Kontroversiel kuratering

Refleksioner over Thomas Hirschhorns *Bataille Monument*

SABINE NIELSEN*

Title: Controversial curating – reflections on Thomas Hirschhorn's *Bataille Monument*

Abstract: *Based on artist Thomas Hirschhorn's installation entitled Bataille Monument, the article discusses how controversial works of art situated outside the art museum can address local communities as fragmented and conflicted communities. It is argued that public spaces should be perceived as zones where potentially different and contradictory social, ethnic, economic and cultural participatory positions can interact, calling for an active negotiation process. Based on theoretical reflections on so-called radical democracy, it is argued that democratic societies and their museum institutions could benefit from focusing on contemporary conflictual and debatable issues.*

Key words: Off-site museum projects, public space, *Bataille Monument*, radical democracy, conflictual consensus.

På den internationale samtidskunstscene kan man aktuelt set lokalisere en øget tendens til at rykke kunsten ud i det offentlige rum. Dette har resulteret i at stadig flere kunstmuseer profilerer sig på at lancere off-site projekter, det vil sige projekter, som realiseres uden for institutionernes sædvanlige udstillingslokaler.¹ Samtidig har tendensen til at rykke kunsten ud i det offentlige rum resulteret i en større variation i brugen af medier. Det er med andre ord ikke nødvendigvis den klassiske dekorationsopgave eller det traditionelle monument, som fungerer som forbillede. I stedet har samtidskunstens nye ofte flygtige og midlertidige praksisformer udvidet det æstetiske

felt og medvirket til at redefinere kunstens rolle i det offentlige rum. Sidst, men ikke mindst er stadig flere museumsinstitutioner begyndt at arbejde med projekter, der tager afsæt i lokale fællesskaber på det pågældende opførelsessted, og som på denne måde fokuserer specifikt på de sociale sammenhænge, som projekterne indgår i. Således kan man i størsteparten af de samtidskunstprojekter, som realiseres i det offentlige rum, spore en tendens til at accentuere kunstens relationelle aspekter.

Når man beskæftiger sig med socialt engagerede kunstpraksisser, som iscenesættes i samtidens sammensatte storbymiljøer, finder jeg det vigtigt at have blik for nødvendighe-

den af altid at omtale de pågældende lokalsamfund i plural form. I det følgende vil jeg derfor fokusere på, hvordan kontroversielle kunstprojekter realiseret i offentlige rum med fordel kan adressere lokalsamfund som fragmenterede og friktionsfyldte fællesskaber. Jeg vil argumentere for, at offentlige rum bør tænkes som zoner, hvor forskellige og ofte modsattede sociale, etniske, økonomiske og kulturelle deltagerpositioner kommer i berøring med hinanden, og nødvendiggør en aktiv forhandlingsproces. Desuden vil jeg argumentere for, at et fuldt funktionelt demokratisk byrum ikke fremstår som et rum, hvor alle konfliktforhold er elimineret men derimod som ét, hvor nye politiske demarkationslinjer konstant bliver optrukket, forrykket, forskudt. Sagt med andre ord bør demokratiske samfund og deres museale kulturinstitutioner markere sig ved deres evne til at *stille skarpt* på konfliktspørgsmål snarere end ved deres evne til at udviske dem.

Som en konsekvens heraf vil jeg i det følgende rette opmærksomheden mod den schweiziske billedkunstner Thomas Hirschhorn. Som kunstner har Hirschhorn inden for de senere år har markeret sig stærkt på den internationale kunstscene ved netop at gøre undersøgelsen af kunstens muligheder for at fungere som katalysator for socialt funderede forhandlingsstrategier i storbyens offentlige rum til et centralt omdrejningspunkt for sin praksis. I kraft af sin kunstneriske praksis har Hirschhorn givet anledning til forskellige reaktioner og former for deltagelse. Spørgsmålet, som melder sig i umiddelbar forlængelse heraf, er imidlertid, hvilke *effekter* disse forskellige former for deltagelse skaber, samt i hvilken grad de kan siges at aktivere byboerne som sociale og politiske aktører. At aktivere byboere i mødet med et kontroversielt kunst-

værk realiseret i det offentlige rum kan ikke per definition kategoriseres som en demokratisk handling. Dette skyldes, at en sådan kategorisering altid nødvendigvis må basere sig på en analyse af den konkrete karakter af denne deltagelse. Med udgangspunkt i den belgiske politolog Chantal Mouffes refleksioner vedrørende såkaldt *radikalt demokrati* vil jeg derfor søge at stille spørgsmålstejn ved, hvorvidt Hirschhorns kunstneriske praksis kan siges at være demokratisk i dens funktionsmodus. Spørgsmålet vil med andre ord være, om praksissen formår at fremstille byrummet som et friktionsfyldt felt, der kan fungere som afsæt for fortløbende forhandlinger af det pågældende steds magtrelationer, eller om praksissen omvendt negligerer denne mulighed ved at fremvise det offentlige rum som et felt karakteriseret ved harmonisk sameksistens.

Nærværende artikel vil falde i tre dele. I den første del, hoveddelen, vil jeg analysere og diskutere Thomas Hirschhorns *Bataille Monument* (2002). Dette fremstår som et stærkt omdiskuteret projekt, der på succesfuld vis formåede at stille skarpt på de sociale relationer, som blev etableret i forbindelse med realiseringen, afviklingen og nedtagningen af værket. Med henblik på at undersøge konstitueringen af disse relationer vil jeg i min analyse vælge at fokusere på værkets performative produktion af virkningsæstetiske effekter og affekter. I artiklens anden del vil jeg undersøge, hvordan *Bataille Monument* medvirkede til at reflektere over og problematisere den specifikke sociale kontekst, inden for hvilken projektet fandt sted. Således vil jeg, med afsæt i Mouffes føromtalt refleksioner vedrørende radikalt demokrati, søge at anskueliggøre, hvordan projektet formåede at fremstille det offentlige rum som et friktionsfyldt sted karakteriseret ved konflikt og forhandling. Af-

- 118 slutningsvis vil jeg åbne for en diskussion af, hvorledes sådanne kontroversielle virkemidler i højere grad vil kunne inkorporeres i samtidens kunstpraksisser, når museumsinstitutioner fremover beslutter sig for at lancere off-site projekter i storbyens offentlige rum.

