategori



“bruger aktivistiske strategier for at realisere kunstværker” i stedet for at tro, at kunstværker kan foranledige social og politisk forandring (p. 255).

Det gode værk, som har en social eller politisk dimension, kan altså skilles fra mindre gode og mindre vellykkede værker. Hvis et værk kan bruges til at spørge, om det egentlig er et kunstværk i traditionel forstand, og om det har en pædagogisk effekt eller ej, som faktisk har bidraget til at flytte den rent pædagogiske betydning i retning af det æstetisk prægnante og derfor mere-end-blot-belærende, så kan det bedømmes positivt.

#### ANGREB ELLER POTENTIALER?

*Artificial Hells* kan læses og modtages som et angreb på hele kunstinstitutionen og på flere navngivne koryfæer. Det kommer der ikke meget andet ud af end lidt røre i samtidskunstens andedam. Jeg mener, den kan og bør læses som et kritisk, men også konstruktivt forslag til, hvordan man kan opbygge, diskutere og kvalificere brugerinddragelse på museer, brugerinddragende kunstprojekter, kuratorer og kunstkritik. Så for alle os, der er i gang med den klassiske avantgarde og med samtidskunst, og som interesserer sig for kunstens sociale og politiske betydning i det hele taget, er Claire Bishops bog nødvendig at læse og forholde sig til.

HENRIK HOLM

#### Grant Kester

*Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*

field-journal.com



#### SOCIALT ENGAGERET KUNSTKRITIK SOM EMPATISK REPARATIONSFORTOLKNING

*En kommenterende anmeldelse*

Hvis man skulle lave en hurtig oversigt over de vigtigste selvforståelsesmæssigt kritiske kunstneriske praksisformer og de kunstteoretiske forsøg på at analysere disse, fra midten af 1990'erne og frem, og undlader at beskæftige sig med de allermest eksplicit applausungrende provokunstnere som Damien Hirst, hvis institutionskritik kan ligge et meget lille sted, og de spektakulære instrumenteringsvillige kreativ by-kunstnere som Olafur Eliasson, ville der vise sig en tre-fire positioner. Helt overordnet skal det selvfølgelig bemærkes, at der er tale om et felt i bevægelse, hvor tidligere oppositioner mellem avantgardens antiinstitutionelle “overpolitiserings” og anti-æstetisk institutionskritik løbende forvandler sig. Den relationelle æstetik må udgøre udgangspunktet for en sådan beskrivelse af politiseret samtidskunst, Bourriauds *plaidoyer* for en “mellemrummets kunst”, der er så åben i sin formelle komposition, at den inviterer beskueren til en eller anden form for deltagelse, har været dagsordensættende på begge sider af Atlanten og fremstår selv efter Claire Bishop og andres kritik stadigvæk som omdrejningspunktet for en bevægelse ud af 1980'ernes repræsentationskritiske Metro Pictures-kunst (og den periodes genkomne ekspressive eller metaekspressive maleri).<sup>1</sup> I sin beskrivelse af kunstnere som Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Jens Haaning, men også afdøde kunstnere som Félix González-Torres, udviklede Bourriaud et fængende vokabularium, der trak veksler på såvel avantgardens transgressive eksperimenter, men også eksplicit distancerede sig fra disse, som den såkaldt postmoderne filosofi og dennes analyse af forvitringen

af de store fortællinger.<sup>2</sup> Den nye kunst, som Bourriaud skrev om og kuraterede, var kendetegnet ved at bearbejde og producere “mellemmenneskelige relationer”. Den relationelle æstetik var således ikke en ny kunstnerisk stil eller en særlig tematik, men i stedet en særlig brug af kunstrummet med henblik på at skabe sociale forhold. Ved hjælp af æstetiske objekter producerer kunstneren midlertidige sociale forhold, skrev Bourriaud, og forankrede denne produktion i et historisk forløb karakteriseret af fremkomsten af nye former for fremmedgørelse og kontrol. Den relationelle kunst realiserer på den måde avantgarden (i nedjusteret skala) ved at formgive alternative måder at eksistere på i små midlertidige rum. Det var Bourriauds læsning og teori. Claire Bishop anholdt siden Bourriaud for en forsimplet forståelse af idéen om det åbne værk, det er ikke værket i sig selv, men receptionen, der er åben, og spurgte til den ikke særligt kvalificerede brug af termer som deltagelse og mellemrum i hans analyse af eksempelvis Tiravanijas forskellige madværker (thaisuppe eller pølser serveret til ferniseringen eller i løbet af udstillingsperioden).<sup>3</sup> Den efterfølgende inflation af ord som participation og kreativitet, der blev en del af en udvidet og oppustet såkaldt “oplevelsesøkonomi”, som spillede en vigtig rolle i den sidste fase af den neoliberale spekulationsøkonomi, hvor fiktiv kapital holdt en udhulet økonomi oppe, kaster et kritisk perspektiv tilbage på Bourriauds teori. Men vi skal huske på, at den i sin første form blev formuleret i begyndelsen af 1990'erne i dialog med kunstnere i Bourriauds tidsskrift *Documents*, altså et stykke tid før Richard Florida skrev om den kreative klasse, og før enhver kunstinstitution bestilte partcipatoriske kunstværker, og hvor internettet stadigvæk kunne forlenes med et emancipatorisk potentiale.

Hvis den relationelle æstetik og deltagelseskunsten på mange måder er det naturlige udgangspunkt for en genealogi over den politiserede samtidskunst efter midten af 1990'erne, så må den socialt engagerede kunst komme lige efter. Om end denne kunstneriske praksisform klart nok trækker tråde tilbage til 1960'ernes kunstaktivisme og løbende er blevet teoretiseret af kunstkritikere som blandt andre Lucy Lippard, der beskrev den historiske

interventionskunst fra sidst i 1960'erne frem til begyndelsen af 1980'erne som en “trojansk hest”, så skete der et skifte i løbet af 1990'erne, hvor interventionskunsten fik en helt anden synlighed end tidligere.<sup>4</sup> Hvis Bourriauds navngivning af den relationelle æstetik har været overordentlig succesfuld, så er det lidt mere mudret i dette tilfælde. Den socialt engagerede kunst bærer mange navne fra det Beuys-inspirerede “social plastik” til det mere kunstaktivistiske “interventionskunst” til “community-based art” eller “collaborative art”, men socialt engageret kunst synes pt. at være den almindelige betegnelse for den samtidskunst, som går uden for kunstinstitutionen i fysisk forstand og udfører forskellige former for intervention eller kunstnerisk socialarbejde, ofte med henblik på at skabe dialog i konfliktfyldte sociale rum.

Det giver sig selv, at betegnelser som socialt engageret kunst og relationel æstetik er en blanding af analytiske, kunstkritiske, institutionelle og selvforståelsesmæssige diskurser, og at de tenderer til at glide sammen, således at nogle af den relationelle æstetiks karakteristika minder om den socialt engagerede kunst, ikke mindst i et længere historisk forløb. Ikke mindst går det dialogiske igen fra den relationelle æstetik til den socialt engagerede kunst, men hvor den relationelle æstetik i Bourriauds beskrivelse og kuratering som oftest har været sikkert forankret i kunstinstitutionens hellige rum som museet, kunsthallen eller galleriet, så er den socialt engagerede kunst en kunst, der i langt højere grad tager kunstens relative autonomi med uden for kunstens fysiske rum for på den måde at bruge kunstens “frihed” som anledning til en tematisering eller bearbejdning af igangværende sociale konflikter. Nogle af de genkommende eksempler på denne type kunst er Kenneth Balfelts forskellige projekter fra den beboerdrevne genindretning af Mændenes Hjem i København til omlægningen af Folkets Park på Nørrebro under inddragelse af parkens faste brugere, WochenKlausurs etablering af et socialt værested med bocciabane for pensionister i en landsby nord for Rom og Suzanne Lacys *The Roof is on Fire*, hvor 220 unge afroamerikanere iscenesatte en performance og arrangerede et møde med det lokale politi om mediestereotyper og politivold.

Et af de vigtigste forsøg på at beskrive den socialt engagerede kunst var Grant Kester, som med bogen *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* fra 2004 forsøgte at tilbyde en kunst- og æstetikhistorisk ramme, inden for hvilken de nye socialt engagerede praksisser kunne analyseres og evalueres som kunst.<sup>5</sup> Men vel at mærke kunst i en udvidet forstand, hvor æstetisk innovation eller formel sofistikerethed var mindre vigtige end det konkrete samarbejde, der initieres af kunstneren, men som udføres uden for kunstinstitutionens hvide kube af en gruppe mennesker, der ikke kun falder sammen med det traditionelle kunstpublikum. Kester beskrev denne kunst som “konkrete interventioner”, hvor kunstnerens traditionelle materiale som maling på lærred og marmor erstattes af “socio-politiske forhold”.<sup>6</sup> WochenKlausur, Suzanne Lacy og senere Superflex, som var nogle af de kunstnere, som Kester analyserede i *Conversations Pieces* og den efterfølgende bog *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art*, tilbød kontekst og ikke indhold, som Kester selv formulerede det.<sup>7</sup> Den socialt engagerede kunst tog form af kollaborative møder, hvor kunstens æstetiske perspektiv udfordrede konventionelle synsmåder eller åbnede for alternative sådanne. Det var vigtigt at afgrænse disse praksisser fra socialt arbejde eller politisk aktivisme for Kester, der insisterede på at vurdere dem som kunst. Opgaven blev således at udvikle en kunstkritik på højde med denne nye værktype.

