

Baggrund

Socialt engagement i kunsten: Modeller for integration af det ikke-repræsenterede

Af

Matthias Hvass Borello

7. januar 2021



Stine Marie Jacobsen i samtale med unge i forbindelse med sit Direct Approach projekt og udstilling på District Berlin, 2014. Foto: Stine Marie Jacobsen.



Del

Socialt engagement – og det vi kunne kalde sociale praksisser – i kunsten har de sidste fem årtier særligt handlet om at skabe kunstneriske projekter, der udfordrer ullghed, stigmatisering og blikket på det udsatte. Og den kunstneriske strategi, følsomhed og analytiske tilgang er vigtigere nu end nogensinde.

info

Pia Arke

Kenneth A. Balfelt

Tone Olaf Nielsen

Frederikke Hansen

Stine Marie Jacobsen

Marianne Jørgensen

TEMA: Kunsten i samfundet – samfundet i kunsten Kunsten er ikke en øde ø! I denne temaserie undersøger vi kunstens mangesidede favntag med omverdenen og dens muligheder for at virke kritisk og forandringsskabende i samfundet.

Artiklen fortsætter efter annoncen

Annoncering på artmatter.dk

Socialt engagement – og det vi kunne kalde sociale praksisser – i kunsten har de sidste fem årtier særligt handlet om at skabe kunstneriske projekter, der udfordrer ulighed, stigmatisering og blikket på det udsatte. Og den kunstneriske strategi, følsomhed og analytiske tilgang er vigtigere nu end nogensinde.

Artiklen er del af temaserien **Kunsten i samfundet – samfundet i kunsten**

Med de sidste to årtiers kraftige opblomstring af nationalistiske bevægelser, accelererede globale klimatiske konsekvenser og kamp om territorier, massiv migration, #Me-Too opgør, race-uroligheder (særligt markeret ved Black Lives Matter-demonstrationerne ovenpå drabet på Georg Floyd og mange andre afro-amerikanere) og den aktuelle COVID-19 pandemi, er uligheds-problematikken og de sociale strukturer blevet ekstremt optegnet, både globalt og nationalt.

Bevidstheden om den strukturelle magt og dens konsekvenser er eksponeret og italesat som aldrig før. Den kommende tid vil have brug for rum til mægling, forståelse, gentænkning, reformuleringer og dialogiske processer, der fører uden om strukturel, økonomisk, kulturel, seksuel, social ulighed for at skabe grobund for nye fællesskaber og værdibegreber.

Social praksis i kunsten

Det, vi i dag forstår ved en social praksis inden for kunsten, opstod tydeligst som disciplin i USA i starten af 90'erne (og ikke med Nicholas Bourriauds 'relationelle æstetik', sic!) blandt kunstnere og kuratorer som Suzanne Lacy, John Ahearn, Lucy Lippard, Chris Johnson, Mierle Laderman Ukeles, Allan Kaprow, Mary Jane Jacob, Adrian Piper, Martha Rosler og mange flere. Det var vel at mærke en tilgang, der havde udviklet sig igennem 70'erne og 80'erne i USA – og uden for det kunstinstitutionelle rum.

Den startede som en kunstnerdrevet modreaktion til den etablerede idé om kunst i det offentlige rum (den modernistiske skulptur). En insisteren på at udfordre kunstens selvtilstrækkelighed og påståede offentlighed med reel involvering, dialog og ejerskab for den offentlighed, den opererede i. Kunsten blev med afsæt i et offentlighedsbegreb til et redskab for nye strukturelle bevægelser. Suzanne Lacy skitserer udviklingen således i hovedværket *Mapping the Terrain – New Genre Public Art* fra 1995 (min oversættelse):

"I de sidste tre årtier, eller deromkring, har en række billedkunstnere med forskellig baggrund og tilgang arbejdet på en måde, som forbinder politik og social aktivitet, men som samtidig er præget af en særlig æstetisk sensibilitet. Ved at engagere sig i nogle af de mest grundlæggende spørgsmål i vores tid – forurening, raceforhold, hjemløshed, alderdom, bandekrig og kulturel identitet – har en gruppe kunstnere udviklet nogle særlige kunstneriske metoder, hvor strategien for offentligt engagement er en meget vigtig del af det æstetiske vokabular. Kernen i disse kunstværkers struktur er ikke udelukkende visuel eller politisk information, men snarere en internaliseret forståelse af nødvendighed hos kunstneren og det involverede publikum.