MONUMENT UDEN FOR MURENE

Thomas Hirschhorn har som en integreret del af sin kunstneriske praksis planlagt at realisere en gruppe på fire midlertidige monumenter, der hver skal være opkaldt efter en for samfundet i al almindelighed og for kunstneren i særdeleshed betydningsfuld filosof. Hidtil har han fuldendt *Spinoza Monument* i Amsterdam (1999), *Deleuze Monument* i Avignon (2000), *Bataille Monument* i Kassel (2002), og i sommeren 2013 blev det sidste monument opført til minde om filosofen Antonio Gramsci i bydelen Bronx i New York. Hirschhorns hidtil realiserede monumenter deler alle en række konceptuelt funderede og produktionsæstetiske tilblivelsesvilkår. Men eftersom *Bataille Monument* er det værk, som – anskuet ud fra et virkningsæstetisk perspektiv på mest direkte og effektiv vis har fungeret som kontroversiel katalysator for socialt funderede forhandlingsstrategier i det offentlige rum, vil jeg i nærværende analysesammenhæng vælge at fokusere specifikt på dette projekt. At mit valg er faldet på netop dette monument skyldes således dels, at kunsthistorikere som Claire Bishop og Carlos Basualdo inden for en akademisk diskurs har medvirket til at kanonisere værket som et paradigmatiske eksempel på et kontroversielt off-site projekt (Basualdo 2002, Bishop 2004), dels at Hirschhorn selv har bidraget til at betone værkets generering af konfliktfyldte virkningseffekter i det omfangsrige og yderst informationsmættede dokumenta-

tionskatalog *Bataille Maschine* (Steinweg 2003), dels at den tyske såvel som den internationale presse dækkede det debatskabende værk tæt i løbet af hele projektperioden (Steinweg 2003), og dels at jeg i forbindelse med min research på Documenta-arkivet i Kassel er blevet opmærksom på, at værket fremstår som et af de mest velregistrerede og kunstnerisk set omdiskuterede projekter i festivalens hidtidige historie.

Den institutionelle ramme for Hirschhorns *Bataille Monument* blev tegnet af den prestigefyldte og internationalt velrenommerede kunsthøjtid *Documenta XI*. Sædvanligvis finder kunsthøjtidallen sted på en serie af Kassels etablerede museumsinstitutioner. Men som led i et fysisk såvel som diskursivt ekspanderende kurateringskoncept,² valgte den daværende festivalleder, Okwui Enwezor, at inddrage en række institutionseksterne lokaliteter som alternative udstillingssteder. Hirschhorns midlertidige monument blev eksempelvis, i overensstemmelse med kunstnerens eget ønske, placeret i bydelen Nordstadt. Denne bydel er en forstad til Kassel, som var lokaliseret på afstand af festivalens foromtalt centralt placerede udstillingsarealer i den historiske bymidte, og hvis befolkningsmæssige sammensætning hovedsageligt var domineret af tyrkiske indvandrerfamilier.³ Som værk betragtet bestod monumentet af tre til formålet opstillede barakker, en bar betjent af en lokalt bosiddende familie samt en stort skaleret skulptur forestillende en træstamme med et vidtforgrenet rodnet. Disse værkelementer var alle placerede på en græsplæne, der til siderne blev indrammet af en række funktionalistiske boligblokke. Baren bestod af en provisorisk mdf-konstruktion, hvis tag var klistret til med brunt gaffa-tape, og hvis sider var spraymalede med den funktionshenviseende tekst *Imbiss*.

Hen over baren hang der kulørte elpærer, og på pladsen foran var der placeret en række billige borde og bænke, hvor stedets kunder kunne forsyne sig med kaffe, sodavand og frisklavede döners. Den nærved placerede skulptur var kendetegnet ved at være udført i billige og let genkendelige materialer så som træ, pap, tape og plastik, og ved formmæssigt være udført som et kroget og kringlet rodnet, hvis uforudsigelige vinkler og utallige skala- og niveauforskelle i løbet af festivalperioden gjorde den til et yndet klatreobjekt blandt nabolagets børn. Barakkerne var ligeledes konstruerede ved hjælp af en række af Hirschhorns særlige signaturmaterialer: billige træplanker, aluminiumsfolie, plastikpresenninger og store mængder af brunt tape. Den ene barak husede et programproducerende fjernsynsstudie, og den anden fungerede som informationscentral, hvor besøgende kunne søge biografiske oplysninger om den kontroversielle franske forfatter og teoretiker Georges Bataille og finde supplerende viden om hans filosofiske virke. Den tredje barak husede et bibliotek bestående af bøger og film, der var udvalgt med henblik på at aktualisere Batailles filosofiske virke, og som var opdelt i fem tematiske kategorier under overskrifterne: ord, billede, kunst, sex og sport. En serie slidte genbrugslædersofaer, fjernsyn og filmfremvisere blev ligeledes stillet til rådighed for bibliotekets brugere, og stedets overordnede design var i det hele taget udtænkt med henblik på at skabe brugervenlige fysiske rammebetingelser, således at de besøgende i hjemlige, afslappede og uhøjtidelige omgivelser kunne få mulighed for at stifte bekendtskab med Batailles filosofiske tankeverden.