Hvis det ikke er til at komme uden om den relationelle æstetik og den socialt engagerede kunst, der på flere punkter naturligvis overlapper og kan ses som to forskellige kunstkritiske læsninger af samtidskunsten, så bør institutionskritikken og taktisk medie også kort nævnes som væsentlige praksisser inden for samtidskunstens mere politiserede felt siden midten af 1990’erne. Institutionskritikken stod naturligvis på skuldrene af en tidligere generation af institutionskritisk konceptkunst som Marcel Broodthaers og Michael Asher, og den fortsatte dennes interne synliggørelse og udfordring af institutionens konventioner og regler på baggrund af en idé om, at det ikke er muligt at finde en udsigelsesposition uden for institutionen. For (andengenerations institutions-

kritiske) kunstnere som Andrea Fraser og Fareed Armaly handler det om at agere kritisk inden for kunstens institutionelle strukturer som en art selvkritisk sociolog, der hverken abonnerer på en idé om det autonome modernistiske kunstværk eller avantgardens institutionsødelæggende antiæstetik. Hvis avantgarden var transgressiv og abonnerede på en forestilling om en virkeliggørelse og ophævelse af kunsten, så stod institutionskritikken således for en immanent tilgang, en “medskyldig kritik” hvor det vigtige blev den fortsatte selvkritiske undersøgelse af de rekuperations- og vareliggørelsesmekanismer, som ikke kan undgås, men som kan ekspliciteres og bearbejdes indefra (uden håb om transcendens og revolution), som når Andrea Fraser har sex med en samler og laver en video af det, som samleren køber (*Untitled*, 2003). Hvis institutionskritikken var “realistisk” og besindede sig på kunstens relative autonomi – der er ikke noget udenfor, vi arbejder kritisk i institutionen – så var taktisk medie kendetegnet ved en legende *do-it-yourself*-tilgang, hvor kunstnere brugte nye medier, som tilbød nye ekspressive og kommunikative muligheder, i en art semiotisk guerillakamp mod multinationale firmaer og nationalstater. Fokus på og kritik af kunstens institutionelle rammeværk blev tilsidesat til fordel for intervention i resterne af en borgerlig medieoffentlighed. Kunstteoretikeren Brian Holmes beskrev denne kunst som en udvidelse af kunsten hen imod en sammensat kritisk kulturel praksis eller kreativ dissens, hvor pointen selvfølgelig var, at taktisk medie-kunsten hele tiden pegede hinsides institutionen og indgik i igangværende sociale og politiske kampe uden en overordnet revolutionær strategi om at tage magten eller noget i den dur.<sup>8</sup> Kunst og nye medier mødes og overlapper i en begivenhed, som Gerald Raunig skrev.<sup>9</sup> Der var en tydelig deleuziansk tone i foretagendet, det var midlertidighed, netværk og bevægelse, der var kodeordene. Taktisk medie var knyttet til 1990’ernes antiglobaliseringsbevægelses topmødeprotester, hvor kunstnere ikke blot visuelt dekorerede en allerede eksisterende politisk gruppes krav, men var med til at organisere og konstituere en ny kreativ protestbevægelse, der forstod, at antikapitalistisk modstand ikke kun kunne finde sted på gaden, men

også var medieret og udspillede sig på skærmene. Hvis den relationelle æstetik og institutionskritikken på forskellig vis forblev knyttet til kunstinstitutionen og henholdsvis hypotaserede kunstrummet som et sted for kvalificeret samvær eller en kompromitteret, men uundgåelig sfære, så var den socialt engagerede kunst og taktisk medie på hver deres måde mere centrifugale og forsøgte at aktivere kunstnerens relative frihed udenfor.

Hvis alle disse praksisser og dertilhørende kunstteoretiske positioner opstod og udkrystalliserede sig i løbet af den anden halvdel af 1990’erne og de første år af 00’erne, så er et spørgsmål selvfølgelig, hvad der er tilbage af disse projekter i dag. I retrospektiv er det interessant at observere, at den relationelle æstetik synes at være *peaket* for et stykke tid siden som følge af en massiv institutionel og samfundsmæssig omfavelse. Bourriauds betoning af kunstens evne til at producere mellemrum og socialitet blev i løbet af ti år en essentiel ingrediens i en voldsomt ekspanderende samtidskunstindustri, der indgik i et globalt kredsløb af kulturturisme og bybranding. Den relationelle æstetiks mikroutopier blev hurtigt til *arty party* eller kreativ by-diskurs. Institutionskritikken led lidt samme skæbne som den relationelle æstetik, idet den blev en fast ingrediens på samtidskunstens pluralistiske *smörgåsbord*, hvor enhver institution med respekt for sig selv kommissionerede kunstnere til at lave kritiske indgreb på og i institutionen: frem med glemte værker eller offentliggørelse af budgetter og deslige. Samtidig fusionerede institutionskritikken kuratorisk og institutionelt med den relationelle æstetik i den såkaldte *New Institutionalism*, hvor kuratorer og direktører af kunsthaller selv begyndte at kuratere institutionskritisk fremvisende repræsentationer af det politiske/politiske repræsentationer i institutionen, hvorved kunstens relative autonomi på én gang igen blev afprøvet og i særdeleshed bekræftet. I retrospektiv synes den kritiske konklusion at være rekuperation over hele linjen.

I en længere periode så det ud, som om tiden også var løbet fra taktisk medie. Som Gene Ray og Greg Sholette skrev i et temanummer af *Third Text* fra 2008, var taktisk medie blevet ramt af 9/11, ligesom alterglobaliserings-

bevægelsen var det; indsnævringen af den politiske horisont til et falsk valg mellem vestligt demokrati og muslimsk terrorisme tenderede til at fjerne grundlaget for en antikapitalistisk position, og undtagelseslovgivningen, der blev implementeret i kølvandet på angrebet på World Trade Center og Pentagon, kriminaliserede såvel kreative og legende som konfrontative protestformer.<sup>10</sup> Clinton-årenes positive grundtone blev afløst af en langt mørkere tonalitet af frygtpolitik, tortur og overvågning, der hev tæppet væk under fødderne på taktisk medies legende og ironiske greb. Med de arabiske revolter og pladsbesættelsesbevægelsen, der inkluderede Occupy i USA, er taktisk medie imidlertid blevet genaktualiseret som en politisk postsamtidskunst, hvor kunstneren (endnu en gang) viser sig som producent eller organisator, som Benjamin i sin tid skrev (om den sovjetrussiske avantgarde).<sup>11</sup>

Så er der selvfølgelig den socialt engagerede kunst. Den synes at have klaret sig bedre end både den relationelle æstetik og institutionskritikken. Selvfølgelig er den socialt engagerede kunst også blevet udsat for en vis institutionel indlemning; den campingvogn, som var et centralt element i Balfelts ændring af Mændenes Hjem, står karakteristisk nok i dag på Statens Museum for Kunst, men den er ikke blevet objekt for den samme kommercielle succes, som de to andre oplevede, i takt med at samtidskunsten i 00’erne blev en integreret del af en oppustet finanskapital; derfor fremstår den socialt engagerede kunst stadigvæk som forlenet med et vist kritisk potentiale, med *kritikalitet* kan vi sige med angliciseret samtidskunst-lingo.

At der stadigvæk er liv i den socialt engagerede kunst (og/eller den kunstkritiske diskussion af samme), vidner Grant Kesters nye netbaserede tidsskrift *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* om. Kester er chefredaktør og den drivende kraft i tidsskriftet, og redaktionsgruppen består af en gruppe af Kesters ph.d.-studerende. Redaktionspanelet består af en blanding af prominente universitets- eller museumsansatte kunsthistorikere (som Shannon Jackson fra Berkeley og Nato Thompson fra Creative Time), antropologer og sociologer (som George Marcus fra UC Irvine) samt kunstnere (som

Tania Bruguera). Der er dags dato udkommet to numre af tidsskriftet med bidrag af blandt andre kunstneren og teoretikeren Gregory Sholette, der skriver om den semi-legendariske udstilling *The Interventionist*, som han kuraterede sammen med Nato Thompson på MassMOCA i 2004, og laver en art statusopgørelse over den socialt engagerede kunst ti år senere, kunsthistorikeren Gloria Durán og aktivismeforskeren Alan W. Moore skriver om det selvorganiserede sociale kulturcenter La Tabacalera i Madrid, og en af de helt store skikkelser inden for kunst i det offentlige rum, den polske diaspora-kunstner Krzysztof Wodiczko, går i teksten “The Inner Public” i rette med den hidtidige reception af sine værker, der fortrinsvis har fokuseret på værkernes visuelle *détournement* af urbane rum, og peger på vigtigheden af de samarbejder, der altid indgår i produktionen af værkerne. Derudover indeholder de to numre interviews og samtaler samt boganmeldelser, altså umiddelbart nogenlunde de traditionelle tidsskriftgenrer. Vi er imidlertid langt fra de kulørte samtidskunstdidsskrifter à la *Artforum*, *Frieze* eller *Mousse*; her er ingen reklamer og korte anmeldelser af udstillinger, i stedet får vi fyldestgørende afrapporteringer som Duráns og Moores, hvor enkeltprojekter ikke blot beskrives og sættes ind i et kunsthistorisk forløb, men også kontekstualiseres politisk med særlig fokus på deltagerne og lokalmiljøet. *Field* skal snarere ses i forlængelse af ikke-kommercielt orienterede, semi-akademiske tidsskrifter som Rasheed Araeens *Third Text*, der har eksisteret siden 1987, Miwon Kwon og Helen Molesworths *Documents*, der eksisterede fra 1994 til 2004, eller *Grey Room*, der er blevet udgivet siden 2000 af MIT Press; men det store spørgsmål er selvfølgelig *October*, der stadigvæk i en amerikansk kontekst er det dominerende akademiske samtidskunstdidsskrift, som andre tidsskrifter (forgæves) udfordrer.