Vi kan måske beskrive dette som en ny offentlig kunstgenre, for både at adskille den i form og indhold fra den såkaldte 'offentlige kunst' – et begreb, der er blevet brugt i de sidste 25 år til at beskrive skulpturer og installationskunst i offentlige rum. Til forskel fra hvad, der indtil nu er blevet kaldt 'offentlig kunst', så er den nye offentlige kunstgenre billedkunst, der anvender både traditionelle og ikke-traditionelle medier til at kommunikere og interagere med et bredt og diversitært publikum om emner, der knytter sig direkte til deres liv – baseret på engagement."

Suzanne Lacy, Annice Jacoby og Chris Johnson: *The Roof is on Fire*, 1993-1994. Foto: suzannelacy.com.

Hvad er offentlighed?

Kunstnerne ville – lidt groft skitseret – gøre op med idéen om og tendensen til, at kunsten taler på andres vegne med en forudindtaget offentlighed. En kritisk argumentation og dialogisk erkendelse, som grundlæggende handlede om, at repræsentation – og her specifikt kunst – blottet for anerkendelse, forståelse og empati ikke kvalificerer sig som 'offentlig' eller som repræsentant for stemmer i offentligheden.

Opgøret handlede også om at lægge vægten på 'konteksten' som udgangspunktet for værket. Det er den nære forbindelse til og inddragelse af konteksten og dennes stemmer og presserende emner, der i sidste ende kan kvalificere værket og rykke ved vores forståelse af offentlighed.

Et godt og tidligt eksempel kunne være Suzanne Lacys værkserie *Oakland Projects* (1991-2001) i Californien, der dykkede lige ned midt i lokale raceuroigheder og stigmatiseringen mellem teenagere og politiet, hvor flere af de otte projekter blev skabt i samarbejde med bl.a. Annice Jacoby og Unique Holland, Chris Johnson, Julio Morales, lokale beboere, politibetjente og skoleelever.

Kunst som integration

Ideen om både at lade sig integrere i konteksten som kunstner og repræsentere tyste eller fortrængte grupper via værket var som antydnet ikke helt ny i 90'erne og var meget tidligt på færde i britiske Stephen Willats praksis. I 1972-73 realiserede kunstneren et omfattende forstads-projekt uden for London under titlen *The West London Social Resource Project*.

Det var et værk, der kortlagde social-interaktion (og manglen på samme) og de menneskelige omkostninger ved det sociale boligbyggeri i området, og hvor værket blev mødested og kommunikativ platform – både udadtil og indadtil – for en voksende men ganske segregeret befolkningsgruppe. Willats er stadig i fuldt vigør og er måske et særligt godt bekendtskab, da han løbende i sit virke har tegnet diagrammer for hans praksis. Diagrammerne (der kan findes på [kunstnerens hjemmeside](#)) siger en hel del om, hvordan vi skal tænke 'værk-betegnelsen' i denne sammenhæng, og hvem der indgår hvordan.

Selv forklarer han: "Kunstværker, der søger at skabe forandring af de måder, vi betragter den dominerende værdi-struktur på, sådan at vi kan engagere os i en mere personbaseret bevidsthed, er nødt til etablere forbindelser til den sociale virkelighed. I det tilfælde er det vigtigt, at man søger en sammenhæng mellem den bevidsthed, der er grundlaget for kunstnerens praksis, og den metode der bliver anvendt i selve værket. For jo mere værket er relateret direkte til de liv, mennesker lever, deres problemer, deres bestræbelser, jo mere central vil dets betydning blive." (Stephen Willats: *A Social Model of Art Practice* i *Society through Art*, HCAK, 1990.)