Det faktum, at det lykkedes at få monumentet til at fungere som tilhørssted også for kvarterets lokale beboere, der under normale

omstændigheder sjældent kategoriseres som en samtidskunstinteresseret borgergruppe, skyldtes sandsynligvis, at Hirschhorn i forbindelse med realiseringen af *Bataille Monument* anvendte en arbejdsmetode baseret på samarbejde. Inden den egentlige påbegyndelse af projektet opholdt han sig således i en længere periode i en lejlighed i Friedrich Wöhler-komplekset i Nordstadt, med henblik på at opsøge viden om stedets specifikke livspraksisser, vidensregimer og sociokulturelle strukturer. På baggrund af dette opsøgende feltarbejde engagerede han derefter en gruppe lokale beboere til at stå for såvel opbygningen som den efterfølgende vedligeholdelse af monumentet i løbet af festivalperioden. Det faktum, at de lokale unge for det første allerede på et tidligt tidspunkt blev inddraget i arbejdsprocessen, for det andet fik mulighed for at sætte deres præg på dets udformning, og for det tredje blev aflønnet for at varetage den daglige vedligeholdelse af monumentet i løbet af udstillingsperioden, bevirkede, at projektet formåede at etablere en stærk forankring i lokalsamfundet. En forankring, som senere i forløbet blev yderligere bestyrket gennem de lokale beboeres deltagelse i en serie af kollaborative workshops (Basualdo 2004:100).

KUNST I ET UDVIDET SOCIALT FELT

Det er en vigtig pointe, at oplevelsen af *Bataille Monument* ikke begrænsede sig til hverken de lokale beboeres eller de tilrejsende festivalgæsters ophold på selve opførselsstedet. Et centralt aspekt ved *Bataille Monument* knyttede sig til den opsøgende gestus, som de tilreisende festivaldeltagere måtte foretage for at opnå adgang lokaliteten. Som deltager på kunsthøstivalen blev man opfordret til at lade sig transportere ud til monumentet i forstadsområdet

Fig. 1, 2 og 3. Thomas Hirschhorn: Bataille Monument. Documenta XI, Kassel 2002. Photo: Werner Maschmann. Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels.

ved hjælp af et lokalt opererende tyrkisk taxa-selskab, som i løbet af udstillingsperioden var blevet engageret af Hirschhorn til at udføre denne specifikke arbejdsopgave. Tilbagelægningen af afstanden mellem kunstfestivalens centralt placerede museumsinstitutioner i Kassels historiske bymidte og monumentets anderledes perifere opførselssted i Nordstadts sociale boligblokkvarterer blev på denne måde gjort til en aktiv del af selve værkoplevelsen. Herved kom monumentet til at pege emphatisk på de bymæssige omgivers fundamentale forskelligheder, og på de potentielt varierende erfarings- og oplevelsesmodi, som knyttede sig til de respektive kontekster.

I nærværende sammenhæng skal det bemærkes, at det for Hirschhorn var en central pointe, at ordningen med det tyrkiske taxasel-

skab både skulle fungere som anledning til at fragte festivalgæster til og fra monumentet i Nordstadt og som en mulighed for at give forstadsbeboerne en gratis kørelejlighed til og fra Documenta festivalens centralt beliggende museumsinstitutioner i den historiske bymidte (Basualdo 2004:98). Den overordnede ambition med transportordningen var således, at den skulle gøre sig gældende i begge retninger, idet den var tænkt til at sætte fokus på relationerne mellem forskellige kontekster og brugergrupper. Ordningen endte imidlertid reelt set med primært at fungere som garant for fragtningen af festivaldeltagere til og fra det sociale boligbyggeri i Nordstadt. Dette kan selvsagt betragtes som et nederlag, hvis succeskriteriet baserer sig på realiseringen af idealer om ligeværdighed, gensidighed og harmonisk

122 sameksistens. Hvis man omvendt vælger at betragte værkets accentuering af forskelligheder og ulige magtforhold som udtryk for en produktiv virkningsæstetisk effekt, stiller sagen sig imidlertid noget anderledes. Dette er en pointe, hvis analysemæssige implikationer jeg vil vende tilbage til senere i artiklen.

FREMBRINGELSE AF FRIKTION

Ved at lokalisere sit midlertidige monument i midten af et lokalsamfund, hvis økonomiske levestandard og etniske befolkningsssammensætning på afgørende vis adskilte sig fra *Documenta* festivalens øvrige besøgende, skabte Hirschhorn en brudflade mellem på den ene side stedets lokale beboere, der fortrinsvis bestod af tyrkiske arbejderfamilier, og på den anden side de tilrejsende festivaldeltagere, der for majoritetens vedkommende tilhørte en højtuddannet kunstelite.⁴ Dette skabte mulighed for at usædvanlige møder på tværs af kulturelle, sociale og økonomiske skel kunne finde sted. Eksempelvis inden for rammerne af den populære og yderst velbesøgte bar, hvor såvel lokale som tilrejsende til favorable priser lod sig forsyne med kaffe, sodavand og dønners. Men konstellationen etablerede også et latent spændingsforhold, idet de lokale beboere på den ene side kunne få fornemmelsen af at blive gjort til genstand for de tilrejsende festivaldeltageres skuelyst, nyfigne nysgerrighed og voyeuristiske tilbøjeligheder. På den anden side kunne de udefrakommende festivaldeltagere blive konfronteret med en følelse af usikkerhed knyttet til erfaringen af at befinde sig på et fremmed og ukendt territorium. Ligesom de kunne få fornemmelsen af at være ubehageligt påtrængende, når de agerede publikum til hverdagslivet i forstadskvarterets sociale boligblokke. Det faktum at brudfladen

mellem forskelligartede brugergrupper var en betydningsgenererende faktor for Hirschhorns projekt fremgik desuden ved, at flere kritikere udtrykte foragt over, at kunstneren gjorde lokalområdet og dets beboere til en væsentlig del af værkets udsigelsesforhold (Pöschl 2002, Herbstreuth 2003). Denne kunstneriske strategi blev af flere kritikere betragtet som værende malplaceret, ekshibitionistisk og utilbørligt nedladende (Basualdo 2004:104). Andre valgte at give udtryk for deres betænkeligheder i mindre kategoriske vendinger. Eksempelvis den amerikanske kunstkritiker Benjamin Buchloh, der i et interview med kunstneren blot fremfører det argument, at Hirschhorn kan tænkes at basere sit projekt på en fejlagtig opfattelse af den tyrkiske arbejderklasse i Tyskland, idet han: "assumes that their fundamentally alienated living and working conditions could be improved with relative ease, through spontaneous acts of understanding, reading, communication, and exchange" (Buchloh 2005:87).

