

Litteraturvidenskab

Forside til skriftlige opgaver på KA 2008

Alle opgaver skal være forsynet med denne blanket på forsiden.

Navn:	Ninna Assentoft Rasmussen	E-Mail:	ninnaar@hotmail.com
Cpr.nr.:	230288-1130	Tlf.nr.:	29904006
KUnet Brugernavn:	Qlt143	Dato:	11-06-2013
Vejleder/undervisers navn: Mathias Danbolt		Antal sider á 2400 enheder: 15,0 sider	

KA-2008 LITTERATUR: Sæt X	KA-2008 MODERNE KULTUR: Sæt X
Modul 10: Sprogteoretisk emne: 14-16 sider 2-ugers bunden opgave – HLVK03411E	
Modul 11: Tilvalg i: 20-25 sider Teoretisk emne – HLVK03431E Historisk – HLVK03441E Samtidslitterært emne – HLVK03451E	Modul 11: Tilvalg i: 20-25 sider Teoretisk emne – HMKK03221E Kulturhistorisk emne – HMKK03231E Kulturpolitik – HMKK03241E
Modul 12: Historisk emne i: 20-25 sider Historisk emne – HLVK03461E Nordisk litteratur – HLVK03471E Urbanitet og æstetik – HLVK03481E	Modul 12: Kulturhistorisk emne i: 20-25 sider Kulturhistorisk emne – HMKK03251E Urbanitet og æstetik – HMKK03261E
Modul 13: Tilvalg i: 20-25 sider Teoretisk emne – HLVK03571E Historisk emne – HLVK03581E Samtidslitterært emne – HLVK03591E	Modul 13: Tilvalg i: 20-25 sider Teoretisk emne – HMKK03331E Kulturhistorisk emne – HMKK03341E Kulturpolitik – HMKK03351E
Modul 14: Samtidslitterært emne i: Samtidslitterært emne – HLVK03491E 1. fri skriftlig + aktiv 12-15 sider 2. fri skriftlig 20-25 sider Urbanitet og æstetik – HLVK03501E 1. fri skriftlig + aktiv 12-15 sider 2. fri skriftlig 20-25 sider	Modul 14: Kulturpolitik: – HMKK03271E fri skriftlig + aktiv 12-15 sider X fri skriftlig 20-25 sider
Modul 16: Valgfag i: 15-20 sider Projektorienteret forløb – HLVK03521E Projektorienteret forløb i Urbanitet og æstetik – HLVK03601E	Modul 16: Valgfag i: 15-20 sider Projektorienteret forløb – HMKK03291E Projektorienteret forløb i Urbanitet og æstetik – HMKK03361E

Udfyldes kun ved gruppeprøver:

Navn:	Cpr.nr.:	KUnet Brugernavn:

Tilskueren og kunstens kritiske potentiale

- Om Jacques Rancières emanciperede tilskuer



Kajsa Dahlberg, *Halvtreds minutter på en halv time*

"Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection"

Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	3
Rancièere og den emanciperede tilskuer	4
Analyseramme	7
Analyse: Halvtreds minutter på en halv time	8
Genreblanding	8
Positioner og roller.....	10
Kunstens kontekst	10
Diskussion: Et overset udgangspunkt?.....	12
Konklusion.....	15
Litteraturliste	16

Indledning

Museet for samtidskunst i Roskilde viste i starten af 2013 udstillingen *This time, it's political*, som bestod af fire værker af den svenske kunstner Kajsa Dahlberg. Et af værkerne var videoværket *Halvtreds minutter på en halv time*, der tager udgangspunkt i en undersøgelse af arbejdsforholdene på Haustrups Fabrikker i Odense med afsæt i en række radioprogrammer fra DRs arkiv (Museumskatalog 2013). I værket optræder skuespillere fra konsulentgruppen Dacapo, som fungerer som iscenesættere af arbejdskultur og synet på arbejde gennem tiden (Ibid.). Skuespillerne i værket går i dialog med de tilstedeværende - tre kulturarbejdere og Kajsa Dahlberg selv - om de forskellige udspillede scenarier. Som tilskuer er du vidne til en mediering af denne proces, der fremstår eksperimenterende og ikke fastlagt på forhånd.

Værket præsenterer en spænding mellem form og indhold, idet det i indhold mimer strategier benyttet i de sidste årtiers typer af kunst - særligt fra 1990'erne og frem - som er vendt mod det sociale og i høj grad benytter sig af sociale relationer og dialog som materiale, mens det i form bryder denne tendens og manifesterer sig som et objekt i form af en film. Set gennem denne betragtning er værket interessant i forhold til de sidste årtiers teoretiske diskussion omhandlende de nyere former for social og politisk kunst. Nicholas Bourriaud slog i 1998 tonen an med sin bog *Esthétique relationelle*, hvor han påskønner værker med sociale relationer i centrum. Siden er han blevet kritiseret af blandt andre den franske filosof og teoretiker Jacques Rancière, der i sin kritik særligt fremhæver teatertyper, der som hos Dacapo-gruppen i værket arbejder ud fra principper om at aktivere den ellers 'passive' tilskuer og mener, at dette umuliggør et lige forhold mellem kunstner og tilskuer. Rancières forklaring af, hvordan dette da kan opnås, forbliver dog relativt abstrakt.

I denne opgave ønsker jeg at analysere Kajsa Dahlbergs værk med udgangspunkt i Rancières teori om den frigjorte tilskuer. Helt konkret vil jeg:

Analysere værket *Halvtreds minutter på en halv time* med henblik på at undersøge og konkretisere, hvordan et kunstværk i Rancières optik kan positionere et lige forhold mellem kunstner og tilskuer.

