

Arbejdsrapporter fra

AU IDEAS Pilotcenter:

# Den demokratiske offentlighed

- udfordringer og udviklingsperspektiver

Nr. 6

Henrik Kaare Nielsen: *Kunstneriske interventionsformer*

## **Arbejdsrapporter fra AU Ideas Pilotcenter:**

### **Den demokratiske offentlighed – udfordringer og udviklingsperspektiver**

Der er en solid tradition for at betragte den offentlige samtale som demokratiets livsnerve. Her finder den folkelige meningsdannelse sted, og det er her, de valgte politikere skal kunne begrunde og forsvare deres forvaltning af magten. I dag forekommer den offentlige samtale imidlertid at være udfordret på forskellig vis af fænomener som spin, professionalisering af politikken, kommercialisering af medierne, ulighed i adgang til deltagelse m.m. Ligeledes træffes politisk betydningsfulde beslutninger ofte i sammenhænge, som offentligheden savner indsigt i – fx professionelle netværk, globalt agerende virksomheder, EU-systemet mv. Projektet vil foretage en tværfaglig analyse af disse udfordringer med henblik på at kortlægge deres karakter og rækkevidde. I forlængelse heraf skal det undersøges, på hvilke måder den offentlige samtale kan styrkes som faktor i den politiske beslutningsproces.

Nr. 6, 2013: Henrik Kaare Nielsen: *Kunstneriske interventionsformer*

Copyright: forfatteren

ISBN 978-87-93033-02-3

ISSN 2245-6171

Centrets arbejdsrapporter kan downloades fra [www.offentlighed.au.dk](http://www.offentlighed.au.dk)

**AU IDEAS** er et initiativ, der er skabt i 2011 i samarbejde mellem Aarhus Universitets Forskningsfond og Aarhus Universitet. Det har til formål at hjælpe visionære og originale, interdisciplinære projektideer med at blive realiseret. Et AU IDEAS Pilotcenter arbejder i en periode på 3-5 år med at udvikle en forskningsidé med henblik på at etablere et større forskningscenter. Det aktuelle Pilotcenter har opnået støtte for perioden 2012-2015.

### **Kunstneriske interventionsformer**

Den følgende fremstilling ligger i forlængelse af Arbejdspapir 1, 2 og 3 og forudsætter således den argumentation og terminologi, der er udviklet i disse udkast.

At en æstetisk henvendelse udfordrer og stimulerer recipientens politiske dømmekraft, kræver ikke nødvendigvis sofistikerede, avantgardistiske greb fra den høje kunsts tradition, men kan også tænkes som en videreudvikling af populærkulturelle æstetiske former, der traditionelt har balance, orden og harmoni som centrale motiver. De følelser, der pirres af og spontant søger tilfredsstillelse i disse former, kan således med udgangspunkt i det skønnes æstetik bearbejdes i retning af realitetsdygtighed, idet de på en gang tages alvorligt og i et samspil med forstandens almengørende kategorier gøres refleksive og bringes i clinch med de konflikter og ambivalenser, de er sammenvævet med i recipienternes konkrete livssammenhæng. Eller følelserne kan med udgangspunkt i det sublimes æstetik konfronteres med punktuelle, omkalfatrende brud på de etablerede ordens- og meningsforventninger og inviteres ind i en åben, fornuftsaseret søgeproces, der reflekterer over mulighedsbetingelserne for at genskabe orden på nye præmisser.

Udfordringen for en politisk kommunikation, der vil styrke offentlighedens fornuftsbaserede dømmekraft, er med andre ord at gestalte den politiske henvendelse æstetisk som et flerdimensionalt spændingsfelt, som - i stedet for at entydiggøre komplekse forhold - synliggør en flerhed af muligheder, balancerer reflekterende mellem disse og dermed åbner offentlighedens horisont for nuanceret debat og kollektive læreprocesser.

De æstetiske interventionsformer, som i det følgende i mangel på en bedre betegnelse kaldes "kunstneriske",<sup>1</sup> definerer sig langt fra alle i forhold til den etablerede kunstinstitution og dennes diskurser for kvalitet og anerkendelse, og det er da heller ikke denne relation, der er interessant i nærværende sammenhæng. Men de betjener sig på forskellig vis i deres interventioner i det politiske af udtryks- og refleksionsformer, som hidrører fra eller er inspireret af kunstnerisk praksis.<sup>2</sup> Der er således tale om en helt anden type æstetisk intervention i det politiske end den, vi beskæftigede os med i Arbejdspapir 3.

En hovedforskel kan illustreres med udgangspunkt i den model over relationerne i den politiske proces i moderne demokratiske samfund, som blev præsenteret i Arbejdspapir 1:

A: (kamp mellem interesser ↔ styrkeforhold) ⇒ kompromis



B: erfaringsdannelse ⇒ konsensual etisk ramme/politisk kultur

---

<sup>1</sup> Termen "kreativ", som dele af forskningslitteraturen betjener sig af, forekommer at være både upræcis, inflationshærgt og okkuperet af management-nysprog, og den vurderes derfor som inadækvat i nærværende kontekst. For en omfattende karakteristik af kreativitetsdiskursen henvises til Jan Løhmann Stephensen: *Kapitalismens ånd og den kreative etik*, Aarhus: Center for Digital Æstetikforskning 2010.

<sup>2</sup> Inspirationskilderne kan bl.a. være de kunstneriske avantgardebevægelser eller den type diskret-subversive æstetiske udtryk, som er udviklet af kritiske kunstnere under totalitære regimer.

