



Kunst som strategisk middel til socialpolitiske mål

Kunstens dannelsepotentialer i det politiske felt

Camilla Bech Kjeldahl

5. januar 2015

KUNST SOM STRATEGISK MIDDEL TIL SOCIALPOLITISKE MÅL

Kunstens dannelsespotentialer i det politiske felt

AALBORG UNIVERSITET CPH

JANUAR 2015

KANDIDATSPECIALE V14-15, KOMMUNIKATION

ANSLAG: 191.338 SVARENDE TIL 79,7 NORMALSIDER

**CAMILLA BECH KJELDAHL
STUDNR. 201211919**

VEJLEDER: PETER ALLINGHAM

Abstract

Art can be provocative, art can be beautiful or ugly, and art can make you questioning: "is this art?" In recent years, art has been given a new role in society as a strategic tool to achieve political and social goals – an instrument for political authorities to encourage reconciliation and to stop marginalization. In this thesis I investigate *why* art is understood as a useful supplement to general political initiatives in for example processes of integration. My focus is on the role and function art is given due to the inclusion in a political sphere with an analysis of two specific art projects, which took place in two of the largest ghetto areas in Denmark. I do so using enunciation theory as I examine how the art projects establish a possibility for the participants to actively appropriate the language – speech and the possibility of constituting yourself as subject for the enunciation is essential to positioning yourself within the public debate.

At the same time, I ask which part the double sender plays as the art becomes included and imbedded in a political objective, the double sender referring to partly the artists as the explicit one and partly the political sender as a more hidden and implicit one. What happens as the art projects not solely are relying on the artistic integrity, but also are used as a means for a political body? The art projects can be seen as a tool for promoting self government and self discipline amongst the participants and residents of the ghetto areas and are in this sense a governmental use of power.

In this thesis I conclude that art *can* contribute positively to the development of the more exposed neighborhoods and be a constructive supplement to the more general integration initiatives. However, it is important that art does not lose its critical voice and gets fully undermined by the political body. Art can only play a role as a strategic tool provided its function as (autonomous) art is maintained.

Indholdsfortegnelse

Kapitel 1.....	5
Indledning	5
Afgrænsning.....	9
Kunsten som socialt redskab.....	10
Specialets struktur.....	11
Kapitel 2.....	13
Teoretisk afsæt for metodisk-analytisk tilgang.....	13
Udsigelse.....	13
Udsigelsessubjektets erfaring: Giorgio Agamben.....	15
Teatralitet	18
Kapitel 3.....	20
Aktuel historisk kontekst	20
Det moderne kunssystem	20
Det senmoderne samfund.....	23
Kunsten i det senmoderne samfund	24
Afdifferentiering og æstetisering	25
Kapitel 4.....	28
Analyse af kunstprojekterne	28
Modrepræsentation og – billeder	28
Virkelighedseffekter i CUDI.....	43
Kunstnerisk mellemrum.....	50
Kunsten som redskab til dannelse.....	53
Kapitel 5.....	60
Kunsten som redskab for politiske mål.....	60
Foucault og moderne biopolitik.....	60
Den dobbelte afsenderrolle	63
Subjektivering gennem kunstprojekterne	66
Magt og frihed (?).....	71
Kapitel 6.....	74
Konklusion.....	74
Perspektivering	76
Socio-kognitivismen	77
Kreativitetsdiskurs	79
Bibliografi.....	81
Rapporter	84
Artikler.....	84
Hjemmesider.....	84

Kapitel 1

Indledning

I 1917 ophøjede den franske kunstner Marcel Duchamp et masseproduceret pissoir til et meget berømt/berytget kunstværk *Fontæne*; blot to år efter tegnede han overskæg på Leonardo da Vincis *Mona Lisa* – eller rettere på et postkort med dette motiv. I en dansk kontekst ofrede Bjørn Nørgaard i 1970 en hest i kunstens navn, og dele af hesten er fortsat udstillet i syltetøjsglas. Den provokerende og opsigtsvækkende kunstnertype kender vi alle til. Kunsten har altid haft en evne til at provokere og skabe debat, men dette er bestemt ikke dens eneste rolle. Kunsten har altid været mange ting på samme tid.

I de seneste år har kunsten indtaget – eller er måske rettere blevet tildelt – en ny rolle, der nu eksisterer og opererer sideløbende med de andre funktioner, som kunsten udfylder. Kunsten er blevet et redskab til opnåelse af politiske og sociale mål – redskab til forsoning og stopklods for marginalisering. En rolle, der principielt er det stik modsatte af kunsten som provokation. Kunsten gøres til strategi i forhold til at involvere marginaliserede og belastede grupper for derigennem give dem en følelse af ansvarlighed (Gerhardt, 2010).

Kunsten som redskab til dialog og fælles forandring er blevet behandlet indgående i litteraturen: *relational kunst*, *community art*, *dialogisk kunst*, *stedsspecifikt kunst*. Fælles for alle disse betegnelser er, at de dækker over en procesorienteret, politisk og social engageret kunst, hvilket vandt særligt frem i løbet af 1990'erne.

Det nye i denne sammenhæng er, at kunsten nu anvendes strategisk til opnåelse af politisk funderet mål. Kunsten har fået en dobbelt afsender – kunstneren er den eksplicite og synlige, mens varierende politiske organisationer og instanser fungerer som kunstens implicite og til dels usynlige afsendere. Bl.a. udkom i 2010 en rapport under navnet **Kunst i udsatte boligområder** foretaget af Institutet for Fremtidsforskning støttet af Socialministeriet, som netop sætter fokus på og argumenterer for en strategisk anvendelse af kunst i integrationsprocesser. I denne rapport fremhæves, hvorledes kunsten kan anvendes til formidling af og om de udsatte boligområder, samt skabe æstetiske fællesskaber, som kan virke positivt ind på beboernes egen selvforståelse. Overordnet forstås kunsten altså som en alternativ kommunikationsform, der med sin åbne og processuelle tilgang kan fungere som supplement til gængse kommunikations- og integrationsformer.

Dette speciales undersøgelse udspringer af en undren over, hvilken rolle kunsten tilskrives, idet denne anvendes i en politisk kontekst, samt hvilke betydninger dette får for kunstens virke. Problemformuleringen lyder:

*Hvorfor anvendes kunstprojekterne **CUDI** og **Flere sider af samme sag** som strategisk værktøj til opnåelse af socialpolitiske mål? Og hvilken betydning får den "skjulte" afsender, der anvender kunsten som middel?*

Det er ikke mit anliggende her at undersøge kunstens rolle som værende kunst i dagens samfund, men nærmere forstå, hvilke kvaliteter kunsten besidder til at kunne spille en strategisk rolle inden for en politisk diskurs. Det er min tese, at kunstens anvendelse som strategisk værktøj hænger uløseligt sammen med det moderne kunstsyn, som dette begyndte at tage form i 1700-tallet, og samtidig er et udtryk for, at de med moderniteten uddifferentierede praksisfelter i dagens samfund overlapper, intervenerer og flyder ud. På baggrund af denne tese, har jeg opstillet to arbejdshypoteser:

- Kunsten opererer i og drager aktivt nytte af den afdifferentieringsproces, der finder sted i de vestlige, senmoderne samfund.
- Kunsten markerer ikke blot et brud, men er samtidig afhængig af de karakteristika, der forbindes med det moderne kunstsyn – herunder autonomi og æstetisk handlingsrationalitet.

Til undersøgelsen af ovenstående problemformulering vælger jeg at analysere to kunstprojekter: CUDI, der fandt sted i Vollsmose i 2001 og *Flere sider af samme sag*, som foregik i Gellerupparken 2008.

I sommeren 2000 oprettede de to danske kunstnere Lise Skou og Lasse Lau *Center for Urbanitet, Dialog og Information* (Herefter *CUDI*) i en lejlighed i den socialt belastede Odense-forstad Vollsmose. Det følgende år blev lejligheden brugt som udstillingssted, som platform for social udveksling og dialog og som bolig for de to kunstnere samt en række andre kunstnere, som Skou og Lau løbende inviterede. Projektet udsprang af de to kunstneres udtalte ønske om kritisk at undersøge de danske mediers repræsentation og dermed konstruktion af Vollsmose i den offentlige bevidsthed som et farligt og dysfunktionelt sted.

På et lignende grundlag etablerede de to kunstnere Tanja Nellesmann og Grete Aagaard i 2008 kunstprojektet *Flere sider af samme sag: en lysavis* (Herefter *Flere sider*) i Aarhus forstaden Gelluparken. Dette kunstprojekt rettede sig mod unge i området, der gennem en ændring af mediernes ofte negative overskrifter skulle skabe positive ytringer, der efterfølgende blev projiceret ud på en lysavis. Lysavisen var at finde ved områdets

kulturhus Globus 1, men en midlertidig lysavis blev ligeledes sat op i centrum af Aarhus tæt ved banegården. Gennem denne anvendelse af tekst som billedskabende element ønskede kunstprojektet at skubbe til og få beskuerne til at reflektere over, hvordan vi fremstiller hinanden.

I lighed med mange andre modernistiske funktionalistiske forstadsbyggerier har Vollsmose og Gellerupparken siden 1970'erne ændret status fra attraktivt grønt område bygget til middelklassen til social ghetto for en udgrænset underklasse, herunder indvandrere og flygtninge (CUDI, 2001,1). De to kunstprojekter ønskede gennem dialog og samarbejde med områdets beboere at skabe modrepræsentationer, ja nærmest en modoffentlighed mod mediernes generalisering. Denne modoffentlighed skulle være med til at fungere som "*platform for samvær, kritisk tænkning og idegenerering*" (CUDI, 2001). Kunstprojekterne havde altså en helt eksplicit formuleret intention 'internt' i områderne, men projekterne henvendte sig ligeledes 'eksternt' til den brede offentlighed, hvis forestillinger om og billeder af boligområderne, kunstprojekterne ønskede at udfordre. Således er kunstprojekterne rettet mod både boligområdernes beboere som 'verden udenfor'.

Jeg anlægger en sproglig tilgang til analysen, idet talen er nødvendig for en aktiv deltagelse i den politiske diskurs, som kunsten netop indskrives i. Gennem talen etablerer mennesket sig som subjekt forstået som grundlaget for erfaring, tænkning og repræsentation. Subjektet refererer til alle, der kan sige 'jeg' og er i denne forstand kun noget, der beskriver et menneskeligt væsen. Subjektivitet har altså at gøre med menneskets evne til selvrepræsentation gennem sproglig udsigelse. Udsigelsesteorien spiller her en central rolle til beskrivelsen af menneskets konstituering som subjekt og af den subjektivitet, der nødvendigvis er forbundet med sprogbrugen (Lund, 2008, p. 27).

At jeg i dette speciale vælger en udsigelsesanalytisk tilgang, udelukker selvsagt andre perspektiver. Det er uundgåeligt, at analysen vil blive præget og formet af denne metodiske vinkel og dens præmisser, idet jeg opsætter et meget skarpt fokus på udformningen af subjektet, samt etableringen af positioner, hvorfra individer kan tale.

¹ Kataloget CUDI mangler sidetal, hvormed jeg i specialet blot anvender *CUDI 2001*



Flere sider af samme sag: En Lysavis



CUDI: Center for Urbanitet, Dialog og Information



Afgrænsning

I undersøgelsen af hvordan kunst bliver anvendt som et værktøj for sociale og politiske mål, arbejder jeg med samtidskunsten, men det er selvfølgelig ikke muligt at afdække hele nutidens kunst. Jeg vil derfor i specialet afgrænse mig til at arbejde med den del af samtidskunsten, hvor fokus er på dialog og intervention. Mit fokus vil være på de særlige udsigelsesmæssige praksisser, der med det mellem menneskelige møde i centrum er placeret uden for rammerne af den fysiske kunstinstitution som stedsspecifikke kunstprojekter. Som den amerikanske kunstkritiker Lucy Lippard fremhæver, er det muligt at karakterisere den dialogbaserede kunst som havende dematerialiseret sig – eller med reference til Hal Foster pege på et skifte fra det mediespecifikke til det debatspecifikke (Gade, 2010, p. 10). Som indledningsvis skitseret har samtidskunsten mange navne, hvormed jeg finder det nødvendigt kort at præcisere, hvilken forståelse af samtidskunst, jeg arbejder med i specialet.

I artiklen **What is Contemporary Art?** fremhæver kunsthistorikeren Terry Smith, at samtidskunsten er et begreb, der siden 1990'erne nærmest til fulde har erstattet begreber som 'moderne' eller 'postmoderne' kunst. I forlængelse heraf argumenterer Smith for, at det samtidige har løsrevet sig historien og dermed er blevet historie- og periodeløst, hvormed begrebet *samtidskunst* anvendes som en art samlebetegnelse for varierende og uforbundne udtryk, der kun har deres nutidige produktion til fælles – med andre ord er begrebet blevet udvandet. I modstilling til dette taler Smith for en definition af begrebet som dækkende over en kunst, der kvalificeret reflekterer over sin samtids kompleksitet, eller som han udtrykker det:

”Samtidskunst er i dag den kunst, der drives af nutidens mangfoldige energier, den kunst, der lader os få et glimt af disse energier, imens de udfolder sig, den kunst, der forsøger at transformere disse energier på måder, der får os til at engagere os i det, der vil komme” (Smith, 2002, p. 13).

I dette speciale lægger jeg mig i forlængelse af denne forståelse af samtidskunsten. Dette betyder samtidig, at de analyserede kunstprojekter ikke kun må ses i forhold til den kunsthistoriske kontekst, som de indskrives i, men nødvendigvis også i relation til den specifikke historiske og samfundsmæssige situation, de er placeret i. Da jeg arbejder med kollaborative og stedsspecifikke kunstprojekter, finder jeg det uundgåeligt ikke at forholde mig til den samfundsmæssige sammenhæng, idet kunsten er defineret ved at gribe ind og blande sig i andre samfundsmæssige systemer og rationaler end kunstens egne.

Kunsten som socialt redskab

Inden jeg nærmere uddyber det teoretiske afsæt for min metodisk-analytiske tilgang, vil jeg kort vende blikket mod den litteratur, der beskæftiger sig med den kollaborative samtidskunst. I dette speciale arbejder jeg med samtidskunsten som socialt redskab, hvor kunsten anvendes til at få skabt opmærksomhed omkring sociale problematikker og dermed forstås som havende potentiale til at forandre en tilstand i både social og politisk sammenhæng. Dette afsnit har dermed ligeledes til formål at være med til at tydeliggøre, hvilken forståelse af samtidskunsten, der arbejdes med i specialet.

Den franske kunstkritiker Nicolas Bourriaud indførte med en række artikler, der første gang udkom i bogen om **Esthétique relationelle** i 1998, teorien om den relationelle kunst, og denne er hurtigt blevet fast referencepunkt inden for samtidskunsten. Kort skitseret kan en stor del af 1990'ernes kunst defineres ved sin relationelle, intersubjektive karakter, ifølge Bourriaud. Frem for at lukke sig autonomt om sig selv er den relationelle kunst nært forbundet med sine omgivelser og sit publikum. Kunsten er baseret på det mellem menneskelige møde, hvormed der er tale om 'et værk som begivenhed' frem for et 'værk som artefakt'. Her er en vigtig pointe hos Bourriaud, at den relationelle kunst til dels afspejler det immaterielle arbejde, som har fundet sted med overgangen fra produkt- til serviceøkonomien, og dels at den er en reaktion på den opsplittning og standardisering af sociale relationer, som han kan iagttage i nutidens samfund (Bourriaud, 2005, p. 125). Den relationelle kunst tilbyder således kommunikationsmåder, der ikke underlægges den kapitalistiske markedslogik og de fremmedgjorte socialiseringsformer, der er fremherskende i det omgivne samfund. Den relationelle kunst fremsætter mikro-utopier eller en art modeller, hvor fremtiden så at sige kan sætte sig i værk i kunstens 'nutid' og beskuernes eksperimentering med alternative 'livsmuligheder' (Bourriaud, 2005, p. 48).

Grant Kester argumenterer i **Conversation Pieces – Community + Conversation in Modern Art** (2004) for udviklingen af en dialogisk æstetik. Med henvisning til Immanuel Kants begreb om den æstetiske erfaring, samt Jürgen Habermas' teori om den kommunikative handling anskuer Kester diskursiv udveksling som en særlig æstetisk praksis (2004, p. 13). I de ofte stedsspecifikke kunstprojekter er det dog vigtigt, at kunstnerne ser lokalsamfundet som et 'politiske kohærent fællesskab' frem for en masse, der skal transformeres til det bedre, idet Kester ser en problematisk tendens til, at det ofte er kunstnerne selv frem for lokalsamfundet, der repræsenteres (Kester, 2004, p. 150). Kunstnerne må ikke blive en 'social provider', hvis enkeltstående projekter kommer til at fungere som lappeløsninger på strukturelt betingede sociale problemer.

Med teksten **Antagonism and Relational Aesthetics** (2004) sætter Claire Bishop

fokus på problemstillingen om, hvorvidt det er muligt at forholde sig æstetisk til den nye kunst, som hun finder præget af en social vending. I den nye kunstpraksis tager værkproduktionen afsæt i deltagelse, hvilket Bishop betegner *Participatory Art*. I kunsthistorisk sammenhæng har genrebetegnelserne altid været udtryk for en mediespecificitet, som i dette tilfælde er deltagelsen (2004, p. 63). Hun hævder med henvisning til Jacques Ranciére, at den sociale vending inden for kunsten har medført en etisk vending i kunstkritikken, hvor resultatet, ikke blot det æstetiske i kunsten, men også den æstetiske dom er sat i baggrunden til fordel for en politisk korrekthed.

Vi ender altså med tre betegnelser for en og samme kunstform: relationel (Bourriaud), dialogisk (Kester) og deltagerbaseret (Bishop). I sin relationelle, dialogiske, deltagerbaserede form vil kunsten for alle tre teoretikeres vedkommende kommentere på og være medspiller i de sociale problematikker i samfundet. Målet er kunstgenerede udsagn til påvirkning af samfundsdebatten.

Jeg har her valgt at fremhæve nogle af de mest fremtrædende teoretikere i internationalt regi. Disse er kun nogle få af mange, hvilket vidner om, at den relationelle kunst er blevet behandlet ganske indgående i kunstteorien. I dette speciale sætter jeg fokus på, hvorfor den relationelle samtidskunst bliver anvendt som strategisk middel til at opnå sociale og politiske mål, hvilket er et lidt anderledes afsæt end de ovenstående teoretikeres vinkel. Disse arbejder med samtidskunst, hvor kunstneren er afsender – der gennem intervention og samtale forholder sig kritisk til sin samtid – hvorimod jeg undersøger en dobbelt afsender forstået som dels kunstneren og dels den politiske/socialt kontekst, der anvender kunsten.

Specialets struktur

Jeg har opdelt specialet i 6 kapitler, som kort præsenteres i det følgende:

I **kapitel 2** introducerer jeg specialets teoretiske afsæt for metodisk-analytisk tilgang. Her vil jeg redegøre for Emilie Benvenistes udsigelsesteori, samt Giorgio Agambens begreber om desubjektivering og erfaring. Disse teorier er de primære til analyse af kunstprojekterne i specialet.

I **kapitel 3** sætter jeg fokus på den historiske og samfundsmæssige kontekst, som analysen af kunstprojekterne befinder sig indenfor. Her anvendes hovedsagligt Henrik Kaare Nielsen til karakteristik af det senmoderne samfund. Desuden introduceres det moderne kunstsyn med inddragelse af Immanuel Kant og Friedrich Schiller.

Kapitel 4 er specialets analyse-afsnit. Kapitlet er således bygget op med en indledende introduktion til kunstprojekterne *CUDI* og *Flere sider af samme sag: en lysavis*. Herefter

analyseres kunstprojekterne, hvor de til sidst sættes i forhold til Socialministeriets rapport *Kunst i udsatte boligområder*.

Jeg har valgt at begrænse mit valg af værker til to danske kunstprojekter, der fandt sted i udsatte boligområder. Dette valg tager bl.a. sit udgangspunkt i opstillingen af mine to arbejdshypoteser, der positionerer analyse-genstanden i skæringspunktet mellem moderniteten og senmoderniteten, og i, at de definitioner af kunsten i det Moderne, som jeg vil inddrage i specialet, er udsprunget i en vestlig kontekst. Til analysen af værkerne er det vigtigt at pointere, at det ikke har været min hensigt udtømmende at afdække værkerne, men derimod at gå problemorienteret til værks, og i læsningerne fokuserer jeg således på de aspekter af kunstprojekterne, der er relevante i forhold til min problemstilling.

I **kapitel 5** undersøges den dobbelte afsender forstået som dels kunstneren og dels den politiske instans. I kapitlet inddrages Michel Foucault til en kritisk diskussion af kunst som middel til ensretning og subjektivering.

Det afsluttende **kapitel 6** består af konklusionen og perspektivering, hvor jeg diskuterende vil forsøge at besvare problemformuleringen med udgangspunkt i *hvorfor* kunst anvendes som middel til opnåelse af politiske og sociale mål.

Kapitel 2

Teoretisk afsæt for metodisk-analytisk tilgang

Analysen af de forskellige kunstprojekter lægger op til en metode, hvor de æstetiske produkter ikke udelukkende analyseres an sich, hvormed en metodisk-analytisk tilgang nødvendiggør et fokus på relationen mellem de æstetiske produkters eget udtryk og en betragter/deltagers indtryk. Undersøgelsen tager altså sit udgangspunkt i kunstprojekternes *gøren* – ikke deres *væren* – hvormed jeg finder udsigelsesanalysen, navnlig som den fremlægges af Émilie Benveniste, særlig anvendelig. Der er ikke tale om en flytten fokus fra ”bagved” værket til ”foran”, fra substans til effekt; nej, fokus er på selve værkets/kunstprojekternes *bliven-betydning*. Giorgio Agamben videreudvikler Benvenistes udsigelsesteori i undersøgelsen af, hvad der karakteriseres som en subjektiv rest. Denne skal forstås i forhold til den samtidige subjektivering og desubjektivering, der forekommer gennem sprogets *finden-sted*. Kunstprojekterne anvendes som en alternativ kommunikationsform, hvormed jeg finder Agambens teori anvendelig til at undersøge, hvordan kunstprojekterne muliggør en bevidstgørelse af deltagerne som levende væsener, samt hvordan de gennem sproget kan subjektivere sig. Ligeledes vil jeg inddrage Solveig Gades forståelse af teatralitet, idet der her lægges vægt på iscenesættelsesaspektet og rammesætningen. Gade fremhæver den teatrale begivenhed som et iscenesat rum, hvor fænomener afkodes på forskellig måde end den dagligdags. Med andre ord er deltagerens handling anderledes, idet de finder sted inden for en kunstnerisk ramme.

Udsigelse

Den franske lingvist Émilie Benveniste forstås som grundlæggeren af udsigelsesteorien, hvor hans vigtigste arbejder er samlet i værket **Problèmes de linguistique générale** (1966-74), i hvilket han definerer udsigelsen som *”iværksættelsen af sprogsystemet gennem en individuel brugshandling”* (as cited in Lund, 2009, p. 67). Dermed er udsigelsesteorien egentligt tænkt som en kritik af den strukturalistiske semiotik udgørende af Ferdinand de Saussures semiotik fokuserende på det statiske tegnsystem. Om sproget i brug kunne strukturalismen ikke udtale sig – altså de genstande og subjekter, der faktisk omsætter og bruger sproget. I kritikken af strukturalismen opstiller Benveniste en skelnen mellem to aspekter af sprogsystemet; den semiotiske om tegnet og den semantiske om diskursen, hvormed udsigelsen (*l'énociation*) bestemmes som selve den handling, hvori et given udsagn sker og bliver kommunikerbart. Udsigelsen er med andre ord den instans, som i den individuelle tagen sproget i brug omdanner sprogsystemet til en aktuel diskurs. Her skal udsigelsen ikke forveksles med talen.

Udsigelsen er ikke udsagnets ordlyd, men selve den handling, hvorigennem et udsagn produceres – hermed bliver det ligeledes vanskeligt at gøre udsigelsen til egentligt analyseobjekt, da vi aldrig kender andet end 'udsagte udsigelser' (Lund, 2009, p. 69). I det følgende vil jeg redegøre for de vigtigste elementer i Benvenistes udsigelsesteori, der netop er relevante i forhold til en analyse af kunstprojekterne.

Histoire og discours

Benveniste skelner mellem to adskilte systemer, der udgør to forskellige udsigelsesplaner: historisk fortælling/histoire og diskurs/discours (Lund, 2008, p. 31-33).

I forhold til disse udsigelsesplaner spiller det sproglige fænomen deiksis en afgørende rolle, idet deiksis muliggør at henvise til kommunikationshandlingens tid, rum og deltagere og tilhører diskursens iværksættelse. Pronominer og adverbier – spatielle former som 'her', temporale former som 'nu' og pronomielle former som 'jeg' og 'du' – kalder Benveniste for udsigelsens formelle apparat, og disse anvendes til distinktionen mellem histoire og diskurs. Mens formerne som 'her', 'nu', 'jeg' og 'du' markerer diskursen, er histoire derimod karakteriseret ved tredje person som 'han', 'hun' og er oftest i datid. Histoire er modsat diskursen kendetegnet ved en særlig udsigelsesmodus, der udviser sin egen udsigelse; ekskluderer udsigelsens mærker i det udsagte. Histories begivenheder synes at fortælle sig selv uden forfatter, idet der ikke henvises til den producerende instans bag teksten. Benveniste præsenterer således histoire som negativ i forhold til diskursen udsigelse: Histoire er diskurs uden tegn på diskurs eller udsigelsen (Lund, 2008, p. 32). Histoire er altså overordnet kendetegnet ved, at fortælleren er fraværende, og alle autobiografiske spor er slettet i anvendelsen af tredje personsformer.

Overfor dette gør diskursen brug af alle verbets personlige former 'han', 'jeg, og 'du'. Alle deiksiske markører forbinder udsagnene til udsigelsessituationen, som forudsætter en taler og en lytter. I den diskursive fortælling er personrelationen allestedsnærværende: *"nogen henvender sig til nogen, udsiger sig som taler og organiserer det, han siger, i personkategorien"* (Benveniste as cited in Lund, 2008, p. 33).