Opgaven ligger sig indenfor en diskussion af kunstens kritiske potentiale, da Rancière netop ser tilskueren som kernen i forholdet mellem kunst og politik. Jeg vil dermed starte med at redegøre for Rancières analyse og forståelse af tilskuerpositionen, og hvordan denne bliver til et grundlæggende aspekt i forholdet mellem politik og kunst. På baggrund af denne redegørelse vil

jeg forsøge at opstille en analyseramme, der netop vil være i stand til at belyse, hvordan et kunstværk positionerer tilskueren. Denne ramme vil herefter danne udgangspunktet for min analyse af værket *Halvtreds minutter på en halv time* (Dahlberg 2013), der dermed tjener som eksempel på, hvordan denne analyseramme kan udfoldes og benyttes. Herefter ønsker jeg igen at vende mig mod teoriverdenen og redegøre for, hvordan min analyse indskrives i de seneste årtiers teoretiske diskussion om politisk og relationel kunst. Helt konkret er det ønsket at diskutere, hvorvidt analysen bidrager til denne diskussion som en yderligere eller måske grundlæggende forståelsesramme for kunstens politiske potentiale.

Rancièrre og den emanciperede tilskuer

I Rancièrres optik er tilskueren det centrale *udgangspunkt* for kunstens evne til at udfolde det politiske eller kritiske potentiale. I bogen *The emancipated spectator* indledes kapitlet af samme navn med et ønske om at: "[...] reconstruct the network of presuppositions that place the question of the spectator at the heart of the discussion of the relations between art and politics." (Rancièrre 2009: 2, ll. 6-8). Fra første færd er forståelsen af tilskueren således indsat i en bestemt ramme indenfor kunst og kunstforståelse; nemlig den, der forholder sig til forholdet mellem kunst og politik. Herefter gennemgår Rancièrre, hvordan man indenfor teaterverdenen har forsøgt at overkomme det, han kalder teatrets paradoks: Teatret er kun til så længe, der er et publikum, men det at være publikum er ifølge kritikerne af teatret grundlæggende negativt. (Rancièrre, 2009: 2) Det negative er udgjort af to forhold. For det første fordi det at se og være tilskuer er det modsatte af at vide. Tilskueren er uvidende om den forudgående proces og produktion af det scenarie, der udspiller sig for øjnene af ham (Ibid.). For det andet fordi tilskueren er låst i en immobil position ude af stand til at handle eller agere, og tilsammen er tilskuerpositionen dermed en tilstand, hvor man er ude af stand til at vide eller handle (Ibid.).

Denne grundforståelse leder til to forskellige tilgange til teatret. Én, der som hos Plato, afviser teatret fuldstændigt og én, der forsøger at overkomme paradokset ved at transformere tilskueren (Rancièrre 2009: 4). Gennem en analyse af disse to former for teater identificerer Rancièrre således de forudindtagelser, der skaber paradokset omkring teatret og tilskueren, og når frem til denne række af ligheder og modsætninger:

"[...]: *equivalences between theatrical audience and community, gaze and passivity, exteriority and separation, mediation and simulacrum; oppositions between the collective and the individual, the image and living reality, activity and passivity, self-ownership and alienation*"

(Rancièrre 2009: 7 ll. 17-21).

I kraft af disse forudindtagelser bliver løsningen for teatret en opløsning af sig selv, idet teatret anklager sig selv for at skabe den negative side og dermed umuliggøre det positive. Når tilskueren gennem teateret bliver til et passivt individ, er det ikke muligt at skabe det aktive fællesskab, som er set som teatrets positive essens (Rancière 2009: 7). Men det er netop i opfattelsen af, at det ene er grundlæggende dårligt, og det andet er grundlæggende godt, at kunsten på samme tid bliver pædagogisk på en fordummende måde. Målet om at ophæve kløften mellem passivitet og aktivitet, se og vide, er det, der i første omgang skaber denne kløft (Rancière 2009: 12). Det vil med andre ord sige, at teatret som udgangspunkt anser tilskueren for uvidende og uden agens – først efter denne antagelse giver det mening at ville skubbe og hive tilskueren ud af sin passive og immobile position. Men gennem denne opfattelse er der ingen mulighed for lighed mellem tilskuer og skuespiller; som med den fordummende pædagogik opretholdes denne "kløft" mellem viden og uvidenhed af det faktum, at det kun er skuespilleren, som med læreren, der ved, hvad uvidenheden består i, og derved kan forsøge at indskrænke denne (Rancière 2009: 9, 12).

Som Rancière påpeger, er der dog intet logisk i denne præeksisterende opdeling i modsætninger, hvilket er en helt central pointe. Der er intet logisk ræsonnement, hvorfra vi kan sige, at den seende ikke *også* er vidende. Tværtimod peger Rancière på, at det er grundlæggende for vores tilegnelse af ny viden, at vi ser og oplever nye ting og kobler dem sammen med vores erfaring for at forstå meningen med fænomenerne (Rancière 2009: 11). På baggrund af den observationen kan det udledes, at teaterkunsten for at være politisk derfor ikke har grund til at skubbe tilskueren i retningen mod det aktive. Modsætningerne mellem at se og at vide, at være passiv og at være aktiv, er i sig selv en struktur af dominans og underkastelse (Rancière 2009: 13): Den seende er underkastet den vidende, den passive den aktive. En egentlig emancipation må derfor tage sit udgangspunkt i et forsøg på at bryde med denne struktur (Ibid.), hvilket er det første logiske skridt mod kunst, der ser kunstner og tilskuer som ligeværdige. Rancière ser således en radikal lighed, som det grundlæggende udgangspunkt.