Modeller for offentlighed

Det er modeller, der udvikles både hos Lacy, Willats og deres samtidige. Modeller, der kan sættes i anvendelse, fordi de er baseret på levede liv og samfundets mekanismer. Det er 'bløde', anerkendende værdier som nærhed, dialog, respekt og empati, der driver disse praksisser, en form for samværs-modgift til strukturernes ulige og fremmedgørende symptomer, kan man sige.

I takt med at det offentlige rum og system har udviklet sig i en mere og mere kompleks, diffus, konfliktfyldt, overvåget, kommercialiseret retning, har kunstpraksisserne forsøgt at følge med: Køn, race, klima, medier, kulturindustri, byplanlægning, retssystemer, mindesmærker, digitalisering, biodiversitet, migration, overvågning, udbygning, krig og mobilitet er bare nogle af de temaer, der rummer offentlighedsspørgsmål og sociale slagsider og konsekvenser. Det er bl.a. i sådanne rum, kunstnere finder afsæt for et socialt engagement anno 2021.

Vi mærker nu for alvor – 50 år efter kunstnerne begyndte at undersøge ulighedens mekanismer – betydningen og effekten af vores kultur, historie og samfundsnormer omkring det udsatte, stigmatiserede, sårbare og ikke-repræsenterede.

Man kan tale om en kritisk bevidsthed, der forplanter sig i kunsten i 60'erne og 70'erne og udviklede sig til egentlig 'praksis' i løbet af 90'erne, og særligt start-00'erne, hvor samfundsdiskurserne bliver meget konkret repræsenterede i værket. I det forløb har kunstens sociale engagement antaget mange former og formater.

En måde at betragte udviklingen på, kunne være at dele disse praksisser op i to tilgange; to strategier med to forskellige (men til tider også overlappende) præmisser:

Kenneth A. Balfelt: *Fixerum*, 2002. Foto: Kenneth A. Balfelt.

1) Værket som social model

Den ene kunstneriske tilgang opererer typisk – og som forlængelse af Lacy's 'new genre public art' – uden for institutionen, antropologisk, stedsspecifikt, ude i det udsatte, på gaden, i det offentlige rum, i de/det berørtes kontekst og udvikler selve værket og metoden på de præmisser.

Kenneth A. Balfelt, Karoline H. Larsen, Nils Normann, Kerstin Bergendal, Parfyme, Tina Enghoff, N55, Lise Skou, Nis Rømer, Wooloo, Astrid Gjersing, Camilla Berner, Marianne Jørgensen, Eva Merz, Charlotte Haslund-Christensen, Anja Franke og Camilla Nørgård er bare nogle af de kunstnere, der har arbejdet længe i dette

felt. Men også senere navne som Eva La Cour, Maj Horn, Nikolaj Kilsmark & Nynne Haugaard og Maj Hasager har taget nogle nye skridt.

Fixerum (2002) af Kenneth A. Balfelt og Marianne Jørgensens *Pink M.24 Chaffe* (2006) viser diversiteten og nogle antrit som kommer til at præge feltet:

Som en del af udstillingen *Contemplation Room* etablerede Balfelt et stofindtagelsesrum i et aflagt beskyttelsesrum ved Halmtorvet, indrettet og udtænkt i samarbejde med lokale stofbrugere og sygeplejersker. Balfelt har siden anvendt samme metode, hvor (den uhyre værdifulde) ekspertise hentes fra de udsatte selv og eksekveres i ledtog med Balfelt og hans team.

Og som en del af udstillingen *TIME* i Nikolaj Kunsthal skabte Marianne Jørgensen en kollektiv krigs-kritik, da hun engagerede offentligheden og pårørende til udsendte soldater i Irak i et strikke-patchwork i pink, der indhyllede og krammede traumerne ud af en tank fra anden verdenskrig og luftede de sociale konsekvenser af international krigsførelse i den danske offentlighed.

Marianne Jørgensen: *Pink M.24 Chaffee*, 2006. Foto: Barbara Katzin.

2) Værket som udvidelse af institutionen

Den anden gren af social praksis er i højere grad en institutionel strategi, der opererer i gallerierne, kunsthallerne og museerne. Vi kan kalde den institutions-kritisk eller rettere institutions-udvidende, da den reelt er drevet af kunstneriske undersøgelser af inklusion – modeller for hvordan sociale forhold og fortrængninger kan italesættes og modelleres på ny i kunstens rum.