Det personlige pronomener og subjektiviteten i sproget

I muliggørelsen af udsigelsen – som den instans, der i den individuelle bringer sprogsystemet i brug omdanner det virtuelle sprog til en aktuel diskurs – er alle sprog i besiddelse af, hvad Benveniste betegner udsigelsesindikatorer; heriblandt pronominer og adverbier som 'jeg', 'du', 'her', 'nu' etc. Udsigelsesindikatorernes funktion er at tillade den individuelle sprogbruger at tilegne sig sproget med henblik på at bruge det på egne vegne (Benveniste, 1971, p. 218). I forhold til det personlige pronomener er det vigtigt at forstå dets forskel fra almindelige substantiver. Et almindeligt substantiv som fx 'bil' har

den samme referentielle kapacitet uanset, hvem der udtaler det, eller hvor det er skrevet. Det personlige pronomen er derimod ikke i besiddelse af sådan leksikalsk betydning, det er ikke muligt at bestemme et objekt, som det referer til: *"Men de tilfælde, hvor jeg anvendes, konstituerer ikke en referencegruppe, da der ikke findes noget 'objekt', der kan defineres som jeg, til hvilket disse tilfælde kan referere på en identisk måde"* (as cited in Lund, 2008, p. 34). Her gør Benveniste subjektet ét med sin udsigelse, da den personlige deiksismarkør "jeg" ikke refererer til noget forud for en talehandling: *"I signifies 'the person who is uttering the present instance of the discourse containing I'"* (Benveniste, 1971, p. 218). "Jeg" betyder ham, som siger jeg. Subjektet bliver konstitueret i og gennem sproget, man er et subjekt i og med sin udsigelse. "Jeg" er så at sige et tomt tegn, som, hver gang det tages i brug, konstituerer et nyt subjekt, refererer til et nyt individ samt en ny udsigelsessituation, et nyt "nu" og "her." (Benveniste, 1971, p. 217-222).

Udsigelsen, som den fremlægges af Benveniste, muliggør en undersøgelse af erfaringen af subjektet. Kunstværket indgår i en real udsigelsessituation inden for kunstens domæne: i et bestemt forhold mellem kunstner, værk, beskuer og diskursiv ramme. I etableringen af udsigelsesanalysen fremhæver Benveniste, at det ikke er muligt at undersøge tegnet uden at medtænke den sociale og psykologiske kontekst, hvori det er produceret; en undersøgelse af tegnet indbefatter således samfund og subjekt. Dette aspekt er vigtigt i forhold til analysen af kunstprojekterne, da disse ikke er afskåret samfund eller de deltagende individer, men netop skriver sig ind og er et produkt af det sociale.

Udsigelsessubjektets erfaring: Giorgio Agamben

Benvenistes udsigelsesteori er blevet modtaget med noget varierende konklusioner til følge. Bl.a. erklærede Roland Barthes på baggrund af udsigelsesteorien forfatterens død i slutningen af 1960'erne. I den modsatte kløft er Giorgio Agamben, der med udgangspunkt i Benveniste medtænker desubjektiviserings erfaring til udsigelsesteorien (1993, p. 4-5). Agamben fokuserer på den individuelle levende væsens erfaring, altså erfaringen hos den, der subjektiveres i aktualiseringen af sproget, men som samtidig ligeledes desubjektiveres – gøres til subjekt for sproget. Med begrebet om infansen, forstået som det individuelle levende væsen i betydningen af et væsen, som ikke kan tale, påpeger Agamben tilstedeværelsen af en subjektiv rest; subjektet er i besiddelse af en udenfor-sproglig dimension, der er i stand til at forstå sproget subjektivisering og desubjektivisering. Disse begreber vil jeg redegøre for i det følgende.

For Agamben er der en nær forbindelse mellem væren og sprog, idet han fremhæver, at det er ved hjælp af sproget, vi kan skabe forstand om væren. Men samtidig forstås sproget hos Agamben ligeledes som middel til at få kontrol over menneskene – ikke blot i filosofisk, men ligeledes politisk optik. I bogen **Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience** (1993) kritiserer Agamben med henvisning til Benvenistes udsigelsesteori den traditionelle filosofiske opfattelse af det transcendentale som *subjekt*, samt den efterfølgende poststrukturalistiske afvisning af subjektet (jf. Roland Barthes *Forfatterens død*). Afgørende for Agamben er, at det *virkelig transcendentale* – den oprindelige erfaring – ikke kan være noget sprogligt, det er i og gennem sproget, at individet kan konstituere sig som subjekt, og denne subjektivitet er ikke andet end den talendes mulighed for at sætte sig selv som ego, som et 'jeg', og subjektet er i selve sin tilblivelse altid allerede tale. En oprindelig erfaring kan derfor kun være det, der i mennesket går forud for subjektet, altså det, der går forud for sproget – med andre ord en ordløs erfaring, en infans, hvis grænse markeres af sproget (Agamben, 1993, p. 47). Den menneskelige infans er ikke, ifølge Agamben, noget, der søges forud for og uafhængigt af sproget. Det skal ikke forstås som en bagvedliggende virkelighed, som sproget blot er udtryk for: *"Infansen og sproget synes derved at konstituere en uophævelig dobbeltbinding, hvori de gensidigt betinger og henviser til hinanden: Infansen er oprindelsen til sproget og sproget oprindelsen til infansen"* (Lund, 2008, p. 55). Det er netop i denne dobbeltbinding, at vi må forsøge at finde erfaringen af den menneskelige infans. Denne erfaring kan ikke være noget, der ligger før sproget, og hvis eksistens ophæves i og med talen – det er noget, som er tæt knyttet til sproget, hvormed det frem for et førsprogligt indhold nærmere kan karakteriseres som sprogets 'udenfor'. Det er vigtigt at fremhæve her, at Agambens infans ikke skal ses som et bestemt afgrænset stadie i menneskets udviklingshistorie eller i det enkelte menneskes liv som en art oprindelse (Lund, 2008, p. 58), men nærmere som en erfaring af det ikke-sproglige i sproget. Sproget er det eneste medium vi har til rådighed for at kommunikere forskellen mellem sproget og det individuelle levende væsen; det er gennem sproget, at vi kan kommunikere, at vi ikke længere er til stede i det, der bliver sagt, men det er samtidig i sammenfaldet med sproget, at vi kan få en erfaring om vores manglende sammenfald med sproget – det er her, vi kan erfare en ikke-sproglig dimension, en infantil del, som er uden for sproget (Agamben, 1993, p. 46-48). Med indførelsen af infansen markerer Agamben forskellen mellem det menneskelige og det sproglige, hvor sprogerfaringen udgør sprogets grænse. Som Jacob Lund pointerer:

”Denne mulighed for at erfare sproget som adskilt andethed markerer sprogets grænse og udpeger sprogets udenfor, det vil sige dér, hvorfra det erfares, hvilket indebærer, at sproget ikke i sig selv kan være en autonom totalitet” (2008, p. 56).

Ligeledes tydeliggøres sprogets spaltning imellem et semiotisk og et semantisk system, mellem sprog og tale, da mennesket ved at have infans, ved at være i stand til at se sproget som et adskilt objekt fra en selv, skal *træde ind* i sproget; for at kunne tale må mennesket konstituere sig selv som sprogets subjekt, sige 'jeg'. Agamben fremhæver samtidig, hvordan denne appropriation af sproget samtidig implicerer en desubjektivering:

”The psychosomatic individual must fully abolish himself and desubjectify himself as a real individual to become the subject of enunciation and to identify himself with the pure shifter 'I', which is absolutely without any substantiality and content other than its mere reference to the event of discourse. But, once stripped of all extra-linguistic meaning and constituted as a subject of enunciation, the subject discovers that he has gained access not so much to a possibility of speaking as to an impossibility of speaking (...) Appropriating the formal instruments of enunciation, he is introduced into a language from which, by definition, nothing will allow him to pass into discourse. And yet, in saying 'I', 'you', 'this', 'now'..., he is expropriated of all referential reality, letting himself be defined solely through the pure and empty relation to the event of discourse” (as cited in Lund, 2008, p. 57).

Udsigelsesindikatorerne peger altså på diskursens finden sted, og altså ikke på det talende individ – der sker ikke en omsættelse fra det ikke-sproglige til det sproglige, men fra sprog til diskurs. Gennem indtrædelsen i sproget, hvor sproget omdannes til diskurs, bliver det individuelle levende væsen desubjektiveret og eksproprieret. I sproget bliver mennesket klar over, at der er noget som kommer før subjektet og på baggrund af hvilket 'jeg' fremkommer – mennesket kan få erfaring om selve sproget, *experimentum linguae* i Agambens vokabular, som er en erfaring af selve evnen til at tale eller med andre ord erfaringen af sproget som talens potentialitet – mennesket er ikke ét med sproget, men adskilt og har muligheden for ikke at tale (Agamben, 1993, p. 7). Det er denne udenfor-sproglige dimension, som muliggør vores evne til at erfare sproget som sådan og dermed forstå den desubjektivering, hvilket forekommer i og med, at mennesket indtræder i sproget (Lund, 2008, p. 51).

Forenklet sagt er sprog og menneske adskilt. I menneskets tagen sproget i brug får det muligheden for at udtrykke sig selv, men bliver samtidig klar over, at det er mere end hvad sproget kan udtrykke; der sker en erfaring af, at man er mere end sproget. Subjektet konstitueres dermed som forskellen i udvekslingen mellem den sprogerfarende infans og sproget selv, mellem subjektivering og desubjektivering. Subjektet er med andre ord den rest, der befinder sig mellem subjektiveringen og desubjektiveringen.

I dette speciale inddrages Agambens forståelser af såvel subjektiveringen og desubjektiveringen, men vigtigst af alt i forhold til analysen af kunstprojekterne er netop muligheden for at blive bevidstgjort omkring sprogets desubjektivering. Som beskrevet ovenfor muliggør udsigelsesanalysen en undersøgelse af erfaringen af subjektet, hvilket bliver nuanceret med Agambens begreb om infansen.

Teatralitet

Kunstprojekterne kan forstås som iscenesatte begivenheder, hvormed jeg vælger at inddrage Solveig Gades definition af teatralitet, som hun opsætter netop i forhold til at kunne analysere den relationelle og intervenserende samtidskunst. Teatralitetsbegrebet vil ikke eksplicit blive anvendt i analysen, men danner grundlag for forståelsen af kunstprojekternes iscenesatte karakter.

På baggrund af teoretikerne Josette Féral, Fischer-Lichte og Willmar Sauter udleder Gade en samlet teatralitetsdefinition, idet hun sammenkæder centrale pointer hos de tre teoretikers forholdsvis brede og operative teatralitetsbegreber. Jeg vil ikke uddybe de tre teoretikere her, men fremhæve Gades teatralitetsdefinition:

En begivenhed, der udspiller sig i mødet mellem beskuer og aktør, og som, karakteriseret ved modtagerens bevidsthed om afsenderens intention om at teatralisere, udfolder sig i et iscenesat rum, hvor fænomener betyder og afkodes på en anden måde end i dagliglivet. (Gade, 2010, p. 38).

Med teatralitetsbegrebet tilføjes den relationelle æstetik et iscenesættelsesaspekt, ligesom vi har fået italesat rammesætningens betydning i forhold til afkodningen af begivenheden. I forhold til udsigelsesanalysen synes det oplagt i forhold til de specifikt relationelt anlagte kunstneriske begivenheder og med teatralitetsbegrebet at tale om iscenesat eller teatral iscenesat udsigelse (Gade, 2009, p. 107). Teatraliteten kobles med beskuerens bevidsthed om at agere i et konstrueret, iscenesat rum som sted for en særlig form for betydningsdannelse, og som sted for alternative udsigelsesinstanser.

Med sammenkoblingen af aspekter af teatralitetsteoridannelser med udsigelsesteorien er det hensigten at skabe et solidt afsæt for analysen af den relationelt orienterede kunst,

hvor det bliver muligt at undersøge værkernes væren som kunst, deres gøren og deres betyden.

Jeg vil løbende inddrage forskellige teorier i analysen i forhold til, hvor jeg finder dem relevante – ved inddragelsen vil disse teorier kort blive præsenteret.

Kapitel 3

Aktuel historisk kontekst

I dette kapitel vil jeg kort skitsere den historiske samfundsmæssige kontekst, som samtidens dialogbaserede og intervenerende kunst positionerer sig i, reagerer på og forsøger at gribe ind i.

I specialet har jeg opstillet to arbejdshypoteser, nemlig for det første, at samtidskunsten agerer og reagerer på den aktuelle samfundsmæssige afdifferentieringsproces, og for det andet, at kunsten ikke markerer et brud med, men derimod er afhængig af det (autonome) moderne kunstsystem. Hypoteserne peger på to modsatrettede eller endda modsigende tendenser, hvormed jeg finder det nødvendigt at optegne den aktuelle historiske kontekst. I det følgende vil jeg fremhæve det moderne kunstsystem, samt det senmoderne samfund med den aktuelle afdifferentierings- og æstetiseringsproces.

Det moderne kunstsystem

Jeg vil først gribe tilbage til 1700-tallet, hvorpå den måde vi i dag forstår og identificerer kunst som modsætning til det funktionelle og håndværksmæssige, finder sted. Jeg vil her fremhæve en række aspekter, der er afgørende i forhold til det moderne kunstsystem.

Det kunstbegreb, som i dag er herskende i hvert fald i den vestlige verden, er ikke et universelt, men derimod et historisk betinget fænomen. I antikken havde man ikke nogen betegnelse for, hvad vi i dag kalder kunst, men anvendte begreberne *techné* og *ars* (Kyndrup, 2008, p. 28). Kyndrup påpeger, at der ikke har været nogen klar skillelinje mellem håndværk og kunst, og at en sand mester var i besiddelse af en mesterlig kunnen i den pågældende kunst, og mesterskabet bestod altså ikke i en særlig indsigt i verden. Med andre ord blev kunst tidligere betragtet som noget, der kunne tillæres, og endvidere blev kunstneren anskuet som en art håndværker, der mestrede en særlig kunnen. Kunsten var indfældet i en religiøs, social og politisk kontekst og havde altså en funktionel karakter – hvad enten den tjente religiøse eller dagligdags formål.

Dette ændrede sig med etableringen af de skønne kunster som selvstændig kategori, hvor kunsten samtidig blev indlemmet i institutionens kunst. Med andre ord fik kunsten plads i et diskursivt system af regler og love, som var løsrevet de gældende i de øvrige samfundsmæssige sfærer, og hermed opnåede den gradvist autonom status (Kyndrup, 2008, p. 29). Som resultat af denne løsrivelse fra den oprindelige sociale kontekst og funktion kunne kunsten nu opleves individuelt og vurderes ud fra sin evne til at vække beskuerens 'interesseløse behag', og altså ikke målt instrumentelt i forhold til formål og funktion.

Alexander Baumgarten anses som grundlæggeren af æstetikken inden for filosofien med udgivelsen af **Aesthetica** (1750, 1758). Med udgangspunkt i den græske term aisthesis kobledede Baumgarten det æstetiske til en erkendelsesform, der vedrører sanserne og følelserne som modspil til Aristoteles' teori om den logiske erkendelsesform. Hermed fik kunsten sin egen rationalitet. Baumgartens nærmeste efterfølger Immanuel Kant introducerede videre i **Kritik der Urteilskraft** (1790) et skønheds- og smagsideal, der både baserer sig på en indre, subjektiv følelse og en alment gældende ubestemt sans.

Baumgarten modstiller æstetikken 'den logiske erkendelse', hvilket Kant betegner den 'bestemmende erkendelsesdom'. Denne erkendelsesform eller -dom er ifølge Kant defineret som værende baseret på objektive begreber og principper, som sluttes fra det almene til det specifikke og altså gør krav på ubetinget nødvendighed. Heroverfor står den æstetiske smagsdom, som er karakteriseret ved en særlig erkendelsesmodus, hvor indbildningskraften og forstanden indgår i et frit samspil. Kant fremhæver desuden den æstetiske dom som værende kontemplativ og interesseløs, hvilket betyder, at den ikke er relateret til begær, mens kun angår den eksklusive følelse af lyst eller ulyst, som vækkes i individet, men den kontemplative ro perciperer det skønne og formålsløse. Afgørende for Kant er nu, at smagsdommen ikke er individuel men derimod almen, hvor de begreber, som er på spil i dommen, er ubestemte og relaterede til en særlig fælles sans, *sensus communis*, der knytter det subjektive til det almene:

*”Med *sensus communis* må man (...) forstå ideen om en sans for fællesskab, dvs. en evne til at bedømme, der i sin refleksion (a priori) har enhver andens forestillingsmåde i tankerne for ligesom at holde sin dom inden for den samlede menneskefornuft og derved undgå illusionen om de subjektive privatbetingelser, der let kan forveksles med objektive, en illusion, som ville have en skadelig indflydelse på dommen. Dette kan nu ske ved, at man holder sin dom op mod andres ikke så meget virkelige som mulige domme og sætter sig i enhver andens sted, idet man abstraherer fra de begrænsninger, der på en tilfældig måde hænger ved vor egen bedømmelse”*
(Kant, 2005, §40).

Som det fremgår af citatet anvender Kant begreber og beskrivelser som ”illusion” og ”ikke så meget virkelige som mulige domme”, hvilket vidner om, at der med begrebet *sensus communis* nok snarere er tale om et ideal om en fællessans frem for en egentlig realitet. Heraf og i overensstemmelse hermed interesserer Kant sig ikke generelt for den skønne genstands evne til – i kraft af sin fremstillingsform – at åbenbare det Absolutte eller Sande, men fokus er derimod snarere på det relationelle ved den æstetiske

dømmekraft. Altså dels det, der udspiller sig i relationen mellem beskueren og det skønne, og dels det, der vedrører beskuerens relation til et æstetisk og almenmenneskeligt fællesskab, *sensus communis*. Kant arbejder således med en forestilling om den æstetiske fællessans, der ideelt set skulle kunne forene menneskeheden i en følelse af frihed på tværs af sociale skel og individuelle præferencer. Dette indskrives sig tydeligt i det humanistiske oplysnings- og frigørelsesprojekt. Ole Thyssen har sammenfattet forholdet mellem kritikken af dømmekraften og Kants øvrige kritikker, hvor han netop kobler Kant med oplysningstidens idealer:

”Den æstetiske dom, som afstemmer alle vore psykiske evner bliver det højeste udtryk for oplysningstidens mål om det frie menneske. Hermed ville Kant lægge endnu en sten i humanismens mur: en fælles natur, en fælles moral og en fælles kunstssans” (Thyssen, 1998, p. 40).

Hos såvel Baumgarten som Kant angår æstetikken både det natur- og det kunstske. Dette bliver hos Johann Friedrich Schiller og hans breve om **Menneskets æstetiske opdragelse** (1770) indsnævret til udelukkende at vedrøre det kunstske – hermed etableres kunsten endegyldigt som en særskilt autonom betydningsssfære. Schiller knytter an til Kants moderne frigørelsesprojekt og forbindelsen mellem det etiske og moralske med det skønne, idet han påpeger den æstetiske opdragelse som vejen til forbedring og endda forædling af den menneskelige karakter. Schiller skriver sine breve på baggrund af den franske revolution, der ifølge ham vidner om mennesket ufuldkommenhed og uformåen i forhold til ønsket om at skabe en verden af frihed, lighed og broderskab. Og det er på denne baggrund, at Schiller argumenterer for det æstetiske som en uomgængelig forudsætning for det etiske. Det moderne menneske er, ifølge Schiller, splittet mellem følelse og fornuft, mellem sensibilitet og forstand, hvilket kun kan forenes med hinanden i *legedriften*, som lader sig udfolde i kunsten (Schiller, 1770, p. 129). Kunsten som en Schein-verden er der, hvor mennesket kan udfolde sin herskerret:

”Denne herskerret udøver mennesket i skinnets kunst (...) Men mennesket ejer også ene og alene denne suveræne ret i skinnets verden, i indbildningskraftens væsensløse rige, og kun så længe det i teorien afholder sig fra at udsige eksistens derom og i praksis giver afkald på at tildele eksistens dermed” (Schiller, 1770, p. 127).

En vigtig pointe er dog ikke, at æstetikken og etikken, eller kunsten og hverdagslivet, intet har at gøre med hinanden i det Moderne, da der netop er tale om en

korrespondance mellem disse, men den er indirekte. Den frihed og lighed, som Schillers samtid ikke formåede at realisere i det sociale, kan kun finde sted i det æstetiske, ifølge Schiller, som indeholder løftet om et fremtidigt liv i frihed. I Schillers vokabular: *"kun skønheden kan give mennesket en social karakter"* (1970, p. 131).

Overordnet kan vi altså med Kant og Schiller argumentere for, at menneskets vej til frihed og frigørelse går gennem kunstens interesseløse Schein-verden, hvor form og indhold forenes på sådan måde, at det tjener som en model for, hvordan såvel menneskets som samfundets indre modsætninger i fremtiden kan ophæves. Netop denne fokusering på en imaginær form for frihed, der indeholder løftet om et fremtidigt liv i frihed – her ikke blot åndeligt, men ligeledes socialt – har stor betydning for den moderne forståelse af kunst. Kunsten befinder sig på en gang i denne specielle kunstsphære med egne regler og love, men eksistensen af denne sfære er samtidig med til at forhindre, at kunsten kan gribe ind i sociale og politiske forhold. Som Solveig Gade påpeger, så menes erfaringen af kunsten – lidt firkantet stillet op – at være præget af en særegen æstetisk sensibilitet, der potentielt gør beskueren i stand til at hæve sig over private begær og interesser for at indtræde i et alment imaginært æstetisk fællesskab, hvor det er muligt at bygge bro mellem de med moderniteten uddifferentierede vidensformer (Gade, 2010, p. 67).

Det senmoderne samfund

Som det gjorde sig gældende med samtidskunsten, ser vi ligeledes, at der til beskrivelse af den aktuelle samfundsmæssige formation findes mange betegnelser: det senkapitalistiske samfund, det post-industrielle, det postmoderne, det hyperkomplekse, oplevelsessamfundet, videnssamfundet, informationssamfundet, projektsamfundet etc.

Betegnelserne ovenfor anvendes alle til at beskrive den udvikling, som er fundet sted i højtudviklede, sekulariserede lande. Overordnet kan man karakterisere udviklingen som en aftraditionaliseringsproces, hvor individet er blevet 'frisat' i Kaare Niensens vokabular (2007, p. 24-28) fra det sociale og klassebestemte fællesskab og dermed de fælles reference- og forklaringsmodeller og orienteringspunkter, som individet tidligere identificerede sin verden ud fra.

Henrik Kaare Nielsen karakteriserer – trækkende på Frankfurterskolens kritiske teori og særligt Jürgen Habermas – samfundet som et senmoderne samfund, hvor den sociale praksis er kendetegnet ved en sekularisering og uddifferentiering af en række relativt autonome praksissfærer, som domineres af forskellige handlingsrationaliteter: en kognitiv-instrumentel rationalitet med videnskaben som institutionel referenceramme, en moralsk-praktisk rationalitet med politik og moraldebat som institutionelle fora, og en

æstetisk-ekspressiv rationalitet med kunstinstitutionen som ramme. Implicit i denne uddifferentiering ligger, at disse praksissfærer og handlingsrationaliteter ikke længere er underlagt en totalitær højere instans som fx et religiøst verdensbillede, men hver især fungerer og udspiller sig på egne præmisser (Kaare Nielsen 2007, p. 32-34). Morten Kyndrup forklarer uddifferentiering i dannelsen af relativt overordnede 'kollektiv-singulariser' – dette, at noget omtales i ental, bestemt form og bliver til overbegreb: *"[Disse] dannes og får på den måde en særlig referenceeffekt gennem den selvstændiggørende substantivering: historien, videnskaben, politikken, udviklingen"* (Kyndrup, 2008, p. 27).

Dette betyder imidlertid ikke, at disse praksissfærer ikke har noget med hinanden at gøre: de spiller løbende sammen, griber ind i hinanden og skaber samfundsmæssige betingelser for hinanden, men interaktionen foregår på basis af forskellige handlingsrationaliteter.

Kunsten i det senmoderne samfund

Kulturlivet i almindelighed og kunsten i særdeleshed er dermed institutionaliseret som et særskilt område i samfundet. Netop kunstens særlige status har haft afgørende betydning og konsekvenser for debatten om, hvorvidt kunst kan og bør øge indflydelse på samfundsmæssige og politiske forhold og spørgsmål, eller om kunst tværtimod repræsenterer en absolut 'andethed' i forhold til det omgivende samfund.

I udgangspunktet forstod den moderne kunst sig som en del af den borgerlige danneskultur og dermed som en del af denne danneskulturs overordnede samfundsmæssige oplysnings- og frigørelsesprojekt (Kaare Nielsen, 2007, p. 104). Oprettelsen af Kulturministeriet i 1961 vidner om denne grundlæggende kobling mellem kunst og dannelse, og dansk kulturpolitik har lige siden sigtet på at sikre udviklingsmuligheder for og garantere adgang til de dele af den skabende kunstneriske virksomhed og kulturarven, som kulturdebatten udpeger som værdifulde, men som ikke ville kunne eksistere på markedsvilkår. Sagt med andre ord bygger dansk kulturpolitik på en forestilling om, at kunst og kultur kan yde positive samfundsmæssige effekter i form af højnet almindelighed og myndiggørelse af det enkelte individ som samfundsborger, hvilket selvsagt vil styrke demokratiet. Med Kaare Niensens formulering:

"kulturpolitiske diskurser [...] beskæftigelsen med kunst på den æstetisk-ekspressive handlingsrationalitets egne præmisser er her blevet fremholdt som mulig katalysator for mere omfattende dannelsesprocesser, i regi af hvilket individet vokser og myndiggøres i både æstetisk, moralsk og kognitiv henseende" (Kaare Nielsen, 2007, p. 65).