Her er det dog særligt vigtigt at påpege, at det for Rancière ikke er gjort ved at bryde med et eksplicit politisk budskab og i stedet lade budskabet være åbent. For i samtidskunsten påregner kunstneren stadig en virkning, som er identisk med årsagen; det kunstneren har lagt i kunstværket¹ (Rancière 2009: 14). Kunstværket må derimod 'udfordre modsætningerne og sløre grænserne' (Rancière 2009: 13) for på den måde at skabe en ny

¹ Rancière skriver: "*But they [the artist of today] always assume that what will be perceived, felt, understood is what they have put into their dramatic art or performance.*" (Rancière, 2009: 14, ll. 19-21) Man kan stille spørgsmålstegn ved dette postulat, der ikke uddybes yderligere.

ordning af det sanselige, hvor forholdet mellem det at se, gøre og tale reformuleres (Rancière 2009: 19), og samtidig lade forholdet mellem årsag og virkning være åbent. Her er det vigtigt at understrege, at Rancière aldrig mener, det er muligt at fastlægge et kunstværks effekt. Tilskueren er et individ, der skaber 'sit eget digt' på sin egen måde ud fra det, hun har set (Rancière 2009: 13). Rancière kommer ikke denne udfordring af modsætninger og sløring af grænser nærmere i form af eksempler, men identificerer en sådan grænsekrydsning og -forskydning i samtidskunsten, hvor kunstnere blander forskellige genre; maleriet er byttet ud med videoen, teatret er stumt og dansen taler (Rancière 2009: 21). Men kun en særlig type af grænseforskydning formår at skabe en ny scene for lighed (Rancière 2009: 22). Denne form bruger genreblandingen til at stille spørgsmålstejn ved selve forholdet mellem årsag og virkning:

"It proposes [...] to invoke the privilege of vitality and communitarian power accorded the theatrical stage, so as to restore it to an equal footing with the telling of a story, the reading of a book, or the gaze focused on an image. In sum, it proposes to conceive it as a new scene of equality where heterogeneous performances are translated into one another" (Rancière 2009: 22, ll. 5-9).

Der er således tale om en kunstform, der opstiller et scenarie, hvor værket står som 'en tredje ting' svarende til den bog, billede eller historie, som læren og eleven kan være fælles og ikke mindst ligeværdige overfor (Rancière 2009: 15). Sammenligningen med læren og eleven, der er fælles om en bog, kompliceres i kunsten, da kunstneren har en større del i kunstværket, end læren har i bogen. Vi kan her stille det kritiske spørgsmål, om kunstneren kan lave et værk uden at investere en form for intentionalitet i værket. Dette vender jeg tilbage til under min konkretisering af analyserammen, men det kan her siges, at Rancières beskrivelse forbliver på et relativt abstrakt niveau, og han afslutter da også kapitlet med at foregribe kritik, der vil mene, at det 'blot er ord':

"To dismiss the fantasies of the word made flesh and the spectator renders active, to know that words are merely words and spectacles merely spectacles, can help us arrive at a better understanding of how words and images, stories and performances, can change something of the world we live in." (Rancière 2009: 23, ll. 1-6).

Rancière peger her mod et potentiale for, at ord, billeder, historier og performances kan være med til at ændre vores verden. Her afsluttes kapitlet, og Rancière peger således på forståelsen af den frigjorte tilskuer som et centralt udgangspunkt for et kunstværks kritiske potentiale.

Analyseramme

Jeg vil i det følgende forsøge at opstille en analyseramme med baggrund i Rancières syn på den emanciperede tilskuer. For at opsummere foreslår Rancière et opgør med de forudindtagelser, der anser den seende og passive tilskuer som det modsatte af den vidende og agerende, fællesskabet som det modsatte af individet. Samtidig må kunstværket stå som 'en tredje ting' imellem kunstner og tilskuer; begge er lige i stand til at forstå og 'oversætte' værket. Dermed er det opgør med den kunst, der foregriber tilskuerens forståelse af værket på formen alla: Når jeg viser dette, vil hun forstå, tænke eller føle noget bestemt. Det er derimod en kunstform, der tager udgangspunkt i lighed og derved åbner for den lige mulighed for at forstå og vide. Disse bestemmelser er dermed det nødvendige udgangspunkt for et politisk kunstværk og et opgør med kunst, der starter med at skubbe tilskueren ned for derefter at ville løfte hende – dog aldrig til samme højde som kunstneren.

Vi kan da forsøge at omformulere dette til en analyseramme ved at undersøge hvilke spørgsmål, man kan stille i mødet med et værk for at fastslå, om der er dannet grundlag for en emanciperet tilskuer. I modsætning til værker, der er tydeligt politiske, og som vil afsløre en struktur eller del af virkeligheden, må kunstværket lade sig selv fremstå som åbent for fortolkning. For at komme dette nærmere vil det være relevant at undersøge, hvor *entydigt* værket peger mod én bestemt forståelsesramme eller følelse. Er dette for entydigt, levner det ikke rum for divergerende forståelser. Her finder vi måske også svaret på den tidligere nævnte problematik vedrørende kunstnerens investering i værket: Netop ved at lade heterogene praksisser smelte sammen og dermed give rum for flere fortolkninger 'forsvinder' intentionaliteten. Sagt på en anden måde så skal kunsten stille et nyt spørgsmål, pege på nye forhold mellem kapaciteter og inkapaciteter, som kan fortolkes og forstås forskelligt. Dette kan opnås ved at blande heterogene kunstpraksisser, som hver især konnoterer en bestemt betydning af f.eks. materialet, formen og forholdet mellem kunstner og tilskuer. De heterogene praksissers sammensmeltning må vi forstå som sl ringen af grænserne mellem de forskellige kunstneriske teknikker og genrer, som derved formår at rykke ved vante forestillinger om positioner. Sammenblanding af genre g r det altså ikke alene, og vi må derved spørge ind til, hvordan positioner er skiftet ud og byttet om. Taler danseren, bevæger skulpturen sig og igennem disse betragtninger forsøge at indkredse,

hvilke forudindtagelser dette gør op med. Samlet set kan man spørge ind til, hvordan værket gennem blandingen af kunstneriske genrer åbner for en ny ordning af det sanselige. Gør værket dette, vil ligheden mellem kunstner og tilskuer være opnået. Det er denne forståelsesramme, jeg i det efterfølgende vil benytte i analysen af Kajsa Dahlbergs værk: *Halvtreds minutter på en halv time*.