60'erne og 70'ernes udvidede værkbegreber satte både krop, kontekst og konsekvenser på dagsordenen (nogle ikoner i den sammenhæng ville være Joseph Beuys, Yoko Ono, Marina Abramovic), og Palle Nielsens *Modellen* er et meget tidligt eksperiment og ikonisk værk i denne retning, hvor en gruppe børn overtager og indretter deres eget utopia på Moderna Museet i Stockholm i 1968.

Den eksperimenterende indledning fik med for eksempel det amerikanske kunstnerkollektiv Group Material (Julie Ault, Doug Ashford, Felix Gonzalez Torres og Karen Ramspacher) en meget konkret social agenda, da kollektivet præsenterede den første *Timeline*-udstilling i 1984 (flere fulgte i 80'erne, bl.a. *Timeline: AIDS*) med titlen *Timeline: The Chronicle of US Intervention in Central and Latin America*, der udfoldede USAs dunkle historie i Central- og Sydamerika. Her flyttes en fortrængt samfundsmæssig diskurs og kontekst ind i institutionens oplyste rammer, og intentionerne er drevet af oplysning, konfrontation og kritisk gentænkning af koder og værdibegreber.

Group Material: *Timeline: The Chronicle of US Intervention in Central and Latin America*, 1984. MoMa PS1.

Blottelse af de strukturelle uligheder

Det handler om at udvikle værker og udstillinger, der kritisk mimer eller blotter det strukturelle, kulturelle og sociale, men samtidig insisterer på det ikke-repræsenteredes plads og relevans i netop den kontekst. Derfor er de mange arkiv-baserede praksisser også at finde i den her sammenhæng.

Jeannette Ehlers, Peter Brandt, Lilibeth Cuenca Rasmussen, Joachim Hamou, J&K, Jakob Jakobsen, Learning Site, Henrik Olesen, Pia Arke, Tue Greenfort, Danh Vo, Superflex og Jens Haaning er eksempler, der kan sættes i forbindelse med en sådan strategi.

Men også kunstnere som Jane Jin Kaijsen, Runo Lagomarsino, Stine Marie Jacobsen, Javier Tapia, Hesselholdt & Mejlvang, Vladimir Tomic, Kristoffer Ørum, Nermin Durakovic, Tabita Rezaire, Søren Thilo Funder, Sidsel Meineche Hansen, Ismar Cirkinagic, Hannah Toticki Anbert, Maja Malou Lyse og Julie Edel Hardenberg har vist eksemplariske greb.

Pia Arke var en af de kunstnere der aktivt udfordrede ideen om en national identitet. *De tre Gratier* (front), 1993.

Pia Arke (1958-2007) er en tidlig og eksemplarisk figur i dette felt, der både udviklede en ny institutionel tænkning med afgangsprojektet *Etnoæstetik* ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i 1995 og derudover investerede sig selv på markant vis i et opgør med kolonialismens stereotyper.

Et arbejde, der dog først ramte en bred offentlighed efter hendes alt for tidlige død med udstillingen *Tupilakosaurus: Pia Arkes opgør med kunst, etnicitet og kolonihistorie (1981-2006)* i Den Frie Udstillingsbygning – og siden Nuuk – af den kuratoriske duo Kuratorisk Aktion (Tone Olaf Nielsen og Frederikke Hansen) i 2010.

“Vi, de etniske, kan bidrage til kritikken udefra, hvilket synes at være det rigtige sted at kritisere den europæiske selvtilstrækkelighed fra,” skriver Arke blandt andet.

Opgøret handler særligt om at modarbejde forestillingerne om dét at være en grønlandsk kunstner, der er i en særlig pagt med naturen og udfolder en primitivisme, der er defineret gennem et europæisk blik.

Demokratisering af retssystemet

Et andet eksempel er Stine Marie Jacobsen, der i de seneste år har udfoldet en række udstillingsprojekter, som forsøger at demokratisere det juridiske system og dets utilnærmelige sprog og logikker – først med solo-udstillingen på Overgaden, *Mann Beißt Hund*, hvor 6.-8. klasses skolebørn genrejste og gendømte en række tidligere appelsager om racisme og ytringsfrihed.