Dette syn på kunsten og dens muligheder mimer og trækker på Kant og Schillers forestillinger om det æstetiske som beskrevet ovenfor. Beskæftigelsen med kunst på dens autonome præmisser for betydningsdannelse er i denne tradition blevet fremholdt som mulig igangsætter for mere omfattende dannelsesprocesser, hvorigennem individet vokser og myndiggøres i både sanselig, følelsesmæssig og intellektuel henseende. Uden at opgive sin autonomi bidrager kunsten således gennem denne mere indirekte vej til højnelse af den almene velfærd og til en udvikling af et bedre og mere demokratisk samfund.

På baggrund af globaliseringens præmisser for det senmoderne samfund argumenterer Kaare Nielsen for, at det ikke længere er muligt at tale om den klassiske, enhedskulturelle dannelsesforståelse. Moderne dannelse eller dannelse i det senmoderne samfund må nødvendigvis operere med plurale, henholdsvis hybride kulturformer og åbne processer. Kernen i begrebet er fortsat *"menneskelige vækstprocesser, som realiserer og integrerer individernes sanselige, emotionelle og intellektuelle potentialer og sætter dem i stand til at orientere sig i den moderne verden"* (Kaare Nielsen, 2007, p. 91). Dannelsesbegrebets omdrejningspunkt er altså en sikring af individernes reflekterende over sig selv og i forhold til den sociale og kulturelle kontekst.

Afdifferentiering og æstetisering

Kaare Nielsen fremhæver, at i de højtudviklede moderne samfund spiller æstetisk praksis – forstået som det delområde af den samfundsmæssige praksis, hvor vi forholder os til artefakter i en æstetisk-ekspresiv handlingsrationalitets optik – som diskurs en fremtrædende rolle; ikke blot kunsten, men ligeledes kulturelle udtryk og hverdagslivets former bliver i tiltagende grad genstand for opmærksomhed, i hvilken den sanseforankrede betydningsdannelse er i fokus. Som led i disse forandringer foregår en omfattende sekularisering af æstetiske spørgsmål, således at oplevelses- og refleksionsformer, som tidligere var forbeholdt den høje kunsts diskurser, er blevet udbredt til en række andre samfundsmæssige områder i forbindelse med den såkaldte æstetisering af hverdagslivet i senmoderniteten. Med andre ord foregår der en form for sekularisering af det æstetiske i de velstående, højtudviklede samfund i dag kendetegnet ved

"almengørelsen af den æstetisk-ekspresive handlingsrationalitet, således at denne indtager en fremtrædende plads i det kollektive betydningsrum som helhed. Tendensen er med andre ord, at modernitetens uddifferentiering af den sociale praksis i relativt autonome sfærer og rationaliteter nivelleres, og at den æstetiske praksis' oplevelses- og refleksionsformer slipper

forankringen i produktionen og receptionen af æstetiske artefakter og appliceres på livsverdenen og den sociale praksis som sådan” (Kaare Nielsen, 1996, p. 114).

Overordnet kan æstetiseringen forstås som resultat af materielt overskud, som er nært forbundet med velfærdsstigning men ligeledes det senmoderne samfunds aftraditionalisering. Hvor individet tidligere var bundet til et traditionsbåret socialt fællesskab, kan individet nu vælge, hvilken livsstil det ønsker at identificere sig med. Som den tyske kultursociolog Gerhard Schulze påpeger i denne forbindelse, får de æstetiske smagskriterier, som afgør det givne valg af livsstilsfællesskaber, afgørende betydning. I sin bog **Die Erlebnisgesellschaft** (1992) beskriver Schulze, hvordan en psykofysisk semantik har opløst den økonomiske i det senmoderne 'oplevelsessamfund', som er karakteriseret ved, at individet konstant er på jagt efter umiddelbar behovstilfredsstillelse i form af varer, der appellerer til både krop og sind. Gennem tilegnelsen af unikke varer og oplevelser, der stemmer overens med individets æstetiske præferencer frem for et standardiseret forbrug, bliver det muligt for individet at definere sig socialt. I denne optik fungerer den generelle æstetiseringstendens på mere eller mindre eksplicit vis som formidlingsinstans mellem individets identitetsarbejde og markedet i det senmoderne samfund.

Vi kan samtidig forstå æstetiseringsprocessen i forhold til det immaterielle arbejdes status i den velstående del af verden. I de højtudviklede lande forekommer en stigende grad af outsourcing, hvor det materielle arbejde flyttes til lande med lave lønninger, hvilket har medført, at det immaterielle arbejde har vundet frem. En konsekvens af dette er bl.a., at fænomener og buzz-words som kreativitet, innovation og æstetisk bevidsthed er blevet helt afgørende faktorer i forhold til virksomheders evne til at klare sig på det globale marked (Kunst & Kapital). Denne udvikling er blevet undersøgt af et stort antal teoretikere, hvor særligt B. Joseph Pine og James H. Gilmores bog **The Experience Economy – work is Theatre and every Business a Stage** (1999) har haft stor betydning. De to amerikanske økonomer sætter fokus på, at velfærdssamfundets serviceøkonomi, der tidligere afløste industriøkonomiens masseproduktion af varer, er i færd med at blive erstattet af en oplevelsesøkonomi. Fokus er her ikke længere på håndgribelige varer, men i stedet mindeværdige oplevelser. Det er derfor ikke længere tilstrækkeligt for virksomheder at producere og distribuere varer af god kvalitet, hvor de nu må imødekomme kundernes behov for oplevelser ved at sammenkoble varen med en sanselig oplevelsesappel. Som en slags teaterinstruktør må virksomhederne således iscenesætte varen som en del af en større oplevelse, og i denne forbindelse helst

engagere modtagerne, som ikke længere karakteriseres som kunder, men som gæster (Pine & Gilmore, 1999, p. 5-15).

Opsummerende kan vi altså sige, at der i det senmoderne samfund med oplevelsesfokusset og det immaterielle arbejdes indvinding sker en overskridelse mellem en æstetisk, sanselig og emotionel appel og det økonomiske systems traditionelt rationelle og instrumentelle kerne. Med æstetiseringen sker en kobling mellem tidligere adskilte praksissfærer og hertil hørende handlingsrationaliteter. Endvidere er det muligt at forstå den generelle æstetiseringsproces som en identitetsregulerende instans i forhold til individets identitetsarbejde, hvor individet i langt højere grad forholder sig til og udtrykker sig gennem æstetiske præferencer.

Kapitel 4

Analyse af kunstprojekterne

Jeg vil i det indeværende afsnit analysere de to samtidskunstneriske projekter *Flere sider af samme sag: en lysavis*, der fandt sted i Gellerupparken i 2008 med kunstnerne Tanja Nelleman og Grete Aagard, og *CUDI – Center for Urbanitet, Dialog og Information*, der fandt sted i Vollsmose i 2000-2001 med kunstnerne Lise Skou og Lasse Lau. Da begge kunstprojekter positionerer sig om en reaktion mod mediernes generelle fremstilling af disse ghetto-områder, der fører til en dæmonisering og generalisering af "den Anden", vil jeg først undersøge netop kunstprojekternes opposition mod mediernes fremstilling, samt hvordan de forsøger at skabe modrepræsentationer til mediernes generelle fremstilling. Herefter vil jeg kigge nærmere på enkelte af CUDIs underprojekter, da der i løbet af året 2000 fandt mange forskellige projekter sted i Vollsmose-parken. Udover de konkrete udsigelsesanalyser vil fokus ligeledes være på, hvordan kunstprojekterne forholder sig til og netop benytter sig af de to positioner til kunstens rolle, som mine arbejdshypoteser konkretiserer.

Flere sider af samme sag: en lysavis blev støttet af Aarhus kommune og er altså et kunstprojekt, der netop anvendes som middel i en politisk kontekst, idet dette indgår som strategisk punkt i Aarhus' kommunes helhedsplan for Gellerupparken. CUDI var ikke et resultat af et lokalpolitisk tiltag, men opstod på kunstnernes eget initiativ. Jeg har dog valgt her at sætte fokus på netop dette kunstprojekt, da det kan ses som foregående inspiration til efterfølgende kunstprojekter igangsat af netop lokalpolitiske tiltag – heriblandt *Flere sider*. Jeg vil derfor i det følgende analysere kunstprojekterne for at skabe indsigt i, hvorfor man nu ønsker at anvende kunsten som strategisk værktøj, hvormed jeg i det efterfølgende kapitel vil sætte fokus på, hvad der sker, idet kunstprojektet indskrives en ekstern og måske ikke synlig afsender i form af en politisk instans.

Modrepræsentation og – billeder

Såvel CUDI som *Flere sider* erklærer eksplicit, at de ønsker at skabe modbilleder og modrepræsentationer til mediernes fremstilling af boligområderne. Overordnet handler projekterne altså om at undersøge forholdet mellem virkelighed og repræsentation, eller sagt med andre ord undersøger projekterne den givne diskurs, som medierne gennem udsigelsen iværksætter. Udsigelsen indbefatter selve de betingelser og de rammer, hvorunder og hvori enhver diskurs produceres. Benveniste fremhæver netop, at det ikke er muligt at undersøge tegnet uden at medtænke den sociale kontekst, hvori det er

produceret. I undersøgelsen af kunstprojekternes udsigelse er det dermed nødvendigt at undersøge den diskurs, som den positionerer sig imod, og som de selv er et produkt af.

CUDI offentliggjorde i projektets start en manifestlignende tekst, hvor det bl.a. lød:

"We want to create a meeting-place [...] CUDI is a reaction to the medias representation of a reality that is in opposition to ethnic minorities. CUDI is a reaction to the authorities' marginalization of social loaded families. CUDI wants to change or displace existing social norms and structures to obtain more cultural visibility and democratic equality. Through formation of network CUDI wants to encourage and strengthen the identity of the area"

(Skou, 2014)

I **How to do Things with words** (1962) inddeler sprogforskeren John L. Austin sætningen i tre niveauer: det lokutionære, det illokutionære og det perlokutionære niveau. Hvor det første niveau betegner selve ytringen og dets semantiske niveau, vedrører det illokutionære ytringens performative retning. Slutteligt betegner det perlokutionære niveau talehandlingens effekt (Austin, 1997, p. 118-140). Austin peger på, hvordan ytringer typisk fremføres med en intention om effekt, og denne intention kan aflæses på ytringens illokutionære niveau, hvor de retoriske konventioner, der medvirker til at effektuere talehandlingen og dens konsekvenser, figurerer. I forlængelse heraf påpeger Martin Puchner, at manifestgenren i kraft af sin omfattende brug af illokutionære kommandoer, der tjener som middel til at opnå det perlokutionære mål, kan betegnes som en art grundbog i studiet af performative talehandlinger (Puchner, 2006, p. 23-27). Manifestet er karakteriseret ved at betone det illokutionære niveau i forhold til de ytringer, som fremsættes, hvor det i omfattende grad benytter sig af sproglige figurer som fx spørgsmål, direkte henvendelsesform, udpræget brug af pronomener som 'vi', 'du' og det 'dem', som manifestet distancerer sig fra, samt aktive verber og korte sætninger.

CUDIs manifestlignende tekst er i tråd med manifesttraditionen bygget op omkring gentagne korte og aktive sætninger. Særligt tekstens sidste afsnit med overskriften "WHY", som citatet ovenfor refererer til, benytter sig af denne opstilling. Teksten benytter sig gentagne gange af verberne "want to/wants" og udtrykket "is a reaction to", hvilket forener manifestet med den illokutionære kraft, der skal til for at påvirke modtagerne og bringe manifestets udsagn videre til et perlokutionært niveau.

Teksten italesætter ikke et eksplicit 'dem' eller danner et eksplicit inkluderende 'os' mellem afsenderne og modtagerne, men teksten markerer tydeligt, hvem, der tages

afstand fra – nemlig "the medias' representation" og "the authorities' marginalization", hvormed modtagerne tvinges til at forholde sig til disse instanser enten som et 'dem' eller stille sig på mediernes og autoriteternes side og dermed frasige sig manifestet. I forlængelse heraf er det muligt at argumentere for, at der søges dannet en art performativt 'vi' gennem teksten, men dette er ikke en klart afgrænset gruppe. I teksten optræder et eksplicit 'vi', der netop anvendes til at skabe en relation mellem afsender og læser. Dog fører 'vi'et ikke tilbage til andet end CUDI – en form for ikke-navn, hvor der ikke refereres til Skou og Lau som individer, men udelukkende til kunstprojektet CUDI. Relationen er dermed ikke mellem kunstnerindividet og læseren, men mellem kunstprojektet som sådan og læseren. I teksten danner CUDI ligeledes et implicit 'vi', idet CUDI lader deres udlægning af tingenes tilstand stå som art fakta: "*medias representation of a reality that is in opposition to ethnic minorities*" og "*the authorities' marginalization of social loaded families*". Gennem etableringen af dette implicite 'vi' inddrages læseren i CUDIs subjektive udsigelse. Læseren kan vælge ikke at tage dette 'vi' på sig, men derved tages samtidig afstand fra teksten og CUDIs projekt. Ifølge Benveniste bliver subjektet netop konstitueret i og gennem sproget, men heri opstår ligeledes muligheden af at blive gjort til subjekt *for* sproget. Dette kan siges at gøre sig gældende her. Som læser af den manifestlignende tekst inviteres man ind i CUDIs mening via modstanden mod 'dem', og det er på sin vis ikke muligt at undgå det implicite 'vi' uden at blive ekskluderet fra såvel tekst som kunstprojekt.

Det ses altså gennem CUDIs manifestlignende tekst, hvordan de med projektet ønsker at modstille sig såvel medierne som autoriteterne i samfundet. Gennem etableringen af det implicite 'vi', der tager afstand fra 'dem' forstået som medierne og samfundsmæssige autoriteter, søger CUDI alternative strukturer med vægt på ord som "mødested" og "netværk". Der gives ikke et svar, og det implicite 'vi' forbliver uafgrænset, hvormed alle i princippet inviteres til at tage del i det eksplicite 'vi', nemlig CUDI som kunstprojekt. Teksten er en performativ tekst. På samme vis italesætter *Flere sider* et lignende ønske, idet de skriver: "[Lysavisen skal] *give midtbyens borgere og besøgende mulighed for at læse de 'alternative' 'headlineres' og se tekster fra og om tiltag i Gellerup, en bydel som ofte betragtes som et isoleret og udskældt boligområde, hvor 'man' ikke har noget at gøre*" (Aagaard, 2014). I dette udsagn fra Grete Aagaard inddrages det upersonlige pronomen 'man'. Gennem indførelsen af dette 'man' forlener Aagaard påstanden om Gellerupparken som "et isoleret og udskældt boligområde" med en generel indstilling – påstanden, som fører tilbage til mediernes fremstilling af bydelen, bliver fremhævet som værende den gængse almene opfattelse igennem anvendelsen af 'man'.

Boligområderne Gellerupparken og Vollsmose fremstilles ofte skævt i medierne, hvor beboerne i disse områder bliver portrætteret som *modborgere*, ikke *medborgere*. Mahmoud Daoud, som bor i Vollsmose og som i 2008 tog initiativ til debat om forholdet mellem boligområderne og medierne, karakteriserer det således: "*Det som bekymrer mig mest er, at medierne ofte taler om muslimer og etniske minoriteter, men ikke med os*" (as cited in Agergaard, 2008). Daoud italesætter i dette citat, hvad kunstprojekterne netop søger at danne modbilleder mod, nemlig at medierne ikke inddrager de etniske minoriteter, men derimod udelukker dem fra fællesskabet gennem et generaliserende og dæmoniserende sprogbrug. Som jeg fremførte ovenfor, risikerer individet at blive gjort til subjekt *for* sproget, hvilket i udpræget grad kan siges forekommende i mediernes skelnen mellem os/dem. Når noget repræsenteres, i ord eller billeder, mister det sin singularitet for at kunne blive kommunikeret. I sin finden sted dekomponerer sproget nødvendigvis den ting, det meddeler, til et væsen, *hvorom man taler*, og til en bestemmelse, som man *siger noget om* (Agamben, 1993). I en insisteren på et generelt overbegreb 'dem' forekommer en desubjektivisering af områdernes beboere – beboerne anonymiseres, og de enkelte individer/beboere bliver udskiftelige med hinanden via en negation af de repræsenteredes singularitet. Sagt med andre ord forekommer en adskillelse mellem beboerne i områdernes egen selvforståelse og den talte diskurs i samfundet. Medierne gør beboerne i boligområderne til objekt for sproget, de "*indgår som objekter frem for subjekter*" (Sheikh as cited in CUDI, 2001).

Medierne (journalisterne) opfattes som værende uden for diskursens orden, idet deres rolle er at beskrive, fremlægge og rapportere tingenes tilstand i en fraskrivelse af egen subjektivitet. Det er altså et genremæssigt kendetegn ved journalistikken, at denne er objektiv. I forhold til Benveniste kan vi altså sige, at medierne er kendetegnet ved den særlige udsigelsesmodus *histoire*, der består i at udviske udsigelsens mærker i det udsagte – den journalistiske tekst er en *udsagnstekst* i Greimas vokabular (Lund, 2008, p. 32). I den journalistiske tekst skal fortælleren, journalisten, være fraværende, og de subjektive markører kun komme til udtryk gennem fx interviews eller eksperters udsagn. *Histoire* synes altså konstitueret gennem en negation af det udsigelsesapparat, som det ikke desto mindre fremkommer af. Men denne opposition mellem diskurs og *histoire* er dog aldrig absolut, hvilket Lund udtrykker således:

"Ingen af de to findes i en ren form, og det er ikke en opposition mellem to symmetriske termer, men mellem en generel tilstand, diskurs, og en særlig tilstand markeret af udelukkelser, historisk fortælling, der således blot er en

form af diskursen, hvor udsigelsens mærker tilsyneladende er midlertidigt suspenderet” (Lund, 2008, p. 33).

Den journalistiske tekst skal altså ikke forstås som værende i opposition til den personlige diskurs, men er udelukkende identificerbar ved allerede at være konstitueret i diskursen, hvor medierne/journalistikken er det fortællende jeg, og altså er udsigelsens subjekt. Sagt med andre ord er det ikke muligt for det journalistiske subjekt at hævde sig adskilt udsigelsen.

Vi kan for eksempel tage overskriften ”Nu behøver de ikke længere tale dansk” fra Ekstra Bladet 2012. Hvis vi ser bort fra artiklens indhold som sådan og koncentrerer os om overskriften, bliver det tydeligt, at denne helt eksplicit danner en os/dem-delning, hvor 'os' dækker over det etnisk-danske flertal, mens 'dem' er den Anden, de fremmede. Det kunne forestilles, at denne overskrift stammer fra en udtalelse som findes i artiklen, men uanset hvad, italesætter og reproducerer overskriften delingen mellem os og dem. Der forekommer, hvad Simon Sheikh betegner en ”krise i repræsentationen” (CUDI, 2001).

Sheikh forklarer denne krise i repræsentation til en krise over repræsentationen 'danskhed', som han ser som et skrøbeligt begreb, der i medierne forsøges underbygget gennem en negativ repræsentation af alt, hvad der er 'andet' og dermed udansk. Sheikh inddrager Slavoj Zizek til forklaring af, hvordan national identitet kan forstås som symbolsk identifikation, der organiserer begæret i en samlet, national livsstil (CUDI 2001). Nationen er dermed en skabt konstruktion, der i og for sig kun eksisterer så længe medlemmerne investerer troskab i den. Zizek kobler nationalitetsfølelsen til, hvad han kalder 'berøvelsen af nydelsens logik'. Nationaliteten angår, ifølge Zizek, nydelsen og begæret, hvor andre nationaliteter ses som en trussel netop via deres anderledes måde at organisere nydelse på – madvaner, arbejdsmoral, handlemåder etc.. Frygten for det fremmede – eller som Sheikh karakteriserer som den Anden – er dermed dobbelt, da man på den ene side frygter, at de vil stjæle vores nydelse såvel direkte gennem at tage fx vores socialhjælp som indirekte ved at nedbryde vores (nationale) livsstil gennem deres livsførelse. På den anden side synes de fremmede at have adgang til en nydelse, som er os nægtet. Begæret har at gøre med centrale psykologiske processer og kastration: *”Frygten for at blive berøvet vores nydelse dækker over det trauma, at nydelsen aldrig var vores at besidde – den er derimod altid defineret af afsavn og kastration”* (Sheikh as cited in CUDI, 2001). Berøvelsen tilskrives nu den Anden eller de fremmede, hvormed nydelsen altid vil være forbundet til den Anden. Som Sheikh pointerer, er det i denne optik ikke underligt, at fremmedhadet dominerer medierne, da det ligeledes dominerer vores underbevidsthed (CUDI, 2001).

I det følgende vil jeg sætte fokus på selve værkerne i en undersøgelse af, hvordan disse kan virke som modrepræsentationer og modbilleder til mediernes generaliserende 'dem'.

Flere sider af samme sag: Lysavis

Projektet *Flere sider af samme sag* kan defineres som en deltagerorienteret og debatspecifikt projekt, der handler om at give stemme til det ekskluderede 'andet' for i samarbejde med de 'ekskluderede' at forsøge at skabe en platform for stemmen. Projektets gestus ligger i, at beboerne gennem deres deltagelse går fra at være udsagnets subjekt – de, der snakkes om – til at blive udsigelsens subjekt – de, der taler.

Som klaret i den metodisk-analytiske tilgang fokuseres der med udsigelsesanalysen på kunstprojektets *gøren*, ikke dets *væren*. Jeg vil derfor ikke analysere de enkelte udsagns indhold, men derimod undersøge hvordan kunstværket giver stemme til de involverede, og hvad der sker, idet de involverede approprierer stemmen. Dette vil blive undersøgt dels i forhold til kunstnerne som afsender af værket, dels som oprettelsen af de unge som udsigelsens subjekt.

Kunstnerne som afsendere

I kunstprojektet er Tanja Nellemann og Grete Aagaard, kunstnerne, værkets afsendere. I en projektbeskrivelse til bl.a. Aarhus kommune forklares, hvordan de sigter mod at vende noget negativt (mediernes fremstilling af Gellerupparken) til noget positivt gennem en dialogbaseret tilgang, der skal få såvel afsender og modtager til at tænke anderledes – til at reflektere over, hvordan vi fremstiller hinanden (Kunst, 2010, p. 22). Konkret var der tale om dannelsen af en lysavis, der gennem en visning af udsagn skulle fungere som såvel intern som ekstern kulturel og æstetisk kommunikation. Særlig fokus var der på 7. og 8. klasserne fra Tovshøjskolen, der blev inddraget i projektet som faste skribenter, idet de fik til opgave at omskrive/omformulere avisartiklers overskrifter. Avisoverskrifterne kan dermed karakteriseres som en art benspænd, som de unge skulle arbejde ud fra. Desuden har mediet en inkorporeret begrænsning i sig selv, og udsagnene måtte højst være på otte ord. Kravene fra kunstnerne side var derudover, at teksterne skulle have tilknytning til vestbyen, indbyde folk til at tage del og ikke have et kommercielt islæt. Lysavisen fremviste digte, udsagn, tekst, tegn, sms, oplysninger og information. Der er altså tale om en todelt anvendelse af lysavisen. Dels blev de ytringer, som de unge i samarbejde med kunstnerne skabte ud fra eksisterende avisoverskrifter, og dels blev de øvrige beboeres tilsendte forslag og generel information fra området vist frem. På denne måde havde lysavisen et såvel æstetisk som informativt aspekt.

I relation til Bourriaud kan kunstværket altså defineres som et relationelt værk

med intersubjektiv karakter. Nellesmann og Aagaard lukker ikke værket autonomt om sig selv, men forbinder det med sine omgivelser og sit publikum. I *Flere sider* fralægger kunstnerne sig deres egen udsigelse, idet denne gives til deltagerne. Frem for at producere værkets endelige udsagn træder kunstnerne i en art tredjepersonsdiskurs, som i værkets nutid kommenterer og analyserer værkets diskursive karakter, men som aldrig indtræder i værkets udsigelse som 'jeg'. I værkets finden sted sker en forskydning, hvor Nellesmann og Aagaard går fra at være kunstprojektets eksplicite afsendere til at blive de implicite. I værket opgiver kunstnerne at tale sig selv som sig selv, men i stedet lader deltagerne tale. I frasigelsen af værkets endelige udsagn og dermed egen udsigelse bliver spørgsmålet om kunstnernes *intention* af betydning. Intentionen danner rammen om deltagernes ageren, og det bliver samtidig det, som udenforstående vurderer kunstprojektet på – lever kunstprojektet op til den intenderede vision? Netop betydningen af kunstnernes intention i den relationelt orienterede kunst har kunsthistorikeren Rune Gade berørt i artiklen **Operativ Kunst**:

"Hvis kunstværket antager skikkelse af et møde eller en udveksling, sådan som Bourriaud foreslår, fordrer det så ikke, at man forholder sig til det, som var det et udsagn fremsat af en person (kunstneren), snarere end som en genstand, der 'i sig selv', dvs. uafhængigt af et kunstnersubjekt, autonomt, kan rumme betydning?" (Gade, 2003, p. 57).

Det er altså i de deltagerorienterede kunstprojekter som bl.a. *Flere sider* ikke muligt at vurdere det endelige kunstværk i sig selv, men det skal netop vurderes i forhold til kunstnernes intention med værk og deltagelse.

Ovenstående citat fra Rune Gade pointerer dog en ambivalent karakter ved kunstnernes rolle i de relationelle samtidsværker. I og med deltagelsen frasiger kunstnerne sig deres egen udsigelse og værkets udsagn, men i denne frasigelse træder kunstnerne dog tydeligt frem – værkets udsagn vurderes i forhold til kunstnernes intention. Kunstnerne kan ikke frasige sig afsenderrollen, da det netop er kunstnerne, der udpeger projektet som værende kunst og herved ændrer dets diskursive og betydningsmæssige status. Thierry de Duve hævder i **Kant after Duchamp** (1996) i relation til kunstnerrollen, at Duchamps readymade ikke bryder med det moderne kunstbegreb. Tværtimod viser den tydeligt det moderne kunstsystems funktionelle vilkår, nemlig at alt kan være kunst i det Moderne. Det er her Duves pointe, at den æstetiske domsfældelse er blevet ændret med readymaden. Fra at have reflekteret over det skønne, reflekteres nu over værkets status som kunst. Duve skriver: *"Den moderne æstetiske dom formuleres ikke som 'dette er*

skønt' (eller grimt), men som 'dette er kunst' (eller ikke kunst)'' (1996, p. 292). Kunstnerne forstås som privilegeret subjekt, der kan udpege bogstaveligt talt alt til kunst.