Analyse: Halvtreds minutter på en halv time

Kajsa Dahlbergs værk er delt op i fire scenarier, hvor Dacapo-gruppen indgår, og behandler alle forskellige former for forhandling af tid. Det første scenarie omhandler indførelsen af akkordsystemer og de dertilhørende tidsberegninger af arbejdernes fysiske handlinger. Det næste omhandler overgangen fra manuelt til automatiseret arbejde, mens det tredje behandler globalisering og den flytning af produktion, den medfører. Fjerde og sidste scenarie handler om grænserne mellem fritid og arbejde. Filmen begynder med en dialog mellem de medvirkende, som kun høres, mens en sort skærm med et digitalt ur, der tæller ned, vises. Filmen afbrydes med mellemrum af denne sorte skærm med uret, der enten tæller op eller ned. Jeg vil i det følgende analysere værket gennem Rancièrre og forsøge at fastslå, om der er skabt et lige forhold mellem tilskuer og kunstner, og om værket dermed kan siges at have et kritisk potentiale. Værket er særligt relevant og interessant, da det blander to forskellige kunstneriske genre, nemlig filmmediet og forumteater.

Genreblanding

I videoen er brugen af forumteater særligt fremtrædende. Forumteater, udviklet af den brasilianske politiker, teaterdirektør og forfatter Augusto Boal, er en interaktiv teaterform, hvor tilskueren inddrages i det udspillede og ved at komme med sin forståelse af det udspillede scenarie, kan tilskueren ændre handlingen (Babbage 2004: 67-70). Hensigten er at gøre tilskueren opmærksom på handlemuligheder og evnen til at ændre forskellige situationer (Ibid.). Indledningsvis gør Kajsa Dahlberg det klart, at det er gennem denne genre, synet på arbejde skal belyses. Da selve iscenesættelsen begynder, bliver det langsomt mere og mere tydeligt, at ambitionen om at iscenesætte synet på arbejde på denne måde resulterer i et mere eller mindre absurd projekt. Det er store emner, og de tilhører en særlig tid, som ikke lader sig genspille gennem en kort iscenesættelse. De fire sekvenser følger udviklingen kronologisk, så hver sekvens viser et særligt skift eller karakteristika i den pågældende tid, såsom den begyndte tidstagning af fabriksarbejdernes arbejde. Kropsligt vises dette gennem en nyttesløs stabling af

plasticopper efter et bestemt mønster. Senere handler det om overgangen fra manuelt arbejde til automatiseret maskinarbejde, hvilket skuespillerne udspiller som små situationer fra fabrikken, hvor medarbejderne får at vide, at de skal til at arbejde med maskine eller står i en larm, produceret af tilskuernes klappen med kopper. Teatergruppen er i udgangspunktet dem, der er sat i stand til at vise denne proces, men absurditeten i sekvenserne får os til at sætte spørgsmålstegn ved deres evne til at kropsliggøre og belyse historien. Vi bliver gjort opmærksomme på en distance. Skuespillerne er ikke arbejdere, og det er ikke deres egen historie eller følelser, de kommunikerer. Dette bliver understreget af Dacapo-gruppens leders indblanding, som i den indledende dialog fortæller, at hun rent faktisk har arbejdet på Haustrups Fabrikker. Hun korrigerer indimellem skuespillerne og dominerer i det hele taget fortællingen og scenariernes udformning. På den måde er hun med til at underminere skuespillernes indsats, og hendes faktiske erfaring bliver sat højere end skuespillernes evne og kreativitet. Det bliver derfor ikke selve historien omkring arbejdsforhold, der fremstår problematisk, men snarere ønsket om at kropsliggøre og genfortælle den. Hvem kan det og hvordan?

Brugen af filmmediet synes at modsige pointen i Forumteater, da værket på den ene side viser en genre, der vægter indblanding og 'perspektivudveksling', men på den anden side frasiger tilskueren nogen form for verbal eller fysisk interaktion med værket. Dog giver de udspillede scenarier absurditets en anden forståelse af denne 'afstand' til værket, og peger måske mod, at tilskueren endda kan forstå mere end de deltagende. De medvirkendes engagement og knytning til de absurde scenarier får os til at stille spørgsmålstegn ved deres umiddelbare forståelse af det, de udspiller. Kan de ikke selv se det absurde i deres handling? Vi kan derfor stille spørgsmålet, om den handlende og talende nødvendigvis også er den mest vidende og reflekterede?

Filmen bryder indimellem det visuelle rum ved at vise den sorte skærm med uret. Filmmediet bruges dermed også til at skjule det fysiske rum for os og peger i denne handling mod filmens egen evne til at gengive en historie. Den sorte skærm ved filmens begyndelse er med til at pege på det forudgående for den visuelle film. Her beskrives Dacapo-gruppens arbejde, og holdningen til deres arbejde diskuteres med to af de øvrige medvirkende. Som tilskuer bliver vi opmærksomme på, at filmen kun viser os et udsnit af den proces, der er foregået. Det er kun de medvirkende, der har den samlede erfaring og oplevelse af processen omkring tilblivelsen af værket, og tilskueren kan få ikke adgang til det hele. På den måde nuanceres forståelsen af, hvem der har hvilke positioner og kapaciteter i værket.

Positioner og roller

Genreblandingen skubber og slører således på forskellig vis vores forståelse af positioner og kapaciteter. Samtidig er grænserne for kunstneridentiteten sløret, da Kajsa Dahlberg på den ene side opsætter rammerne for værket ved at være med til at beslutte, hvordan forløbet skal være, men samtidig optræder hun som tilskuer af skuespillernes optræden. Der er andre tilskuere, som i lige så høj byder ind, når skuespillerne indbyder til såkaldt perspektivudveksling omkring forståelsen af scenarierne. Dette stiller spørgsmålstegn ved, hvor stor 'del' kunstneren har i det færdige værk og i forståelsen af dette. Det er ikke hende, der har patent på forståelsen af skuespillernes optræden, så hvorfor skulle hun have det på tilskuerens forståelse? Hun bliver derimod til en facilitator af en proces, som er åben for fortolkning.