Kort tidsskrifthistorik: Det ofte glemte, men vigtige *Documents* fremstår i retrospektiv som tredje generations *October*-kunsthistorikeres (hvis grundlæggeren Krauss repræsenterer første generation og den bortløbne Crimp anden generation, så er Krauss-eleven Molesworth tredje generation) forsøg på i en såvel kritisk som bejaende bevægelse ud og ind af *October* (som fortolkningsmatrice

og historisk horisont såvel som udpræget akademisk tidsskrift) at være affirmative over for 1990’ernes nye institutionskritiske kunst med blandt andre Mark Dion og Andrea Fraser. *Grey Room* er fjerde generations *October*-kunsthistorikeres mere akademiske forsøg på at lave et nyt tværdisciplinært tidsskrift, hvor billedkunst kun er et emne blandt andre som arkitektur, design og nye medier. Og *Field* er så et forsøg på at afvise *Octobers* overleverede kunsthistoriske vokabularium (hvad vi kan kalde “det udvidede felts” kombination af post-greenbergianisme, formalisme og fransk strukturalisme) og skrue op for såvel det antropologiske som det sociologiske perspektiv med henblik på at kvalificere den socialt engagerede kunst, der vanskeligt lader sig analysere inde for rammerne af *Octobers* teoretiske univers.<sup>12</sup> Kester formulerer det selv som et behov for “en ny trans-disciplinær kritik”, der foretager den samme (eller en art parallel) bevægelse ud af kunstinstitutionen, som den socialt engagerede kunst gør.<sup>13</sup> Ikke fordi den socialt engagerede kunst ikke er kunst, det er den stadigvæk for Kester, men den lever ikke op til de kriterier for kunst og æstetisk oplevelse, som *October* eksempelvis opererer med, hvor værket (og dets formelle karakteristika) er i centrum. Derfor skal der udvikles et nyt sprog i dialog med kunsten.

Der er et behov for “felt-analyser” – deraf selvfølgelig navnet på tidsskriftet – et behov for, at kunsthistorikeren tager den socialt engagerede kunst og dens nye måde at engagere et publikum eller en social sammenhæng på seriøst og således udvikler en art kunst-etnologi, hvor værket ikke er det privilegerede objekt for analyse, men hvor samspillet mellem kunstner og deltager og publikum er udgangspunktet for den kunsthistoriske analyse. Kester taler om “en tæt undersøgelse af specifikke projekter, hvor magt og modstand udspilles i en flerhed af æstetiske, diskursive, intersubjektive og institutionelle forhold”.<sup>14</sup>

Der skal således ske en bevægelse hen imod de kontekster og samarbejdsformer, som den socialt engagerede kunst agerer i og benytter. Og derfor kan kunsthistorikeren ikke nøjes med en analyse af et allerede skabt objekt, det være sig et maleri, en installation etc., vedkommende

må med ud i felten og undersøge den samtidige produktion og reception. Kesters nye kunstkritik afviser *Octobers* værkcentrerede strukturalistiske formalisme og distancerer sig fra Bourriaud, der fokuserede på mødet (mellem værk og beskuer) og mellemrummet, men som stort set altid forholdt sig til dialogiske værker, der stadigvæk befandt sig inden for institutionen (i fysisk forstand). Den kunst, Kester vil analysere, er naturligvis stadigvæk omfattet af kunstens relative autonomi, men den er ofte langt mere processuel og tager form af samarbejder uden for de traditionelle kunstrum som museet og galleriet.

Det er relevant også at nævne det London-baserede, postkoloniale *Third Text*, der i mere end tre årtier har været det vigtigste forum for “provinsialiseringen” af den vestlige kunsthistorie, fordi Kester understreger den socialt engagerede kunsts globale dimension, den findes på alle kontinenter, skriver han, og derfor skal *Field* også have en global profil og præsentere socialt engageret kunst fra alle disse dele af verden. Det er en vigtig udvidelse i forhold til eksempelvis *October*, der groft sagt altid har været snævert fokuseret på den vestlige modernisme og dens komplicerede efterliv; det vidner tidsskriftets store problemer med først AIDS-aktivisme, så identitetspolitisk kunst og siden installationskunst og relationel æstetik alt sammen også om, og det totale fravær af ikke-vestlig kunst siger alt om *October*-projektets vedvarende eurocentrisme (som mange andre har påpeget, er henvisningen til den russiske revolution i *October* næsten en joke, når man tænker på Lenin og Trotskijs desperate satsning på internationalisme og en global permanent verdensrevolution, der ifølge dem var den eneste måde at sikre revolutionen på; så kom Stalin, og siden gik det for alvor galt: “socialisme i et land” mv. Hvordan Krauss og konsorter under emblemet *October* konsekvent kan reproducere en vestlig kunsthistorie om modernisme, er lidt en gåde ...).<sup>15</sup> Desværre er Kester tilsyneladende tilbøjelig til at reducere *Fields* potentielle kritik af vestlig kunsthistorie til et spørgsmål om den socialt engagerede kunsts geografiske diversitet; det handler mere om at udvide eller supplere den allerede eksisterende kanon end om at kritisere eller afvikle den.

Så er der spørgsmålet om feltanalysen og det etnografiske. Den nye tværdisciplinære kunstkritik skal overtage antropologiens feltanalyse og deltagerobservationer og bevæge sig ud af kunstinstitutionen og universitetet og ud i felten, hvor den socialt engagerede kunst finder sted. Kritikerens skal følge projekterne, observere dem, imens de udfolder sig over tid. Kester skriver, at kunstkritikeren “empirisk” skal “verificere” de kunstneriske projekter og deres “resultater”, hvordan det så end kan lade sig gøre. I stedet for at fortsætte den kritiske analyse af samtidskunstens antropologiske vending, så plæderer Kester altså for en antropologisk vending af kunstkritikken og nævner intet om den omfattende kritik af etnografi, der har fundet sted inden for antropologien de seneste 30 år.<sup>16</sup> Som antropologen Tim Ingold skriver, er “etnografi blevet den mest misbrugte term inden for den antropologiske disciplin”.<sup>17</sup> For ikke at tale om den etnografiske praksis’ imperialistiske forhistorie, der altid hjem søger antropologien og tvang den ud i omfattende selvkritiske manøvrer, hvor der i samspil med afkoloniseringsbevægelserne skete et opgør med forestillingen om den videnskabelige og udefrakommende forsker, der benytter et neutralt sprog til at beskrive et indsamlet “råmateriale” med. Kester plæderer selvfølgelig på ingen måde for en ukritisk applicering af etnografi på kunstkritikken, men han er ikke særlig tydelig i sin beskrivelse af den nye kunstkritiske feltanalyse, og det fremstår endnu ret uklart, hvad projektet går ud på, og hvordan længerevarende deltagerobservationer for alvor kan kvalificere analysen af socialt engageret kunst.

Kester beskriver den nye trans-disciplinære feltkritik, hvor kunsthistorien låner fra eller bliver til – det er ikke helt klart, hvor langt Kester gerne vil gå, han synes ikke at være på vej til at formulere behovet for en antidisciplin, som de britiske *cultural studies* i sin tid eksempelvis var det, men er mere opsat på at opdatere kunstkritikken/den kunsthistoriske analyse af den socialt engagerede kunst – antropologi eller sociologi, som “en pragmatisk analyse”. Han distancerer sig eksplicit fra – det er et led i bevægelsen væk fra *October* og *October*-afledte positioner – hvad han definerer som “samtidens avantgarde”, der ifølge Kester opererer med et hypotetisk subjekt, der

forudsættes at være uvidende og derfor skal bevidstgøres eller transformeres af kunstværket/kunstneren. Kester kæmper på to fronter, dels vil han gerne kritisere modernismens autonome kunst, hvor kunstens styrke er dens adskilthed fra livet, dels vil han gerne distancere sig fra avantgardens konfrontative og totaliserende gestus, der afviser begrænsede løsningsforslag. Ifølge Kester er disse tilsyneladende forskellige paradigmer nemlig fælles om at betragte beskueren som uvidende, for såvel den autonome modernisme som for avantgarden forbliver beskueren knyttet til det velkendte (læs konforme), og kunstneren skal vække eller provokere beskueren til refleksion eller handling.<sup>18</sup> Den socialt engagerede kunst har et helt andet forhold til beskueren ifølge Kester, som forsøger at skabe plads til den socialt engagerede kunst ved at afvise idéen om den uvidende eller konforme beskuer. Kesters kritik af modernismens og avantgardens “bevidstløse og konforme beskuer”, som skal vækkes af den bevidstgjorte kunstner, minder meget om Jacques Rancières analyse af “den frigjorte tilskuer”, men Kester henviser ikke til Rancière. I et interview i *Circa Art Magazine* fra 2006 identificerer Kester fejlagtigt Rancière med avantgardepositionen, selvom Rancière er helt eksplicit i sin kritik af avantgarden og blandt andet kritiserer situationisterne og Debord for at konceptualisere beskueren som forblændet og fremmedgjort. At Kester misforstår Rancière og ikke henviser til hans analyse af “den uvidende lærer” og “den frigjorte beskuer”, har formodentlig noget at gøre med den kunsthistoriske reception af Rancière: Claire Bishop trækker nemlig tunge veksler på Rancières senere æstetikteori, blandt andet i sin kritik af Kesters ifølge hende manglende forståelse for det æstetiske i kunsten (at Bishop så bruger Rancière til at skrue ned for samtidskunstens antiinstitutionelle og antikapitalistiske dimension, gør blot miseren endnu mere komplet. En del af problemet ligger i Rancières meget rummelige beskrivelse af kunstens metapolitiske dimension (som er en udvidelse af hans tidligere beskrivelse af det politiskes meta-æstetiske dimension), hvor den moderne kunst er kendetegnet af, at alt (ideelt set) kan blive gengivet kunstnerisk og gøres til objekt for en æstetisk betragtning. I den forstand har den