Kunstnernes rolle som udpegende "dette er kunst" hænger altså uløseligt sammen med rammesætningen af kunstprojekterne som værende kunst, altså som befindende sig i den diskursive sfære **Kunsten**. Trods, at kunstprojekterne finder sted uden for den kunstinstitutionelle ramme, så trækker de på de opskrevne regler og forståelser, som gør sig gældende inden for dette praksisfelt. Kunstnergruppen N55 udtaler bl.a.: "*det, der definerer en situation, der har med kunst at gøre, er at der er en bevidsthed om, at denne situation har med kunst at gøre*" (as cited in Gade, 2010, p. 95). Den kunstneriske situation er altså stærkt koblet til beskuerens bevidsthed om, at den givne situation er iscenesat som kunst og inden for dennes diskursive ramme. Underforstået ligger der i dette, at det præcis er pga. at beskueren befinder sig i og er bevidst om at befinde sig i et andet diskursivt rum end det dagligdags, at han eller hun er i stand til at anskue verden fra et andet perspektiv end det vanemæssigt. Den kunstneriske situation kan altså siges forlenet med det moderne kunstsyn.

Overordnet kan vi dermed hævde, at Nellesmann og Aagaard i frasigelsen af udsigelsen muliggør, at deltagerne kan blive udsigelsens, men netop i fraskrivelsen træder de tydeligt frem som afsenderne, hvor deres påpegen "dette er kunst" er en nødvendighed for kunstprojektets finden sted i den æstetiske sfære.

Værket som deltagelse

I værkets begivenhed – dets bliven til – præsenteres klasserne fra Tovhøjskolen for eksisterende avisoverskrifter, der alle har Gellerupparken som tema. Disse overskrifter, der ofte fremlægger et negativt syn på området og dets beboere skal de unge nu omformulere til et nyt og positivt udsagn. Avisoverskrifterne repræsenterer mediernes fremstilling af os/dem, der blev diskuteret ovenfor. I fremlægningen af mediernes repræsentation af området og dets beboere for de unge i projektet, konfronterer Nellesmann og Aagaard de unge med den upersonlige desubjektivisering, der finder sted i mediernes omtale – eller rettere *talen om*, deres udsigelse af os/dem. De unge konfronteres altså sprogets anonymisering og negation af deres singularitet i sprogets ensretning under begrebet 'dem', og de stilles ansigt til ansigt med forståelsen af dem selv som den Anden, de fremmede. Med henvisning til Agamben bliver de unge i konfrontationen bevidste om denne desubjektivisering, de bliver bevidste om, at de er desubjektiviserings subjekt, at repræsentationen, hvad enten den foregår i ord eller billeder, nødvendigvis fratager os vores singulære, individuelle væren og gør os almene i

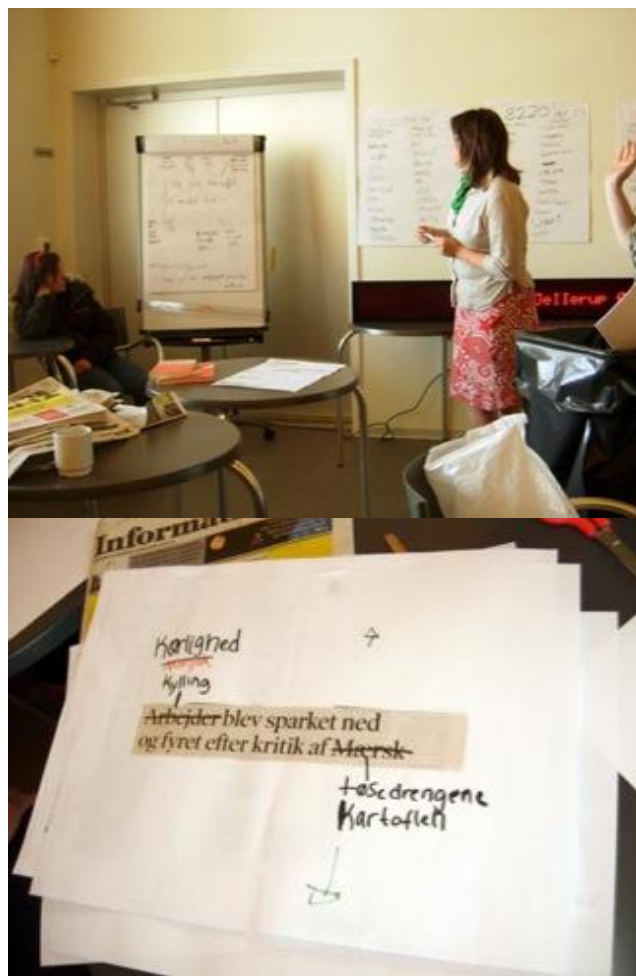
forsøget på at kommunikere os. De unge bliver altså bevidste om, hvordan medierne italesætter dem, men heri ligger ligeledes muligheden for, at de unge kan skabe forståelse for, at de er mere og andet end disse italesættelser. Det er udelukkende gennem erfaringen af dette manglende sammenfald mellem os selv og repræsentationen, at vi fornemmer os selv som værende forskellige fra det, der er repræsenteret, og dermed som havende en individuel, singulær væren, altså en levende krop. Der sker en subjektiv erfaring af desubjektivering (Lund, 2008). I kunstprojektets første fase, hvis vi kan kalde det således, forekommer dermed en bevidsthedsgørelse blandt de unge deltagere, hvor de gennem mødet med mediernes fremstilling præsenteres for "de andres blik" på dem, samt fornemmer sig selv som værende adskilt fra dette blik.

Aagaard og Nellemann benytter sig af et greb, som vi med Bourriaud kan kalde "postproduktion". Bourriaud forklarer selv begrebet således:

"Postproduction is a technical term from the audiovisual vocabulary used in television, film, and video. It refers to the set of processes applied to recorded material: montage, the inclusion of other visual or audio sources, subtitling, voice-overs, and special effects. As a set of activities linked to the service industry and recycling, postproduction belongs to the tertiary sector, as opposed to the industrial or agricultural sector, i.e., the production of raw materials." (2002, p. 13).

På baggrund af Michel de Certeau argumenterer Bourriaud for, at 'brugerne' af kunst bliver en form for producenter i kraft af, at de organiserer, udvælger og redigerer allerede eksisterende kulturelle produkter (Bourriaud, 2002, p. 24). I forlængelse af forrige afsnit kan kunstnerne forstås som en form agenter for denne udvikling, hvor Nellemann og Aagaard stiller materiale og strukturen til rådighed, mens det er de unge, der skaber det endelige værk – omdanner de eksisterende kulturelle produkter i form af avisoverskrifterne til egne producerede udsagn. I denne producent-rolle finder vi projektets tidligere omtalte gestus, der består i, at de unge gennem deres deltagelse går fra at være udsagnets subjekt til at blive udsigelsens subjekt. I avisartiklerne er de unge, *de, der snakkes om* – de er subjektet for artiklernes udsagn, men gennem en omformulering af disse overskrifter gøres de til, *de, der snakker*. Projektet tager eksisterende narrativer og fortolker dem på ny: *"Like a narrative that extends and reinterprets preceding narratives"* (Bourriaud, 2002, p. 19). De afholdte workshops med de unge gik da også under overskriften "workshop: believe your own headlines" (Aagaard, 2014). Som tidligere beskrevet projiceres de unges omformuleringer på

lysavisen, hvis endelige udtryk nærmest bliver tekst som billedskabende element, idet der sker en visualisering. Dog har projektet sproget som medium. Det er kun via sproget, at det er muligt at kommunikere forskellen mellem sproget og det individuelle levende væsen – kun i sproget kan det kommunikeres, at vi som udsigelsessubjekter ikke længere er til stede i det, der bliver udsagt i sproget.



Flere sider af samme sag (Aagaard, 2014)

Til yderligere forklaring af, hvad der præcist sker i projektet, inddrages Agambens begreb om infansen. Som beskrevet i det metodisk-analytiske afsnit bestemmer Agamben infansen til det væsen, som ikke kan tale, det er det individuelle levende væsen uden for sproget. I projektet gives stemme til Gellerupparkens unge, der kan karakteriseres som ikke-talende i medierne, de har ikke en stemme. Men hvad sker der, når disse unge forsøger at appropriere sproget? Selve værket tager altså sit

omdrejningspunkt i, at der sker en blotlæggelse af det menneskelige subjekts konstituering som forskellen mellem infans og tale, udsigelses- og udsagnssubjekt.

Eksempelvis blev følgende overskrift omformuleret: *"Arbejder blev sparket ned og fyret efter kritik af Mærsk"* til *"kærligheden blev sparket ned efter kritik af tøsedrengene"*. Som tidligere beskrevet arbejdede de unge i projektet ud fra en art benspænd, hvormed de altså ikke frit kunne reformulere udsagnene – de skulle derimod anvende udsagnenes ord, hvor kun enkelte blev erstattet. I ovenstående eksempel er der med udskiftningen af blot to ord blevet skabt et helt nyt udsagn. Det karakteristiske ved det nyformulerede udsagn er, at der her næsten sker en 'af-sprogliggørelse' gennem en ikke-anvendelse af pronominer, der skulle referere til diskursens deltagere. Det er ikke muligt at udpege den, der taler, og frem for etableringen af et nyt 'jeg' kan der siges at blive etableret et ikke-jeg, hvilket dog efterlader en skygge af et subjekt, som fremtræder gennem negeringen af udsagnets oprindelse. Selvom de unge ikke etablerer et udsigende subjekt i udsagnet, så nødvendiggør selve omskrivningens finden sted en udsigelsesinstans, hvorigennem omformuleringerne bliver til.

Gennem omformuleringen af avisoverskrifterne afviser de unge den singularitetsnegerende repræsentation, som udsagnssubjektet er. De unge forsøger altså at undsige sig den identitet, som 'dem' betegner fra sit 'virkelige' sted *uden* for sproget, men samtidig kan de kun betegne dette sted inden for sproget. De unge forstået som udsigende levende væsener, infanser, kommer udelukkende til syne ved at indgå i en relation med sproget og det 'dem', 'os', 'jeg', som sproget stiller til rådighed. Som Lund formulerer det:

"Det er således umuligt at komme i forbindelse med infansen [...] uden at gå gennem, er-fare, sproget. Det erfarende individuelle levende væsen, infansen, er det, der udelukkende 'eksisterer' som altid allerede udelukket af sproget og repræsentationen, som altid allerede eksproprieret og desubjektiveret" (2008, p. 55).

Det er aldrig muligt at indfange hele sin singulære identitet gennem sproget, da vi alle udtrykker os gennem de samme ord; infansen vil altid være udelukket repræsentationen gennem sproget, men kun gennem sproget kan vi få begreb om infansen, vores egen singularitet.

De unge er nu ikke længere subjektet for udsagnet, hvor de er udsigelsens subjekt. Vi ser dog, at de i de omformulerede udsagn ikke konstituerer sig selv som eksplicite afsendere:

...Første skridt på vej til den syvende himmel...

...Verden har satset på kartofler...

...Leg syg kartoffel et andet sted...

Selve omformuleringens finden sted vidner dog om en udsigelsesinstans, nemlig de unge deltagere, trods at de ikke udsiger sig eksplicit i udsagnene. De omformulerede udsagn kan stå alene som et form for digt, men de giver mest mening, idet de læses i deres diskursive ramme – som netop omformuleringer, der bærer vidnesbyrd om desubjektivering og selve erfaringen af at blive udvisket i en given repræsentation for derefter at tage talen til sig. Gennem omformuleringerne bliver de unge ikke kun bevidste om deres egen desubjektivering, de bliver ligeledes i stand til at blive subjekt for denne desubjektivering.

Lidt forenklet sagt, så sker der gennem konfrontationen med avisartiklerne en bevidsthedsgørelse blandt de deltagende unge, dels om hvordan de repræsenteres som den Anden, som ekskluderede, dels om at denne repræsentation ikke formår at afdække deres identitet. Gennem arbejdet med omformulering af overskrifterne gives de en stemme, og det er nu dem, der danner overskrifterne – de får en stemme. Det vigtigste bliver dermed ikke omformuleringernes ordlyd, men derimod deres bliven-til.

Show me your room

Ovenfor satte jeg fokus på, hvordan *Flere sider* på den ene side bevidstgjorde deltagerne om mediernes desubjektivering af dem, mens det på den anden side muliggjorde en tagen sproget i brug for deltagerne, hvilket på mange måder mimer *Show me your room's* gøren.

Show me your room var en del af CUDI-projektet. Kunstprojektet bestod i, at engangskameraer blev uddelt til beboerne i Vollsmose, som fik til opgave at tage billeder af deres eget hjem (CUDI, 2001). Projektet skulle dermed skabe modbilleder til mediernes generelle fremstilling, hvor der – i forlængelse af forrige afsnit – forekommer en desubjektivering af Vollsmoses beboere; de bliver gjort til objekt for kameraets linse. Gennem kunstprojektet blev Vollsmose-beboerne genetableret som subjekter i deres aktive tagen billedet til sig.

Traditionelt set er fotografiet blevet betragtet som en objektiv formidler af virkeligheden i modsætning til maleriets subjektive, intentionelle og fortolkende udtryk eller blik på verden. Det bunder bl.a. i fotografiets indeksikale karakter, der henviser til den konkrete virkelighed eller begivenhed, som det gengiver. Dog indeholder fotografiet en dobbelthed – som der forklarende skrives om *Show me your room*:

"Man tager altid to billeder. Et af motivet. Og et af den, der fotograferer. Ethvert billede er også et selvportræt af fotografen. Det er altså heller ikke de fremmede, vi ser, når aviser og tv bringer billeder af flygtninge og indvandrere. Men vores forestilling om dem" (CUDI, 2001).

Roland Barthes sætter netop fokus på denne billedets dobbelthed – eller vanvid, som han benævner det – i bogen **Det lyse kammer** (1983). Det fotografiske paradoks, som kommer til udtryk som en dobbelthed i perceptionen af fotografiet, hænger sammen med begreberne *studium* og *punctum*.

Studium fremstår på baggrund af en distanceret tilnærmning, hvor beskueren søger at ordne og objektivere omgivelserne, og der hvor beskueren vælger at betragte verden som om dens fremtrædelse var uafhængig af vores kropslige væren i den – på dette niveau søger beskueren at afkode og fastholde billedets semantiske betydning på baggrund af kulturelle tilhørsforhold. I nogle billeder kan der lokaliseres et punctum forstået som det element i billedet, der vækker beskuerens følelser og indvirker til oplevelser af forskellig art (Barthes, 1983, p. 37-39). Her gør beskueren sig selv til en meningsbestemmende faktor, hvor det ikke længere er den sproglige betydning og definition, der er i centrum, men nærmere en aktiv dialektik mellem beskuer og fotografi. Med begrebet om punctum forsøger Barthes at indkredse fotografiets paradoks eller vanvid. Dette vanvid optræder i beskuerens erfaring af fotografiet som værende andet end en betydningskodet konstruktion – beskueren er bevidst om fotografiets fortidige eksistens, men på samme tid dets nutidige fravær:

"For mig bliver Fotografiet da et sært medium, en ny form for hallucination: falsk på perceptionsplanet, sand på tidsplanet [...] et vanvittigt billede, gnedet ind med virkeligheden" (1983, p. 138-139).

Særligt fremtrædende bliver denne dobbelthed i beskuerens møde med fotografiets punctum. Beskueren sætter sig her ud over den nutidige virkelighed i et forsøg på at nå det motiv eller den oplevelse, der allerede har fundet sted som andet end en indeksikalsk reference til det fortidige. Barthes forklarer, hvordan han i fotografiet stræber efter det subtile øjeblik, hvor han

"hverken er subjekt eller objekt men snarere et subjekt, der føler det er i færd med at blive til objekt: jeg får en mikro oplevelse af døden (af parentesens): jeg bliver virkelig til spøgelse" (1983, p. 23).

Barthes kobler dermed fotografiet til døden, hvor fotografiet indeholder erindringen om nogen og viser et øjeblik, der allerede er afsluttet.

I *Show me your room* må beskueren i perceptionen af henholdsvis medie billedet af områdets beboere og henholdsvis beboernes egne billeder trække på forskellige kulturelle referencer – studium i Barthes vokabular. I medie billedet konstrueres beskueren som 'jeg', der via billedet ser på den Anden. Medie billedet objektiverer områdets beboere, der af beskuerens 'jeg' gøres til 'tredje person' i en upersonlig fortælling, der stemmer overens med det generelle billede af beboerne som den Anden. Medie billedet konstituerer en implicit modtager, som gennem en kategorisering af billedets motiv – de udsatte boligområdets beboere – tilbyder et blik, som beskueren ikke kan unddrage:

”Det er billeder af flygtninge, som vi ser dem. Eller måske nærmere præcist sådan som vi ønsker at se dem. Og det er netop dette blik, der forvandler mennesker til fremmede. Medie billedet forvandler disse mennesker til en kategori, nemlig: flytninge/indvandrere (...) De bliver til de andre, og så er det meget lettere at skubbe dem væk” (CUDI, 2001).

Gennem projektet *Show me your room* forskydes denne udsigende position, så udsigelsen nu foretages af beboerne selv. Som det blev argumenteret for i forhold til *Flere sider* findes projektets gestus i, at beboerne gennem deres deltagelse går fra at være udsagnets subjekt eller billedets motiv til at blive udsigelsens subjekt eller de, der styrer blikket. Ved at gøre beboerne til fotograferne og styrende for billedets blik tilintetgøres den objektivering, som fandt sted i medie billedet. Det er ikke længere muligt for beskueren som et 'jeg' at tage billedet i besiddelse, men tilbydes derimod et 'du' i og med såvel motiv som fotograf gøres ansvarlig for synsaktens. Sagt med andre ord udpeger kunstprojektet fotografen som et 'jeg', der tager et billede af sin familie, hvormed fotograf og motiv indgår i et inkluderende 'os'. Beskueren bliver dermed "holdt udenfor" i en 'du'-position, der nærmest på voyeuristisk vis trænger sig på. Kunstprojektets fotografier muliggør altså en subjektivering for områdets beboere gennem kunstprojektets bliven-til. Barthes påpeger fotografiets skuffende evne til at repræsentere et levende subjekt i det fotografiske billede trods dets indeksikale karakter. Men hvor medie billederne nærmest objektiverer fremstillingen af Vollsmoses beboere i sådan grad, at tegnene bliver tomme, og indholdet er forsvundet, således referenten ikke længere er et 'han' eller 'hun', men et kollektiv 'dem', så tilbyder kunstprojektet i sin bliven-til en mulig subjektivering for deltagerne. Beboernes mulighed for at genetablere sig som subjekt tager dermed ikke sit udgangspunkt i det endelige billede, men derimod i selve handlingen, i kunstprojektets *gøren*.

Barthes fremhæver i forbindelse med sit begreb punctum, hvorledes fotografiets indeksikalske karakter peger tilbage på motivets fortidige eksistens. Dermed indgyder fotografiet beskueren en falsk perception, som for Barthes resulterer i en oplevelse af tab og død, idet fotografiets forgængelighed træder tydeligt frem. Men det er samtidig her, at beskueren har mulighed for at relatere fotografiets udtryk til virkeligheden, idet den forskudte tidslighed bliver et uomtvisteligt bevis på den fortidige eksistens som en insisterende pegen. Grundet fotografiets særlige karakteristika er det altså ikke muligt for beskueren at tage afstand fra billederne i *Show me your room*, men må altså acceptere etableringen af sig selv som et 'du' og for at muliggøre en identifikation med billedet, må beskueren nødvendigvis tage afstand fra forståelsen af områdets beboere som den Anden for at indtræde i det inkluderende 'os'. Det er ikke muligt for beskueren at opretholde den Anden som en kategori, da kunstprojektet tilintetgør det objektiviserende blik og peger på såvel fotograf som motiv som subjekter.

På lignende vis som deltagerne blev konfronteret med avisartiklernes desubjektivisering i *Flere sider*, bliver deltagerne i *Show me your room* konfronteret med mediebildets desubjektivisering. Gennem kunstprojektet muliggøres en tagen kontrol over billedet for deltagerne, hvormed de etableres som subjekter gennem billederne frem for at være objekter.

Jacob Kolding: Mediernes repræsentation

Det sidste kunstprojekt, som jeg i forbindelse med modbilleder og -repræsentationer vil fremhæve er Jacob Koldings plakater, idet de anvender en direkte tiltale til det omgivende samfund og dermed benytter sig af et lidt andet greb end de ovenstående projekter.

Projektet består af en række plakater med spørgsmål, der hovedsagligt handler om repræsentationen af Vollsmose, samt etniske minoriteter generelt. Plakaterne er blevet hængt op rundt omkring Odense by og sendt til nyhedsredaktioner på de landsdækkende medier (CUDI, 2001).

Kunstprojektet er et slags stedsspecifikt projekt, der ikke foregår i Vollsmose, men transporteres til det omgivne samfund. Hermed ændres modtagerne, mens der samtidig sættes fokus på, at et boligområde "*naturligvis ikke kun defineres af nogle fysiske rammer og beboere, men at det også influeres af en mængde ikke interne faktorer*" (CUDI, 2001). Ved at plakaterne er at finde i Odense by bliver det tydeligt, at henvendelsen er rettet mod 'os' i mediernes os/dem-delning. Modtagerne er altså ikke områdets beboere, hvilket gjorde sig gældende i de to foregående beskrevne projekter, ej heller er det en diffus kunststoffentlighed, som konfronteres gennem kunstprojektets

dokumentation på en udstilling. Nej henvendelsens 'du' er en direkte tiltale til det omkringliggende samfund, hvilket ses i disse eksempler på spørgsmål fra plakaterne:

Har du talt med nogen fra Vollsmose?

Tror du at mediedækningen af Vollsmose kan være enten til gavn eller skade for bydelen? (CUDI, 2001).

Kunstprojektet italesætter ikke en eksplicit afsender, hvormed det ikke er muligt for læseren af plakaternes spørgsmål at vide, at plakaten tager sin oprindelse i en kunstnerisk ramme. Samtidig er plakaternes spørgsmål sidestillet med fakta omkring Vollsmoses bebyggelse – antal lejligheder, byggeår, ingeniører o. lign., hvilket yderligere slører afsenderen som kunstnerisk instans. På denne vis udviser plakaterne deres egen udsigelse, hvilket umuliggør en læsning af plakaterne som værende kunst, idet beskueren møder plakaterne i byens rum. Beskueren kan ikke aflæse afsenderen, mens sammenkoblingen med fakta om området konnoterer en anden afsenderinstans som fx en institution eller autoritet. Derved bryder kunstprojektet med kunstens diskursive ramme, og læseren møder plakaterne i et rum med en anden handlingsrationalitet end kunstens æstetisk-ekspressive. Hvis plakaterne forstås som havende en autoritativ afsender læses spørgsmålene måske nærmere inden for en moralsk-praktisk handlingsrationalitet, der er den primære i den politiske sfære. Som det gjorde sig gældende med CUDIs manifestlignende tekst, gør plakaterne brug af sætninger, der skal til for at påvirke modtagerne, og plakaterne betoner dermed det illokutionære niveau i Austins vokabular. Gennem den direkte tiltaleform 'du', samt anvendelse af verberne 'synes', 'tror', 'mener', fordrer plakaterne til refleksion hos læseren, og plakaterne forlenes dermed den illokutionære kraft, der skal påvirke læseren og bringe udsagnene videre til et perlokutionært niveau. Læseren presses til at reflektere over egen forståelse og blik på Vollsmose-området, samt hvordan vi repræsenterer dem, der er 'udenfor'. I og med, at plakaterne ikke umiddelbart kan aflæses som værende kunst, tager denne reflekteren udgangspunkt i den moralsk-praktiske rationalitet, og spørgsmålene læses altså ikke ud fra en æstetisk forståelse af verden. Heri ligger plakaternes mulighed for at føre til reel handling frem for ren repræsentation. Netop denne overskridning af forskellige uddifferentierede betydningsfære vil jeg i det følgende afsnit sætte fokus på.

Virkelighedseffekter i CUDI

I det ovenstående satte jeg fokus på, hvordan kunstprojekterne på forskellig vis forsøger at skabe modbilleder og modrepræsentationer til mediernes generelle fremstilling af de udsatte boligområder. I tillæg til dette fremhæver Skou og Lau et udtalt ønske om gennem samarbejde og dialog med Vollsmoses beboere at sikre disse beboere "større

kulturel synlighed og demokratisk lighed” og at medvirke til at ”styrke områdets identitet og selvforståelse” (CUDI, 2001). CUDI arbejdede med en mangfoldighed af forskellige tiltag, hvilke jeg vil sætte fokus på i indeværende afsnit.

Som tidligere beskrevet valgte Skou og Lau at bosætte sig et år i Vollsmose; de tog altså bolig i det ekskluderede 'andet'. Skou og Lau valgte at bosætte sig i området, således kunstprojekterne ikke blot blev endnu en repræsentation eller en intervention på beboernes bekostning. Frem for at være gæster i området blev Skou og Lau således en del af områdets 'os'. På samme måde stillede Skou og Lau krav til de inviterede kunstnere om ligeledes at bosætte sig i CUDIs lejlighed, hvor samtlige projekter blev diskuteret med beboernetværket i Vollsmose. At CUDI vægtede det demokratiske 'os' frem for udelukkende en kunstnerisk repræsentation, sås i forbindelse med Jens Haanings projektforslag *Ma'lesh*. Forslaget, der gik ud på at hænge et 3x7 meter lyskilt med udsagnet *Ma'lesh (who cares)* skrevet med arabiske bogstaver op på en af boligblokkenes gavle, blev opgivet grundet beboernes modvilje (CUDI, 2001).