Kunstens kontekst

Indtil videre har analysen forholdt sig til brugen af praksisser særegen for kunsten. Men hvordan er dette koblet til det levede liv og det politiske? Umiddelbart vil det synes at ske gennem behandlingen af synet på arbejde. Jeg vil dog argumentere for, at det absurde i dennes gennemspilning snarere sætter scenen for det, der i højere grad forholder sig til det politiske; nemlig kunstens produktionsvilkår og -muligheder. Det er da også med en dialog om netop dette, filmen indledes. Få sekunder inde i filmen begynder en kvinde at tale med åbningssætningen: *"Jamen jeg synes, det handler om, om man kan sælge flere ydelser"*. Herefter begynder en dialog, der handler om Dacapos arbejde. Diskussionen går blandt andet på, om skuespillerne opfatter sig selv som kunstnere og deres forhold til det faktum, at de arbejder for store virksomheder som LEGO og Novo Nordisk. Dacapos leder fortæller, at hun altid har arbejdet for store virksomheder og argumenterer ud fra Karl Marx's udgangspunkt i de arbejdende, at det må være logisk at forsøge at ændre noget hos netop dem. Én udenfor Dacapo peger på en mere romantisk opfattelse af kunstneren og kunst som noget, der ikke har et bestemt formål, og henter sin autonomi derigennem. Til den bemærkning svarer Dacapos leder med et spørgsmål om, hvor hendes penge kommer fra og peger på, at hun ser de to økonomiske systemer som i bund og grund være det samme.

Gennem denne dialog er scenen sat for den videre forståelse, som sker gennem genreblandingen. Da gruppen indledningsvis forklarer, hvordan deres daglige arbejde foregår for forskellige store, private virksomheder, bliver vi gjort opmærksomme på "bestillings"-karakteren af skuespillernes arbejde. Virksomheden bestemmer, ligesom Kajsa Dahlberg i værket, hvilke scenarier, de ønsker udspillet. De er således ikke selv i stand til at definere, hvad deres kunstneriske praksis skal omhandle. Dette kan videreføres til Kajsa Dahlbergs

begrænsede indflydelse på indholdet i værket. Som værket senere viser, har skuespillerne en afstand til disse scenarier. Det bliver dem pålagt på baggrund af den kontekst de indgår i. Dette peger mod kunstneres generelle evne til at udvælge og formidle et politisk budskab. Det er ikke på samme måde en 'bestillingskunst' sådan som teatergruppens daglige arbejde, men det må stadig tage udgangspunkt i den forståelseskontekst, kunsten opererer indenfor, som også indeholder en bestemt økonomisk struktur. Med fortællingen om Karl Marx peger det endvidere på en arv fra venstrefløjen, som i dag er indlemmet under den neo-kapitalistiske struktur.

Samtidig har Kajsa Dahlberg ligesom skuespillerne en afstand til historien om synet på arbejde, og hendes position som særlig formidler af sandheden om denne sættes således under debat. Værket præsenterer således en spænding mellem kunsten på den ene side og det levede liv og politiske på den anden gennem de medvirkende i filmen: De er både kunstnere og arbejdere. Denne analyse kunne sagtens tages videre, men det vigtige her er blot at påpege, at det er gennem værkets grænseforskydning af genrer, positioner, kapaciteter og inkapaciteter, at tilskueren sættes i stand til at reflektere over denne forhandling.

Vi kan efter denne analyse spørge os selv, hvad udgangspunktet i tilskueren gjorde for analysen. Værkets kobling til det levede liv og det politiske fandtes ikke ved at benytte den opstillede analyseramme. Men udgangspunktet for at det kan føre til en diskussion og en følelse af behov for forandring, ligger netop i positioneringen af tilskueren. Ved at blande heterogene praksisser åbner værket for en reformulering og ny forståelse af positioner og kapaciteter. Det er dermed ikke ét bestemt budskab, der kommunikerer til den uvidende tilskuer, men en mulighed for at se, at tingene kan være anderledes. En pointe med denne analyse kan således være, at man for at forstå et værks kritiske potentiale ikke blot kan se på den spænding i værket, som mest åbenlyst vil skubbe den æstetiske oplevelse mod en genovervejelse af udformningen af det fælles liv, men også den særlige sensoriske oplevelse, der er knyttet specifikt til kunsten. Som analysen viste, er det netop gennem denne sidste, at udformningen af det fælles liv får mulighed for en reformulering. Vi bevæger os dermed væk fra en kunst, der kun kan belyse et område/strukturer, som tilskueren (i sin uvidenhed) ikke kender til, til en kunst, der vil være i stand til at åbne for mulige forandringer. Mit argument vil derfor være, at Rancières analyse af den emanciperede tilskuer kan tjene som en ramme, der leder vores fokus fra det mere åbenlyst politiske i værket til også at forstå, hvordan kunstens særlige sfære kan skabe et særligt rum for reformulering af det sanselige. På den måde kan man blive opmærksom på den måde, kritisk kunst kan være andet og mere end blot oplysning om politiske forhold. At dette er nødvendigt, vil jeg demonstrere gennem to tidligere teoretiske bidrag til diskussionen om den kritiske kunst.

Diskussion: Et overset udgangspunkt?

Jeg vil i det følgende argumentere for, at udgangspunktet i Rancières forståelse af en frigjort tilskuerposition kan skabe en mere nuanceret forståelse for, hvordan kunsten kan udfolde et kritisk potentiale. Dette vil jeg gøre gennem en diskussion af Claire Bishops tekst *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) og Shannon Jacksons *Quality times: Social Practice Debates in Contemporary Art* (2011).