moderne kunst ifølge Rancière et utopisk potentiale, idet den henviser til en verden uden dominans. Rancières fine genlæsning af kunstens dobbelthed standser imidlertid dér, og han afviser så efterfølgende avantgardens anti-kunstneriske satsninger). Den etnografiske vending er således også en bevægelse fra avantgardens hypotetiske beskuer til den socialt engagerede kunsts faktiske subjekter. Kritikken af avantgardemodernismens beskuer er helt relevant, om end der er tale om en noget forkortet analyse, der slet ikke forholder sig til de grundlæggende modsætninger, som den paradoksale beskuer-figur er et udtryk for. Den samtidige distancering og omfavelse af beskueren – hos avantgarden er det naturligvis massen som et passivt, men potentielt revolutionært kollektivt subjekt, det drejer sig om – har at gøre med kunstens konstitutive paradoksaltitet, det forhold, at kunsten som moderne fænomen både er udstyret med en relativ autonomi og forankret i en bredere social uddifferentieringsproces kendetegnet ved autonomisering. Fra tysk romantik til kritisk teori og videre kender vi de forskellige forsøg på at beskrive denne dobbelthed. Lad mig nøjes med at nævne to forsøg på at beskrive kunstens grundlæggende modsætning: I 1930’erne skriver Herbert Marcuse om kunstens affirmative karakter, kunstværket viser billeder af en anden verden, men bekræfter samtidig denne verden og fungerer som en sikkerhedsventil, i 1960’erne skriver Mario Perniola om kunsten som den eneste tilladte form for kreativitet i det kapitalistiske samfund, som en begrænset og adskilt videreførelse af kreativitet og frihed uden praktiske konsekvenser.<sup>19</sup> Kester er ikke rigtig interesseret i denne dobbelthed, der selvfølgelig også har at gøre med kunstens institutionelle status. Det er, som om den socialt engagerede kunst, idet den bevæger sig uden for kunstinstitutionens traditionelle rum (i fysisk forstand), bevæger sig uden for institutionen i konceptuel eller institutionel forstand, eller i hvert fald som om der sker en kvalitativ forandring, som den kunstkritiske feltanalyse kan verificere og aflægge rapport om. Nu sker der nogle virkelige ændringer, som vi skal være affirmative over for. Men den grundlæggende dobbelthed indfinder sig selvfølgelig hele tiden og vil hele tiden rejse spørgsmål

om det enkelte kunstværks evne til at effektuere reelle ændringer udenfor.

Et af problemerne med Kesters nye socialt engagerede kunstkritik, der på mange måder mimer den socialt engagerede kunstners praksis, er, at den er baseret på en tillempet habermasiansk kommunikationsmodel, hvor dialog skal føre til empati og anerkendelse af den andens position. Kritikerens skal ikke primært fokusere på værkets formelle detaljer, men i stedet empatisk afrapportere og vurdere den socialt engagerede kunsts evne til at lytte til sin kontekst og sit publikum. For kunstneren som for kritikerens handler det om at etablere et “medfølelse forhold til andre”.<sup>20</sup> Som blandt andre Claire Bishop har pointeret, er der tale om en problematisk privilegering af konsensus og intersubjektivitet, der tenderer til at fraskrive sig mere radikale eller “urimelige” gestusser, der mindre er interesseret i at etablere en dialog og empati end i at synliggøre brudflader og eksklusionsprocesser, der ikke så nemt lader sig opløse, bare fordi kunstneren har gode intentioner eller ønsker at mobilisere et lokalt fællesskab.<sup>21</sup>

I en art programtekst, “On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art” fra *A Blade of Glass*, som han selv henviser til i lederen i det første nummer af *Field*, refererer Kester til kritisk teori og hæfter sig ved det skifte, der ifølge ham fandt sted med Frankfurterskolen fra begyndelsen af 1930’erne til perioden efter 2. Verdenskrig, hvor krydsbestøvningen af empirisk analyse og teoretisk produktion, som Horkheimer redegjorde for i sin tiltrædelsesforelæsning i 1931 “Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Institut für Sozialforschung”, blev forvandlet til, hvad Kester beskriver som “steril funktionalisme”.<sup>22</sup> Ifølge Kester udviklede kritisk teori sig “i midten af 1940’erne” til et verdensfjernt teoretisk foretagende, den empiriske analyse forsvandt.

Konfronteret med proletariatets manglende evne til at forene sig i opposition mod fascismen og fremkomsten af den ‘totaliserede underkastelse’, der gjorde de kapitalistiske, fascistiske og kommunistiske

statssystemer uskelnelige (om ikke andet for Adorno og Horkheimer) blev kimen til en autentisk revolutionær kraft overført til kunstens afsondrede sfære.<sup>23</sup>

Som blandt andre idéhistorikeren Russel Jacoby har redegjort for, har vi at gøre med en ganske kompliceret proces, historisk og teorihistorisk.<sup>24</sup> Kesters analyse er yderst mangelfuld og viser en manglende evne til at forstå de omfattende transformationer, der finder sted i løbet af disse årtier. Kester har gang i en voldsomt forsimplet og forkortet historisk analyse, hvor han slet ikke forholder sig til det historiske forløb fra revolutionært opbrud i årene fra 1917 til 1923, den præventive og den afsluttende kontrarevolutionære afsporing af det revolutionære opbrud (henholdsvis italiensk fascisme og tysk nazisme) i Vesteuropa, den statskapitalistiske ditto i Sovjetunionen, videre til den økonomiske krise og nazismen og den antifascistiske kamp, til 2. Verdenskrig og “massakrerne af kapitalens slaver”, som den italienske kommunist Amadeo Bordiga kalder det, siden genopbygningen af det europæiske produktionsapparat med heraf følgende høje produktionsrater og indsnævringen af den politiske horisont i regi af den kolde krig, altså en historisk proces, hvor den vestlige arbejderbevægelse endeligt indskrives i de vestlige nationaldemokratier mod at frasige sig revolutionære krav og stille sig tilfreds med politiske rettigheder og adgang til velfærd og konsum.<sup>25</sup> Såvel kritisk teori som fransk *ultra-gauchisme* (situationisterne eksempelvis) som lidt senere de britiske *cultural studies* var faktisk involveret i en kritisk analyse af denne transformation, hvor der skete en gradvis opløsning af en tidligere arbejderklasseidentitet og -kultur, og hvor der opstod nye billedbårne eller “kulturelle” kontrolformer. At analysere det som en opgivelse af empirisk analyse er mildt sagt dumt.

Men pointen for Kester er selvfølgelig at distancere sig fra, hvad han forstår som (verdensfjern) teori, der hypotaserer kunst og revolution. Vi skal bevæge os ud i felten og empatisk analysere de socialt engagerede kunstprojekter og gøre det uden at holde dem op mod tidligere tiders storladne idéer om transgression (såvel politiske

som kunstneriske). På den måde fortsætter Kester desværre 1990'ernes nedskalering af den kritiske aktivitet, en udvikling fra makrohistorie til mikropolitik, hvor vi i bedste fald kan reparere små detaljer.<sup>26</sup> Vi har med andre ord at gøre med, hvad jeg andetsteds har kaldt et socialt reparatorisk greb, der forholder sig til meget specifikke problemer og forsøger at agere løsningsorienteret i forhold til dem.<sup>27</sup> I et lidt bredere perspektiv risikerer det at komme til at se ud som en variant af, hvad Eyal Weizman kalder "the lesser evil", en art reformistisk accept af kapito-demokratiernes voldelige reproduktion: I en post-revolutionær verden, hvor det ikke er muligt at ændre radikalt på tingenes tilstand, må vi nøjes med at justere lidt på sagerne (læs: tilpasse os til og fortsætte den langsomme, strukturelle vold, som er en essentiel del af den kapitalistiske produktionsmåde).<sup>28</sup> Adorno og Horkheimer opererede med en idé om et historisk subjekt; det havde ganske vist antaget en spøgelsesagtig form i, hvad Adorno beskrev som "det klasseløse klasse-samfund", eller det var måske helt væk. Det var spørgsmålet for Adorno og for Horkheimer, det var indsatsen. Hos Kester, derimod, er der hverken et sådant subjekt eller en idé om et sådant subjekt. Der er bare en verden, som den socialt engagerede kunstner forbedrer og reparerer, og som den socialt engagerede kritiker empatisk beretter hjem om. Det er afslørende, at der ikke er nogen bevægelse hos Kester. Hvor er Occupy eller Black Lives Matter for den sags skyld? I den forstand er det Kester (og ikke Adorno og Horkheimer), der forbliver knyttet til en kunstnerisk (eller endda kunsthistorisk) kontekst og forbliver afhængig af en lidet dialektisk forståelse af forholdet mellem kunst, revolution og kapitalisme.