At *Bataille Monument* gav anledning til både betænkeligheder og negative bedømmelsesudtalelser understøtter kun den pointe, som jeg tidligere i denne artikel søgte at henlede opmærksomheden på, at det er muligt at anskue monumentets accentuering af forskelle, ulige magtforhold og territorielle forhandlinger som et udtryk for dets mislykkede karakter. Men vel at mærke kun hvis intentionen er at bekræfte forestillingen om byens offentlige rum som et forum for harmonisk sameksistens. Hvis ambitionen omvendt defineres som et forsøg på at tydeliggøre de førortalt magtproblematikker med henblik på at gøre dem til genstand for en kritisk engageret diskussion, kan Hirschhorns monument imidlertid fremhæves som et tankevækkende og virksomt projekt.

BATAILLE OG BEGÆRET EFTER DET SINGULÆRE FÆLLESSKAB

Når Hirschhorns monument på denne måde destabiliserer forestillingen om fællesskab forstået som enhed og harmonisk sameksistens, kan hans kunstneriske projekt siges at aktualisere Jean-Luc Nancys filosofisk funderede kritik af den selvsamme forestilling. Nancy tæller blandt de filosoffer som mest konsekvent og vedholdende har reflekteret over begreber så som socialitet, fællesskab og medborgerskab. At inddrage ham i forbindelse med Hirschhorns *Bataille Monument* forekommer desuden oplagt, idet han i sine refleksioner over disse begreber tager eksplicit afsæt i Batailles filosofi. Med henblik på at problematisere forestillingen om fællesskab forstået som enhedsskabende sameksistens griber Nancy således tilbage til Batailles tekster, hvori han fremdrager illustrative eksempler på dét, som han betegner "the passion of singularity as such" (Nancy 2008:32). Med denne formulering henviser Nancy til Batailles lystfyldte oplevelse af, at fællesskab ikke betegner en *samlende* enhed af individer, det vil sige til en fusion af hele og hver især udelelige enkeltindivider, der tilsammen former en kohærent konstellation. Det fungerer snarere som en *opløsende* kraft, som eksponerer subjektpositionernes singulære konstituering såvel som socialitetens separende og spredende karakter.

Denne artikels ærinde er ikke at følge det ovenfor skitserede Bataille-spor til ende⁵ men derimod at vise, hvordan Nancy med direkte afsæt i hans tænkning argumenterer for, at vi først bliver i stand til at forstå fænomenet *fællesskab* i det øjeblik, hvor vi erkender det umulige i at definere det som immanens; det vil sige som fuldkommen og selvidentisk tilstedeværelse i og *over for* hinanden i en given social

sammenhæng. På paradoksalt vis er fællesskab således kendetegnet ved evnen til at indse og vedkende sig det fundamentalt umulige i fænomenets fuldbyrdelse (Nancy 2008:15). Ifølge Nancys terminologi er fællesskab derfor defineret ved *being-in-common* snarere end ved *common being* (Nancy 2008:75). Ved hjælp af denne definitoriske skelnen søger Nancy at pointere, at fællesskab ikke er identisk med enhed, samhørighed og harmonisk sameksistens. Tværtimod implicerer fællesskab, her forstået som *being-in-common*, en bevidsthed om, at de interagerende subjekter er singulære, splittede og ustabile, og at deres indbyrdes relationer altid forbliver åbne for nye og forskydende formationsdannelser.

I Hirschhorns *Bataille Monument* blev denne pointe aktualiseret, idet projektet accentuerede fællesskabets indbyggede fragmentering ved at bringe folk fra forskellige geografiske, sociale, økonomiske og kulturelle kontekster sammen i en række utraditionelle, og til tider konfliktfyldte, konstellationer. Konkret fungerede monumentet således som et møde- og brydningssted for dels alment interesserede sommerturister, der passerede forbi på gennemfartsrejse, dels rige og kommercielt orienterede kunstsamlere, der opsøgte stedet på baggrund af investeringsinteresser, dels kunstfagligt uddannede forskere, kritikere og kuratorer, der besøgte monumentet med henblik på at holde sig professionelt ajour med de nyeste tendenser på den internationale samtidskunstscene, og dels lokale tyrkiske indvandre- re, der enten var ansat til at vedligeholde monumentet i løbet af festivalperioden eller som slet og ret valgte at bruge det som socialt opholdssted. I denne sammenhæng er pointen, at disse forskelligartede grupperinger hverken fremstod som fuldkommen adskilte eller som forenede i harmonisk samhørighed. Tvært-

124 imod skabtes der et latent spændingsforhold, der i visse tilfælde førte til interne splittelser inden for de tilsyneladende homogene delgrupperinger. Eksempelvis når der blandt de tilrejsende kunstprofessionelle opstod stridigheder om, hvorvidt monumentet qua dets utraditionelle placering i et socialt boligbyggeri lukrerede på den såkaldte *zoologiske effekt* eller omvendt genererede et produktivt forum for kritisk debat (Bishop 2005:76). Eller når der på lignende vis fandt en forskydende formationsdannelse sted blandt gruppen af lokale beboere, idet nogle fandt projektet fuldkommen formålsløst mens andre gradvist blev overbeviste om monumentets indbyggede kvaliteter. Enten fordi *Bataille Monument* viste sig at udfylde en funktion som socialt samlingssted, eller fordi det qua dets indbyggede ansættelsesmuligheder havde formået at skaffe dem en midlertidig indtægtskilde og dermed muligvis også en chance for på sigt at etablere en mere langvarig tilknytning til arbejdsmarkedet.⁶

