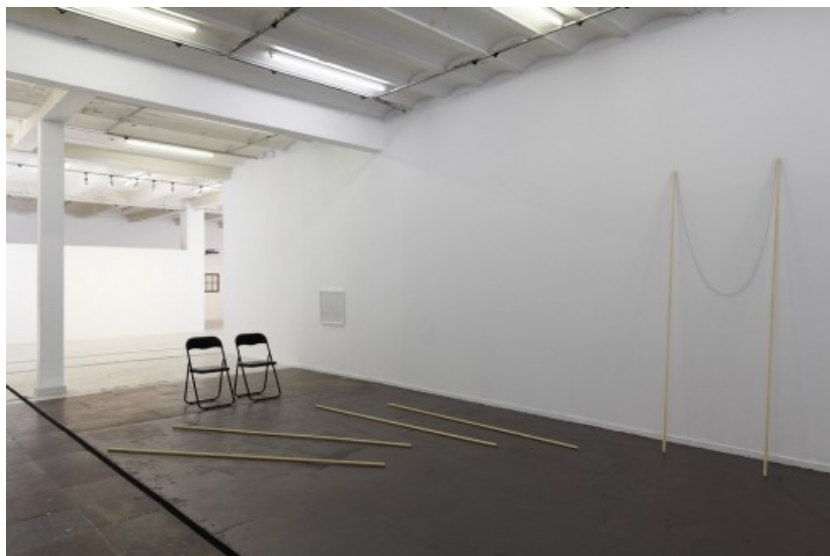


Fra flugtforsøg til institutionsstrategi

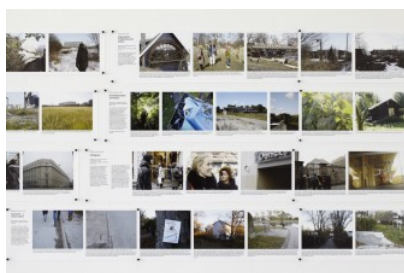
Av Jacob Lillemose



Luca Frei, *DK-1414*, 2011.

Det er svært at være uenig med den kuratoriske intention for udstillingen *Terms of Belonging*. Med udgangspunkt i den aktuelle krisesituation og i en kritik af den xenofobi som inden for det seneste årti er blevet en dominerende politisk rammefortælling i flere lande verden over, ikke mindst i Danmark, ønsker de to kuratorer Aileen Burns og Johan Lundh med egne ord, at undersøge, «hvorvidt der findes måder, som vi kan være sammen i verden på, der ikke er fastlagt af nationalstaten og den bestående lovgivning.» Til at svare på denne problematik har Burns og Lundh inviteret en lille gruppe danske og udenlandske kunstnere, som hver især adresserer spørgsmål om tilhørsforhold og samværsformer samt forskellige både inviterende og ekskluderende betingelser for sådanne.

Ikke overraskende svarer kunstnerne værker bekræftende på intentionen, samtidig med at de problematiserer den konsensuelle forståelse af et fællesskab, som nationalstaten bygger på. Symboliseret ved Libia Castro og Ólafur Ólafsson's værk *Your Country Doesn't Exist – Do It Yourself* (2011) – et fotografi af den islandske ambassadør i Danmark, der maler et billede med sætningen «Dit land eksisterer ikke» – er nationalstaten kun tilstede ved sit fravær. For så vidt er udstillingen ikke et eksplicit udfald mod nationalstaten, men en præsentation af alternative fællesskaber hinsides dens historie, grænser og territorialiseringsprocesser. Der er for eksempel en dokumentation i tekst og billeder af Pia Rönicke og Nis Rømers projekt *Gåafstand*, hvor de arrangerer «guidedede» gåture som anledning for en åben diskussion af infrastrukturelle logikker og historier i urbane og suburbane landskaber (projektet er også repræsenteret ved gåture rundt i København). Althea Thauberger samler en gruppe statistisk repræsentative mødre med deres småbørn for at iscenesætte en situation, der forhandler forskelle og ligheder. Kaja Dahlberg har filmet kvinderne på Femø og arrangerede som optakt til det danske folketingsvalg en kollektiv oplæsning af Zoe Leonards tekst «I want a president ...» Johan Tirén har med kulturelle og religiøse konnotationer med tape markeret en abstrakt line på gulvet i udstillingsrummene, som publikum «skal» tage deres sko af for at krydse og komme i nærkontakt med værkerne. Og Olivia Plender har på baggrund af en rundspørge lavet op til udstillingen skabt en serie grafiske plancher, der reflekter københavnerne selvforståelse i forhold til identitet og fællesskaber.