CUDI-lejligheden blev etableret som base og hjem for kunstnerne, men denne udgjorde samtidig et offentligt rum: *”Vi ønskede at omskabe konceptet privat bolig-enhed til konceptet social platform, projektrum, kunstrum og bolig”* (CUDI, 2001). Flere af CUDIs projekter tog udgangspunkt i, hvordan eksisterende strukturer virker kontrollerende på beboerne, og lejligheden fungerede netop som ramme for alternative fællesskaber og afsæt for nedbrydningen af offentligt og privat. Ud over at fungere som privat bolig for kunstnerne, havde lejligheden status af offentligt center og projektrum, hvor alt fra udstillinger og foredrag til samtaler og workshops fandt sted. Interessen i at omdefinere eksisterende strukturer og konsensus italesættes eksplicit i forbindelsen med, at et udsnit af den offentlige græsplæne, der omgiver boligblokkene i Vollsmose, blev flyttet til CUDI-lejlighedens private altan:

”projektet tager udgangspunkt i diskussionen om nærdemokrati og friheden til at forme og konstruere en hvilken som helst situation (...) og i nogle overvejelser omkring områdets strukturering, udnyttelse og anvendelse af rummet” (CUDI, 2001).

I forlængelse af lejlighedens rum blev et mobilt tehus etableret. En række beboere havde henvendt sig til kunstnerne med et ønske om etableringen af nogle alternative og mobile steder for sociale møder end de fælleslokaler, som eksisterede i forvejen i Vollsmose. På denne baggrund blev det mobile tehus skabt. En farvestrålende form for campingvogn, som områdets beboere kunne udsmykke og indrette efter behov. Et mødested, der i kraft

af sin mobilitet og sin farvestrålende udseende stod i kontrast til boligblokkenes grå og statiske udtryk. De fleste nationaliteter har en te-kultur, hvormed te danner et godt fundament for fremmelse af socialt fællesskab i et område som Vollsmose, hvor mennesker mødes på tværs af kulturer (CUDI, 2001). At forskellige kulturer ville anvende det mobile tehus var ligeledes determinerende for, at interiør og design i tehuset skulle kunne ændres efter situation og behov. Hermed bliver tehusets udtryk altså ikke fikseret i én udsigelsesposition eller individuel signatur, men kunne forskydes alt efter anvendelse af rummet (CUDI, 2001).

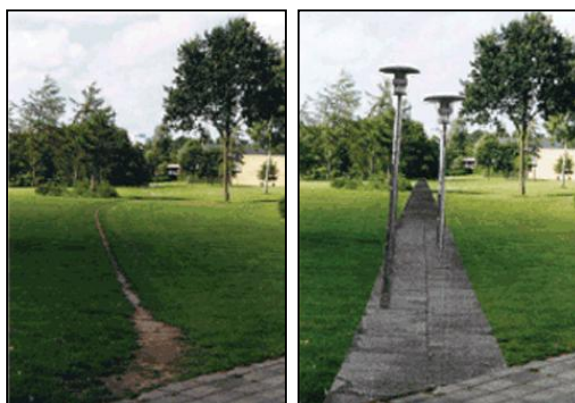


CUDI: Det mobile Tehus (Skou, 2014)

Lejligheden og tehuset blev etableret inden for en kunstnerisk ramme, som dermed adskilles fra hverdagens øvrige rum, idet kommunikation og interaktion tillægges en særlig betydning. Der oprettes altså i lejligheden og med tehuset et kunstnerisk diskursivt rum, hvor deltagerne kunne forestille sig eller 'lege', at det rent faktisk var muligt at bryde de bestående strukturer. Dette mimer Schillers forestilling om kunsten som en imaginær Schein-verden, hvor det måske ikke ligefrem er muligt at forædle menneskets karakter, sådan som Schiller hævdede, men det bliver muligt at forholde sig til sociale spørgsmål på anden vis. Til forskel fra Schillers Schein-verden, som er udfærdiget på forhånd af kunstneren, var deltagerne imidlertid selv med til at fremstille et imaginært verdensudsnit. I den forstand er der snarere end en repræsentativ Schein-verden tale om en iscenesat, teatral begivenhed, hvori de medvirkende adresseres som subjekter, der kan hæve sig over egne behov for at forholde sig reflektivt til såvel deres egen som andres handlen og interaktion.

CUDI-lejligheden og det mobile tehus kan i denne optik forstås som alternative symbolske rum, der bryder med de bestående strukturer og danner grundlaget for æstetiske fællesskaber. Sti-projektet og den alternative helhedsplan er derimod tiltag, som ikke blot havde symbolsk karakter, men frem for alt havde en virkelighedskonstituerende effekt. Formålet med disse to tiltag var at indvirke eksternt med et ønske om *virkelig* forandring og *virkelige* resultater – frem for blot og bart repræsentation af sociale og politiske problemstillinger.

Som en reaktion på Odense kommunens helhedsplan fra januar 2000, der var udarbejdet af to udefrakommende konsulenter uden inddragelse af beboerne i Vollsmose, dannede Skou og Lau projektet *Vollsmose i Fremtiden*. Konkret tog dette projekt form af en workshop, hvor beboerne fik mulighed for at udvikle egne ideer for områdets fremtid (CUDI, 2001). Med beboernes visioner i centrum blev en alternativ helhedsplan samlet og sendt til kommunale instanser involveret i beslutningerne vedrørende Vollsmoses fremtid. Ligeledes tog sti-projektet sit udgangspunkt i kommunale planer, hvor Skou og Lau ønskede at få flisebelagt en række uofficielle stier, der gennem tiden er blevet skabt på tværs af det officielle stisystem i området som resultat af beboernes færden og gøren. Skou og Lau formulerede en ansøgning til boligforeningerne om tilladelse til at belægge stierne med fliser, samt opstille lamper for at integrere dem i byplanlægningen (CUDI, 2001).



CUDI: Stiprojektet (Skou, 2014)

I begge projekter bliver det relationelle definerende – og ikke kun i Bourriauds forstand, men ligeledes mellem forskellige betydningssfærer og handlingsrationaliteter. Projekterne bryder med deres oprindelige kontekst for at indgå og yde indflydelse i andre, hvormed der dannes nye betydningsstrukturer. For at uddybe dette vil jeg inddrage Gilles Deleuze og Félix Guattaris assemblage-begreb, som en måde at undersøge relationaliteten. Assemblage-begrebet tilbyder et alternativ til enhedstænkningen og forestillingen om totaliteter. Assemblagen holdes sammen af

eksterne relationer, og assemblagens enkelte komponenter kan derfor træde i kontakt med og interagere forskelligt med elementer fra andre assemblager:

”Disse (eksteriøre) relationer implicerer for det første, at en bestanddel af en assemblage kan løsgøres fra den og tilsluttes en anden assemblage, hvori dens interaktioner bliver anderledes. Med andre ord indebærer relationernes eksterioritet en vis autonomi i forhold til de termer, de forbinder, eller som Deleuze udtrykker det, implicerer de, at 'en relation kan forandre sig uden at termerne forandrer sig'” (deLanda, M. as cited in Gade, 2010, p. 78).

Deleuze og Guattari kobler samtidig assemblage-begrebet med udtrykket 'maskinistisk', hvilket er med til at understrege dets uorganiske karakter. Dette hænger ligeledes sammen med Deleuze og Guattaris fokus på, *hvordan* og *hvad* assemblagen gør og træder i kontakt med – frem for, hvad den er eller handler om. Tegn tillægges altså ikke en dyb betydning, men nærmere en funktion:

”Med begrebet om maskinen (...) gør Deleuze det klart, at tegn ikke har nogen dyb betydning, men derimod en funktion, og at den funktion ikke har noget andet formål end at operere og producere effekter” (Bogue as cited in Gade, 2010, p. 78).

Denne udlægning mimer Benvenistes forståelse af udsigelsesindikatorerne, hvor tegnene først får sin betydning i den diskursive tagen tegnene i brug.

Med assemblagen påpeger Deleuze og Guattari, hvordan den traditionelle diktoni mellem repræsentation/præsentation, subjekt/objekt vakler. De fremhæver her litteraturen, hvor den enkelte bog er en assemblage, der ikke blot imiterer eller afbilder verden, men som ligeledes træder i forbindelse med den (Deleuze & Guattari, 2005, p. 31). Kunstprojekterne kan netop forstås i forlængelse heraf, hvor de fungerer som en effektproducerende assemblage, der får det traditionelle forhold mellem repræsentation og præsentation til at bryde sammen. Sti-projektet og den alternative helhedsrapport trækker og skaber forskellige forbindelseslinjer mellem betydningsfærer og handlingsrationaliteter, hvilket jeg vil forsøge at belyse med assemblage-begrebet.

Sti-projektet og den alternative helhedsrapport fungerer ikke blot som symbol eller kunstnerisk repræsentation af beboernes færden og gøren i Vollsmose. Kunstprojekterne kobler sig direkte til område- og kommunalpolitiske felter ved at sende såvel brev som rapport ud til forskellige politiske instanser. Lige som assemblagen, der er defineret ved at ophæve modsætningsforholdet mellem repræsentation og præsentation træder projekterne om stisystemet og den alternative rapport som kunstbegivenhed i

forbindelse med verden. Fungerende som en maskine kobles adskilte diskursive områder til økonomiske og politiske systemer og handlingsrationaliteter. Således assembleres kunst med byplanlægning, social aktivisme og social politik. Tilsvarende forbindes en æstetisk, en moralsk-praktisk og en instrumentel rationalitet med hinanden i projekterne. På strukturel plan kobler projekterne altså en række tegnsystemer, og i den bevægelse åbner der sig for at generere sociale relationer og for at afsætte virkelighedskonstituerende effekter i verden. Helt konkret foreslås i brevet til boligforeningerne angående stiprojektet:

”Det planlagte stisystem (fra lokalplanen 1969, red.) skulle naturligvis sikre infrastrukturen i området. Gennem årene har beboerne i området reguleret planen ved at skabe stier, der fører en mere direkte vej og som derfor er mere praktiske i forhold til liv og færden i området. Vi ønsker derfor at indlemme de over tiden skabte stier i områdets byplanlægning og struktur” (CUDI, 2001).

Ligeledes forklares i forhold til den alternative helhedsrapport, at det er problematisk, at man tager beslutninger vedrørende Vollsmose uden inddragelse af beboerne, hvormed det materiale, som er fremkommet under workshoppen er *”langt mere vigtig som grundlag for de kommunale beslutninger vedrørende områdets fremtid”* (CUDI, 2001). Generelt ses det, hvordan der i forhold til CUDIs mange projekter balanceres dynamisk i feltet mellem repræsentation og præsentation. I projektet *Iron On* kobler Bettina Camilla Vestergaard kunsten til det kommercielle marked gennem en vareliggørelse. Projektet blev til i samarbejde med 12 unge fra en ungdomsklub i Vollsmose, der hver i sær skulle designe et mærke, der siger noget om at være ung i Vollsmose, hvilket efterfølgende blev trykt på t-shirts og sat til salg (CUDI, 2001). Ved at tage udgangspunkt i et etableret udtryksmiddel som moden anvendes den kommercielle logik til at give de unge et sprog og referenceramme. Samtidig kan projektet forstås som gørende eksplicit brug af den senmoderne æstetisering. Æstetiske udtryk anvendes her i forhold til deltagernes identitetsarbejde og bliver et synligt bevis på, hvordan de definerer sig socialt.

I og med, at projekterne på én gang har status som kunstnerisk værk og politisk produkt brydes ligeledes med den traditionelle dikotomi mellem recipient og producent. Lau og Skou producerer ikke et egentligt værk, men repræsenterer nærmere en kanal for beboernes stemmer. I forbindelse med sti-projektet tog Skou og Lau udgangspunkt i de uofficielle stier skabt af beboerne gennem længere tid, og på denne baggrund skrev de henvendelsen til boligforeningerne. Projektets indhold er her ikke skabt af kunstnerne, der rettere fungerer som en art talsperson for områdets beboere. Det har ikke været

muligt for Vollsmoses beboere at italesætte deres ønsker og behov, hvormed kunstprojekterne tilbyder dem et sted at tale. Med projekterne sættes fokus på, at boligforeningerne, beboerrådgiverne og kommunale instanser har magten til at forhindre udfoldelse fra beboernes side, som nærmere forstås som klienter frem for medborgere. Der sættes således fokus på, hvordan makrostrukturer kan bevirke, at beboerne fratages sproget – og hermed fratages beboernes mulighed for at etablere sig som subjekter: *”subjektivitetens autonomi og det fællesskabsstiftende var trængt bort”* (CUDI 2001). Sti-projektet og den alternative helhedsrapport forsøger at give stemme til beboerne, da sproget er en nødvendighed for at kunne yde indflydelse. Den kunstneriske teatrale iscenesatte begivenhed muliggør altså, at beboerne kan træde ind i et rum, hvor talen er tilgængelig, hvor de kan konstituere sig som subjekter og dermed få mulighed for at yde indflydelse. I denne forbindelse er det værd at fremhæve, at Skou og Lau ikke ønsker at nedbryde de eksisterende institutioner og instanser, men i stedet

”bruger (...) de institutioner, der findes, går ind i de givne strukturer og opererer herfra. Vi tror ikke så udtalt på, at vi kan ændre verden, men vi tror, vi kan skubbe nogle processer i gang og rykke noget i en bestemt retning” (CUDI, 2001).

Såvel sti-projektet som den alternative helhedsrapport udspringer og udnytter i høj grad kunstens diskursive rum, hvor kunstnerne gennem deres anderledes syn på verden kan tilbyde alternative teatrale rum. Kunstnerens rolle kan uddybes med kunstnergruppen WochenKlausur, hvor kunstergruppens grundlægger Wolfgang Zingg fremhæver, at gruppens medlemmer kun formår at foretage utraditionelle og debatfremkaldende koblinger, fordi de er outsiders, som normalt hører hjemme i kunstsystemet:

”Kunst gør os i stand til at tænke utraditionelt (...) udenfor specialiseringskulturens snævre tænkning og udenfor de hierarkier, vi skubbes ind i, når vi ansættes i en institution, en social organisation eller et politisk parti” (as cited in Kester, 2004, p. 101).

Imidlertid fik kunstprojekterne ikke den ønskede effekt. I forhold til sti-projektet blev CUDI bedt om at vente til Odense Kommune havde realiseret deres helhedsplan for Vollsmose, hvilket ville ske inden for de kommende 10 år. Derved fik CUDI altså ikke svar på deres forespørgsel inden for kunstprojektets varighed. Hvorvidt den alternative helhedsrapport blev hørt og diskuteret af de relevante parter er ikke til at vide, hvormed den alternative rapport altså ikke fik helt den store gennemslagskraft som håbet.

Til en vis udstrækning fungerer projekterne altså som et politisk produkt, men forbindelsen til kunstkonteksten er afgørende. Projekterne etablerer eksplicit den kunstneriske ramme, da det er her, at talen muliggøres. Projekterne udmærker sig således gennem påpejningen af fratagelsen af beboernes stemmer og gennem iscenesættelsen af et alternativt diskursivt rum, hvor beboerne kan tage talen til sig, men som politisk produkt har det begrænset virkning. Det står således klart, at CUDI arbejder i og udnytter den aktuelle samfundsmæssige afdifferentiering, idet kunsten assembles forskellige tidligere adskilte områder, men samtidig er kunsten dybt afhængig af den moderne kunstforståelse, hvor kunsten netop er autonom og tagende udgangspunkt i den æstetisk-ekspressive handlingsrationalitet.

Kunstnerisk mellemrum

I de ovenstående afsnit var mit fokus på kunstprojekternes konkrete gøren og indvirkning, hvortil jeg nu vil zoomer lidt ud og se på projekterne fra et mere overordnet perspektiv. I indeværende afsnit vil jeg fokusere på kunstprojekterne som værende kunstneriske mellemrum i Bourriauds forstand for at kunne skabe yderligere begreb om, hvorfor kunsten anvendes til opnåelse af sociale og politiske mål.

Som allerede nævnt, er det ikke noget nyt, at kunsten tilbyder sig i forhold til sociale og politiske problemstillinger. Trækkende tilbage til den tidlige avantgarde over Joseph Beuys sociale skulptur til 1990'ernes relationelle æstetik har kunsten udfordret såvel egne som samfundsmæssige rammer. I forbindelse med CUDI sammenligner Skou og Lau da også projektet med den sociale skulptur:

”Man kan jo sige, at hele forløbet (...) er det, Joseph Beuys har kaldt en social skulptur, idet vi via ideer, tanker, samtaler og demokratisk diskussion (...) har etableret aktiviteter, der har været med til at omforme nogle forhold og ændre nogle vilkår for menneskene i Vollsmose” (CUDI, 2001).

Jeg vil i det følgende karakterisere kunstprojekterne CUDI og *Flere sider* ud fra Bourriauds begreb om mellemrum frem for Beuys sociale skulptur, idet jeg netop finder, at kunstprojekterne stiller sig imellem forskellige betydningssfærer og handlingsrationaliteter, som beskrevet i foregående afsnit.

I Bourriauds udlægning af den relationelle æstetik fremhæver han kunstens evne til at kommunikere, omdanne den givne kontekst og dermed vise nye forståelser af dagligdagen (Bourriaud, 2005, p. 13). Som modtræk til massemediernes individualiserede kanaler skabes muligheden for øjeblikkelig diskussion i kunsten – gennem deltagelse og interaktion flyttes fokus til at skabe forbindelser frem for at afbilde

dem. Med henvisning til Karl Marx' begreb om interstitiet præsenterer Bourriaud kunsten som et samfundsmæssigt mellemrum:

”Mellemrummet er et rum for menneskelige forbindelser, et rum, der, alt imens det mere eller mindre harmonisk og åbent indgår i det globale system, foreslår andre udvekslingsmuligheder end dem, som er fremherskende i dette system. Det er netop den karakter, udstillingen af nutidskunsten har på feltet for repræsentationernes 'samkvem', det kulturelle marked: Det skaber frirum og varigheder, hvis rytmer står i kontrast til dem, som dagligdagen indrettes efter; den begunstiger et mellemmenneskeligt samkvem, der er forskelligt fra de 'kommunikationszoner' som vi ellers er pålagt” (Bourriaud, 2005, p. 15).

Bourriaud bygger således sin forståelse af mellemrum på et rum for menneskelige forbindelser; et rum, som foreslår andre udvekslingsmuligheder end de fremherskende i det kapitalistiske samfund. Mellemrummet åbner for skabelsen af alternative narrativer, hvorpå mening og refleksion bliver muligt.

Såvel CUDI som *Flere sider* fungerer i et vist omfang som et samfundsmæssigt mellemrum i Bourriauds vokabular. Som et konkret alternativ til mediernes gængse fremstilling af de udsatte boligområdets beboere tilbyder kunstprojekterne beboerne en mulighed for at præsentere sig selv – og ikke blot blive repræsenteret. Kunstprojekterne iscenesætter en samtale mellem deltagerne, men samtidig deltager kunstprojekterne aktivt i dialogen med de forskellige deltagere, da samtalen netop tager sit udgangspunkt i og om kunstprojekterne. Kunstprojekterne er et forsøg på at indholdsudfylde begreber og emner på andre måder end de dominerende, hvormed disse vendes på hovedet i et opgør med bestående strukturer og forståelser.

Uddybende kan det siges, at mellemrummet opstår i det konkrete møde mellem kunstner og deltager. I kunstens traditionelle arbejdsformer er der et 'vi', hvilket udgøres af kunstnerne, der som gæster undersøger og tager ansvar for repræsentationen til kunststoffentligheden. Og tilsvarende lader 'de' sig undersøge, deres kultur undersøges, og 'de' har ingen indflydelse på, hvordan de bliver repræsenteret. Som tidligere beskrevet vakler denne omdeling mellem producent/recipient, kunstner/besker, da der i kunstprojekternes finden sted sker en forskydning, og kunstnerne opgiver at tale sig selv som sig selv, men i stedet lader deltagerne tale – kunstnerne frasiger sig værkets endelige udsagn og dermed egen udsigelse for at indtræde i et fælles 'os' med deltagerne, således deltagerne får indflydelse på værkets udsagn og altså har indflydelse på, hvordan de repræsenteres. At deltagerne adresseres i det kunstneriske mellemrum

som en del af et fælles 'os', kan forstås i forlængelse af Kants begreb om *sensus communis*. Kunstprojekterne tager ganske vist udgangspunkt i helt specifikke og partikulære problemstillinger og områder, men jeg vil dog hævde, at de ikke desto mindre arbejder mod at overskride det partikulære og subjektive perspektiv. Dette implicerer, at der med skabelsen af det kunstneriske mellemrum sigtes på, at individerne kan overskride egeninteresser for at træde sammen i et midlertidigt og kunstnerisk etableret æstetisk fællesskab. I mellemrummet adresseres deltagerne som var de bundet sammen af en almen æstetisk fællesskabsfølelse, der gør dem i stand til at se bort fra egne interesser. I forhold til Kants bestemmelse af *sensus communis* fremhæver Kyndrup, at

”den æstetiske relations domskaracter på en bestemt måde forbinder det enkelte subjekt med forestillingen om et fællesskab, med det sociale. Den æstetiske relation bliver altså her forstået og bestemt som en passage fra 'jeg' til 'vi'. Ikke en passage der ophæver eller medierer forskellen på 'jeg' og 'vi', tværtimod (den) monterer en subjekt/objekt-relation der på én gang fremhæver subjektet ved at bekræfte det som instans og får det til at forstå sin egen eksistens som afhængigt af (tanken om) et fællesskab (...) På denne måde er den æstetiske relation en grundlæggende civiliserende faktor”
(2008, p. 36).

I det kunstneriske mellemrum kan deltagerne *transportere* sig hen i kunstprojekternes udsigelses- og anskuelsespositioner, som kunstnerne har etableret og iscenesat, og hermed bliver det muligt for deltagerne at se sig selv og verden på anderledes vis. Det æstetiske mellemrum bliver dermed koblet til det civilisatoriske, hvilket jeg ligeledes fremhævede i forrige kapitel i forbindelse med Kant og det moderne frigørelsesprojekts idealer, *”uden dynamiske passager hvori jeg'erne bestandigt forstår og investerer sig selv i forhold til tanken om et vi, opstår der intet forpligtende fællesskab, ingen civilisation”* (Kyndrup, 2008, p. 107).

Som samfundsmæssige mellemrum udfolder sig således en alternativ social praksis, hvor vaner, magtforhold og gængse kommunikationsformer underkastes undersøgelse og bearbejdning. Grundet, at såvel kunstnere som deltagere indgår i mellemrummets 'vi', der muliggør dannelsen af et æstetisk fællesskab, opstår muligheden for samfundsmæssig dannelse. Netop denne dannelsesmulighed vil jeg med Henrik Kaare Nielsen diskutere i følgende afsnit.

Kunsten som redskab til dannelse

I indeværende afsnit inddrages rapporten **Kunst i udsatte boligområder** (2010) skrevet af Institut for Fremtidsforskning med udgivelse af Socialministeriet. Denne rapport vil jeg anvende til at foretage en opsamlende diskussion af kunstprojekternes potentiale til at fremme dannelse i Kaare Niensens forståelse. Afsnittet fungerer derfor som en diskuterende delkonklusion, der sætter fokus på, hvorfor kunsten bliver anvendt som strategisk redskab til opnåelse af sociale og politiske mål.

Rapporten **Kunst i udsatte bolig områder** er en undersøgelse foretaget af Institut for Fremtidsforskning finansieret af Socialministeriets forsøgs- og udviklingsmidler under Byfornyelsen. Formålet med rapporten er at forstå kunstens muligheder i forhold til udsatte boligområder – ikke som erstatning, men som supplement til eksisterende kommunikationsformer (Kunst, 2010, p. 5). Grundet de udsatte boligområders høje koncentration af beboere uden tilknytning til arbejdsmarkedet, med lav uddannelse og indkomst, samt mange indvandrere og efterkommere fra ikke-vestlige lande, har disse områder ofte store integrationsproblemer og anses som socialt belastede områder. Politiske instanser har gennem en længere periode investeret en stor mængde penge i områderne, bl.a. til helhedsplaner, der skal sikre fysiske forbedringer, sociale aktiviteter mv. (Kunst, 2010, p. 9). Dette har dog ikke haft den ønskede effekt, hvorfor man nu vælger at undersøge alternative metoder som kunsten:

”Midlertidige kunstinterventioner bruges i stigende grad til at skabe liv og forandring i byrummet, særligt i kommercielle områder, men også byer og kommuner bruger kunsten til at brande sig som attraktive steder. Eksempler fra kunstprojekter i de udsatte boligområder fremhæves også på de større konferencer, hvor særligt den involverende, dialogbaserede tilgang synes at rumme en række potentialer” (Kunst, 2010, p. 14).

Gennem analyse af fire forskellige tiltag – herunder *Flere sider* - i fire forskellige udsatte boligområder konkluderes følgende muligheder og potentialer i rapporten ved inddragelse af kunst som strategisk redskab:

- Danne platform for udviklende, sociale fællesskaber
- Give deltagerne redskaber til og kompetence i at formidle sig selv, egne værdier, identitet mv.
- Skabe en fælles platform for beboerne i et udsat boligområde til at formidle, hvad de synes deres lokalområde skal stå for og signalere indadtil som udadtil

- Give beboerne såvel som udefrakommende kunstneriske og kulturelle oplevelser (Kunst, 2010, p. 4).

I det følgende vil jeg tage udgangspunkt i rapportens konkluderende punkter i en diskussion af, hvordan de analyserede kunstprojekter CUDI og *Flere sider* positionerer sig i forhold til rapportens konklusioner. Ud fra de fire ovenstående punkter dannes to samlende overskrifter, som vil virke koordinerende på den opsamlende diskussion af kunstprojekterne. Men først vil jeg sætte fokus på æstetikens dannelsepotentiale.

Æstetisk dannelse

I rapporten fremhæves kunsten og kulturen som redskab til at skabe social integration og empowerment (Kunst, 2010, p. 13). Det er altså tydeligt, at rapporten bygger på forståelse af kunsten som havende potentiale til at danne og myndiggøre områdets beboere. Kaare Nielsen fremhæver, trækkende på Kant og Schiller, hvordan kunsten bidrager til udvikling af et bedre, mere demokratisk samfund.