I nærværende sammenhæng bliver det endnu engang relevant at referere tilbage til Nancy. Anskuet specifikt i forhold til storbyen bemærker Nancy, at dennes fællesskaber ikke har rod i stabile og transcendentalt funderede enheder, som kan føres tilbage til et fælles oprindelsespunkt. Fællesskabsdannelserne i storbyens offentlige rum finder derimod sted som sociale processer kendetegnede ved forskydning, fragmentering og spredning (Nancy 2000:23). Det er netop denne proces, som man genfinder i Hirschhorns urbane monumentprojekt. Som fremanalyseret tidligere i denne artikel medvirker monumentet til at destabilisere den udbredte forestilling om fællesskab forstået som en organisk enhed, ligesom det på effektfuld vis accentuerer den betydningsproducerende tilstedeværelse af en række partikulære, mangfoldige og splittede

deltagerpositioner, som indgår i fortsatte forhandlingsprocesser. På samme måde som Nancy problematiserer Hirschhorn ideen om det sociale fællesskab som "a project of fusion" (Nancy 2008:15). I stedet aktiverer hans monument forestillingen om, at sociale fællesskaber er kendetegnede ved "the exposition of singularities" (Nancy 2008:30). Det vil sige at fællesskaber ikke implicerer en samlende forening men derimod en reciprok eksponering af singulariteter, idet de involverede deltagere alle bliver nødsaget til at tydeliggøre deres partikulære positioner over for hinanden gennem forskellige former for kommunikation og handlingsbaseret interaktion. Sagt med andre ord affirmerer Hirschhorns monument ikke den idealiserede forestilling om, at alle har lige adgang til det offentlige rum, deltager på identiske vilkår i dets aktiviteter, besidder den samme grad af medborgerskabsfølelse og i lige vid udstrækning har mulighed for at gøre deres indflydelser gældende. Værket problematiserer snarere denne antagelse, hvorved det bliver muligt at stille spørgsmålstejn ved de spilleregler, som gør sig gældende i konstitueringen af byens offentlige rum i almindelighed og af Nordstadts sociale boligblokkvarterer i særdeleshed.

DELTAGELSE I ET DEMOKRATISK PERSPEKTIV

I min analyse af Hirschhorns *Bataille Monument* har jeg hidtil søgt at vise, hvordan off-site projektet muliggør forskellige former for beskuerdeltagelse. Spørgsmålet er imidlertid, hvilke *effekter* disse forskellige former for beskuerdeltagelse genererer, samt i hvilken grad de kan siges at aktivere beskuerne som sociale og politiske aktører. At aktivere beskuerne af et off-site projekt realiseret i det offentlige rum kan ikke kategoriseres som en demokra-

tisk gestus *per se*. Dette skyldes, at en sådan kategorisering altid nødvendigvis må besinde sig på en analyse af den specifikke karakter af denne deltagelse.

I Hirschhorns tilfælde vil jeg imidlertid argumentere for, at Bataille Monument kan siges at aktualisere Chantal Mouffes teoretiske refleksioner vedrørende dét, som hun benævner *radikalt og pluralistisk demokrati*. Ifølge Mouffe er offentlige rum kendetegnet ved at være gennemkrydset af ekskluderende magtrelationer. Som følge af dette ræsonnement mener Mouffe kun, at det kan lykkes at skabe en demokratisk sfære i de tilfælde, hvor de implicerede medlemmer af fællesskabet formår at medtænke, hvilke naturaliserende udelukkelsesmekanismer, som den pågældende sfære er funderet på. Det kan med andre ord kun lade sig gøre at realisere et pluralistisk demokrati i de instanser, hvor aktørerne i det offentlige rum er sig bevidste, at konstitueringen af et givent fællesskab altid baserer sig på vilkårligt optrukne demarkationslinjer og magtrelaterede eksklusioner (Mouffe 2005:141).

I forlængelse af ovenstående citat påpeger Mouffe, at et fuldt funktionelt offentligt rum nødvendigvis må være kendetegnet ved at være i stand til at acceptere antagonismer, eftersom det skabes gennem den stadige forhandling og genforhandling af forskellige, og ofte modsætningsfyldte, synspunkter. Konsensus er af samme årsag ikke at betragte som et ideal. En sådan enighedskultur menes snarere at udgøre en fare for demokratiet, eftersom bestræbelsen på at udligne forskellige synspunkter potentielt set kan medvirke til at forstærke fundamentalistiske tendenser og til at øge fremvæksten af populistiske og ekstremistiske bevægelser (Mouffe 2009:96). Uden antagonisme findes der kun autoritative systemer og påtvungen konsensus, der umuliggør den debat og diskus-

sion, som udgør selve fundamentet for et fuldt funktionelt offentligt rum.

KONFLIKTUEL KONSENSUS

I en verden bestående af antagonismer bliver det, ifølge Mouffe, vigtigt at anskue og praktisere det offentlige rum som et pluralistisk rum, hvor divergerende subjektpositioner ikke opfattes som fjender men derimod som modstandere, *adversaries*, hvis legitime eksistens bør anerkendes, men hvis standpunkter med rette kan anfægtes (Mouffe 2005:4).⁷ Med sin introduktion af kategorien *adversaries*, forstået som venligt stemte modstandere, bliver det for Mouffe muligt at foretage en produktiv præcisering af begrebet *antagonisme*. På den ene side opererer hun med begrebet *antagonisme* i ordets oprindelige forstand; Et begreb, som referer til kampen mellem uforsonlige fjender, der er kendetegnede ved ikke at dele noget fælles symbolsk rum. På den anden side opererer Mouffe med dét, som hun benævner *agonisme*. Gennem introduktionen af dette sidstnævnte begreb henviser hun til striden mellem venligt stemte modstandere, der er positivt indstillede over for hinanden fordi de deler et fælles symbolsk rum men som samtidig bekæmper hinanden, fordi de ønsker at forstå, fortolke og forvalte dette rum på forskellig vis. På baggrund af den skitserede begrebsmæssige skelnen konkluderer Mouffe, at realiseringen af det offentlige rum som et *agonistisk rum* nødvendigvis må forme sig som en fortsat bestræbelse på at transformere antagonisme til agonisme (2009:102f.). Dette synspunkt forfægter Mouffe i størsteparten af sine publikationer, hvor hun konsekvent og vedholdende advokerer for et demokratisk konstitueret offentligt rum, som er kendetegnet ved dets evne til at rumme fundamentale forskel-

126 ligheder. Ifølge Mouffes agonistiske model er det offentlige rum således et forhandlingsfelt, hvor forskellige hegemoniske projekter brydes uden mulighed for at opnå en endegyldig, rationel og fuldt inkluderende konsensus. I stedet tilstræbes en tilstand af *konfliktuel konsensus*, hvor diversitet og meningspluralisme er fremherskende.