Pia Rönicke & Nis Rømer, *Gåafstand*, 2011.

Som sådan samler *Terms of Belonging* værker, der åbenlyst er relevante for den undersøgelse som

Terms of Belonging

Kajsa Dahlberg, Luca Frei, Olivia Plender, Superflex

Deltagende kunstnere: Libia Castro (ES) & Ólafur Ólafsson (IS), Kajsa Dahlberg (SE), Luca Frei (CH), Gåafstand (Pia Rönicke & Nis Rømer) (DK), Olivia Plender (UK), Superflex (DK), Althea Thauberger (CA) og Johan Tirén (SE).

Kurateret af Johan Lundh (SE) og Aileen Burns (CA).

Overgaden – Institut for samtidskunst, København
3. september - 6. november 2011

udstillingen gerne vil foretage.

Værkernes kvalitet uforstået, er det ikke desto mindre som kuratorisk projekt, at udstillingen er mest interessant. Ikke på grund af det tematiske indhold, men fordi den synes at være symptomatisk for en aktuel og til dels ny form for kuratering af det der med en generel term kan kaldes «det politiske» inden for kunstinstitutionen. Det er en form, der adskiller sig dels fra den analytisk institutionskritiske form, der udfordrede «den hvide kubes» ideologi i 60'erne og 70'erne, dels fra den mere aktivistiske form, der udenfor denne kubes vægge udviklede sig op gennem 80'erne og 90'erne. I forhold til disse opererer *Terms of Belonging* anderledes komfortabelt og professionaliseret inden for kunstinstitutionens rum.

Skal man sætte det lidt på spidsen kan man sige, at *Terms of Belonging* er en paradoksalt fortsættelse af det Lucy Lippard i sin retrospektive karakteristisk af den konceptuelle kunst kaldte «escape attempts.» Ligesom Lippards flugtforsøg fra kunstinstitutionens fængsel søger udstillingens tematisering af tilhørsforholdets politik at skabe en udveksling mellem kunst og social virkelighed med det sigte at udfordre gældende regler, men modsat disse er der i udstillingen ingen aspiration til at anfægte kunstinstitutionens politik. De to kuratorer har ganske vist indgået en kontrakt med Superflex om at bryde loven ved at begå en korruptionsforbrydelse, men det er svært at se som andet end et ironisk alibi. For ellers gør udstillingen alt det rigtige som en «politisk» samtidskunstudstilling anno 2011 skal gøre. Deres statementtekst refererer til kanon inden for venstreorienteret teori, fra Brecht og Benjamin til Jean-Luc Nancy og Hardt & Negri, og trækker på idealer om aktiv publikumsdeltagelse og accentuerer vigtigheden af nye medier og græsrodsrevolutionerne i Europa, Nordafrika og Mellemøsten. Dertil kommer et seminar på Det Kgl. Danske Kunstakademi, hvor kuratorer bestyrer en diskussion mellem nogle af kunstnerne og andre aktører i feltet. Og endelig har udstillingen også tilknyttet et såkaldt «produktions-residency» der giver kunstnerne mulighed for at få et kendskab til og skabe en udveksling med lokalmiljøet.



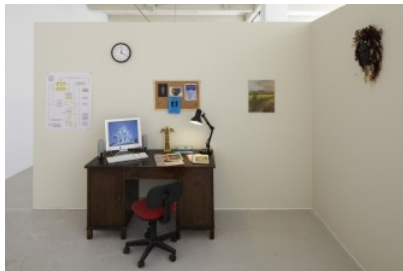
Superflex, *Corruption Contract*, 2011.

Den modstand, friktion og irritation som de Lippard'ske flugtforsøg søgte at skabe har i de uddannede kurators tidsalder udviklet sig til en institutionsstrategi, der ønsker at levere et tilpasset produkt, der kan cirkulere mere eller mindre problemfrit i den diskursøkonomi som udgør fundamentet for store dele af samtidskunstscenen.