Som forklaret i forrige kapitel er den sociale praksis i det moderne samfund kendetegnet ved sekularisering, samt uddifferentiering af en række forholdsvis autonome praksissfærer med hertil hørende handlingsrationaliteter. Derfor kan æstetisk praksis i udgangspunkt forstås som det delområde af den samfundsmæssige praksis, hvor vi forholder os til artefakter i en æstetisk-ekspressiv handlingsrationalitets optik. Her foregår en særlig sanseforankret betydningsdannelse, der trækker på den æstetiske erfaring. Henrik Kaare forklarer den æstetiske erfaring med udgangspunkt i Kants bestemmelse af den 'reflekterende dømmekraft'. Her kan det særlige ikke bestemmes under et almenbegreb, men står i en *"uafsluttelig, intellektuel søgeproces mellem et særligt objekt, som ikke kan bestemmes, og et almenbegreb, som ikke eksisterer"* (Kaare Nielsen, 2006, p. 24-25). I denne erfaringsproces integreres intellektuel refleksion og den sanselige oplevelse, som står i et uafslutteligt forhold til hinanden. Erfaringsprocessen formår dermed at åbne for dybere lag ikke kun af artefaktets betydningslag, men ligeledes også i recipientens bevidste og ubevidste livshistoriske erfaringsmateriale. En vellykket æstetisk erfaringsproces stiller altså recipienten med højnet indsigt i såvel artefaktet som i egen betydningsdannende potentialer. Her sker en reduktion af modernitetens kompleksitet, ifølge Kaare Nielsen, idet det æstetiske oplevelsesrum transformerer modsætningsfyldte erfaringer til tydelige former, følelser og konflikter: *"den heterogene og ambivalente modernitetserfaring underlægges her en stiliserende syntetisering, som gør den tilgængelig for såvel intens oplevelse som fokuseret refleksionsmæssig bearbejdning"* (Kaare Nielsen, 2007, p. 65).

Det er således i forbindelse med den æstetiske erfaringsproces, at Kaare Nielsen forstår kunstens dannelsesmæssige potentiale, hvor dannelsesprocesserne implicerer en udfordring og nuancering af etablerede selvforståelser og betydningsfærer. Den æstetiske erfaringsproces skal med andre ord bidrage til individets bearbejdning af den moderne livsverdens konflikter (Kaare Nielsen, 2007, p. 66). I forhold til kunstprojekterne CUDI og *Flere sider* betyder dette altså, at disse ikke blot skal give deltagerne en god oplevelse, men ligeledes iværksætte den æstetiske erfaringsproces således, at denne kan fremme myndiggørelse og refleksion over deltagernes indfældethed i en forpligtende socialitet.

Dannelsen af sociale og æstetiske fællesskaber

I rapporten "Kunst i udsatte boligområder" fokuseres på dannelsen af fællesskaber med rod i en fælles kulturel aktivitet – i skabelsen af rum for æstetisk praksis, hvor sanserne udgør midtpunktet, og meningene opstår i den skabende og kreative styrke (Kunst, 2010, p. 13). Gennem CUDI og *Flere siders* forskellige tiltag som bl.a. det mobile tehus muliggøres møder på tværs af forskellige grupper og nationaliteter, hvor det kunstneriske møde skaber rum for ligeværdig dialog.

Overordnet har jeg karakteriseret kunstprojekterne som samfundsmæssige mellemrum – en forståelse, der er højst relevant i forhold til Kant og Schillers betragtninger om den æstetiske erfaring og kunstens Schein-karakter. Som påpeget i det forrige kapitel handler Kant og Schillers begreber om henholdsvis 'interesseløshed' og 'Schein' ikke om en 'kunst for kunstens skyld', men er derimod forbundet med det moderne humanistiske frigørelsesprojekts idealer og forhåbning om, at enkeltindividet i erfaringen af det skønne midlertidigt vil være i stand til at transcendere egne behov og interesser for at indtræde i et imaginært almenmenneskeligt fællesskab. CUDI og *Flere sider* danner et 'os' forstået som kunstnere og deltagere, hvormed kunstnerne netop frasiger sig repræsentationen, men lader deltagerne være ansvarlige for egen præsentation. De teatrale, iscenesatte mellemrum tilbyder en række udsigelses- og anskuelsespositioner, som deltagerne nødvendigvis må indtage, men her forekommer samtidig muligheden for at se sig selv og verden på anderledes vis. Kunsten danner et diskursivt rum, der adskiller sig fra hverdagens øvrige, og inden for den kunstneriske ramme tillægges kommunikationen og interaktionen en særlig betydning. Netop ved at indtage kunstprojekternes udsigelsespositioner, hvor de adresseres som subjekter, der kan hæve sig over egne behov, åbnes for en refleksiv forholden sig til egne som andres handlen. Den teatrale begivenhed fremhæver altså deltagernes handlen og ageren i det Bourriaudanske mellemrum, og forståelsen skabes ud fra en æstetisk erfaringsproces,

hvormed der forekommer en mulighed for dannelse i bred forstand. Kunstprojekterne muliggør ikke kun en refleksion og erfaring omkring egen og andres handlen, men er samtidig kompetence-opbyggende, hvor individer i det senmoderne samfund konstant må foretage valg, samarbejde og indgå i varierende fællesskaber.

Dannelsen af platforme for formidling af deltagerne i særdeleshed og boligområdet i almindelighed

De fleste udsatte boligområder lider under et dårligt omdømme, som medierne er med til at fastholde. I rapporten **Kunst i udsatte boligområder** er der blevet foretaget en undersøgelse i infomedias database omhandlende repræsentationen af de udsatte boligområder. Denne viste, at historierne overordnet delte sig i to lejre – den ene meget negativ, mens den anden via fokus på bl.a. kunstprojekter forsøgte at vise andre sider af områderne. De kritiske historier var dog i stort overtal og er dermed med til at danne negative billeder (Kunst, 2010, p. 13). Denne skildring i medierne har konsekvenser for beboerne, som tvinges til at forholde sig til to ekstremer af virkeligheden. Overvægten af negative historier påvirker den opfattelse, de har af deres eget område samtidig med, det giver omverdenen en ofte fordomsfuld opfattelse – dette resulterer i fjendebilleder såvel internt som eksternt (Kunst, 2010, p. 13). Der sker en adskillelse mellem beboernes egen selvforståelse og den dominerende (talte) diskurs i samfundet. Rapporten fremhæver derfor vigtigheden af at skabe positive historier om området, idet disse kan påvirke den eksterne opfattelse af området i det omkringliggende samfund. Ligestillet med dette er den interne virkning af de positive historier blandt områdets beboere, hvor deltagelse i de kunstneriske projekter skal give beboerne en mulighed for at danne modbilleder – ikke som en *modreaktion*, men nærmere ved at omforme det negative til noget positivt (Kunst, 2010, p. 23).

I forhold til *Flere sider* så vi, hvordan kunstprojektet arbejder med at skabe en konkret platform i form af en lysavis, hvor Gellerupparkens beboere har mulighed for at udtrykke sig. Kunstprojektet satte fokus på, hvordan områdets beboere gennem samfundets sprogliggørelse af dem bliver anonymiseret, og der forekommer en negation af deres singularitet i sprogets ensretning under begrebet 'dem' eller de fremmed. Medierne foretager en skildring af dem, taler *om* dem, hvormed beboerne ikke har mulighed for at tage talen på sig. Kunstprojektet arbejder på denne vis todelt. På den ene side skabes en platform, hvor deltagerne og områdets beboere har mulighed for at udtrykke sig. På den anden side arbejder Nellemann og Aagaard med en bevidstgørelse af sprogets betydning for deltagernes egen selvopfattelse – en bevidstgørelse blandt deltagerne om desubjektiveringen i mediernes fremstilling af dem således, at de efterfølgende kan tage

talen til sig gennem omformuleringen af avisoverskrifterne – de får i kunstprojektet mulighed for at etablere sig som subjekter gennem sproget. Gennem denne erfaring af mediernes desubjektivisering af dem, åbnes muligheden for en erfaring af sproget som sådan i og med, at der sker en tydeliggørelse af sprogets manglende evne til at afdække deres identitet. Med Agambens begreb får deltagerne mulighed for at erfare deres egen infans forstået som den subjektive rest, der ligger uden for sproget. På samme måde arbejdede CUDI med flere mindre projekter, der enten via billeder, plakater eller tale forsøgte at skabe modbilleder og modrepræsentationer til det dominerende mediebillede, og altså på samme vis bevidstgjorde og skabte en mulighed for deltagerne for at subjektivere sig.

Ligeledes arbejdede CUDI med flere projekter – herunder bl.a. stiprojektet, det mobile tehus og den alternative helhedsplan – med, hvordan makrostrukturer kan bevirke, at beboerne fratages sproget. Autoritative foranstaltninger som boligforeninger, kommunale instanser og bestyrelser har magten til at forhindre udfoldelse fra beboernes side, eller med andre ord at fjerne muligheden for at tale fra beboerne. CUDI etablerede gennem de teatrale, iscenesatte kunstbegivenheder et rum, hvor beboerne kunne tale, og fungerede dermed som eksplicit platform for beboernes ønsker og visioner for deres eget boligområde.

Hvis vi sætter dette i forhold til den æstetiske erfaringsproces, ses det, at denne netop er en mulighed i selve bevidstgørelsesprocessen blandt deltagerne. I kunstprojekternes påpejning og konfrontation mellem sprog og beboer åbnes muligheden for refleksion og selvrefleksion. Der, hvor deltagerne får forståelse for subjektiveringen og desubjektiveringen, er kimen til den æstetiske erfaring. Det er dermed muligt at fastslå, at kunstprojekterne har *potentiale* for at danne refleksion og selvrefleksion i en dannende og myndiggørende retning eller som kollektiv læreproces. Gennem etableringen af iscenesatte teatrale rum skaber kunstprojekterne ramme for en anderledes og alternativ platform, hvor deltagerne kan tage stemmen på sig – ikke som en fjendsk reaktion mod det dominerende mediebillede, men gennem en erfaring af eget individuelle væsen, der adskiller sig markant fra det dominerende, ofte dæmoniserende mediebillede, og som de gennem kunstprojekterne får mulighed for at præsentere.

Analysen ovenfor har påvist, hvilket potentialer kunstprojekterne har for at danne refleksion, men det kan dog ikke garanteres, at denne forekommer, da der er mangfoldige måder at være deltager på. Dette kommer bl.a. til udtryk gennem de seneste års receptionsforskning, hvor Wolfgang Iser eksempelvis præsenterer begrebet

tomme pladser (Iser, 1981) til forklaring af, hvordan recipienten udfylder kunstprojekternes tomme pladser ud fra egen erfaring og forståelseshorisont og dermed er medskaber af betydning. En undersøgelse af, hvilken refleksion og selvrefleksion kunstprojekterne danner i den enkelte deltager, vil kræve en helt anden undersøgelse end, hvad der er dette speciales område, hvormed jeg kun at kan påpege et *potentiale* i kunstprojekterne. I forlængelse heraf påpeger Kaare Nielsen ligeledes, at erfaringsprocessen finder sted inden for en æstetisk-ekspressiv handlingsrationalitet, hvilket kræver en bearbejdning hos deltageren:

”Hvis f.eks. den æstetiske erfarings ubestemte frisættelsesproces bringes i clinch med samfundspolitiske problemstillinger og refleksionsformer på en sådan måde, at begge diskurser forbliver intakte og dynamiske, men samtidig skubber til hinanden og udfordrer hinanden til at afprøve nye synsvinkler og refleksionsformer [...] kan man også tale om, at den æstetiske erfarings ubestemte myndiggørelsesperspektiv repræsenterer en omfattende ressource for den fortsatte demokratiseringsproces [...] Men dette potentiale opstår i den æstetiske erfaringsproces kun som et råstof – hvis den skal realiseres i form af de moderne individers personlige dannelse [...] skal der en bearbejdningsproces til, som netop udsætter den æstetiske erfaring for udfordringen fra andre samfundsmæssige diskurser og erfaringsformer” (2007, p. 70).

Hvis vi afsluttende ganske kort spørger, *hvorfor* kunst og kultur anvendes som strategisk redskab til opnåelse af politiske og sociale mål, kan vi her argumentere for, at kunsten indeholder muligheden for gennem etableringen af iscenesatte teatrale rum at bryde med vante strukturer og gængse kommunikationsformer. Som samfundsmæssige *mellemrum* udfordrer kunsten deltagerne, etablerede forståelser og dominerende udtryksformer gennem iværksættelsen af den æstetiske erfaringsproces, der kan danne refleksion over deltagernes eget liv i særdeleshed og samfundet i almindelighed. Gennem dannelsen af platforme, hvor talen muliggøres, gives deltagerne en stemme, hvilket er nødvendigt for at kunne tage aktiv del i debatten og samfundet. Kunsten kan altså forstås som en anderledes kommunikationsform, der via en sanseforankret og oplevelsesorienteret betydningsdannelse kan fremme den almene myndiggørelse og fremme en kollektiv læreproces. Kunsten kan kommunikere, men gør det på en åben, processuel måde, hvor deltagerne inddrages og gives ansvar.

Dette åbner samtidig for et nyt spørgsmål; nemlig, hvad sker der, idet afsenderen af kunstprojektet er en politisk instans? I det kunstprojekterne ikke udelukkende bygger på

en kunstens integritet, men samtidig omsættes til en anvendelsesorienteret aktivitet? Når kunsten anvendes som middel, sker der så en yderlig instrumentalisering af kunsten, hvor den bliver middel til en slags selvdisciplinering? Disse spørgsmål vil jeg undersøge nærmere i det følgende kapitel med inddragelse af Foucaults teori om subjektivering.

Kapitel 5

Kunsten som redskab for politiske mål

I foregående kapitel satte jeg fokus på, hvordan kunsten kan etablere og give stemme til de, der er blevet frataget sproget, således det er muligt for disse at deltage og etablere sig som subjekter på den samfundsmæssige scene. I dette kapitel flyttes fokus til den dobbelte afsender, forstået som den politiske eller sociale instans, der netop anvender kunsten som middel til opnåelse af et givent mål. Spørgsmålet er her, hvad der sker, hvis kunsten anvendes som en art regulerende instans for adfærd i det samfundsmæssige felt; kunsten giver stemme til de ekskluderede, men er det en fri stemme, der stilles til rådighed? Til belysning af dette inddrages den franske teoretiker Michel Foucault, hvis analyse af begrebet biopolitik og begrebet om subjektivering giver et interessant perspektiv på den *skjulte* afsenders rolle, hvor det bliver muligt at undersøge de måder, hvorpå individer subjektiveres, dvs. skabes som bestemte typer subjekter. Foucaults analyse af biopolitik kan karakteriseres som en videnshistorisk analyse, idet han reformulerede begrebet til udtryk for en ny måde at beskrive den politiske styring og organisering. Gennem en række analyser af forskellige institutioner op igennem 1700- og 1800-tallet argumenterer Foucault for, at vi har bevæget os væk fra et forhold, hvor stat og samfund har været tæt forbundet, hen imod 'livets politiske økonomi'. I denne politiske økonomi leder magten ikke kun på mennesket som retssubjekt, men på menneskets hele liv. Magten handler på mennesket som mulighedsvæsen, på hele dets mulige handlingsrum. Foucaults bestemmelse af biomagten er relevant i forhold til at forstå, hvorfor kunsten gøres til redskab for den politiske og sociale diskurs. Biopolitikken vil blive forstået som en teoretisk ramme for dette kapitals diskussion.

Foucault og moderne biopolitik

Historisk beskrev Foucault suveræniteten som den eller det, der har retten til at dræbe eller lade leve, mens biomagten kobles til det, der muliggør bestemte typer af liv eller tillader død (Foucault, 1994, chap. 5). Distinktionen mellem disse italesætter forskellen mellem de præmoderne og moderne sociale strukturer, hvis forskel karakteriseres i forhold til de betingelser i hvilken magt udøves og teoretiseres. Foucault bestemmer den biopolitiske diskurs som et af de mest afgørende vendepunkter i det 'vestlige menneskes' historie, hvor menneskets magtudøvelse over sig selv står centralt:

"For sikkert første gang i historien reflekteres det biologiske i politikken, livets faktum er ikke mere den utilgængelige underbygning, som fra tid til anden dukker frem i lyset af den tilfældige og skæbnebestemte død; for en

del bringes det ind på videnskottrollens og magtindgrebets område”

(Foucault, 1994, p. 147).

I sin karakteristik af biomagten inddrager Foucault Aristoteles begreber om *zoe* og *bios* (Foucault, 1994). Begrebet *zoe* dækker over det simple naturlige liv, det nærende liv i sig selv for mennesker, dyr og guder, mens begrebet *bios* udtrykker et på forhånd formet liv for et individ eller en gruppe – et kvalificeret liv, der for Aristoteles dækker over 'det gode liv' i *polis*. Skal mennesket realisere sin natur som politisk, må dette forekomme i *polis*, hvor mennesket som et sprogbærende væsen kan deltage i det fælles. Foucault fremhæver i forlængelse heraf, at det gode liv i *polis* må ses som et resultat af processer, der vedvarende intervenserer det blotte liv og giver det form. Det er ikke længere muligt at adskille det blotte liv (*zoe*) fra de sociale og politiske fremstillinger, hvor det kommer til at spille en stadigt stigende rolle i forhold til den politiske regulering og den sociale, samt kulturelle normgivning. Det er i denne forbindelse, at Foucault argumenterer for, at biopolitikken ikke blot regulerer retssubjekter, men derimod snarere levende væsener:

”den magt der varetager livet, har brug for stadigt regulerende og korrigerende mekanismer. Her gælder det ikke længere om at gøre døden gældende på det felt, der er underlagt suverænen, men om at fordele det levende på nyttens og værdiens område. En sådan form for magt må også kvalificere, vurdere, hierarkisere, snarere end at vække opsigt med sin moderiskhed; den søger ikke at trække en skillelinje mellem de lydige undersåtter og suverænenes fjender, den fremkalder inddelinger, hvis midtpunkt er normen. Dette betyder ikke, at love udviskes, eller at de juridiske institutioner har tendens til at forsvinde; men at loven i stadig stigende grad fungerer som norm, og at den juridiske institution integreres stadigt mere i et kontinuum af apparater (sundhedsvæsen, forvaltning osv.), hvis funktion frem for alt er regulerede” (Foucault, 1994, p. 148-149).

Rettens magt mindskes altså ikke, men bliver snarere integreret i forskellige fungerende magtmekanismer, som Foucault betegner 'norm' – hvilket adskiller sig fra 'loven'. Foucault forklarer, at den normaliserende magt, der udfolder sig gennem de ovenfor beskrevne mekanismer, er præget af indre forskellighed og fleksible grænser, hvilket modstilles loven, der virker adfærdsdirigerende. De sociale værdier, som knyttes til menneskets væren beskrives dermed ikke som permanent fikseret gennem til alle tider gældende love, men bliver kontinuerligt redefineret gennem en genjustering af normaliseringen af normer (Foucault, 1994, p. 150).

Biomagten er i senkapitalismen – eller det senmoderne samfund – blevet

allestedsnærværende, idet den omfatter alle aspekter af liv; politikken er overalt optaget af folks værdier, spisevaner, livsstile, smag, moder, meninger etc., hvilket æstetiseringen af samfundet hænger uløseligt sammen med, idet samtlige aspekter af livet er omdannet til en forbrugssfære, hvor æstetisk smag bliver afgørende (jf. kapitel 2). I Foucaults analyse af biomagten bestemmes denne først som den magt, der rettes mod befolkningens fysiske beskaffenhed, derefter bestemmes begrebet som dækkende over et paradigme i skiftet til den politiske modernitet, og endeligt som en politisk omsorg for samfundets moralske liv i kollektiv forstand. Foucaults konkrete analyser vil jeg ikke inddrage her, men netop påpege, at biomagten kommer til verden – ifølge Foucault – som resultat af en forandring af magtens virke, hvor særligt økonomiens stigende betydning spiller en afgørende rolle. Denne særlige konvergens mellem forskellige magtformer med dertilhørende subjekt- og samfundslogikker skabte grundlaget for udbredelsen af den ledelsesrationalitet, hvilken Foucault betegner *gouvernementalité* (Fogh Jensen, 2005, p. 267). *Gouvernementalité* bliver navnet for en optimeringslogik, som såvel har positive virkninger på subjektet som tjener til at organisere og producere det på bestemte måder, hvor selve livet inkluderes. *Gouvernementalité*, der ligeledes oversættes til *ledelsesrationalitet* af Foucault, har en særlig biopolitisk karakter, idet selve regeringskunsten økonomiseres, eller sagt med andre ord, så integreres økonomien i et bredere samfundsfelt.

Det interessante i dette speciales sammenhæng er her, at der er tale om aktiv ledelse, der både intervenserer og kontrollerer gennem en politisk økonomisk ledelsesrationalitet, hvormed en ny form for optimeringslogik og kontrol bliver muligt – spørgsmål om samfundsvelstand og velfærd bliver et ledelsesmæssigt anliggende. I tilknytning til denne ledelsesrationalitet opstår en række strategier og interesser i at skabe øget velstand til samfundet, som ikke blot skal forstås ud fra en klassisk økonomisk terminologi, men netop stilles i forhold til menneskets trivsel. Begrebet biomagt beskriver således et magtphænomæn, der opstår i det 17. århundrede og som muliggør en ny form for ledelse og styring. Det bliver magtpåliggende for samfundet at skabe en ide om befolkningen og samfundsborgeren, som falder sammen med spørgsmålet om samfundsproduktion og samfundsøkonomi, hvor Foucault peger på, at der er tale om begreber, der gensidigt støtter og forstærker hinanden, og altså derved muliggør hinandens eksistens (Foucault, 1994, chap. 5). Biomagten har således forskudt sig fra den suveræne form, der definerede sig ved at tage liv eller lade leve, idet denne nærmere kan beskrives ved produktion, opretholdelse og *optimering* af liv gennem en udsættelse af døden.

Den dobbelte afsenderrolle

Gennemgående i specialet har jeg såvel anvendt betegnelsen om den dobbelte afsender som den skjulte. Idet kunsten underlægges et politisk eller socialt virke, kan kunstnerne ses som handlende på dettes vegne – kunstnerne er afsendere af kunstprojekterne, men er det grundet den politiske instans' ønske herom og finansiering. Den politiske instans er nødvendigvis ikke markeret eksplicit som værende del af kunstens virke, hvormed jeg ligeledes finder betegnelsen af denne afsender som værende *skjult* dækkende.

Kunstens rolle er at virke på egne præmisser rammesat inden for en politisk målsætning, og i dette speciales sprogbrug kan den politiske afsender karakteriseres som fraskrivende sig afsenderrollen. Konsekvensen af fraskrivelsen – af at være skjult – bevirker dog, at den træder tydeligt frem og spiller en afgørende rolle for subjektivering af deltagerne.

Foucault fremhæver, at det ikke er muligt at unddrage sig sin udsigelsesposition, diskursen. Foucault bestemmer diskursen som et netværk, der muliggør sprogets betydning; der er ingen tale uden diskurs – intet sprog (Fogh Jensen, 2005, p. 172). En diskurs skal forstås som relaterende udsagns gruppering, men denne yder en dobbeltfunktion, hvormed diskursen virker bestemmende tilbage på udsagnet. Diskurs definerer en gennemgående betydningsmæssig tendens i vores sprog, men bestemmer ligeledes, hvad der i den givne diskurs kan siges. Diskursen udgør med andre ord betydningens forudsætning. I **Talens forfatning** (1970) sammenfatter Foucault forståelsen af diskursen således: "*talefrembringelsen [la production du discours] i ethvert samfund blive kontrolleret, udvalgt, organiseret og fordelt*" (Foucault, 1980, p. 43). I undersøgelsen af diskurserne foreslår Foucault en tilbagevenden til en undersøgelse af subjektet, hvilket har til formål at lokalisere subjektets indførelsespunkter og funktionsformer:

"Kort sagt handler det om at tage rollen som oprindeligt fundament fra subjektet (eller fra dets substitut) og at analysere det som en variabel og kompleks funktion i diskursen" (Foucault as cited in Lund, 2008, p. 42).

I **Vidensarkæologien** (1969) påpeger Foucault, at denne indskriver sig det felt, hvor spørgsmålene om det menneskelige væsen, bevidstheden og subjektet kommer til syne, sammenblandes og adskilles. I bogen sætter Foucault fokus på teorien om udsagnet – genstanden for bogen er ikke sætninger og propositioner, det udsagte, men derimod udsagnet, selve det at det udsagte er blevet udsagt, at udsagnene har fundet sted (Foucault, 2005, p. 105-115). Undersøgelsen af udsagnet fokuserer på selve betingelserne for det udsagtes tilsynekomst, hvor fokus dermed er på det "arkiv", som

Foucault betegner det, der styrer udsagnetes frembringelse. Begrebet om udsagnet refererer derfor ikke til sprogets indhold, men til dets finden sted – udsagnet er ikke så meget en enhed som funktion (Foucault, 2005, p. 115). Foucault etablerer hermed en ny udenfor-sproglig position, hvorfra sætninger, videnskaber og discipliner kan undersøges;

*”det nye i Foucaults metasemantiske vidensarkæologi (består) imidlertid ikke i at iklæde den detroniserede ontologi en ny historisk metadisciplins gevanter, men i **ikke** at forstå sprogets finden sted gennem et 'jeg', hverken et individuelt subjekt, en kollektiv bevidsthed eller en transcendental subjektivitet”* (Lund, 2008, p. 43).