Vender vi endnu engang blikket mod Hirschhorns *Bataille Monument* er det netop en sådan tilstand, som vi ser blive iværksat i det kontroversielle projekt. Dette aspekt ved Hirschhorns praksis er ligeledes blevet udforsket af den amerikanske kunsthistoriker Claire Bishop (Bishop 2004). Hos Bishop er pointen, at de beskuerinvolverende former i den relationelle og performative kunst sjældent er så demokratiske, som henholdsvis æstetikken for det relationelle og det performative giver indtryk af. I forlængelse heraf advokerer hun for en kunst, som i højere grad accentuerer, hvordan den mellem menneskelige interaktion er gennemkrydset af disciplinerende magtdiskurser. Denne accentuering ser hun på eksemplarisk vis aktualiseret hos Hirschhorn, hvis projekter netop fremhæver betydningen af offentlighedens differentierede og konfliktfulde karakter. Trods det at jeg grundlæggende tilslutter mig Bishops opfattelse af, at kunst ikke alene bør medvirke til at etablere mellem menneskelige relationer, men også til at ekspliciteres disse ofte konfliktfyldte karakter, finder jeg det imidlertid i nærværende sammenhæng vigtigt at bemærke, at jeg forholder mig anderledes kritisk til hendes afskrivning af den relationelle kunstretning *en bloc*. Mit ærinde i denne artikel er med andre ord ikke som Bishop at foretage en generel valorisering af forskellige kunstretninger. Den er derimod at udføre en specifik værkanalyse af Hirschhorns *Bataille Monument* med afsæt i teoretiske re-

fleksioner vedrørende den forhandlingsbaserede omdannelse af storbyens offentlige rum til et agonistisk rum.

KONTROVERSENS POTENTIALITET

Som nævnt er relationerne mellem deltagerne i Hirschhorns værk karakteriserede ved at fremkalde en følelse af fremmedhed og latent usikkerhed; det vil sige ved at skærpe fornemmelsen af at befinde sig i et ukendt territorium uden at besidde de nødvendige kompetencer til at lade sig integrere i det dér lokaliserede fællesskab. Dette forhold etableres først og fremmest ved at bringe deltagere fra vidt forskellige etniske, sociale, kulturelle og økonomiske kontekster sammen og ved at lade dem interagere på en sådan måde, at deres indbyrdes forskelligheder bliver ekspliciterede, og de dertil forbundne intersemmodsatninger og ulige magtforhold i én og samme bevægelse bliver gjort til genstand for refleksion.

Hirschhorn skaber altså et kontroversielt projekt, idet deltagerne skrøbelige, skævvredne og magtrelaterede subjektpositioner accentueres. Dette forhold gør sig både gældende i forhold til de lokale beboere og de tilrejsende kunstpublikummer. Projektet medvirker her ved til at politisere forestillingen om beskueraktivering ved at tydeliggøre de væsensforskellige vilkår for deltagelse, som gør sig gældende for forskellige grupper af involverede. Med *Bataille Monument* bidrager Hirschhorn ikke til den ukritiske celebrering af intersubjektive relationer, som kunstkritikeren Claire Bishop har udpeget som et karakteristisk træk i udstillingssammenhænge i almindelighed og blandt en række fremtrædende eksponenter for samtidens relationelle æstetik i særdeleshed (Bishop 2004:53ff.). I stedet medvirker Hirschhorn til at stille skarpt på de forskelle, antago-

nismer og ulige magtforhold, som præger nutidens bymiljøer. Disse forskelle kommer eksempelvis til udtryk ved, at visse deltagere må aflønnes⁸ mens andre er indstillede på at betale for at deltage i en prestigefuld kunstbegivenhed som *Documenta*. Samtidig kommer forskellene også til udtryk ved, at ressourcestærke festivalgæster i vid udstrækning vælger at gøre brug af tilbuddet om at blive fragtet til Nordstadt, hvorimod beboerne fra det fattige forstads kvarter opfatter det som en anderledes uoverstigelig barriere at bevæge sig i modsat retning. Ved at gribe tilbage til Mouffes begreb om agonistiske rum vil jeg argumentere for, at det bliver muligt at beskrive Hirschhorns *Bataille Monument* som et projekt, der iscenesætter sociale konfliktzoner på produktiv vis. Projektet skaber således grobund for, at de involverede parter kan tage stilling, vedkende sig de sociale relationers grundlæggende konfliktfyldte karakter og på baggrund heraf bidrage til den fortsat pågående forhandling af dem.

FREMTIDIGE UDFORDRINGER

Afslutningsvist vil jeg påpege, at en af de største udfordringer for kuratorer af museale off-site programmer aktuelt set består i at udvikle strategier, der i lighed med Hirschhorns *Bataille Monument* tydeliggør anerkendelsen af de økonomiske, kulturelle, etniske og sociale forskelle, som kendetegner den heterogene sammensætning af nutidens offentlige storbyrum. Desuden vil jeg argumentere for, at opgaven for kuratorer af museumsinitierede off-site programmer med fordel kan bestå i at betone de konfliktfyldte og kontroversielle implikationer heraf. Som det forhåbentlig vil være fremgået af min analyse af *Bataille Monument* kan produktionen af affekter i form af eksempelvis påtrængenhed, utilpashed, uro,

usikkerhed, forstyrrelse og disidentifikation således meget vel anskues som et virksomt greb til at etablere produktive spændingsforhold mellem de involverede parter.