Måske udviklingen er sket med Nicolas Bourriauds mellemkomst. Med sit begreb om «relationel kunst» introducerede han en slags «hyggelig» version af den institutionskritiske kunst. Som han skriver, så skaber denne form for kunst, «et rum hvor menneskelige relationer passer mere eller mindre harmonisk og åbent ind i det overordnede system, men foreslår andre handlemuligheder end dem der aktuelt er gældende inden for systemet.» Det er samme harmoniske tilhørsforhold *Terms of Belonging* synes at have til kunstinstitutionen. I forlængelse af Bourriaud forstår den det politiske i samtidskunsten som operationel gestus, i den forstand at den servicerer eller rettere affirmerer kunstinstitutionens selvforståelse. Det politiske er ikke udtryk for en uenighed eller en pointering af en konflikt, men forstås som en diskurs der nok problematiserer, men kun i det omfang at den kan formidles og fordøjes inden for de af kunstinstitutionen definerede rammer.

I et større perspektiv kan *Terms of Belonging* således ses i sammenhæng med en tendens fra seneste år, hvor kuratorer efter en årrække med eksperimenterende udstillingsformater er begyndt at omfavne et mere konventionelt begreb om hvad en kunstudstilling er. Den nyligt åbnede Istanbul Biennale er et godt eksempel. Her taler de to kuratorer, Jens Hoffman og Adriano Pedrosa, om «en tilbagevendende til *udstillingen*.» (min understregning) forstået som en i tid og rum klart afgrænset enhed. Forbilledet synes at være tiden før den konceptuelle kunst, fx efterkrigstidens MoMA. En fornemmelse der understreges af de hvide kuber som værkerne præsenteres i. Samtidig erklærer Hoffman og Pedrosa at have en politisk ambition. Med Felix Gonzales-Torres som reference forstår de kunstens politiske potentiale som en konsekvens af dens formelle sprog. Jacques Rancière synes at spøge i baggrunden. Hans «æstetik» der er blevet en del af samtidskunstens teoretiske kanon udmærker sig netop ved at sammentænke kunstens autonomi og politiske virkekraft inden for en modernistisk tradition, der har sin oprindelse i Flauberts

romkunst.



Olivia Plender, *Machine Shall be the Slave of Man, but We Will Not Slave for the Machine*, 2011.

Men hvor Rancières æstetik på værkniveau leverer en produktiv gentænkning af forholdet mellem kunstens formelle kvaliteter og politiske egenskaber er den anderledes problematisk og nærmest reaktionær på systemniveau. Hans eksempler er stort set udelukkende værker der cirkulerer sikkert og affirmativt inden for systemet, og han ender med at levere en accept og argument for en bevarelse af kunstinstitutionen i dens givne form.

Rancières blinde punkt i denne sammenhæng er, at han ikke anerkender læren fra den konceptuelle kunst, som Lippard pointerede. Det er en lære der ansporer til systemkritik, ikke mindst i forhold til en kunstinstitution, som integreres stadigt mere intensivt og omfattende i en kulturindustriel økonomi.

Nu er der immervæk stor forskel på Istanbul Biennalen og *Terms of Belonging*, men deres forståelse af det politiske hinsides en udfordring af kunstinstitutionen er sammenlignelig. Måske man kan forstå denne tilpasning til kunstinstitutionen i forlængelse af den formaliseringen af kuratorrollen, som har fundet sted i takt med af fremkomsten af deciderede kuratoriske uddannelser. Disse uddannelser producerer kuratorer som er skabt af systemet og skabt til at leve af systemet. De lærer kuratorer at udvikle en særlig systemintelligens, der gør dem i stand til at operere disciplineret og strategisk i systemet, at skabe sig en karriere ved at servicere systemet. Det kommer der mange velfungerende udstillinger ud af, men rummer også en risiko for konformitet.

Et kritisk alternativ til denne skolede forståelse af kuratoren er at forstå kuratorens rolle inden for systemet i forlængelse af en hacker-tradition. Hackere accepterer netop ikke systemets givne form og formålsbestemmelse. De bruger i stedet deres systemintelligens til at udfordre systemets selvforståelse og generere spændinger, spasmer og mutationer, der rummer muligheder for en radikal gentænkning. Det er en metode, der også rummer en risiko for fejl, endda en høj risiko, men her er det vigtigt at forstå at det kritiske potentiale i de Lippard'ske flugtforsøg ikke handler om om flugtforsøget lykkes, men om at blive ved med at forsøge at flygte.



Kajsa Dahlberg, *Femø Woman's Camp 2008*, filmstill.