Stine Marie Jacobsen: *Mann Beißt Hund* (2015), på Overgaden, hvor en række rekonstruerede retssager var udstillingens omdrejningspunkt med bl.a. juristen Rasmus Kamstrup Bogetoft som vejleder. Foto: Stine Marie Jacobsen.

Senere præsenterede hun det fortløbende værk *Law Shifters* (Nikolaj Kunsthal i 2018 og dernæst en række europæiske rets-, kunst- og uddannelses-institutioner), hvor det nu er unge europæiske borgere, der – guidet af kunstneren og en gruppe jurister – involveres i at forstå og skrive deres egen lovgivning.

"Alle mine projekter handler om, at vi skal træne vores etik. Træne vores fornemmelse af hinanden, det at være sammen, som jeg ofte føler, vi ikke taler om eller reflekterer kritisk over," forklarede Stine Marie Jacobsen i et [interview på kunsten.nu](#).

Projektet er utrolig sigende for den dagsorden, der ligger som fundament for de sociale praksisser; offentligheden og menneskets plads i og ejerskab til denne. I sidste ende er det en omfordeling af magt, som udspiller sig og driver sådanne praksisser i kunsten.

Barat Ali Batoor: *The Unseen Road to Asylum*, 2013. Værket indgik i CAMPs udstilling *Lejrliv, kunstneriske refleksioner over flygtninge og migrantforvaltningens politik* © Barat Ali Batoor.

Empati eller instrumentalisering

I 90'erne og 00'erne var det ikke et udpræget eller udtalt problem, at en kunstner ville repræsentere udsatte eller stigmatiserede grupper via sin praksis, så længe værket ikke reproducerede eller instrumentaliserede sin offentlighed, men udfordrede positionerne og bidrog til nye betragtninger, forståelser og modeller for sameksistens.

Men det spørgsmål eller grundlag for engagement er med et øget fokus på race-ulighed, de post-koloniale traumer og de oprindelige folkeslags stemmer i offentligheden blevet radikalt forstærket og følsomt. Disse praksisser er netop kontekstfølsomme og rummer nuanceringer, sprog og kunstneriske rum for mulige fortællinger, møder, samtaler og nye forståelser.

Strategier for repræsentation anno 2021 må insistere på at skabe netop disse rum. For kunsten og i særlig grad det kunstinstitutionelle handler det i høj grad om også at give plads til, lytte til og facilitere stemmer, kunstnere og tænkere fra periferien, det kolonialiserede, det udsatte og etnisk oprindelige.

CAMP – Center for Migrationspolitisk Kunst på Nørrebro (2013-2020) var et uhyre vigtigt initiativ og eksempel på netop en hybrid af disse to tilgange i de sociale praksisser. Både en institution, der undersøgte kunstrummets repræsentation og mulige re-modellering af samfundsnormerne, og samtidig en aktør der var i direkte dialog og afhængig relation til den samfundsgruppe, som var berørt.

Fra udstillingen *Lejrliv: Kunstneriske refleksioner over flygninge- og migrantforvaringens politik* på CAMP, 2015. Foto: Matthias Hvass Borello.

Værdifulde praksisser med lang historik

Som en form for opsummering kan man vel i bund og grund konkludere, at de modeller, der endelig blev udfoldet kunstnerisk i 90'erne og starten af 00'erne, og som i høj grad handlede om at inkludere det ikke-repræsenterede, i dag er yderst relevante igen som kunstnerisk strategi i den re-modellering og konfliktløsning, som lige nu er i gang.

Tiden synes kort sagt moden til en dybere lytning, tænkning og læring, og kunstnerne er derude; både dem der har arbejdet med disse tematikker i 50 år, og dem der sætter helt nye sociale dagsordener i samtidens kunstfelt.

I det kunstinstitutionelle system har ulighed og under-repræsentation i dag udviklet sig til en egentlig kuratorisk præmis og institutionel dagsorden, imens den generelle samfunds- og offentligheds-debat har taget repræsentations-dagsordenen til sig, men der er lang vej endnu.

