



Delinger og magt

– en diskussion af det sociale status i kunsthistorien

Det sociale i samtidskunstens diskurser

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

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

Det sociale uden for kunstfeltet

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

Tætte sammenviklinger med samfundsøkonomiske dagsordener

Denne diskussion er også vigtig, fordi kunst- og institutionspraksisser indgår i et stadigt tættere kredsløb med lokale kontekster, sociale virkeligheder og tværdisciplinære samarbejder. Det er derfor nødvendigt at undersøge, hvilke typer af relationer, hvilken specificitet, disse mellemværender har, og hvilke mulighedsrum de åbner for. Ikke mindst fordi det er i kraft af sit potentiale til at skabe værdi i et socialt rum, at kunsten bliver interessant for andre samfundsmæssige, økonomiske dagsordener. Et eksempel på dette er *Manifesta 11*, hvor det kuratoriske koncept: *What People Do for Money*, kurateret af Christian Jankowski, var designet til at knytte an til en lokal kontekst, nemlig byen Zürich. I tilfældet *Manifesta* blev kunstnerne iscenesat som en slags kreative konsulenter, hvis service var, gennem partnerskaber med virksomheder og offentlige arbejdspladser, at male et billede af kunstens plads i samfundet som innovationsmodel og attraktionsskabelse i en turismegørelse af Zürich by. Under sådanne tætte udvekslinger mellem kunst og sociale kredsløb er der et stort behov i dag for at revurdere og diskutere, hvordan det sociale rammesættes i samtidskunstens institutioner og praksisser. Hvilken funktion får kunst- og kurateringspraksisser i sociale økonomier og infrastrukturer? Bliver kunstpraksis en service, der leverer en eftertragtet vare i form af sociale møder og visioner om fælles-

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

Den sociale vending i kunsthistorien

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

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

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

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

Hal Foster og samtidskunstens nye “site”

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

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

Fra politik til det politiske

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

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

Bishops forsvar for det autonome værkobjekt

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

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

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



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

Kunstens forhold til det sociale

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

<

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

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

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

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

It shares with virtuosity a sense of contingency, the absence of a "finished product", the immediate and unavoidable presence of others. On the other hand, all virtuosity is intrinsically political.¹⁷

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

The Battle of Orgreave som operator

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

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

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

Ikke-servil virtuositet

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

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

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

Kunst som potentialitet

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

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

The Silent University

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

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

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

Udenfor eller en del af

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

Konklusion

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

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

ABSTRACT

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

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

NOTER

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

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

LITTERATUR

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

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