Foucault har ikke fokus på sproget som kommunikation af mening eller en sandhed, der finder sin oprindelse i et ansvarligt subjekt. Sproget skal nærmere forstås – i forlængelse af Althussers begreb om interpellation – som en performans, hvor subjekt og talehandling konstitueres simultant. I undersøgelsen af subjektet fratages subjektet derfor enhver substans og opfattes udelukkende som funktion eller position – Foucaults bestemmelse af udsagnetets subjekt mimer Benvenistes bestemmelse af det personlige pronomens betydning (Lund, 2008, p. 44). Udsagnetets subjekt er en bestemt funktion, ifølge Foucault, men er ikke nødvendigvis den samme fra et udsagn til et andet – det er en tom funktion, der kan indtages af ethvert individ, som formulerer udsagnet, og samtidig kan et individ på skift optage forskellige positioner og indtage forskellige subjekters roller. Undersøgelsen af udsagnet består derfor i at bestemme, hvilken position der må og skal indtages af ethvert individ, for at dette individ kan være subjekt for udsagnet. Altså hvilken position må og skal indtages i en given diskurs.

Hvis vi nu vender os mod kunstprojekternes dobbelte afsender, kan den politiske afsender bestemmes som værende skjult, en ikke-kommunikerende afsender, idet denne ikke interfererer eksplicit med kunstprojekternes virke, kunsten fungerer og opererer uden eksplicit politisk kontrol. Men den politiske afsender træder tydeligt frem i og med, at kunsten indskrives den politiske *diskurs* – kunsten eksproprieres af den politiske diskurs. I og med, at kunstprojekterne anvendes som redskab inden for en politisk diskurs indordnes og determineres disse af den politiske diskurs udsagn; der eksisterer ikke nogen objektiv verden, vi kan *komme ind til* uden om diskursen – 'tingene' bliver derimod kun noget i kraft af en diskurs, der pålægger og determinerer en mening. Selv når denne er en ikke-position, kan denne ikke undrages – det, der ikke kommunikerer, kommunikerer:

”en oplevelse er altid en historisk oplevelse, der er spundet ind i sin tids sandhedsspil. Et menneske bliver inden for disse spils udfaldsrum, dvs. hvad der kan og bør tænkes” (Fogh Jensen, 2005, p. 139).

Den politiske, skjulte afsender træder tydeligt frem gennem modstanden mod at lade sig komme til udtryk; den træder frem trods negationen gennem en aktualisering af den politiske diskurs. Paradokset bliver således fraværet af udtrykt indhold samtidig med, at den politiske diskurs ikke kan undslippes. Der sker en bevægelse, hvor de udsatte boligområdets beboere indtræder i en kunstnerisk, teatral begivenhed med sin tilhørende refleksivitet, som rammesættes i den politiske diskurs' formålsbestemthed. Kunsten benægtes på sin vis sin egen tale ved at underlægge sig politikken udsagn. At den politiske afsender ikke italesættes i kunstprojekterne kan karakteriseres som en 'u-sigen' eller negation af de tegn, der skal referere til afsenderinstansen og dermed være med til at udpege talens (kunstens tale) oprindelse. Den politiske afsender bliver et ikke-jeg, men denne kan ikke afskrives eller afvises, i og med at det ikke er muligt at undslippe sin udsigelsesposition, sit diskursive ståsted. Den politiske instans træder frem, kommer til syne, ved at indgå i en relation til kunstprojekterne. I lighed med infansen træder den politiske afsender tydeligt frem gennem ekspropriationen af kunstprojekterne. Kunstprojekterne udstikker en række udsigelsespositioner, som deltagerne kan indtage, og herigennem adresseres de som subjekter – ikke i en fjendsk opposition til det dominerende mediebillede, men gennem en erfaring af eget individuelle væsen. Kunstprojekterne og disses udsigelsespositioner indordnes i den politiske diskurs, hvormed dannelsepotentialet dermed må forstås i forhold til den politiske diskurs' rammer. I denne politiske diskurs bliver kunsten underlagt et ydre normsæt, eller sagt med andre ord bliver kunsten redskab for en disciplinerende subjektdannelse.

Spørgsmålet er nu, hvorfor politikken giver rum til kunsten, hvor en 'anden' stemme finder sted, hvor der gives stemme til de, der normalt ikke høres? Kunstprojekterne muliggør, at deltagerne kan tage talen til sig, men det er ikke en fri tale, en ny tale, der kan true de etablerede kategorier i og med, at denne finder sted i kunstens rum:

”At udvikle andre rum for anden tale er blandt andet litteraturens rolle, men også det har ordensmagten et svar på: Den indfører en skelnen mellem det faktiske og det fiktive, hvorved man ikke behøver at tage litteratur alvorligt som sandhedsproducerende, da den jo er fiktion (...) Udsigelsen underlægges nogle diskursive regler, der former det, så det passer til de givne taleinstitutioner” (Fogh Jensen, 2005, p. 140).

Kunsten er en teatral begivenhed med den æstetiske erfaringsproces i centrum, men ved at blive integreret i en styringsrationalitet bliver kunstprojekternes etablering af deltagerne som sprogbærende subjekter til en egentlig (politisk) organiseret praksisform. Kunstprojekternes processuelle og åbne karakter forskydes her i en objektiverende retning – deltagerne gøres til subjekter via deltagelse i kunstprojekterne, der gennem udfordring af etablerede (selv)forståelser og dominerende udtryksformer muliggør talen og giver deltagerne en stemme, og som derved i Kaare Niensens vokabular muliggør en myndiggørelse af samfundsindivider i et dannende perspektiv, men netop dette dannelsespotentiale har ligeledes en objektiverende karakter, hvor deltagerne subjektiveres til en bestemt samfundsborger, som forstås inkluderet i det dominerende samfund frem for at være ekskluderet som den Anden. Kunstprojekterne forstået som en humanistisk subjektiverende anerkendelse af deltagerne – i modsætning til mediernes dominerende fremstilling – har altså med den skjulte, dobbelte afsender en objektiverende magtrelation som sin skjulte eller underforståede forudsætning.

Subjektivering gennem kunstprojekterne

I rapporten **Ghettoen tilbage til samfundet** udarbejdet af regeringen i 2010 beskrives ghetto-dannelsen i Danmark. Italesættelsen i denne rapport kan altså forstås som den samfundsmæssige politiske diskurs omkring de udsatte boligområder, hvilken kunstprojekterne indskrives i. I rapporten fremhæves bestemte værdier, hvis virke er afgørende for opretholdelsen af et trygt, rigt og frit samfund (Ghettoen, 2010, p. 5). Blandt disse værdier fremhæves ansvar for det fælles, frihed til forskellighed, lige muligheder og respekt for samfundets fungerende og gældende love. I Foucaults vokabular kan disse værdier beskrives som norm i samfundet – normer, der er blevet normaliseret og som nu fungerer regulerende for danskernes adfærd og selvforståelse. En norm er ifølge Foucault et fælles mål, der ikke nødvendigvis inkarneres og træder frem, men som tingene befinder sig på større eller mindre afstand af; normen har derfor en moraliserende og integrativ effekt på feltet, der forholder sig til og som vurderes i forhold til den (Raffnsøe, Høyer & Thaning, 2009, p. 143). Rapporten fremhæver netop, at disse *danske* værdier, normen, nødvendigvis ikke gør sig gældende i de udsatte boligområder udgørende af blandt andet Vollsmose og Gellerupparken; disse beskrives som parallelsamfund, hvor det er regeringens mål at omdanne disse, således de bliver en integreret del af det danske samfund (Ghettoen, 2010, p. 5).

Forskellige tiltag er gennem årene blevet foretaget i ghetto-områderne i forsøget på at indlemme og integrere disse i det dominerende samfund og sikre, at beboerne i områderne følger de danske værdier, som fungerer som normaliseret norm. Bl.a. er

antallet af almene boliger i ghettoområderne blevet reduceret, hvormed områdernes fysiske udformning skal virke ind på adfærden; ligeledes har der været fokus på en øget politiindsats til sikring af overholdelsen af landets love (Ghettoen, 2010, p. 6). Der har således været en række initiativer i de udsatte boligområder til regulering og ændring af adfærden, således den stemmer mere overens med den dominerende i samfundet. Kunstprojekter som CUDI og *Flere sider* indskrives sig sideløbende med disse initiativer, og deres formål forstås bedst i forlængelse af Foucaults begreb om biomagten.

I sin forelæsning **Samfundet må forsvares** (1975-76) identificerer Foucault en mere sammensat disciplinær magt, der omhandler såvel afretning, skabelsen af rutiner, samt koordinering af kroppe. Biomagt bliver her en betegnelse for en social teknologi, en ledelsesmæssig organisering og administrering af befolkningsgrupper, hvilket Foucault beskriver således:

”En teknik er disciplinær; den er centreret omkring kroppen og producerer individualiserende virkninger og manipulerer kroppen som en kilde til kræfter der både skal gøre nytte og fjøelig... Og vi har også en anden teknologi som er centreret ikke omkring kroppen men omkring livet; en teknologi som bringer massens virkninger karakteristisk for en befolkning sammen, som forsøger at kontrollere serien af tilfældige begivenheder der kan opstå i en levende masse, en teknologi der forsøger at forudsige sandsynligheden af disse begivenheder (ved at modificere den, om nødvendigt), eller i det mindste kompensere for disse virkninger... Begge teknologier er åbenbart teknologier for kroppen, men den ene er en teknologi, i hvilken kroppen er individualiseret som en organisme med kapaciteter, mens den anden er en teknologi i hvilken kroppen erstattes af generelle biologiske processer” (Foucault, 2004, p. 249).

Den moderne biomagt har *zoe* – livets naturlige og fysiske udlevelse – som sit grundlag, men dette liv bliver i den moderne biomagt moduleret gennem forskydninger, der skal sikre det og holde det på plads. Med indførelse af begrebet population søger biomagten at registrere og hermed regulere biologiske variabler som fødselsrate, dødelighed etc.. Men først og fremmest er det 'menneskelegemets politiske anatomi', der i stigende grad bliver genstand for den moderne ledelsesrationalitet. Kroppen kan her beskrives som en disciplinérbar maskine, der kan optimere sin ydeevne og brugbarhed. Der er i det 19.- og 20. århundrede opstået en social virkelighed mellem den enkelte og suverænen, hvor individets realitet knyttes til dets samfundsmæssige formåen og funktion (Fogh Jensen, 2005, p. 275). For at samfundet kan fungere, må subjekter individualiseres, således de

opnår en frihed til at kunne udfylde den samfundsmæssige funktion; der skabes altså individer, der tjener en social orden, og med individualiseringen til frihed indgår et øget krav om selvforvaltning. Som forklaret i kapitel 2 har det senmoderne samfund medført en uddifferentiering af forskellige praksisfelter, hvormed sociale roller ikke kan forbindes til én samlende instans. Livet rummer nu en ubegrænset mulighed for at blive organiseret i forskellige magtteknologier og politikker. I forlængelse heraf er det muligt at læse Foucault sådan, at hans teori rejser et nyt felt for orientering, der ikke reduceres til de enkelte uddifferentierede felter, men sætter sig igennem på tværs af de traditionelle samfundsfelter. Den bioteknologiske magtteknologi handler om en organisering af en ny multipel krop, en krop med mange hoveder (Foucault, 2004, p. 245).

Biopolitik gennemtrænger i stigende grad samfundet, hvor der ikke er tale om en men mange politikker, der på mangfoldig vis intervenserer i alle vilkår for liv og subjektivitet. Formningen af subjektet forekommer i en dobbelt proces, hvor subjektet på den ene side er formende og konstituerende, men på den anden side formes subjektet ligeledes af forskellige objektgørelser. Subjektivering er således en formnings- og dannelsesproces, der styres og reguleres, men samtidig forudsætter individets aktive selvdannelse. Forenklet forklaret omhandler *gouvernementalité* en særlig magtteknologi, hvis formål er styring af individers selvstyring af eget liv og adfærd og forudsætter derved de styrede subjekters kapacitet som frie aktører (Fogh Jensen, 2005, p. 276).

Med kunstprojekternes fokus på etableringen af deltagerne som sprog bærende subjekter, der gennem konfrontation og bevidstgørelse af egen plads i samfundets dominerende diskurs, forsøges at skabe refleksion over deltagernes egen rolle. Det refleksive 'jeg' udvikles gennem deltagelse i det 'vi', som kunstprojekterne etablerer. Kunstprojekterne opstiller ikke et defineret endemål, men arbejder netop med den åbne, processuelle værkforståelse, men i og med, at kunstprojekterne bliver redskab og middel inden for den politiske diskurs indskrives disse nu i en diskurs med eksplicit formuleret målsætning og klart definerede forståelser. Deltagernes indtrædning i kunstprojekternes udsigelsespositioner fremtræder måske åbne og udefinerede, men er *skjult* determineret af den politiske diskurs' bestemmelse af 'den gode samfundsborger'.

Ved at gøre kunst til redskab i integrationsprocesser anvendes et begreb om magt som noget, der gør sig gældende i identitetsskabende mikro-relationer. Hermed kommer kunsten som redskab til at fremstå som en magtstrategi, hvis normative strukturer ikke påtvinges *ovenfra*, men som snarere medproduceres aktivt af de styrede, af deltagerne selv. Den governmentale tilgang viser her, hvordan moderne magtudøvelse retter sig mod

individernes skabelse af identitet i samfundet – kunsten bliver en særlig form for selvledelse i dagligdagen gennem handlekraft og frihed. I denne optik bliver det samtidig tydeligt, at kunsten ikke fungerer som kritik eller modstand – hvilket traditionelt er blevet tilskrevet kunstens virke. Kunsten udgør ikke magtens grænse, men indlemmes snarere produktivt i magtstrategierne, idet den nærmest kan karakteriseres som en ”forskelspolitik”.

I forbindelse med *Flere sider* og CUDI fremviste foregående afsnit, hvordan kunstprojekterne satte fokus på og bevidstgjorde deltagerne om den anonymisering og ekskludering, der forekommer i den gældende og herskende diskurs i samfundet – som Foucault pointerer i ovenstående citat, forekommer ikke en tavshedens forbud, der ikke tør italesætte det ikke-inkluderede, men derimod en opbrud med talesproget, hvor deltagerne tager stemmen på sig og re-formulerer det eksisterende sprog. Gennem kunstprojekterne etableres et apparat, der kan producere tale om deltagernes rolle som værende den Anden, de fremmed; tale, der kan virke koordinerende ind på deltagernes adfærd således, at disse tager afstand fra mediernes dæmoniserende sprogbrug og i stedet tilnærmer sig en subjektrolle, som stemmer overens med de *samfundsmæssigt inkluderedes* subjektrolle. Kunstprojekterne kan her sammenlignes med litterære tekster, som Foucault bestemmer som et sprog, der befinder sig uden for eller på ydersiden af det langt mere velkendte traditionelle referentielle sprog (Raffnsøe, Høyer & Thaning, 2009, p. 116).

I henvisning til Blanchots tekster fremhæver Foucault, hvordan disse skaber en realitet i egen ret og viser nye erfarings- og eksistensformer for det skrivende og læsende subjekt, idet disse inviteres ind i teksternes bevægelse. En lignende gestus forekommer i forhold til kunstprojekterne CUDI og *Flere sider*, som åbner for et univers, der forekommer *uden for* deltagerne, men dette udenfor er ikke så fjernt fra den sædvanlige verden og dens erfaringsformer, som opleves til dagligt. Den fiktive, kunstneriske verden sætter sig spor i vores sædvanlige verden, hvilken kan indskrives kunstprojekternes dannelsepotentiale, hvori det hidtidige grundlag skrider, og der åbner for muligheden af, at deltagerne kan myndiggøres til aktive samfundsborgere. CUDI og *Flere sider* udpeger og konfronterer deltagerne med den subjektivering, som de kommer til udtryk gennem, altså som værende de udenfor, de ekskluderede. Netop gennem denne påpegning, hvor deltagerne bliver klar over desubjektiveringen og egen infans, opstår muligheden for, at de kan tage aktiv afstand fra denne subjektrolle, men indtræder nødvendigvis dermed i en ny – kunsten er ikke et frirum:

”De tavse ordensmagter laver forsvindingsnumre med sig selv, for at talen kan fremstå fri, spontan og som et direkte billede af en tænkt mening. Intet er mere ufrit, end når de stærkt kodificerede rum tager sig ud som frirum”
(Fogh Jensen, 2005, p. 135).

Kunstens talerum gennemtrænges af en ordensmagt, der ordner det flydende og tilfældige, hvormed talen begrænses, og *”subjektet er i denne forstand at forstå som det bestemte frie”* (Fogh Jensen, 2005, p. 195).

Det er ikke muligt at unddrage sig sit diskursive ståsted, og derfor er det ikke muligt for kunsten at virke på egne præmisser som middel til opnåelse af givne sociale og politiske mål. Som redskab vil kunsten altid være indspundet i og determineret af den givne politiske diskurs – i dette tilfælde den politiske diskurs' italesættelse af de danske værdier overfor den Anden, hvor integration gennem kunstens mulighed for subjekt dannelse blandt deltagerne skal virke til at udviske grænserne mellem de ekskluderede boligområder og det dominerende samfund. At kunsten anvendes som middel kan her forstås som en biopolitisk strategi, hvor der ikke blot korrigeres og reguleres på boligområdernes beboere som retssubjekter, men derimod på deres hele liv – deres selvforståelse, meningsdannelse og mulighed for at tale. Med Foucaults begreb om subjektivering og biopolitik er det således muligt at pege på, at kunsten som redskab til opnåelse af politiske og sociale mål kan forstås som en ny form for magtstrategi, der anvender kunstens åbne og processuelle karakter til at indlemme deltagerne i den normaliserede norm for værdier og adfærd. Der anvendes en ”forskelspolitik”, der frem for at ekskludere forsøger at inkludere de udsatte boligområdernes beboere i det dominerende samfund via kunsten. Der forekommer gennem kunsten en kobling mellem ledelse af den enkelte og den samlede masse. Kunstprojekterne centrerer sig om de enkelte individer og de mellem menneskelige omgangsformer, hvis formål er at danne deltagerne i forhold til de dominerende normer i samfundet.

Når selvet ikke er et frirum for magt og ledelse, og når kunsten gøres til redskab for politiske og sociale mål, stiller spørgsmålet sig, om der kan gives en selvledelse gennem kunsten, der faktisk ledes af selvet og ikke blot er forlængelse af politikken i kunstens diskursive rum. Er der plads til kritik og korrigerende af egen subjektivering? Med Foucault har jeg i det ovenstående argumenteret for, at deltagerne gennem kunsten fastlægges og anspores til en bestemt subjektivering, der stemmer overens med de normer, der er gældende i det dominerende samfund. Foucault fremhæver dog samtidig, at magt og frihed er uadskillelige, hvormed der samtidig foreligger en mulighed for at unddrage sig en fastlæggelse. At være subjekt er en social form med bestemte tilhørende tale- og

gøremåder og med bestemte sandheder, måder som friheden skal anvendes på for at være fri. Som Fogh Jensen fremhæver, så er

”subjektiveringer (...) ikke noget mennesket kan komme ud over, men nok noget, det kan gøre noget ved, fordi den frihed det har til at blive sin tids subjekt også kan anvendes ud over dette subjekt” (Fogh Jensen, 2005, p. 310).

Magten og ledelse af selvet er dermed ikke deterministisk, men indeholder muligheder for forskydning og modstand.

Magt og frihed (?)

I Foucaults magtbestemmelse ligger en mulighed for at kritisere magten. Magten er nok en gang omnipræsent, men den er ikke omnipotent, idet den hænger uløseligt sammen med friheden. Som ovenstående analyse påpeger, omhandler governmentaliseringsen såvel en objektiverende som subjektiverende politik, i hvilken Foucault forstår kritikken som: 1) at tage sig ret til at undersøge diskursen og dens magteffekter, og derfor 2) at være ulydig og reflekteret på samme tid, og 3) at forskyde sig i forhold til subjektiveringerne, altså at desubjektivere subjektiveringerne. (Fogh Jensen, 2005, p. 316). Trækkende på Kant argumenterer Foucault for, at umyndig er den, der helt igennem er ledet af andre, og dette har mennesket selv ansvar for.

*”Når naturen under denne hårde kerne har udviklet det kim, som den på nænsom måde har sørget for, nemlig hangen og kaldet til **fri tænkning**, så virker denne efterhånden tilbage på folkets sindelag (hvorved folket lidt efter lidt bliver bedre skikket til handlefriheden) og til sidst også på grundsætningerne hos **regeringen**, der selv finder det fordelagtigt at behandle menneskene, som nu er **mere end maskiner**, i overensstemmelse med deres værdighed” (Kant as cited in Fogh Jensen, 2005, p. 317).*

Kant fremhæver i ovenstående citat, at mennesket skal gives tankefrihed, altså skal lære at tænke, og derved selv udvikle handlefrihed. Oplysning bliver her at lære menneskene at være andet end de subjekter, de bliver gjort til. Kritikken for Foucault handler om at gå i spil med den magt, der disponerer én til bestemte subjektpositioner og forskyde dem mod andre former.

Hvis vi vender blikket mod kunstprojekterne blev det fremvist i kapitel 4, hvordan kunstprojekterne undersøger, diskuterer og kritiserer den dominerende diskurs i samfundet omhandlende de udsatte boligområder. Et illustrativt eksempel på dette er stiprojektet, hvor CUDI opfordrede til en brug af Vollsmose, som udsprang af beboernes

subjektive vaner frem for makroplanens regler for adfærd. Med stiprojektet undersøgte Skou og Lau modsætningen mellem beboernes levende krop og byplanlægningens generaliserende subjektposition, eller sagt på anden vis: hvilke magteffekter, der gjorde sig gældende i Vollsmose-områdets infrastruktur. I anmodningen om at få de uofficielle stier flisebelagt og belyst tør kunsten at være ulydig, at stille sig mod magten, men gør det på reflekterende vis, der netop ikke forsøger at vende magtens bestemmelser på hovedet, men derimod forskyde dem en anelse, rykke dens grænser. Som tidligere forklaret ønsker kunstprojekterne ikke at nedbryde de eksisterende institutioner og instanser, men derimod gå ind i de givne strukturer og skubbe til disse.

I forlængelse heraf er det muligt at tale om en dobbeltsubjektivisering. På den ene side – i og med kunsten indskrives i den politiske diskurs – opstilles en række subjektpositioner, som deltagerne ansføres til at indtræde i; de indlemmes i det fælles 'os' med forventning om at tilslutte sig de herskende normer. På den anden side åbner kunsten for en frihed til at skabe sig selv, fordi den politiske instans ikke griber direkte ind i kunstens virke. Kunsten har potentiale i retning af myndiggørelse af det enkelte individ, der nu tildeles en stemme – gennem kunsten opfordres til refleksion over såvel egen identitet som samfundet generelt, og da kunsten netop indlemmes i den politiske diskurs sikres nu, at deltagerens stemme er gyldig og bliver hørt. Kunstens åbne og processuelle tilgang opretholdes, hvilket samtidig muliggør, at deltagerne kan stille sig kritiske over for den dominerende stemme i samfundet – de får mulighed for at skabe sig selv på måder, der ikke er forudbestemt. Kunsten er med til at synliggøre den politiske diskurs' grænser. Som fremvist i foregående analyse fremhæver kunstprojekterne det ikke-synlige, det ikke-italesatte, de der ikke har en stemme, altså grænserne. Idet grænserne bliver synlige, bliver det samtidig muligt for deltagerne at – måske ikke overskride dem, men – at rykke til dem, påpege dem og yde modstand. Som Foucault forklarer:

”menneskene er aldrig holdt op med at konstruere sig selv, dvs. stadig at forskyde deres subjektivitet [...] Menneskene indlader sig ustandseligt i en proces, hvor de, idet de konstituerer objekter, samtidig forskyder denne proces, transformerer den og omskaber den som subjekt” (as cited in Fogh Jensen, 2005, p. 331).

Ledelse og modledelse hænger fundamentalt sammen, hvor enhver ledelse møder modledelse (Fogh Jensen, 2005, p. 323). Med henvisning til den pastorale ledelse pointerer Foucault, hvorledes ledelsen selv er med til at udvikle de modledelsesformer, der senere kan blive dens modstand. Ledelsesformerne bringer sig selv i ledelseskriser, hvilket hænger sammen med, at de, der ledes, har en frihed (Fogh Jensen, 2005, p. 324).

Kunsten anvendes i den politiske diskurs som social teknologi; en måde at lede deltagerne til at lede sig selv, men heri ligger samtidig muligheden for, at deltagerne kan yde modstand. Gennem kunstens indskrivning i den politiske diskurs får deltagernes stemme gyldighed, og denne stemme kan nu anvendes til at skubbe og debattere. Sagt med andre ord: Kunsten giver deltagerne mulighed for at positionere sig som subjekter, giver dem en stemme, men i og med kunsten anvendes som redskab i en politiske kontekst er stemmen ikke fri, men gives netop til deltagerne for, at de kan lede sig selv passende til den dominerende samfundsorden – modvirke til dannelsen af parallelsamfund, men da kunsten modsat politikken er åben, processuel og reflekterende ligger her samtidig en mulighed for, at deltagerne kan desubjektivere subjektiveringerne – at de anvender stemmen til at skubbe til politikens område og forskyde de opstillede subjektspositioner. I denne forstand muliggør kunsten ikke blot æstetiske fællesskaber, der kan virke dannende og myndiggørende på det enkelte individ, men muliggør samtidig en demokratisk proces, hvor kunstens deltagere anvender kunsten som art modledelse, der kan udfordre og skabe debat i det dominerende samfund.