MIKKEL BOLT

#### NOTER

- 1 Metro Pictures-galleriet åbnede i 1980 med en udstilling med blandt andre Sherrie Levine, Richard Prince og Cindy Sherman. For en god samtidig analyse af 1980'ernes post-moderne repræsentationskritiske kunst, se Craig Owens: "Representation, Appropriation, and Power" (1982) in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1992, pp. 88-113.
- 2 Nicolas Bourriaud: *Relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2005.
- 3 Claire Bishop: "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, no. 110, 2004, pp. 51-79.
- 4 Lucy Lippard: "Trojanske heste. Den aktivistiske kunst og magten" ("Trojan Horses: Activist Art and Power", 1984), oversat af Morten Visby, in Mikkel Bolt & Karin Hindsbo (red.), *City rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, Overgaden & Forlaget Politisk Revy, København, 2004, pp. 144-173.
- 5 Grant Kester: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2004.
- 6 Ibid., p. 7.
- 7 Grant Kester: *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art*, Duke University Press, Durham & London, 2011.
- 8 Brian Holmes: *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, Autonomedia, New York, 2008.
- 9 Gerald Raunig: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Verlag Turia + Kant, Wien, 2005.
- 10 Gene Ray & Gregory Sholette: "Introduction: Whither Tactical Media", *Third Text*, vol. 22, nr. 5, 2008, pp. 519-524.
- 11 For en analyse af Occupy som en genkomst af taktisk medie, se Yates McKee: "DEBT: Occupy, Postcontemporary Art, and the Aesthetics of Debt Resistance", *South Atlantic Quarterly*, vol. 112, nr. 4, 2013, pp. 784-803.
- 12 På mange måder var *Documents* den amerikanske pendant til det franske *Documents*, som bekendt var Bourriauds (og Eric Troncys) tidsskrift. De tidlige 1990'ere var kendetegnet ved en eksplosion af ikke-kommercielle samtids-kunstdidsskrifter, der alle på forskellig vis i retrospektiv kan læses som konkurrerende forsøg på at udvikle en kunstkritik på højde med de nye praksisser. I Frankrig alene havde vi i begyndelsen af 1990'erne *Documents*, *Art Bloc Notes* og *Purple Prose*. Interessant nok endte de ledende kræfter i de to andre tidsskrifter i modeverdenen.
- 13 Grant Kester: "Editorial", *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, nr. 1, 2015, online: <http://field-journal.com/issue-1/kester>

- 14 Ibid.
- 15 Et af de bedste eksempler på de besværligheder, som *October* har med mere politiserede praksisser, er diskussionen "The Politics of the Signifier" om Whitney Biennalen i 1993, der havde en tydelig identitetspolitisk dagsorden, hvor Krauss simpelthen ikke kan acceptere, at Lorna Simpson har inkluderet et avisudklip i sin installation *Hypothetical?*, som ifølge Krauss reducerede værket til et spørgsmål om "black rage". "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial", *October*, nr. 66, 1993, p. 5.
- 16 Jf. Hal Foster: "The Artist as Etnographer" in *Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, MA & London, 1996, pp. 171-203; Miwon Kwon: "Experience vs. Interpretation" in Alex Coles (red.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog, London, 2000, pp. 74-91; Anselm Franke: "Across the Rationalist Veil", *e-flux journal*, nr. 8, 2009, online: <http://www.e-flux.com/journal/across-the-rationalist-veil/>
- 17 Tim Ingold: "That's enough about ethnography!", *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, nr. 1, 2014, p. 383.
- 18 Grant Kester: "Editorial: Winter 2015", *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, nr. 2, 2015, online: <http://field-journal.com/issue-2/kester-2>
- 19 Herbert Marcuse: "Über den affirmativen Charakter der Kultur" (1937) in *Schriften III*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, pp. 186-226; Mario Perniola: *L'alienazione artistica*, Mursia, Milano, 1971.
- 20 Grant Kester: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, p. 150.
- 21 Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London & New York, 2012, pp. 23-26.
- 22 Grant Kester: "On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art", *A Blade of Grass*, 29. juli, 2015, online: <http://www.abladeofgrass.org/fertile-ground/between-theory-and-practice/>
- 23 Ibid.
- 24 Russell Jacoby: *Dialectics of Defeat: Contours of Western Marxism*, Cambridge University Press, London & New York, 1981.
- 25 Amadeo Bordiga: "Guerra e rivoluzione", 1951, online: <http://www.sinistra.net/lib/bas/battag/ceka/cekaafdezui.html>
- 26 Jf. Mikkel Bolt: "Samtidskunst, neoliberalisme og konsensus" in *En anden verden. Små kritiske epistler om de seneste årtiers antikapitalistiske satsninger i kunst og politik og forsøgene på at udradere dem*, Nebula, København, 2011, pp. 163-184.

- 27 Mikkel Bolt: "Forord til andet oplag" in *Avantgardens selvmord* (2011), Antipyrene, Aarhus, 2014, pp. 9-10.
- 28 Eyal Weizman: *The Least of All Possible Evils: Humanitarian Violence from Arendt to Gaza*, Verso, London & New York, 2012.

**Matthias Hvass Borello (red.)**

*Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works*  
by Kenneth A. Balfelt

Revolver Publishing, Berlin, 2015. 230 sider, illustreret.



Kunst som social praksis er efterhånden et udbredt fænomen i vestlig billedkunst. Det er en metode til at involvere nye brugere; skabe ejerskab via samarbejde; *co-creation*. Og i det perspektiv passer Kenneth Balfelts arbejder perfekt med tidens trends om

netop brugerinvolvering og såkaldt “co-creation”, som direkte oversat bliver til “med-skabelse” på dansk. Men de er mere end det. Balfelt har arbejdet med sociale og brugerinddragende projekter, længe før *co-creation* blev normdannende i den institutionelle kunstverden. Og hans projekter har en social og kritisk dimension, som rækker ud over det at inddrage for involveringens skyld ud fra en idé om, at kunst er et gode, vi bør dele med flere. Balfelt vil ændre verden. Og han har faktisk også gjort det. Han er en af de billedkunstnere i Danmark, som med stor konsekvens og over en længere årrække har arbejdet med netop kunst som social praksis. Derfor er en bog om ham og hans arbejder også et lille, men vigtigt kapitel i dansk kunsthistorie.

Deter den danske kunstkritiker Matthias Hvass Borello, der har redigeret bogen *Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works* by Kenneth A. Balfelt, som indeholder en række forskellige tekster af meget uens karakter. Her er tale om både dokumenterende og mere kunsthistoriske tekster samt et statement fra kunstneren selv. Det er således snarere en antologi omkring kunstnerens værk og praksis end en egentlig monografi i mere traditionel forstand. Netop de mange forskellige perspektiver gør bogen interessant, idet ikke blot Balfelts praksis udfoldes, men også en forståelse af kunst som social praksis.

Bogen, der er engelsksproget, er efter en kort introduktion skrevet af Balfelt og Borello i fællesskab inddelt i tre sektioner: “How Social Practice?”, “Works and Users” og “Critical Investigation”.

Den første sektion indeholder en tekst af den tyske kurator Barbara Steiner og er en slags introduktion til Balfelts værk – eller rettere de fem projekter, der behandles i bogen: *Protection Room*, *Café Heimdal*, *No One Can Wake Up*, *Radical Horizontality* og *Empty Offices*. I teksten argumenterer Steiner for, at Balfelts projekter skal ses i relation til kunstnerens sociale engagement, idet hans værker oftest involverer folk, der er socialt udsatte og marginaliserede i forhold til samfundsnormen. Og det er netop herved – kunne man tilføje – at hans praksis i særlig grad adskiller sig fra tidens generelle samskabelses-trends. Steiner ser Balfelt som en “moderating designer”, der skaber platforme for dialog ved at give en ligeværdig stemme til alle involverede i et projekt. Hans værk består af lige dele kunst, design, socialt arbejde og politik, mener hun, og samtidig udfordrer han de selvsamme kategorier ved at underminere forestillingen om kunst for kunstens egen skyld, eller som Steiner selv formulerer det: “undermining a concept of art that is isolated from social questions” (p. 19). Dette argumenterer hun efter min mening dog ikke helt overbevisende for, idet hun netop også fremhæver, at Balfelts projekter altid er forankret i en kunstkontekst. Det er kunst i relation til samfundet. Kunst i det offentlige rum. Og det er måske netop bogens akilleshæl; at den på den ene side søger at fremhæve projekternes reelle sociale værdi som deres største force, men på den anden side samtidig insisterer på dem som kunst. Dette er ikke nødvendigvis en modsætning, men i bogen vedbliver det at være en uforløst dikotomi, som dog på den anden side er produktiv i forhold til at få læseren til at tænke med.