De kunstneriske praksisser, der forstår at operere i disse spørgsmål og udvikler nye modeller for det ikke-repræsenterede rummer dermed en høj værdi for vores videre færd mod en ny offentlighed – i ordets egentlige betydning.

Fakta

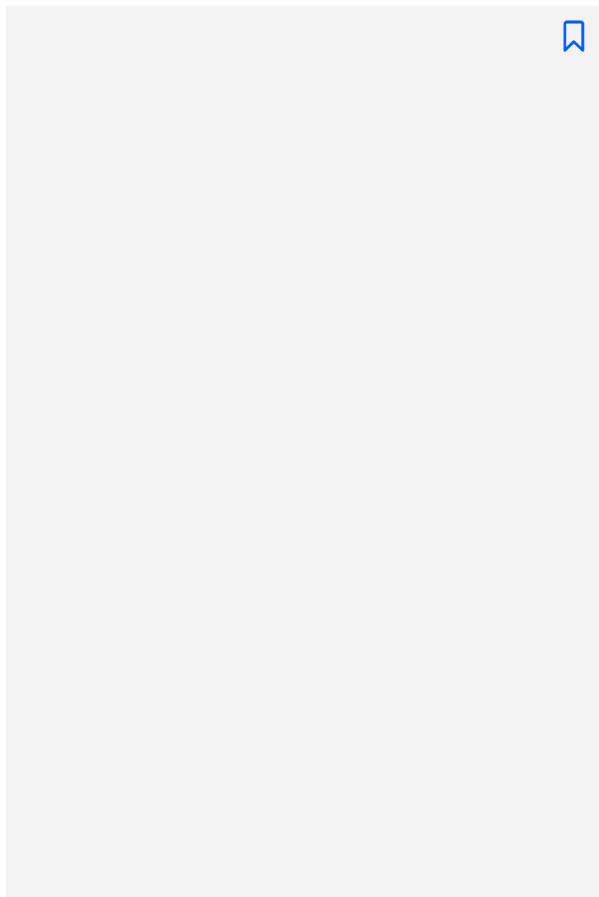
Skribentens kommentar til valg af eksempler:

Der er i denne artikel nævnt – for forståelsens og eksemplets skyld – en hel del kunstnere. I min proces er der dukket en del op fra gemmerne, og jeg vil på forhånd beklage, hvis jeg her har glemt at nævne vigtige navne, som burde fremgå. Det her er om ikke andet et helhjertet forsøg.

TEMA: Kunsten i samfundet – samfundet i kunsten



Relaterede profiler



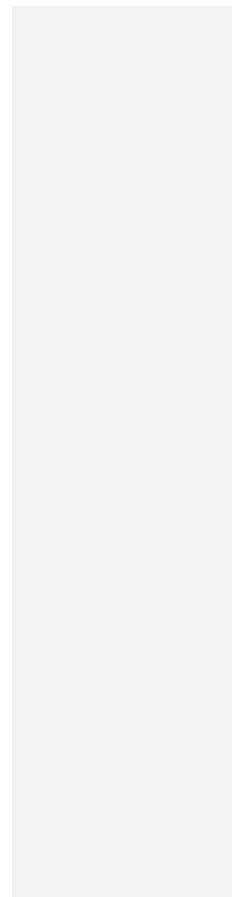
Pia Arke



Kenneth A. Balfelt

Kenneth A. Balfelt er født i 1966. Han er uddannet fra Goldsmiths, University of London med en BA i Fine Art & Critical Theory fra 2000, en MA i Art History fra 2001 og en HD (A) fra CBS i 1990. Bor og arbejder i København og...

📍 København



Tone Olaf Nielsen

Artiklen fortsætter efter annoncen

Annoncering på artmatter.dk

Journal

Guide

Live



Om

Annoncering
Kontakt

Nyhedsbrev

Få tilsendt vores inspirerende nyhedsbrev, hvor vi oplyser om kunstneriske events, ferniseringer, udstillinger.

Email

→ Send