Det drejer sig således ikke om et enten-eller, men nærmere om et både-og. I det kunsten gøres til redskab i den politiske diskurs ansføres til en bestemt subjektsposition, men samtidig åbnes for muligheden for modstand. Her bliver Agambens begreb om infansen vigtig. I gennem kunstprojekternes konfrontation med desubjektiveringen kan deltagerne få begreb om egen infans, en forståelse for, at der er noget, som ligger uden for sproget og som derfor unddrages politisk kontrol. Deltagerne er mere end den sproglige italesættelse, og netop denne forståelse giver dem mulighed for at yde modstand mod den dominerende orden

Kapitel 6

Konklusion

Jeg har i dette speciale undersøgt og analyseret to konkrete kunstprojekters virke, samt hvilken betydning det har for disse at blive indlemmet i en politisk diskurs – at blive gjort til redskab for politiske og sociale målsætninger. Min problemformulering lød således:

*Hvorfor anvendes kunstprojekterne **CUDI** og **Flere sider af samme sag** som strategisk værktøj til opnåelse af socialpolitiske mål? Og hvilken betydning får den "skjulte" afsender, der anvender kunsten som middel?*

At kunsten inddrages som strategisk redskab i en politisk diskurs kan forstås i forhold til det dannesepotentiale, der traditionelt forbindes med kunsten. Trækkende på Kant og Schillers forståelser af det æstetiske virke forbindes kunsten med muligheden for refleksion og myndiggørelse i samfundsmæssig retning. Kunsten anses som værende i stand til at udfordre og nuancere recipienternes selvforståelser og betydningsssfære, og i denne forstand bidrage til individernes bearbejdning af den modernes livsverdens konflikter i Kaare Nielsens vokabular. At kunstprojekterne anvendes strategisk betyder således ikke, at disse blot skal give deltagerne en god oplevelse, men måske frem for alt iværksætte den æstetiske erfaringsproces således, denne kan fremme myndiggørelse og refleksion over deltagerens indfældethed i en forpligtende socialitet.

Med udsigelsesanalysen af de to kunstprojekter CUDI og *Flere sider* er det muligt at argumentere for, at kunsten opstiller og etablerer iscenesatte, teatrale rum som netop bryder med givne strukturer og dominerende kommunikationsformer. De fleste udsatte boligområder lider under dårligt omdømme, hvilket fastholdes i mediernes fortællinger og billeder. Disse repræsentationer har nødvendigvis konsekvenser for beboerne og omverdenens forståelse af beboerne. Via deltagelse i kunsten udfordres de udsatte boligområders deltagere på egen forståelse og udtryksformer gennem den æstetiske erfaringsproces. Kunsten danner platforme, hvor talen muliggøres, hvilket er nødvendigt for at kunne tage aktiv del i debatten og samfundet. Kunsten giver områdets beboere mulighed for at danne modbilleder og herigennem omforme det negative til noget positivt. Til forståelse af, *hvorfor* kunsten anvendes som strategisk redskab, kan kunsten altså ses som en alternativ kommunikationsform, der via en sanseforankret og oplevelsesorienteret betydningsdannelse kan fremme den almene myndiggørelse og fremme en kollektiv læreproces. Kunsten kan kommunikere på en åben og processuel måde, hvor deltagerne inddrages og gives ansvar.

Kunstens anvendelse indenfor og indlemmelse i det politiske felt får dog nogle konsekvenser for kunstens (autonome) virke. Kunstprojekterne bygger ikke udelukkende

på kunstens egen integritet, men bruges netop som en anvendelsesorienteret aktivitet – kunsten bliver *middel* til politiske mål. Kunsten integreres i en styringsrationalitet, hvormed kunstprojekternes etablering af deltagerne som sprog bærende subjekter bliver til en egentlig politisk organiseret praksisform. Kunstens åbne og processuelle karakter forskydes her i en objektiverende retning, hvor deltagerne subjektiveres til en bestemt samfundsborger, som forstås inkluderet i det dominerende samfund og accepterende de dominerende normer. Kunsten bliver en social teknologi i Foucaults vokabular, hvor deltagerne ledes til at lede sig selv.

Det er ikke mulig at unddrage sig sin udsigelsesposition – man vil altid tale fra et givent sted med tilhørende regler og bestemmelser, men dette betyder ikke, at kritik ikke er mulig. I og med, at kunsten indskrives i den politiske diskurs opstilles en række subjektpositioner, som deltagerne anspores til at indtræde i. Men på den anden side åbner kunsten for en frihed til at skabe sig selv, idet den politiske instans ikke griber direkte ind i kunstens virke, men netop lader den agere på egne præmisser. Kunsten har et dannelsespotentiale til myndiggørelse af det enkelte individ, som gennem kunsten gives en stemme; kunsten fordrer til refleksion, og da kunsten indlemmes den politiske diskurs sikres nu, at stemmerne i kunstprojekterne høres – i hvert fald til en vis grad, da den politiske diskurs altid kan afvise stemmerne som tilhørende fiktion (kunsten), hvis disse udfordrer systemet for meget. På trods af, at kunsten integreres i det politiske, opretholdes dens åbne og processuelle tilgang, hvilket muliggør, at deltagerne kan stille sig kritiske overfor den dominerende stemme i samfundet, de får muligheden for at forskyde sig i forhold til de opstillede subjektpositioner. I denne forstand kan der forekomme en dobbeltsubjektivering.

Jeg opstillede indledningsvis to arbejdshypoteser, nemlig for det første, at samtidskunsten agerer og reagerer på den aktuelle samfundsmæssige afdifferentiering, og for det andet, at kunsten er afhængig af det (autonome) moderne kunsts system. Hypoteserne peger på to modsatrettede samfundstendenser, men som på trods heraf finder sted på samme tid. Samtidskunsten benytter (og udnytter) det autonome kunstbegreb til netop at undersøge og udfordre diskursernes grænser for hvad og hvem, der kan tale og gives en stemme. Men samtidig kan det, at kunsten anvendes i det politiske felt ses i lyset af det senmoderne samfunds æstetiseringsproces, hvor æstetikken overskrider egen sfære og inkorporeres i andre samfundsfelter – som f.eks. den politiske, hvor der sker en sammenblanding af rationaliteter og funktionsmåder. Spørgsmålet er dog om der forekommer en afdifferentiering? Jeg argumenterer gentagende gange i løbet af specialet for, at kunsten opstiller alternative diskursive rum,

hvor den æstetiske erfaringsdannelse er gældende; dog er en reception af kunsten kun mulig, hvis recipienten er indforstået med at indgå og deltage i en kunstnerisk begivenhed. Kunsten mister dens virkning, hvis dens diskursive rum afdifferentieres og indlemmes *absolut* i andre diskurser – kunsten kan kun spille en rolle som strategisk redskab, såfremt dens funktion som værende kunst opretholdes.

At kunsten kan bidrage positivt til udviklingen af de udsatte boligområder, hersker der ingen tvivl om. Samtidskunsten har stort potentiale som supplement til mere almindelig integrationsmæssige tiltag. Det er dog vigtigt, at kunsten ikke ender med at *tjene* et politisk formål, at kunsten mister sit kritiske udgangspunkt for at træde i de magtpolitiske fodspor. Jeg mener dog ikke, at det står så deterministisk til – det er ikke enten-eller, altså en fri og kritisk kunst overfor en ufri og magtmisbrugende kunst. Nej, det er nærmere et både-og. Kunsten anvendes netop for at anspore til en bestemt subjektposition, men samtidig åbnes muligheden for modstand. Kunstprojekterne fordrer til (selv)refleksion og erfaringsdannelse, hvilket ikke blot omhandler deltagernes egen rolle, men ligeledes samfundet generelt.

Perspektivering

Indeværende speciale åbner for en række spørgsmål og diskussioner – såvel metodiske som teoretiske.

Som argumenteret i specialet, har kunsten potentiale i dannende og myndiggørende retning, men hvorvidt dette potentiale indfries, er ikke muligt at sige noget om inden for dette speciales rammer. Min metodiske tilgang har givet mig mulighed for at undersøge, hvilke udsigelsespositioner, der stilles deltagerne til rådighed, men hvorvidt refleksionen reelt forekommer, kommer mig til kort. Der er således yderlig behov for undersøgelse af kunstens virke – måske særlig i receptionsforsknings retning.

En diskussion omkring sprog, subjekt og krop trænger sig ligeledes på. Mennesket er tidligere blevet aflivet af bl.a. Foucault, men blev efterfølgende "blot" udskiftet med sproget som betydningsbærende. Mennesket overfor sproget er blevet bredt diskuteret og analyseret. I de seneste år er der nu kommet større og større fokus på kroppens biologiske processer – kognition. At tilføje undersøgelsen en mere kognitiv tilgang vil eventuelt kunne bidrage med en bredere forståelse af kunstens virke som middel såvel som dens generelle rolle. Jeg har netop i specialet anlagt en sproglig vinkel via udsigelsen, men grundet min anvendelse af Agamben, der argumenterer for en førsproglig instans, at mennesket er mere end blot sproget, udelukkes på ingen måder en mere kropslig vinkel. Forholdet mellem krop og sprog vil jeg sætte fokus på herunder.

En anden relevant diskussion, der melder sig er om den senmoderne afdifferentieringstendens, hvor det er muligt at stille spørgsmål ved, om der reelt forekommer en afdifferentiering eller måske nærmere en redifferentiering af samfundsfelterne? Kunstens anvendelse indenfor en politiske sfære kunne pege i retningen af en afdifferentiering, hvor sfærerne flyder sammen. Dog viste analysen i dette speciale tydeligt, at kunsten netop er afhængig af og udnytter dens uddifferentierede diskursive rum, hvilket kunne vidne om, at arbejdshypotesen (til dels) er stillet forkert op. Grundlaget for kunstens indlemmelse i det politiske felt som middel skal derfor eventuelt forstås anderledes – bl.a. fremhæver Jan Løhmann samfundet som værende styret af en *kreativisering*, altså en kreativitetsdiskurs, der arbejder på tværs af de uddifferentierede samfundsfelter. Jeg vil i dette afsnit fremhæve denne udlægning, idet der stilles spørgsmål til, om denne forståelse af kreativiteten kan være frugtbar i forhold til forståelsen af kunsten som middel.

Socio-kognitivism

Jeg har i dette speciale anlagt en sproglig tilgang, hvor det menneskelige subjekt forstås som konstitueret i og gennem sproget. Som forklaret indledningsvis har jeg valgt dette fokus, da stemmen og sproget er nødvendige for at kunne deltage i den politiske samfundsdebat. Grundet anvendelsen af Agamben, der med sit infansbegreb påpeger, at mennesket er mere end blot sproget, samt med inddragelsen af Foucaults biopolitiske optik, vil en nærmere undersøgelse af kunstens aktivering og påvirkning af kroppen kunne bidrage med relevant viden til forståelsen af kunstens rolle og virke.

Det har ikke været mit genstandsfelt i dette speciale at diskutere mennesket i sig selv, men nærmere menneskelige aktiviteter, men denne undersøgelse åbner dog samtidig for en række spørgsmål omkring menneskesynet – feltet om det menneskelige og dets aktiviteter kan altså ikke adskilles fra det grundlæggende menneskesyn. Traditionelt udgør sproget og kroppen to fortællinger om mennesket – det ene som fortælling om mennesket som kulturvæsen, der er historisk og socialt konstrueret. Det andet som fortælling om mennesket som biologisk væsen, hvis evner og erkendelser er formet af evolutionen. Altså groft sagt konstruktion overfor kognition. Disse to paradigmer, som vi kan kalde dem, indtager ligeledes hver deres metodiske præmis. Kognitivismen kobler studiet af sprog, kultur og socialitet med undersøgelser af den menneskelige bevidsthed, kognition og hjerne, hvor bevidsthedens kognitive strukturer menes at virke formende på forståelsen af omverdenen og altså dermed de menneskelige aktiviteter. I modsætning hertil er konstruktivismens metodiske præmis, at

ikke blot mennesket, men ligeledes det vi kalder 'virkelighed' er socialt konstrueret (Wiben, 2011, p. 16).

Hvis vi med disse paradigmer vender os mod sproget, ses det, at de har vidt forskellige forståelser af, hvad sprog er. Hvor sproget i en konstruktivistisk tanke er et socialt fænomen, og det vil være naivt at se sproget som værende transparent og neutralt, sætter kognitivismen fokus på førsproglige, perceptuelle strukturer. Dette kommer bl.a. til udtryk hos Mark Johnsen, der med bogen **The Body in the Mind** (1987) søger at koble studier af sproglige strukturer med andre typer af undersøgelser som f.eks. psykologiske og fysiologiske. Det centrale bliver her, hvordan før-sproglige, kropslige erfaringer manifesterer sig som kognitive skemaer igennem hvilke, vi organiserer vores forståelse af verden, og som igen viser sig i de sproglige strukturer (Wiben, 2011, p. 144). Mit analytiske fokus har her været på udsigelsen, og hvordan kunsten etablerer mulige positioner, hvorfra deltagerne kan tale og markere sig som udsigelsessubjekt. Men netop i forlængelse af specialets anvendelse af biomagt, hvor netop kroppen sættes i fokus for magtpåvirkning og ledelse, kunne en kropslig kognitiv tilgang være oplagt til videre undersøgelse af, hvorfor kunsten anvendes som strategisk redskab. Hvilke før-sproglige kognitive processer aktiverer kunsten, og hvilken betydning har denne?

Som min foregående analyse af kunstprojekterne demonstrerede, så undersøgte jeg kunsten i relationen mellem kunst og virkelighed, og mit analytiske udgangspunkt har været rettet mod det kontekstuelle og relationelle i forholdet mellem værk og beskuer, og her var det interessante, hvordan betydning og mulige udsigelsespositioner er blevet skabt i denne relation. At flytte fokus væk fra relationen hen til kroppen vil kunne bidrage med et markant anderledes perspektiv på kunstens rolle og virke, idet neurokognitive strukturer forankret i individet vil blive sat i centrum for undersøgelsen. Måske vil netop en kognitiv tilgang til kunsten som redskab til opnåelse af politiske og sociale mål kunne bidrage med en videnskabeliggørelse af selve forståelsen af kunst (Wiben, 2011, p. 196). I specialets analytiske-metodiske tilgang ses subjektet som en primær kulturel konstruktion, der gennem fokuset på det ekskluderede og marginaliserede indlæses i en magtteoretisk, samfundsmæssig og diskursorienteret perspektiv. Over for dette, kan den kognitive tilgang med den neurobiologiske forklaringsramme eventuelt bidrage til en alternativ forståelse af kunstmediets virke.

En videre undersøgelse af denne dobbelthed af, at noget på den ene side er biologisk bestemt og på den anden side formet, er en interessant vinkel på kunsten og kulturens muligheder som redskab i det politiske og sociale felt. Altså en bredere undersøgelse af, hvordan kunsten påvirker kroppen, skaber affekter, der efterfølgende

kan resulterer i forskellige refleksioner og erfaringer, der er nødvendige for at kunne tage aktiv del i samfundet. En *socio-kognitiv* analyse af kunstens rolle og virke, som er i stand til at rumme såvel den individuelle, kognitive agent som de sociale processer, som er med til at påvirke og forme de individuelle bevidstheder (Wiben, 2011, p. 233).

Kreativitetsdiskurs

De foregående kapitlers analyse af CUDI og *Flere siders* gøren og virke har jeg rammesat inden for en senmoderne æstetiseringstendens, hvor en øget fokus på oplevelse og indvinding af det immaterielle arbejde har haft indflydelse på en overskridelse af den æstetiske sfære, og hvor sanselige og emotionelle appeller er blevet inkorporeret i det økonomiske systems ellers rationelle og instrumentelle virke. I forlængelse af dette karakteriserer Jan Løhmann nutiden som en kreativ tidsalder, hvor der er flydende grænser mellem arbejde og fritid og mellem kunst og ikke-kunst. Løhmann pointerer, hvordan samfundet gennem de seneste år har hyldet 'kreativiteten' som fremtidens løsning på såvel samfundsøkonomiske, civilisatoriske som eksistentielle problemstillinger (Løhmann, 2008, p. 20). Løhmann trækker på sociologerne Luc Boltanski og Eve Chiapello til forklaring af, hvordan fleksibilitet og kreativitet, som ellers skulle være frigørende drivkraft til at skabe et rum for stimulering af den enkeltes personlige potentiale, er blevet et krav i dagens samfund frem for et ønske.

Boltanski og Chiapello formulerer i deres værk **The New Spirit of Capitalism** (2005), hvordan ungdomsoprørets revolutionære projekt imod kapitalismen siden er blevet vendt på hovedet og indlemmet i kapitalismen selv. Ønskerne om fleksibilitet og antiautoritær ledelse er altså nærmest blevet opfyldt og indoptaget *for* godt. Med særlig fokus på ledelses- og managementlitteraturen fremviser Boltanski og Chiapello, hvorledes moderne organisationer for så vidt har forladt den hierarkiske arbejdsstruktur og i stedet har indført medarbejderautonomi, selvbestemmelse og fleksibilitet, der dog har efterladt folk i en usikker tilstand uden økonomiske og identitetsmæssige orienteringspunkter. Som Løhmann fremhæver:

”Interessant i denne sammenhæng er således Boltanski & Chiapellos postulat om, at denne 'kapitalismens ny ånd' i særlig grad er helt tæt forbundet med en speciel type antikapitalistisk kritik af tidligere perioder af kapitalismens affortryllede, inautentiske og fremmedgjorte modi; den såkaldte 'kunstneriske kritik'. En kritik (...) hvis emancipationsbetonede sprog kapitalismen i dag (...) ikke blot taler, men hvis værdier den også hylder og i et vist omfang endog praktiserer” (Løhmann, 2008, p. 28).

Den kunstneriske kritik fra ungdomsoprøret er blevet afmonteret og i stedet internaliseret i genstanden for kritikken – kapitalismen. Flexibiliteten og kreativiteten er dermed blevet forskudt fra at være et ønske fra arbejdere til at være et krav fra arbejdsgivere. I forlængelse heraf kan man sige, at magtudøvelsen på sin vis opfattes som legitim, og individer engagerer sig positivt i kapitalismens systemer i den overbevisning, at den kunstneriske kritik har sejret med frihed og mobilitet til følge. Sagt med andre ord er det frigørende altså ikke frit, men indskrives i strukturerne, og kan altså forstås som en form for samvittighedsstyre.

Denne kreativitetsdiskurs synes at arbejde på tværs af samfundets uddifferentierede praksissfærer, og kunsten som redskab i det politiske felt kan forstås som en yderligere ekspansion af kreativitetens virke. Hvor dette speciale har anlagt et foucauldiansk syn på kunstens indlemmelse i den politiske diskurs med hertilhørende subjektiveringer og magtteknologier, kan Løhmans bestemmelse af den kreative tidsalder måske give en mindre magt-deterministisk vinkel på kunsten som middel. Inden for en kreativitetsdiskurs fokuseres på arbejdsmetoden – integrationsprocesser skal være kreative – og dermed ikke så afgørende på de politiske måls slutresultater i bestemte subjektpositioner.

Ligeledes er det muligt at anlægge en vinkel, der undersøger hvorledes kunstens etablerede udsigelsespositioner indlemmes politikken. Hvor arbejderne tidligere ønskede flexibilitet, er dette nu et krav – kan det samme ske for kunsten på den vis, at den mulige dannelse og myndiggørelse kunsten kan fordre til, bevæger sig fra at være en *mulighed* til at blive krav fra politisk side?

Vi kan altså forstå den kreative diskurs indvirkning på kunsten på to måder. På den ene side vidner kunstens indlemning i den politiske diskurs om, at kreativitetskravet ekspanderer i samfundet. Kunsten forbindes med en særlig kreativitet og tankevirksomhed, hvilket bl.a. Kant og Schillers kunstforståelser italesætter, og det er denne kreativitet og særlige refleksionsform, som politiske instanser ønsker at trække på og udnytte. På den anden side virker kreativitetsdiskursen samtidig tilbage på den kunstneriske praksis, hvor fokus måske ikke så meget længere er på det færdige artefakt, men nærmere på den kreative proces, der går forud for produktet (Løhmann, 2008, p. 33).

Der er i de seneste år kommet større fokus på, hvordan kreativitet og flexibilitet øger indflydelse på arbejdslivet, hvilke konsekvenser og fordele dette afstedkommer. En undersøgelse af, hvorledes kunsten som redskab til opnåelse af politiske og sociale mål indskrives i denne kreativitetsdiskurs, hvilke konsekvenser dette har for såvel de

politiske mål som kunsten som sådan, vil være interessant i forhold til fremtidige undersøgelser. Kreativiteten er blevet indlemmet i arbejdslivet, således dette nu fungerer som krav, og spørgsmålet er, om den politiske anvendelse af kunsten ligeledes vil ende med at spænde ben for sig selv forstået således, at kunstens kritik vendes på hovedet og nu spiller på det politiske hold?

En nærmere diskussion og forståelse af selve magtbegrebet bliver påtrængende som følge af analysen af den dobbelte afsenderrolle. Foucault taler om magten som allestedsnærværende – et samfund uden magt synes umulig. Med inddragelse af Jean Baudrillard og hans begreb *simulakrum*, samt Jürgen Habermas' tro på etablering af herredømmefri dialog, vil jeg til det mundtlige forsvar af indeværende speciale kritisk diskutere Foucaults magtbegreb. Dette er selvsagt et stort teoretisk område, hvormed diskussionen kun kan blive overfladisk berørt, men ikke desto mindre er denne relevant – såvel til forståelse af magtbegrebet som til en diskussion af synet på det moderne samfund.

Bibliografi

- Agamben, G. (1993). *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*. London & New York: Verso
- Ausstin, J. L. (1997) [1962]. *Ord, der virker*. (overs. Andersen, J. E & Bredsdorff, T.) København: Samlerens Bogklub
- Barthes, R. (1983). *Det lyse kammer, bemærkninger om fotografiet*. København: Politisk revy
- Baumgarten, A. G. (1992). *Aestheical/Æstetikken §1-13*. In *Themata 4. Klassisk poetic I modern tid*. Aarhus: Institut for Oldtids- og Middelalderforskning (pp. 7-16)
- Benveniste, E. (1971). The Nature of the Pronouns & Subjectivity in Language. In *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press (pp. 217-230)
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. In *October*, vol. 110, no. 1 (pp. 51-80)
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg
- Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi
- CUDI. Sadowsky, T. & Ohrt, K. (red.) (2001). *CUDI – Center for Dialog og Information*. Odense: Brandt Klædefabrik
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *Tusind Plateauer: Kapitalisme og skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Duve, T. D. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass.: The MIT Press
- Fogh Jensen, A. (2005). *Mellem ting, Foucaults filosofi*. København: Det lille Forlag
- Foucault, M. (1980). *Talens forfatning*. København: Rhodos
- Foucault, M. (1994). *Viljen til viden*. Frederiksberg: Det lille Forlag.
- Foucault, M. (2004). *Society must be defended, lectures at the college de france 1975-76*. London: Penguin Books
- Foucault, M. (2005). *Vidensarkæologien. [L'archéologie du savoir, 1969]*. Aarhus: Philosophia
- Gade, R. (2003). Operativ kunst. In *Passepartout 22*. (pp. 48-68)
- Gade, S. (2009). "En gennemspilning af Haider". In Lund, J. & Thygesen, M. *Kunstværk og Udsigelse*. Aarhus: Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse
- Gade, S. (2010). *Intervention og Kunst*. København: Politisk revy

- Iser, W. (1981). Tekstens Appelstruktur. In Olsen, M & Kelstrup, G. (1996) *Værk og Læser*. (pp. 102-133). Holstebro: Borgens Forlag
- Kaare, Nielsen, H. (1996). *Æstetik, kultur og politik*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Kaare Nielsen, H. (2006). Det æstetiskes totalisering? In Bisgaard, U. & Friberg, C. (red.) *Det æstetiskes aktualitet*. (pp. 142-156). København: Multivers
- Kaare Nielsen, H. (2007). *Konsument eller Samfundsborger?* Aarhus: Forlaget Klim
- Kant, I. (2005). *Kritik af Dømmekraften*. København: Det lille Forlag
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces, community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press
- Kyndrup, M. (2008). *Den æstetiske relation*. København: Gyldendal
- Lund, J. (2008). *Den subjektive rest*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Lund, J. (2009). "Det individ, der udsiger nærværende talehandling indeholdende ordet 'jeg'". In Lund, J. & Thygesen, M. *Kunstværk og Udsigelse*. Aarhus: Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse
- Løhmann Stephensen, J. (2008). Kunst, kreativitet, arbejde. In Kaare Nielsen, H. & Simonsen, K. (red.) *Æstetik og Politik, analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*. Aarhus: Forlaget Klim
- Pine, B. J. & Gilmore, J. H. (1999). *The Experience Economy. Work is Theatre and every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press
- Puchner, M. (2006). *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University
- Raffnsøe, S., Høyer, M.G. & Thaning, M. (2009). *Foucault*. Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Schiller, F. (1970). *Menneskets æstetiske opdragelse*. København: Gyldendal
- Schulze, G. (1992). *Die Erlednisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/New York: Campus Verlag
- Smith, T. (2002). What is Contemporary Art? Contemporaneity and Art to Come. In *Konsthistorisk tidskrift*. Vol. 71, hæfte 1-2. (pp. 3-15)
- Thyssen, O. (1998). *En mærkelig lyst: Om iagttagelse af kunst*. København: Gyldendal
- Wiben Jensen, T. (2011). *Kognition og Konstruktion, to tendenser i humaniora og den offentlige debat*. Frederiksberg: Samfundslitteratur

Rapporter

Gran, A. & Paoli, D. (2005). *Kunst og Kapital: Nye forbindelser mellem kunst, estetikk og æringsliv*. Oslo: Pax Forlag

Institut for Fremtidsforskning. (2010). *Kunst i udsatte boligområder*. København: Socialministeriet:

[http://mbbl.dk/sites/mbbl.dk/files/dokumenter/publikationer/kunst i udsatte boligomraader_som_praktisk_og_strategisk_vaerktoej.pdf](http://mbbl.dk/sites/mbbl.dk/files/dokumenter/publikationer/kunst_i_udsatte_boligomraader_som_praktisk_og_strategisk_vaerktoej.pdf)

Regeringen. (2010). *Ghettoen tilbage til samfundet. Et opgør med parallelsamfundet i Danmark*: http://www.stm.dk/publikationer/Ghettostrategi_10/Ghettostrategi.pdf

Artikler

Agergaard, Birger. (2008, 10.7) Medier uden kontakt til virkeligheden:

<http://www.gellerup.nu/aktuelt/nyheder/arkiv/dato/2008/juli/10/medier-uden-kontakt-med-virkeligheden/>

Gerhardt, Camilla. (2010, 14.6). Kunsten skal samle og forsone:

<http://www.dr.dk/nyheder/kultur/kunst-skal-samle-og-forsone>

Hjemmesider

Skou 2014: <http://www.liseskou.net/cudi.html>

Aagaard 2014: <http://www.greteaagaard.net/site/globus1.html>