I introduktionen fremhæves en af bogens præmisser, en af dens *raison d'être*, kunne man forestille sig, nemlig at “thought, development and critical language of, and applied to, this art form has been distinctly absent” (p. 5). Man argumenterer for, at den vidensproduktion,

som netop den sociale kunst afstedkommer, let tabes, fordi der ikke er nogen institutionel ramme omkring den – jf. museets forpligtelse til bl.a. at formidle kunst. Og langt senere i bogen, i den amerikanske billedkunstner Bret Alton Blooms artikel, argumenteres der ligeledes for, at der mangler et “adequate theoretical and critical language around it” (p.173). Denne præmis, som også deles af Borello i hans artikel, er jeg dog ikke umiddelbart helt enig i, eftersom der siden 1990’ernes kunsttradition, som Balfelt er vokset ud af, bl.a. med tyske Peter Weibels begreb om kontekstkunst og franske Nicolas Bourriauds relationelle æstetik, jo faktisk er givet teoretiske fundamenter for en kritisk diskussion af sociale praksisser.

Derfor er jeg heller ikke helt enig i Blooms efter min mening noget firkantede syn på den kritiske og kunsthistoriske diskurs, der omgiver projekter som Balfelts. I sin kritik af kunsthistorisk vidensproduktion, og det, han kalder for “the dominant art culture” (p. 171), skærer han hurtigt alle andre end socialt arbejdende kunstnere over en bred kam og kommer således i sin i øvrigt interessante kritik af modernistisk æstetik, akademisk undervisning og kunstmarkedsmekanismer til at fremstå lige så ideologisk som den etablerede kunstverden, han vil kritisere. Eksempelvis skriver han: “There is an aesthetic process, an important mental step, that socially engaged artists take that is poorly understood by theoreticians and historians” (p. 186). Det er på en måde lidt ærgerligt, for der er rigtig mange interessante betragtninger i Blooms tekst. Men som kunsthistoriker føler man sig hurtigt lidt afvist på forhånd, selvom han inviterende i starten af teksten skriver: “an invitation to collaborate on the production of meaning around Balfelt’s work” (p. 171). Et slående eksempel på, at Blooms betragtninger er lidt overfladiske, er den danske kuratorduo Kuratorisk Aktion (bestående af de to kunsthistorikere Tone O. Nielsen og Frederikke Hansen), som bl.a. står bag udstillingsstedet og projektet CAMP, der for mig at se faciliterer et af mest radikale projekter inden for social praksis på dansk grund for tiden.

Bloom giver ellers i sin tekst en interessant kontekst for Balfelts arbejde ved at forankre det i forhold til sam-

tidige kunstpraksisser og similære strategier, som eksempelvis kunstnergruppen Temporary Services, Bloom selv er en del af. I Temporary Services har de opstillet fem kriterier for socialt engageret kunst, som er værd at tage med i en videre diskussion af kunst som social praksis, fordi de flytter fokus hen på modtagerne af kunstprojektet og det at åbne for forestillinger om en anden måde at indrette verden på. Det er her, teksten har sin styrke. I italesættelsen af, hvad det er, kunst kan, som eksempelvis socialt arbejde ikke kan: “Art can make us see in concrete situations an entirely different direction in which our world can go” (p. 178). Balfelt skaber via sit dialogiske arbejde en ny rolle for kunstneren i samfundet, og udfordrer ifølge Bloom vores forestillinger om, hvad et kunstværk er – og for hvem (p. 194).

Sammen med Borellos egen tekst, som er en kunsthistorisk og teoretisk perspektivering af Balfelts arbejde og kunst som social praksis i det hele taget, er Blooms tekst antologiens mest interessante. Borello forankrer den kunstneriske, sociale praksis i forhold til begrebet om kunst i det offentlige rum og teoretikere som Miwon Kwon, der i 2004 udgav den betydningsfulde bog *One Place after Another*, samt især den amerikanske kunsthistoriker Grant H. Kesters begreb om empati i samskabelsen af social kunst. Empati er både en præmis og et mål for en socialt baseret kunstpraksis, skriver Borello (p. 200). I lighed med Bloom opstiller også Borello nogle kriterier for deltagelse i kunst, og et af dem lyder med henvisning til Kester: “Does the art project hold empathic qualities?” (p. 208). I den sociale kunstpraksis, der bygger på deltagelse og dialog, bør empatien være til stede i både tilgangen, processen og produktet, mener Borello (p. 211). Og for nu at vende tilbage til Balfelt er det vel netop dette, der udmærker hans praksis; at han skaber projekterne på lige fod sammen med dem, projekterne henvender sig til, nemlig brugerne. Som vi kan læse ud af teksterne i bogens anden sektion, der er en gennemgang og dokumentation af de fem førnævnte centrale projekter, er de ikke alle lykkedes lige godt på alle parametre. Men fælles er et ærligt engagement i forhold til at involvere alle brugergrupper

på lige fod. Heri den empatiske tilgang og det etiske engagement, som også både Bloom og Borello fremskriver.

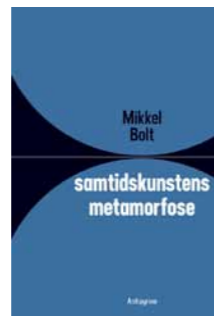
*Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works* by Kenneth A. Balfelt er en polyfon antologi, der rækker ud over det kunstnerskab, den sætter sig for at undersøge. Og det er en force, idet antologien således også kommer til at handle om kunst som social praksis i et mere generaliseret perspektiv. En anden force er, at artiklerne ikke er enige, når man læser dem på tværs – heller ikke enige i læsningen af Balfelts projekter. Her er plads til kritik, eller i hvert fald kritisk spørgen: Virkede det nu også efter hensigten, fik brugerne det ud af det, som var tanken osv.? Det klæder altid et monografisk anlagt projekt, når det tør forholde sig kritisk diskursivt til sit objekt.

KRISTINE KERN

### Mikkel Bolt

#### *Samtidskunstens metamorfose*

Antipyrine, 2016, 248 sider.



*Samtidskunstens metamorfose* er den lidt trætte titel på kunsthistoriker Mikkel Bolts ellers energiske nye bog om den “ekstreme markedsgørelse og instrumentalisering af kunsten, der har fundet sted inden for de seneste årtier”, som der står på flapteksten. Forfatteren har, desårsag, egentlig opgivet

kunsten, men inspireret af nære samtalepartnere, der stadig tror på den, er han indstillet på at gøre kritisk status. Sort ser det ud: Avantgarden er død, kunstens kritiske potentiale stærkt svækket, institutionskritikken reduceret til stil “og værre endnu noget kunstinstitutionen selv kommissionerer”. Samtidskunsten har med andre ord “internaliseret avantgardens institutionskritik og forvandlet den til en altid synlig, men aldrig effektiv institutionsbevidsthed, der meget sjældent antager form af en egentlig kritik eller et reelt fravalg af institutionen”, beklager Bolt. Resultatet er, at vi “i en post-revolutionær verden, hvor det ikke er muligt at ændre radikalt på tingenes tilstand må nøjes med at justere lidt på sagerne (læs: tilpasse os og fortsætte den langsomme, strukturelle vold, som er en essentiel del af den kapitalistiske produktionsmåde)”. Kunstens pligtfølelse er med andre ord i bund, mens truslen om en kommende opstand spøger i teksternes baggrund.

Mindre forpligtet stiller forfatteren sig selv. Iøjnefaldende er det, at den hårde kritik af kunstens institutionaliserede medløbere rettes fra en god fastansættelse på Københavns Universitet. Og hvis man forventer at få en klar og radikal løsning på de fremsatte problemer, er man som læser mere end naiv, forstår man. Som de fleste af Bolts bøger skal denne tekstsamling læses af folk, der kan

tænke selv. Bolt præsenterer gerne sine udgivelser som udkast, epistler eller i dette tilfælde essays, der mere skal forstås som en opsamling af oplæg og artikler – *papers* – givet i den senere tid end en sammenhængende programmatisk og genrestærk tekst. Forbindelsen mellem kapitlerne er løs og fremstillingen “ikke-systematisk”. “Læseren må klare sig uden sådanne betryggende foranstaltninger”, forklarer han. Og da man i senliberalismens yderste tid nødt vil virke som en, der har brug for hjælp, indvilliger man. Forudsætningen for en vellykket, uledsaget læsning er dog, at man er indforstået med forfatterens kritiske præmisser. Ellers savner man snart en stærkere rammesætning for diskussionen i form af en mere (historisk) nuanceret analyse af teksternes kritisable genstande: kunst, kultur og offentlighed. Ikke mindst som denne treenighed samler sig i altings hovedproblem: institutionen.

Mens Bolt anerkender og har suverænt godt styr på kulturteoriernes komplekse konjunkturer, bevægelser og modbevægelser gennem to århundreder, så forbliver det besynderligt afgørende for kritikken fremdrift at afrette og nedskrive teoriernes objekter, “kunsten” og “institutionen”, til udefinerede konstanter i tid og rum. Godt nok erkender han, at den relative autonomi, som er kunstens sidste mulighed for en systemkritik, er et bevægeligt begreb, der “hele tiden muterer”. Men fordi kunstens funktion og mål ligger fast for Bolt, synes alle afvigelse fra planen at gøre kunstens og institutionernes indsats kontraproduktiv, hvis ikke direkte skadelig. Kunstens opgave er klar og blev ifølge Bolt givet den med avantgarden: Den skal være antiborgerlig og dermed antikapitalistisk. Institutionen er pr. definition borgerlig og dermed kapitalistisk. Den meningsfulde kunst overskrider institutionen og opløser i sidste ende sig selv.