Hvis *Bataille Monumentet* som konkret værkeksempel og mine her skitserede refleksioner vedrørende kontroversielle kurateringsstrategier har én ting til fælles, er det intentionen om at udpege et udgangspunkt, hvor vi alle kan begynde at fremvise vores indbyrdes forskelligheder. Opsummerende kan man sige, at de strategier, som er blevet berørt i denne artikel, er defineret ved deres evne til at *betone* kontroverser snarere end ved deres evne til at *bortviske* dem. Vender man blikket mod nutidens kunstinstitutioner bliver spørgsmålet i forlængelse heraf, hvordan og i hvilken grad der bliver kommissioneret kontroversielle projekter i det offentlige rum, som med Mouffes begreb om agonistiske rum in mente kan siges at medvirke til at skabe debat og socialt engagement?

Mit ærinde her vil ikke være at levere et grundigt og udtømmende svar på dette spørgsmål. Dog vil jeg i kort skitseform gøre opmærksom på, at en lang række kunsthaller for tiden markerer sig ved at skabe sådanne off-site projekter, der fungerer som katalysatorer for konflikt- og forhandlingsprocesser. Det vil sige projekter, som på samme måde som Hirschhorns *Bataille Monument* bidrager til at tydeliggøre forskellige byboeres væsensforskellige ret til og mulighed for at gøre deres indflydelser gældende i det offentlige rum. Eksempelvis har Serpentine Gallery i London lanceret det såkaldte *Edgware Road Project*, der, gennem iværksættelsen af borgerinitierede aktiviteter, medvirker til at accentuere en serie stridende holdninger til den igangværende gentrificering af et marginaliseret og ressourcevagt indvandrerkvarter i byens nordvestlige del. Andre eksempler tæller Whitechapel Gal-

128 lerys *The Street* projekt, der for nyligt formåede at stille skarpt på kulturelle sammenstød i den nærværende liggende indvandregade Wentworth Street. Samt Beirut Art Centers street art udstilling, der markerede sig ved at sætte fokus på en serie modstridende standpunkter i forhold til byens turbulente politiske situation. Arbejdet med kunstprojekter, som har genereret kontroversielle reaktioner i det offentlige rum, finder man ligeledes udfoldet hos kommissioneringsbureauer som Creative Times, Public Art Fund, Fourth Plinth, KORO og SKOR.⁹ Det skorter med andre ord ikke på institutioner, som aktuelt set kan siges at have kastet sig over kurateringen af off-site projekter, der er kendetegnede ved at fungere som omdrejningspunkter for kontroversielle konflikt- og forhandlingssituationer, og som i deres egenskab heraf stiller spørgsmål ved retten til at forstå, fortolke og forvalte det offentlige rum på forskellig vis.

I nærværende sammenhæng er det imidlertid en vigtig pointe, at de ovenfor skitserede kunsthaller og kommissioneringsbureauer ikke på samme måde som museerne er forpligtede på at bedrive samlings-, forsknings- og formidlingspraksis inden for det pågældende felt. Kaster man nemlig et blik på hvilke museumsinstitutioner, der aktuelt set arbejder specifikt med kommissionering af kunst i det offentlige rum, og som qua deres institutionelle status samtidig er dedikerede til at indsamle, forske i og formidle det pågældende stofområde, kan man pege på Skulptur Projekte Münster og KØS Museum for kunst i det offentlige rum. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte, der som museumsinstitution fungerer som initiativtager til og arrangør af den hver tiende år tilbagevendende begivenhed *Skulptur Projekte Münster*, har etableret et arkiv, der søger at afdække

værkernes tilblivelsesprocesser og receptions-historier. Et lignende initiativ genfinder man på KØS. Her har man, foruden en fysisk samling bestående af blandt andet modeller, forarbejder og skulpturer, desuden udvidet med en serie digitale platforme. Disse består for det første af et stadigt voksende website, som på nationalt plan dokumenterer udvalgte værker udført i det offentlige rum. For det andet består det af en interaktiv undervisningsportal, der dels formidler baggrundsviden om de her præsenterede projekter, og dels lægger op til at brugerne kan reflektere over, vurdere og kommentere på de respektive værker. Foruden at bedrive samlings- og formidlingsvirksomhed er LWL-Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte og KØS ligeledes fælles om at satse på forskningsaspektet inden for feltet. Dels i form af udgivelsen af videnskabelige publikationer, og dels i form af afholdelsen af internationalt anlagte forskningsseminarer.

I nærværende sammenhæng er det desuden vigtigt at bemærke, at det ud af de her kuraterede projekter langt fra er alle, som har medvirket til at generere kontroversielle debatter vedrørende konstitueringen og ibrugtagningen af det offentlige rum. Mit argument lyder imidlertid ikke på, at kommissionerede off-site projekter nødvendigvis skal kurateres som kontroversielle katalysatorer af konflikt- og forhandlingssituationer. Der behøver med andre ord ikke at være tale om en bevidst og på forhånd kalkuleret intention fra museumsinstitutionens side af. Pointen er snarere, at kurateringsprocessen ideelt set holdes åben over for produktionen af sådanne afledte effekter, og at museumsinstitutionen i forbindelse med sine efterfølgende samlings-, forsknings- og formidlingsaktiviteter i højere grad end hidtil medvirker til at accentuere dette aspekt ved projekterne.