Bishops tekst tager udgangspunkt i Nicholas Bourriauds pointer fra bogen *Relationel Aesthetics* fra 1998, hvori Bourriaud forsøger at give den kunstform, som har det sociale i centrum, nyt liv. Bourriaud ser de sociale møder, der bliver skabt i denne kunsttype, som mikro-utopier, hvor de involverede: "[are] *learning to inhabit the world in a better way*" (Bourriaud 2002: 13, l. 26). Møderne bliver til et modsvar til samfundets kapitalistiske struktur, der ødelægger de sociale bånd (Bourriaud 2002: 9). Kunstværkerne har således et demokratisk potentiale, da der ifølge Bourriaud i kunsten er skabt forudsætningen for en særlig form for fællesskab (Bourriaud 2002: 16). Ved at lade dette fællesskab være i centrum i værkerne kan kunstens iboende politisk potentiale udfoldes til fulde (Bourriaud 2002: 31).

Bishop stiller sig kritisk overfor dette potentiale og spørger: "*What types of relations are being produced, for whom and why?*" (Bishop 2004: 65, ll. 20-21). Her sættes således spørgsmålstegn ved, om ethvert møde eller enhver relation nødvendigvis har et kritisk potentiale. På den måde kan hendes udgangspunkt siges at minde om Rancières ved at ville undersøge selve relationen mellem tilskuer og værk, mellem tilskuer og kunstner. For at svare på dette vender Bishop sig mod forståelsen af et velfungerende demokrati, og undersøger begrebet antagonisme, som det er brugt hos Laclau og Mouffe i bogen *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1985). Deres forståelse af både identitet og samfund, som enheder, der aldrig kan fikseres entydigt, åbner for oplevelser, hvor andre og nye muligheder bliver synlige. Det er dette, der menes, med antagonisme:

"But if, as we have demonstrated, the social only exists as a partial effort for constructing society – that is, an objective and closed system of differences – antagonism, as a witness of the impossibility of a final suture, is the 'experience' of the limit of the social."

(Laclau & Mouffe 1985: 125, ll. 36-40)

Det er vigtigt at forstå Laclau og Mouffes udgangspunkt i ufuldstændige identiteter: Det er ikke muligt – hverken for individet eller det sociale – at blive 'syet helt sammen', dvs. at fiksere og opretholde en fuldstændig identitet. Samfundet er et forsøg på at skabe et lukket system af objektive forskelle, men da identiteterne ikke er faste, er forskellene aldrig objektive. Vi kan her spore en lighed med Rancières reformulering af binære modsætninger, hvilket Jackson også påpeger i hendes tekst (Jackson 2011: 52-53). Antagonismen er mulig på grund af de ufuldstændige identiteter og viser sig som en afsløring af den forsøgte 'objektivering'. Med andre ord afslører antagonismen, at der ikke er tale om en 'rigtig forskel'. Antagonismen modarbejder således en fuldstændig konsensus om objektive forskelle – en konsensus som ellers vil true demokratiet. Bishop definerer gennem Laclau og Mouffes antagonisme-begreb, hvordan et demokratisk samfund må være: "[...] a democratic society is one in which relations of conflict is sustained, not erased" (Bishop 2004: 66, ll. 1-2). Dette overfører hun til værker blandt andre af kunstneren Santiago Sierra. I modsætning til de relationelle værker beskrevet af Bourriaud, mener Bishop i stedet, at disse værker opretholder en spænding mellem tilskuer, deltager og kontekst (Bishop 2004: 70). Ved beskrivelsen af et værk udført under Biennalen i Italien 2001, hvor Sierra betaler immigranter for at få afbleget deres hår og dernæst inviterer dem ind i udstillingsrummet for at sælge deres varer ellers solgt på gaden, skriver Bishop:

"Sierra's action disrupted the art audiences sense of identity, which is founded precisely on unspoken racial and class exclusions, as well as veiling blatant commerce. It is important that Sierras work did not achieve a harmonious reconciliation between the two systems but sustained the tensions between them." (Bishop 2004: 73 ll. 22-26)

Bishop påpeger her en ikke-identifikation hos tilskueren, som hun mener kan svare til Laclau og Mouffes antagonisme. Men denne ikke-identifikation sker ikke i kraft af en oplevelse af, at den ikke *kan* opretholdes, men fordi man ikke har lyst at opretholde den. Det drejer sig dermed i højere grad om skyld omkring en identitet end om en egentlig antagonisme - en kritik af Bishops faktiske brug af antagonismen, som Jackson også er inde på i hendes tekst (2011: 71). Trods Bishops grundige beskrivelse af antagonismen ender hun snarere med at bruge det i forhold til værker, der understøtter objektivering og dermed forståelsen af, at det er en "rigtig forskel". Forestillede man sig i stedet, at Sierra betalte de nu afblegede gadesælgere for at bruge et par timer til at gå rundt og kigge på udstillingen, kan man måske argumentere for, at værket snarere ville udfordre muligheden for at se kunstpublikummet og gadesælgerne som to forskellige og allerede klart definerede identiteter.

Pointen i forhold til Rancières analyse af den emanciperede tilskuer er tofoldig: For det første identificerer Bishop antagonismen i værkerne som noget, der får tilskueren til at føle skyld, og som et sammenstød frem for en afsløring af den forsøgte objektivisering. Her kan man argumentere for, at Rancières analyse med dens lighed med antagonisme-begrebet kan opstille betingelserne for en mere nuanceret forståelse, da han netop tager udgangspunkt i kunsten. Dermed kan Rancièr bruges til at stille skarpt på kunstens særlige evne til at udvikle antagonismer. For det andet ender Bishop med at favorisere relativt ens kunstværker som politiske. De har et let genkendeligt politisk indhold, og alle værker behandler forholdet mellem klasser og identitet (Bishop 2004: 70-79). Skønt hendes analyse ikke skal ses som udtømmende i forhold til, hvad det politiske værk er, kan man argumentere for, at Rancières mere generelle forståelse for betingelserne for et kritisk kunstværk kan være med til at gøre os i stand til at se mange forskellige slags værker med forskelligt og mere eller mindre eksplicit, politisk indhold, som indeholdende et kritisk potentiale. I stedet for at 'gå direkte' til det tydeligt politiske kan Rancièr være med til at spore os ind på udgangspunktet og dermed skabe et blik for kunstens særlige formidlingsevne, der danner grundlag for et kritisk potentiale.