“Død over kunsten” har derfor været kunstens motto hele vejen fra Heinrich Heine. For ifølge Bolt får kunsten kun betydning ved at “bryde ud af kunsten og skabe forbindelser til andre antikapitalistiske praksisser på den anden side”. Drømmen er en trotskistisk utopi om et kommunistisk transformeret og genfortryllet hverdags-

liv, hvor kunsten selvsagt er overflødiggjort. Det kunne jo lyde meget lækkert, hvis bare ikke genfortrylles af det ordinære og en eliminering af kunsten også var nazismens og stalinismens (og givet Trumps og Putins) drøm. Af den grund er det måske meget godt med en form for parlamentarisk arbejdsdeling, hvor kunsten (og kunstkritikken, som de totalitære hadede mere end kunsten) får lov at blive i samfundet og tage sig af det dér med fortrylles. Men klar tale er det i hvert fald. Ikke desto mindre er man løbende i tvivl om, hvad det så er, “kunsten” og “institutionen” mere konkret repræsenterer i dag og dermed skal hinsides. Indimellem er institutionen velsagtens “displayet”, altså museumsrummet og galleriet, indimellem markedet i sin undertrykkende, globaliserede form, som biennaler og messer understøtter, indimellem det samlede kunstsystem fra uddannelser uden kritisk masse til bovlamt anmelderi og kunstformidling. Det meste af tiden er det tilsyneladende generelt hele den parlamentariske, altså “kapitalistiske”, samfundsindretning.

For Bolt repræsenterer museumsinstitutionen i hvert fald kapitalistisk undertrykkelse til alle tider. Det uanset om vi taler om et privat, amerikansk museum baseret på en magtkoncentration af stenrige patrons fantasiløse samlinger, af den slags Hans Haacke blotlagde i sen-60'erne. Eller en velfærdsstatslig, skatteyderfinansieret public service-institution som Statens Museum for Kunst, der knapt havde hørt om fundraising før starten af 90'erne og dagligt arbejder ud fra et demokratisk ideal om medborgeren som en mulig modposition til den enkeltes mere fastlåste rolle som vælger eller forbruger. Der er langt større forskel de vestlige kunstinstitutioner imellem end belejligt for kritikken, må man konstatere, og der mangler i Bolts noget fordomsfulde analyser helt elementær indsigt i institutionernes arbejde og publikumsforståelse. Nej, “deltagelse” er ikke en bevidstløs og grisk overtagelse af relationel praksis, men et helt forskningsfelt, der i dag har mere med sociologi end kunst at gøre. Den omfatter alt fra inklusions- og “empowerment”-programmer af dårligt stillede, progressiv undervisning af fx asylansøgere og børn til en regulær samfundsmæssig offensiv for den

kunst, der ellers ikke bliver voldsomt understøttet i en politisk offentlighed trods kunstens egne paroler om, at den har overtaget hele samfundslivet (her citerer Bolt Hito Steyerl). Deltagelsesparadigmets største fare er snarere risikoen for politisk instrumentalisering. I disse år oplever man i England, hvordan kulturhistoriske museer ivrigt “gives tilbage til folket”, så folket selv kan definere disses indhold. Det betyder i praksis, at institutionerne fremover skal drives af dedikerede frivillige, indtil museerne givetvis lukker sig selv. Fede tider.

Hvad “kunsten” repræsenterer i sig selv for Bolt, står også lidt uklart, ud over et objekt eller måske en gestus. Men kunstnerne repræsenterer den ikke. Hvad kunstnerne vil stille op med Bolts kritik, må de, “herregud, selv ligge og rode med”, som han udtrykker det. De få kunstnere, Bolt nævner ved navn, er dem, der altid tages op af hatten, når man skal have bekræftet den begrænsede sandhed, at kunst er “intet andet end en luksusvare for den rigeste 1%”, nemlig Damien Hirst og Olafur Eliasson. Og når de nævnes, er det altså ikke som kunstnere, men netop som elitære kapitalistiske institutioner, som både den såkaldte populisme og kunstaktivismen vil til livs, bare fra hver sin front.

Bolt har mange skarpsindige referencer og fremsynede pointer, især i sine samfundsanalyser. Han leverer en vildt fed globaliseringskritisk læsning af containerskibe, militær og logistik, og hans avantgardeforståelse er mere nuanceret og stærkere fagligt funderet end mange fagfællers. Men der mangler til gengæld en del undertekst til hele det fejlslåede “kunssystem”, han forsøger at beskrive. Én ting handler om regulær erfaring. De fleste kunstnere og kunstarbejdere oplever fx en noget anden virkelighed end Bolt, hvor hovedrige finanslakajer og storkapitalens kunstmarked er på fjern afstand. Gregory Sholette, som er en teoretiker, Bolt synes at respektere, har ellers reflekteret en del over denne kunstverdens *dark matter*, som udgør 99% af det samlede kunssystem. Sholette vedgår ganske vist, at kunstsystemet er *big business*, men det uendeligt lille lag af pengestærke kunstnere og samlere er afhængig af kunstens resterende prekariat,

der arbejder progressivt, omend på urimelige vilkår, *også* for universiteternes fastansatte teoretikere. Ifølge Sholette og almindelig erfaring har prekariatet en tendens til at arbejde mod den rigeste 1% og inkarnerer på den måde Bolts omtalte “relative autonomi”, der udgør de flestes “kunstverden”. Her er kunstinstitutionerne sjældent den største modstander, men faktisk en del af kampen, selvom det ikke er et godt nok argument for dens bevarelse i Bolts optik. Han tilbageviser hastigt de sidste 30 års teoretiske og kunstneriske forsvar for og fornyelse af demokratiets institutioner, som både venstreradikale aktivister, trumpisme og kulturkonservatisme sætter under pres i disse år i et på mange måder berettiget, men måske ikke lige ærligt opgør med globaliseringens *big business*.

At vi ikke hører meget til kunstprekariatets *dark matter* hos Bolt, kan måske hænge sammen med, at Sholettes begreb på et tidspunkt var bærende kuratorisk tekst på en Manifesta og derfor, i Bolts logik, har rekonstrueret sig selv. Men der er mere på færde, for Bolt opererer faktisk ikke rigtig med et prekariat i det hele taget. *Samtidskunstens metamorfose* synes, ud over i titlen, at være båret af sproglige anakronismer, som forvirrer denne læser. Ligesom proletariatet stadig udgøres af “arbejderen”, altså den udbyttede lønmodtager, er institutionen og offentligheden “borgerlig”, til trods for at Oskar Negt og Alexander Kluge for mange år siden udfordrede den klassiske sociologis borgerlige offentlighedsmodeller med et langt mere komplekst og præcist begreb om *medieoffentligheden*, der i mindre grad har noget med dannelsesklasser og mere med magtens delinger og socialitet at gøre. Og meget er endda sket siden dén teori fik vind i sejlene i deres berømte *Öffentlichkeit und Erfahrung* omkring OL i 1972. Anakronismerne kan hænge sammen med sværmeriet, ikke bare for avantgardens heftighed, men også for en kølig og velklædt fransk intellektualisme, der ligger indbygget i Bolts revolutionære fordringer; en ukritisk fascination af situationismen (“et højdepunkt”) og det parisiske ungdomsoprør, hvor industriarbejderen netop var solidaritets- og identifikationspunktet, og, som udløser af studenterrevolterne, ligefrem en helteskikkelse. For de

mest politisk vakte oprørere dengang udgjorde kunsten, som historisk borgerskabsglasur, en falsk bevidsthed, og det er derfor kompliceret at argumentere for en anti-borgerlighed, hvor kunstneren og kunstarbejderen udgør proletariatet.

Den ellers meget eksklusionskritiske Mikkel Bolt udelader på det grundlag – hvor samtidskunstens landvindinger siden ‘68 er svære at anerkende ud fra en avantgardistisk logik – store dele af det, man upræcist kunne kalde den før-institutionelle kunsthistorie. Dvs. den historie, hvor idéer og tanker faktisk bevæger sig fra en mindre etableret undergrund og gennem en rimelig stædig og omkostningsfuld offensiv, der sjældent gavner karrieren for de involverede, kommer til at påvirke idéerne i et etableret magtrum, bl.a. på museet, i medieoffentligheden, på universiteterne og på længere sigt sikkert også i erhvervslivet. På den måde er selve avantgardens fødekæde sådan set stadig intakt. Men hvad kunst egentlig *kan*, fortaber sig i Bolts kritik, når forfatteren positionerer sig ved hovedsageligt at citere sig selv, og det flittigt, sammen med de største teoretikere og kritikere. Bolt står bl.a. side om side med Trotskij, Max Horkheimer, Guy Debord og Fredric Jameson. Til gengæld udelader han ikke alene alle kvindelige kritikere – den eneste, der rigtigt diskuteres, Claire Bishop, er øjensynligt galt afmarcheret – men også alle de kunstnere, kunstarbejdere og kritikere i de umiddelbare omgivelser, som gennem årene har givet næring til hans projekt. Når man får en ellers fin redegørelse for og diskussion af David Joselits blot to år gamle begreb om “billedeksplosionen” eller af det, Bolt tilsyneladende selv har identificeret som “medskyldig kritik” (men begrebet er 27 år gammelt og stammer fra Joshua Decker), eller hører om Charles Esches “Forms of Resistance” og “modest proposals” (taget fra et dansk udstillingskoncept fra 1999), ja, selv globalisering, queer-tænkning og postkolonialisme, undrer sådan én som mig sig vildt over, hvordan den ellers velorienterede kritiker kan overse, hvor meget alt dette, med præcis samme terminologi, fyldte på en offensiv, aktivistisk, ung dansk kunstscene allerede i starten af 90’erne, før én eneste universitetslektor eller museums-

inspektør havde set i retning af disse nye paradigmer. Selvom Bolt hævder det modsatte, synes 90’er-kunsten vitterligt at have forvandlet institutionerne i overensstemmelse med hans eget forbillede Rudi Dutschkes teori om “den lange march” gennem institutionerne: en overtagelse og meget langsom revolution indefra. Der gøres også en halv indrømmelse hos Bolt om, at det måske godt kunne være tilfældet, men Dutschkes “lange march var ikke et forsøg på at overtage staten og velfærdssamfundets institutioner og bruge dem anderledes”, skriver han. “Det var derimod et forsøg på at ødelægge dette apparat indefra og skabe rum for andre organisationsformer og et andet liv”, som han afværgende skriver.