NOTER

1. KØS Museum for kunst i det offentlige rum, hvortil jeg selv er tilknyttet, fremstår som eksponent herfor. Men mange andre museumsinstitutioner vil kunne tilføjes. Eksempelvis AROS, Brandts og Ros-kilde museum for samtidskunst fra en dansk kontekst såvel som Tate Modern i London, PS 1 i New York, MAXII National Museum of Art i Rom og den museumsfunderede *Documenta* festival i Kassel fra en international kontekst.
2. *Documenta XI* var som festival betragtet mere vidt-rækkende end de forudgående. Festivalen bestod af fem såkaldte platforme, hvoraf udstillingen i Kassel udgjorde den sidste; de fire tidligere platforme bestod af forelæsnings- og debatarrangementer, der alle fandt sted på forskellige kontinenter.
3. Her skal det bemærkes, at *Bataille Monument* – trods dets fysiske placering på en museumsekstern lokalitet – ikke desto mindre forblev forbundet til *Documenta*-festivalens kunstinstitutionelle kontekst. Monumentets rammesætning i denne institutionelle sammenhæng gjorde sig bl.a. gældende i form af omtalen af værket i udstillingskataloget og på festivalens officielle hjemmeside. Selv om værket blev realiseret på et site beliggende på stor afstand fra festivalens centrale museums-venues, var det med andre ord indlemmet i festivalinstitutionen i *diskursiv* forstand.
4. Her skal det bemærkes, at etableringen af en sådan friktionsfyldt brudflade gennem udvælgelsen af et utraditionelt opførelsessted ikke er et enkeltstående tilfælde. Det fungerer snarere som en generel kommende strategi i Hirschhorns kunstneriske praksis. I tilfældene med de øvrige midlertidige monumenter har Hirschhorn valgt at placere dem i henholdsvis et arabisk indvandrerkvartier i Avignon (*Deleuze Monument*), i Amsterdams red-light district (*Spinoza Monument*) og i en fattig og alt-overvejende afro-amerikansk befolket bydel i New York (*Gramsci Monument*).
5. For en nærmere uddybning af Georges Batailles betydning for monumentets tilblivelsesproces og funktionsmodus se eksempelvis Steinweg 2003:224, Pöschl 2002:27 samt Braun 2004:26 ff.
6. Denne iagttagelse baserer sig på videointerviews med lokale beboere fra Friedrich Wöhler Siedlung indeholdt i mediatekets samling på Documenta-arkivet i Kassel.
7. I nærværende sammenhæng er det vigtigt at bemærke, at Mouffe ikke plæderer for et offentligt rum, hvor alle standpunkter kan rummes. Hun påpeger, at det i en given situation sagtens kan vise sig nødvendigt at ekskludere visse standpunkter. Pointen er imidlertid, at det i sådanne tilfælde netop er vigtigt at eksplicitere den magtmanifestation, som eksklusionsmekanismerne implicerer, i stedet for at forsøge at fremstille dem som neutrale og rationalt funderede handlinger (Mouffe 2005:145 & Mouffe 2009:93).
8. De unge lokalbeboere, som medvirkende i projektet, modtog en timeløn på 8 € i timen. At denne aflønning både fungerede som en nødvendig forudsætning for deres deltagelse samt som en kilde til konstante konflikter vedrørende fordeling af arbejdstimer mv. er en pointe, som Hirschhorn italesætter som en uløst problemstilling ved projektet. Se Steinweg 2003:237.
9. Som paradigmatisk eksempel på sådanne kontroversielle projekter kan nævnes Tania Bruguera's *Immigrant Movement International* (2010–15), som blev kommissioneret af Creative Times, og som aktuelt set genererer debat vedrørende definitionen på immigrantidentiteter, Olafur Eliassons *New York City Waterfalls* (2008), der blev kommissioneret af Public Art Fund, og som skabte diskussion om retten til at ibrugtage byens havneområde blandt lokale borgere, kommunalpolitikere og miljø- og dyreværnsorganisationer, Gormleys *One & Other* (2009), der blev kommissioneret af

Fourth Plinth, og som gav anledning til omfattende diskussioner vedrørende demokrati og brugerdeltagelse i såvel journalistiske, lokalpolitiske og uddannelsesinstitutionelle kontekster, *July 22 Memorials*, der nu er udbudt som open call projekt af KORO, og som i Norge har skabt voldsom medie-debat blandt forskellige borgergrupper vedrørende mulighederne for at iværksætte en kollektiv erindringsproces i forlængelse af massakren på Utøya, samt Marjetica Potrc og VRIZAs *Lookout with Wind Turbine* (2008–13), der blev realiseret af SKOR, og som gav anledning til langstrakte kontroverser blandt borgerorganisationer og myndighedsinstanser vedrørende beboernes ret til at ibrugtage et specifikt funktionalistisk boligområde beliggende i udkanten af Amsterdam. I forlængelse af de her listede kommissioneringsopgaver skal det pointeres, at der langt fra i alle tilfælde er tale om projekter, der på intentionel vis adresserer et kontroversielt emne. Dette gjorde sig eksempelvis ikke gældende i tilfældet med Eliassons og VRIZA og Marjetica Potrcs værker. Når jeg her vælger at medregne disse projekter skyldes det, at mit fokus i nærværende artikel ikke begrænser sig til kunstneres på forhånd udtænkte intentioner med værkerne. Min opmærksomhed retter sig således i ligeså stort omfang mod de uforudsete og tilsyneladende tilfældigt udløste virkningsæstetiske effekter, som værkerne afstedkommer.

LITTERATUR

- Bishop, Claire 2004. "Antagonism and relational aesthetics". *October*, 94-109 110, Autumn:51-79.
- Braun, Ariane Kristina 2004. *Das Bataille Monument von Thomas Hirschhorn auf der Documenta 11*. Magisterkonferensspeciale Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg.
- Buchloh, Benjamin 2005. "An interview with Thomas Hirschhorn". *October* 113:77-100.
- Herbstreuth, Peter 2003. "Zoo mal so." *Der Tagesspiegel* 22. Februar.
- Mouffe, Chantal 2005. *The Return of the Political*. London: Verso.
- Mouffe, Chantal 2009. *The Democratic Paradox*. London: Verso.
- Nancy, Jean Luc 2000. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press.
- Nancy, Jean-Luc 2008. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pöschl, Michaela 2002. "Hirschhorns Wurst." *Kulturrisse: Zeitschrift für radikal-demokratische Kulturpolitik* 4(2):100-102.
- Steinweg, Markus 2003. *Bataille Maschine*. Berlin: Merve Verlag.
- *Sabine Nielsen, Ph.D. student
sabinenielsen@hotmail.com
- Københavns Universitet
Karen Blixensvej 1
DK-2300 København S
- KØS - Museum of Art in Public Spaces
Nørregade 29
DK - 4600 Køge