Denne pointe kan underbygges ved også at se på Jacksons tekst. Skønt hun kort nævner Rancières udgangspunkt i fundamental lighed og opgør med differentiering og ekskludering af bestemte former for samtidskunst (Jackson 2011: 53-54), dvæler hun ikke i særlig grad ved forståelsen af den frigjorte tilskuer. Til gengæld vil jeg mene, at hun selv ender med en differentiering og ekskludering af bestemte former for samtidskunst: "*I suggest that the "social turn" might be given more weight and traction when it provokes an awareness of our enmeshment in systems of support*" (Jackson 2011: 45, ll. 6-8) Hendes tekst bliver et forsvar for de sociale og kritiske værker, som gør os opmærksomme på de støtte-systemer, vi på forskellig vis er indlejret i. Man kan man andre ord sige, at hun blandt værker vendt mod det sociale vælger at favorisere dem, som har et bestemt indhold. Skønt Jackson behandler, hvordan dette indhold formidles æstetisk, ender det med en relativt snæver fastlæggelse af indholdet i et godt socialt kunstværk. Igen vil jeg mene, at Rancièr kan hjælpe os udover denne snævre forståelse. Ved at skabe en ramme for en mere grundlæggende diskussion for *hvordan* kunsten kan udfolde et kritisk potentiale, kan man argumentere for, at *hvad*, det skal stille skarpt på, bliver mere åbent.

Til slut kan man nævne, at man med Rancièr naturligt skal gå med på udgangspunktet i den radikale lighed og se det kritiske potentiale, som et der fordrer forskellige forståelser og et nyt syn på det eksisterende. Dette, vil jeg dog mene, er i tråd med både Bishops

og Jackson tilgang, da de begge benytter antagonisme-begrebet og dermed må kunne siges at være indgået i et projekt, der vil gøre op med konsensus og styrke følelsen af behovet for forandring.

Konklusion

Denne opgave har søgt at undersøge og konkretisere, hvordan Rancières forståelse af den emanciperede tilskuer kan benyttes som analyseramme. Med Rancières forståelse af tilskueren som kernen i forholdet mellem kunst og politik, bliver analysen en ramme for at belyse et kunstværks kritiske potentiale. Det kritiske potentiale er dog ikke opfyldt med den emanciperede tilskuer; det er derimod et essentielt udgangspunkt, da det fordrer individuel forståelse og en mulighed for et nyt blik på og forståelse af det eksisterende. Gennem en redegørelse og undersøgelse af Rancières forståelse af den emanciperede tilskuer blev det muligt at opstille en sådan analyseramme. Denne ramme vil først og fremmest have øje for, hvorvidt der er gjort op med modsætningerne mellem den seende og den vidende, den passive og den handlende. Dette kan belyses ved at have øje for et værks blanding af heterogene kunstpraksisser, samt hvor entydigt denne sammenblanding peger mod ét bestemt budskab eller følelse. Den vil med andre ord have øje for, hvilke positioner og roller og de dertil opfattede kapaciteter og inkapaciteter, værket udfordrer.

Gennem denne analyseramme blev værket *Halvtreds minutter på en halv time* analyseret. Analysen gjorde os særligt opmærksomme på to forhold. For det første opstillede værket et lige forhold mellem kunstner og tilskuer. I Rancières forstand kan værket således siges at skabe et udgangspunkt for et kritisk potentiale. For det andet blev vi opmærksomme på analysens evne til i første omgang at holde vores fokus fra det mere åbenlyst politiske indhold. Vi blev dermed opmærksomme på dels det vigtige i indholdets betingelser forstået som positioneringen af tilskueren og dels en mulighed for et nyt hierarki i analysen: I stedet for straks at se på det politiske budskab blev det mere interessant at undersøge kunstens særlige evne til at åbne for mulige nye syn på opdelingen af det sanselige. Dette argumenterede jeg dernæst for kan være en tilføjelse til diskussionen omkring social og kritisk kunst. Det gør os i højere grad i stand til at dvæle ved kunstens særlige evne til at danne et grundlag og udgangspunkt for en reformulering af det sanselige end at determinere, hvad et kunstværk skal sige noget om for at være politisk. Gennem Claire Bishops og Shannon Jacksons tekster forsøgte jeg dermed at demonstrere, hvordan Rancièr kan tilbyde en særlig sensitivitet overfor kunstens særlige domæne og dermed være med til at åbne for en række af forskellige muligheder for, hvad dette kan sige sig noget om.

Litteraturliste

Direkte sammenheng (500 ns.):