Forskellen er muligvis ens. Vi finder aldrig ud af det. For når en revolution trækker længe nok ud, er den vel ret beset en evolution, og konfrontationen flader ud og begynder at ligne en affirmation. Og her er det, *Samtidskunstens metamorfose* på få måneder er blevet indhentet af en ny politisk virkelighed. Som de Nye Borgerliges Pernille Vermund fx listigt siger, er de ikke et parti, “der vil revolutionere, men evolutionere”, og det givetvist i form af en langsom strækmarch gennem de demokratiske institutioner, så de til sidst er trampet helt flade, og for sent opdager, at almindelige rettigheder ikke længere står under beskyttelse. I den anden ende af samme flanke står erhvervslivets resultatorienterede kontrarevolutionære, inkarneret i (jeg undskylder virkelig sammenligningen, men den er ikke helt irrelevant) forfatterens højreradikale modsvar: institutionsomstyrteren og ex-leninisten Steve Bannon. Så bare rolig: I de kommende kampe vil parlamentarismens affortryllede institutioner blive angrebet indefra og fra alle sider, så der utvivlsomt bliver skabt rum for et andet liv. Hvilket får tiden vise. Men noget tyder på, det bliver uden humaniora, hæve-sænke-borde og fri kritik.

CECILIE HØGSBRO ØSTERGAARD



# Bidragydere

**MIKKEL BOLT.** Lektor i kulturhistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Med i redaktionen af tidsskrifterne K&K og Mr Antipyrine og forfatter til en række bøger, senest *Playmates and Playboys at a Higher Level: J.V. Martin and the Situationist International* (2015) og *Samtidskunstens metamorfose* (2016).

**MATTHIAS HVASS BORELLO.** Cand.mag. i moderne kultur. Redaktør ved *kunsten.nu*, kunstkritiker, uafhængig kurator og underviser ved Københavns Universitet. Udgav i 2015 bogen *Art as Social Practice – A Critical Investigation of Works by Kenneth A. Balfelt* og kuraterede *Visit Tingbjerg* i 2012 og *Fung Wah Biennial* i New York i 2016.

**KAREN BENEDICTE BUSK-JEPSEN.** Mag.art. i kunsthistorie på en medaljeafhandling om Aby Warburgs antropologiske billedbegreb. Projektforsker ved Arkivet på Thorvaldsens Museum. Ansættelser som ekstern lektor og ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab med et projekt om forholdet mellem kunstneriske og etnografiske praksisser.

**SIGNE MEISNER CHRISTENSEN.** Ph.d. fra Aarhus Universitet og forsker i samtidskunst og kuratering med udgangspunkt i filosofi, kritisk teori og kulturstudier. Ansat som postdoc ved Zürich Hochschule der Künste og Aarhus Universitet med projektet “Precarious Infrastructures”, der undersøger alternativer til kunstinstitutioner.

**SARAH FREDHOLM.** Cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis med speciale i filosofisk-kritiske vinkler på samtidskunst. Museumsinspektør ved Ordrupgaard. Tidligere ansættelser bl.a. på Arken.

**HENRIK HOLM.** Ph.d. og postdoc i kunsthistorie; museumsinspektør på Statens Museum for Kunst med ansvar for Den Kgl. Afstøbningssamling og digital redaktør i SMK Open. Forskningsområde: Dansk kunst, afstøbningssamlinger og brugerinddragelse. Ekstern lektor ved Københavns Universitet og medlem af bestyrelsen for NORDIK.

**METTE HØJSGAARD.** Mag.art., ph.d. og postdoc ved IKK, Københavns Universitet, og Esbjerg Kunstmuseum med et projekt om den konkrete kunst som social aktør. Publikationer om flere danske konkrete kunstnere. Tidligere ansættelser ved Statens Museum for Kunst, Gl. Strand, Bornholms og Fuglsang Kunstmuseer samt selvstændig kunstrådgiver.

**LINE MARIE BRUUN JESPERSEN.** Cand.mag., ph.d.; lektor ved Institut for Kommunikation, MÆRKK, AAU, hvor hun underviser i kunst- og teknologihistorie. Øvrig forskning i emnerne kunst i det offentlige rum, stedsspecificitet og kunst i lokal og regional udvikling, bl.a. som del af kulturaftalen KultuKANten i Region Nordjylland.

**KRISTINE KERN.** Mag.art. i kunsthistorie og filosofi. Leder af Fotografisk Center. Tidligere ansættelser som inspektør på Statens Museum for Kunst, Gl. Strand og Arken. Desuden tidligere kunstanmelder ved bl.a. dagbladet Politiken.

**GRANT KESTER.** Lektor i kunsthistorie ved University of California, San Diego, samt grundlægger og redaktør af *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. Kesters udgivelser tæller bl.a. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) og *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011).

**JENS TANG KRISTENSEN.** Ph.d., postdoc ved IKK, Københavns Universitet i samarbejde med Den Frie Udstillingsbygning, Museet for Religiøs Kunst i Lemvig og billedkunstner Claus Carstensen. Ph.d.-afhandling med fokus på kunstnergruppen Linien II. Artikler primært om relationen mellem kunst og politik.

**CAMILLA KLITGAARD LAURSEN.** Cand.mag. i kunsthistorie ved Aarhus Universitet; museumsinspektør på Den Hirschsprungske Samling. Medlem af redaktionen på tidsskriftet *Passepartout – Skrifter for kunsthistorie*.

**JANNA LUND.** Mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet; bachelor i kunsthistorie og museologiske studier ved Aarhus Universitet og diplomuddannelse i ledelse, kunst og kultur. Seniorkurator ved Copenhagen Contemporary. Tidligere ansættelser som kurator på Faurschou Foundation og Galleri Christina Wilson.

**ULRIKKE NEERGAARD.** Cand.mag. i moderne kultur og kulturformidling fra Københavns Universitet og kunstnerisk leder i Somewhere – bureau for kunst og offentlige rum. Tidligere ansættelser som kurator og formidler på KØS Museum for kunst i det offentlige rum, Copenhagen Art Festival og i Statens Kunstfond.

**SABINE DAHL NIELSEN.** Ph.d., postdoc på KØS Museum for kunst i det offentlige rum og Institut for arkitektur, design og medieteknologi ved Aalborg Universitet. Arbejder p.t. på et kuratorisk forskningsprojekt under titlen “Transit: Mobility and Migration in the Age of Globalisation”.

**DORTHE JUUL RUGAARD.** Mag.art. i kunsthistorie. Museumsinspektør på ARKEN. Kuratorisk ansvar for *Palle Nielsen: Modellen* (1968/2014) og *Kunst i sollys* (2015) samt *My Music* (2017) og en lang række udstillinger om moderne kunst og samtidskunst på ARKEN. Desuden medredaktør af udstillingskataloget *Modellen* på ARKEN samt antologien *Rum for medborgerskab* (2014).

**BIRGITTE THORSEN VILSLEV.** Mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet; ansat ved SMK og DFI som ph.d.-stipendiat i dansk eksperimentalfilm. Tidligere ansættelser på SMK som bl.a. vikarierende inspektør og som assisterende kurator på Fotografisk Center i København.

**CHRISTINA PAPSØ WEBER.** Mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og Master of Liberal Arts (MLA) fra University of Pennsylvania. Leder af Kultur- og Turismeområdet i Helsingør Kommune. Tidligere direktør for Center for Kultur og Udvikling, en selvejende institution under Udenrigsministeriet.

**METTE WINCKELMANN.** Billedkunstner fra Det Kongelige Danske Kunstakademi. Arbejder med en både konceptuel og håndværksmæssig tilgang til maleriet – farver, mønstre og det taktile – og med politiske afsæt for de æstetiske valg i det visuelle udtryk og fokus på at møde beskueren én-til-én.

**CECILIE HØGSBRO ØSTERGAARD.** Litterat, redaktør og forlagsleder på SMK. Foregående ansættelser ved Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, kunstnerisk leder af Overgaden og ekstern lektor ved Københavns Universitet. Tidligere kritiker og anmelder på bl.a. Kunstkritikk.no og Information, samt redaktør af tidsskriftet *Øjeblikket* og bogværket *Mertz om Mertz – Albert Mertz. Noteværk og skrifter* (2011).



# PERISKOP NR. 17 2017

ISSN 0908-6919