- Babbage, Frances (2004): *Augusto Boal*, Routledge, s. 35-108 (60 ns.)
- Bishop, Claire (2004): "Antagonism and Relational Aesthetics" i *October 110*, MIT Press, s. 51-80 (27,1 ns.)
- Bishop, Claire (2012): "Participation and Spectacle: Where Are We Now?" i *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2001*, ed. Nato Thompson, New York and Cambridge: Creative Time and MIT Press, 34–46. (15,4 ns.)
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, s. 7-48 + 65-104 (69,9 ns.)
- Dahlberg, Kajsa (2013): *Halvtreds minutter på en halv time*, Video, 50 minutter, 16:9 (100 ns.)
- Debord, Guy (2012): *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, s. 11-34 + 47-90 (40,6 ns.)
- Gillick, Liam (2006): "Responds to Bishop" i *OCTOBER 115*, Winter 2006, s. 95–107 (18,8 ns.)
- Kester, Grant (2003): "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art" i *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Wiley-Blackwell, 2. Udgave, 2013, s. 153-165 (15,5 ns.)
- Jackson, Shannon (2011): "Quality Time – Social Practice Debates in Contemporary Art" i *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, s. 43-74 (30,5 ns.)
- Kennedy, Dennis (2009): "Introduction: Assisting at the Spectacle" i *The spectator and the spectacle – audiences in modernity and postmodernity*, University Press Cambridge, s. 3-25 (27,1 ns.)
- Kotz, Liz (2013): "Video Projection: The Space Between Screens" i *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Wiley-Blackwell, 2. Udgave, s. 131-145 (18,9 ns.)
- Laclau og Mouffe (1985): "Beyond the positivity of the Social: Antagonisms and Hegemony" i *Hegemony and socialist strategy – Towards a radical Democratic Politics*, Verso, s. 93-148 (68,8 ns.)
- Laclau og Mouffe (1985): "Hegemony and Radical Democracy" i *Hegemony and socialist strategy – Towards a radical Democratic Politics*, Verso, s. 149-194 (48,3 ns.)
- Ranciere, Jacques (2011): *The Emancipated Spectator*, Verso, Reprinted Edition, (92,5 ns.)
- Ranciere, Jacques (2013): "Contemporary Art and the politics of Aesthetics" i *Theory in contemporary art since 1985*, Wiley-Blackwell, 2. Udgave, s. 77-86 (20,2 ns.)

- Museet for samtidskunst (2013): *This time it's political – Kajsa Dahlberg*, Museet for samtidskunst, museumskatalog (2,5 ns.)

I alt: 559,1 ns.

Sekundær (500 ns.):

- Ashford, Doug (2005): "Noter til en offentlig kunstner" i *City Rumble: Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, Overgaden, Politisk Revy, s. 18-29 (8,3 ns.)
- Ault, Julie (2011): "Udstillingen som politisk rum" i *Kuratering af samtidskunst*, Museet for Samtidskunst, Roskilde, s. 122-129 (4,8 ns.)
- Den usynlige komitee (2011): *Den kommende oppstand*, After Hand, s. 10-15 + 77-119 (34 ns.)
- BAVO (2011): "Artist, One More Effort to Be Really Political" i *Art and Activism in the Age of Globalization*, NAI Publishers, s. 288- 296 (11,04 ns.)
- Berlant, Lauren (2006): "Cruel Optimism" i *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 17, No. 3, Brown University, s. 20-36 (13,9 ns.)
- Berardi, Franco "Bifo" (2011): *After the future*, AK Press, s. 9-68 + 121-181 (112,4)
- Braidotti, Rosi (2011): "The New Activism: A Plea for Affirmative Ethics" i *Art and Activism in the Age of Globalization*, NAI Publishers, s. 264-270 (7,7 ns.)
- Brady, Sara (2000): "Welded to the Ladle: Steelbound and the Non-Radicality of Community-Based Theatre" i *The Drama Review*, 44.3, s. 51-74 (27,4 ns.)
- Brown, Wendy (2003): "Resisting Left Melancholia" i *Loss: The Politics og Mourning*, University of California Press, s. 458-465 (8,4 nm)
- Brown, Wendy (2005): "Untimeliness and Punctuality: Critical Theory in Dark Times" i *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, s. 1-17 (17,8 nm)
- de Cauter, Liven (2011): "Notes on subversion/ Theses on Activism" i *Art and Activism in the Age of Globalization*, NAI Publishers, s. 8-18 (13 ns.)
- Cvetkovich, Ann (2011): "Depression: A Public Feeling Project" i *Chewing the Scenery*, Edition Fink, s. 71-99 (13,7 ns.)
- Demos, TJ (2011): "Is Another World Possible?" i *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK, s. 52-83. (17,9 ns.)

- Deutsche, Rosalyn (2010): "Hiroshima After Iraq: A Study in Art and War" i *October 131*, MIT Press, s. 3-22 (19 ns.)
- Deutsche, Rosalyn (2006): "Not-Forgetting: Mary Kelly's "Love Songs"" i *Grey Room*, No. 24, MIT Press, s. 26-37 (4,6 ns.)
- Gould, Deborah (2009): "Despairing" i *Moving Politics: Emotions and ACT UP's Fight Against AIDS*, The University of Chicago, s. 395-433 (38,9 ns.)
- Halberstam, Judith (2011): "Introduction: Low Theory" i *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, s. 1-25 (27,1 ns.)
- Hayes, Sharon (2011): "Certain Resemblances: Notes on Performance" i *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK, s. 84-99 (8,5 ns.)
- Lippard, Lucy R. (2005): "Trojanske heste: Den aktivistiske kunst og magten" i *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, Forlaget politisk, s. 144-173 (25,1 ns.)
- Schulman, Sarah (2012): "Introduction: Making Record from Memory" i *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Generation*, University of California Press, s. 1-17 (13,02 ns.)
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003): "Paranoid Reading and Reparative Reading" i *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, s. 123- 151 (29,7 ns.)
- Sheikh, Simon: "Vectors of the possible: Art between Spaces of Experience and Horizons of Expectation" i *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK, s. 152-165 (9,1 ns.)
- Sholette, Gregory (2005): "Mørkt stof, aktivistisk kunst og modoffentlighedens sfære" i *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, Forlaget politisk, s. 200-213 (12,9 ns.)
- Stewart, Kathleen (2012): "Pockets" i *Communication and Critical/Cultural Studies*, Vol. 9, No. 4, s. 365-368 (4,7 ns.)
- Stewart, Kathleen (2007): "Ordinary Affects" i *Ordinary Affects*, Duke University Press, s. 1-21 + 40-45 (13,8 ns.)
- Venhaesebrouck, Karel (2011): "As Dead as a Dodo? Commitment beyond" i *Art and Activism in the Age of Globalization*, BAK, s. 20-25 (s. 4,8)
- Verwoert, Jan (2010): "Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art" i *Tell Me What You Want, What you Really, Really Want*, Piet Zwart Institute, s. 127-148. (12,2 ns.)

I alt: 513,7 ns.