Som det fremgik i Arbejdspapir 3, intervenserer den polariserende og den harmoniserende æstetiseringsform – som de dominerende former i den parlamentsorienterede massemedieoffentlighed – begge på den politiske proces' konfliktniveau (A), hvor de implementeres med henblik på at påvirke styrkeforholdene og kompromisdannelserne, og som afledt effekt influerer de på den politisk-kulturelle erfaringsdannelse (B).

I modsætning hertil er kunstneriske interventioner idealtypisk karakteriseret ved ikke at være magtpolitisk orienterede. Denne type interventioner i det politiske foregår via den kulturelle offentlighed som delelement i den helhedsorienterede civilsamfundsmæssige offentlighed, hvor de ved hjælp af kunstens specifikke formelle og tematiske greb skaber nye, "skæve" oplevelsesmåder og indsigter og på basis heraf byder sig til som refleksionsrum for det politiskes diskursive felt. Den kunstneriske intervention repræsenterer med andre ord en specifik type bearbejdning af samfundets konflikterfaring, som på kunstens flertydiggende vis udfordrer de mønstre, der kendetegner den hidtidige konfliktbearbejdning, samt den politisk-kulturelle forventningshorisont, der er forbundet hermed. Det er typisk betydningsdannelser i den statslige beslutningstageroffentlighed eller den parlamentsorienterede massemedieoffentlighed, der intervenserer i, og effekten er, at disse stilles til rådighed for dialog og kritisk civilsamfundsrefleksion i både den alment ræsonnerende og den konkret behovsreflekterende offentlighedsmodalitet.

Anderledes formuleret er magtorienterede æstetiske interventioner udtryk for en bestræbelse på at kanalisere den dynamik, der udgør råstoffet i det politiske, ind i den institutionelle politik som en ressource i magtkampene. Kunstneriske interventioner forholder sig derimod ikke til den institutionelle politik, men bearbejder det politiske på dettes egne præmisser og udfordrer det til selvrefleksion og mulige læreprocesser. Kunstneriske interventioner stiller ofte sagen på spidsen i *æstetisk* forstand og animerer således til en radikal

problembevidsthed og til at afsøge mulige alternativer til status quo; men de overlader bestemmelsen af eventuelle *politiske* konsekvenser af den højnede problembevidsthed til den politiske diskurs og samspillet med den politiske dømmekraft.

Den kunstneriske intervention henvender sig altså til den kritisk ræsonnerende samfundsborger som implicit recipient og søger på æstetiske præmisser at etablere en oplyst dialog om samfundets fælles anliggender. Dens udfoldelsesrum er den offentlige debat i dens egenskab af formidlingsinstans mellem den politiske proces' konflikt- og konsensusniveauer – i forhold til modellen sætter den kunstneriske intervention med andre ord ind i den vertikale dobbeltpils dialektiske bevægelse mellem niveauerne. Herved bidrager den æstetiske praksis' ubestemt udfordrende diskursform til åbning af etablerede betydningsdannelser, til nybearbejdning af samfundsmæssig konflikterfaring og til videreudvikling og forandring af den politisk-kulturelle konsensus – men uden at relatere sig direkte til magt- og fordelingskampene på konfliktniveauet (A).

I det følgende analyseres en række illustrative eksempler på kunstnerisk intervention i det politiske. Udvalget dækker et bredt spektrum af interventioner både med hensyn til periode og genre – men gør ingenlunde krav på at udtømme feltet. Ligesom i Arbejdsrapport 3 vil der blive skelnet mellem på den ene side et artefaktniveau, hvor specifikke, afgrænsede praksisser intervenserer æstetisk i den politiske og kulturelle offentligheds betydningsdannelser; og på den anden side et mere overordnet rammesættende, atmosfærisk niveau, hvor der intervenserer i offentlige rum i bred forstand – i byrum, lokalmiljøer, mediale og virtuelle rum – med henblik på at udfordre og stimulere disse som kulturelle rammebetingelser for offentlig interaktion og skabelse af samfundsborgeridentitet. Disse offentlige rum har ganske vist også i sig selv specifik artefakt karakter, men det vil i denne sammenhæng være deres almene atmosfæreskabende potentiale, der er i fokus.

### *Artefaktniveau*

Med hensyn til artefaktniveauets interventioner opererer dele af forskningslitteraturen med en skelnen mellem *provokation* som betegnelse for en direkte, konfrontativ intervention og *subversion* som en ikke-konfrontativ intervention, som i stedet underminerer etablerede betydningsdannelser ved at udløse undren og refleksion.<sup>3</sup> Som bud på en modalitetsforskel kan denne sondring være udmærket, men den må i praksis forstås som analytisk, idet den kunstneriske intervention, som den blev defineret ovenfor, vil kunne rumme elementer af både provokation og subversion.

Det er endvidere langt fra alle de konkrete æstetiske praksisser, som forstår sig som politiske, der lever op til de ovennævnte principper for kunstnerisk intervention som ubestemt åbnende udfordring af etablerede betydningsdannelser – ligesom ikke al æstetisk praksis, som faktisk honorerer dem, selv definerer sig som politisk. Som oplagt eksempel på det førstnævnte kan man tænke på 1970'ernes mangfoldige forsøg med agit-prop-teater, hvor forhoppelsen på at "vælge side i klassekampen" reelt umuliggjorde en betydningssskabelse på den ubestemt åbnende æstetiske diskurs' præmisser. Interventionen skulle tværtimod i udgangspunktet være bestemt og målrettet med henblik på at forandre magtbalancerne og ressourcefordelingen på konfliktniveauet (A), og den definerede sig derved i realiteten ud af den æstetiske diskurs og helt ind i den politiske. Her havde den endvidere heller ikke noget interessant at bidrage med, for budskabet kunne typisk udtrykkes

---

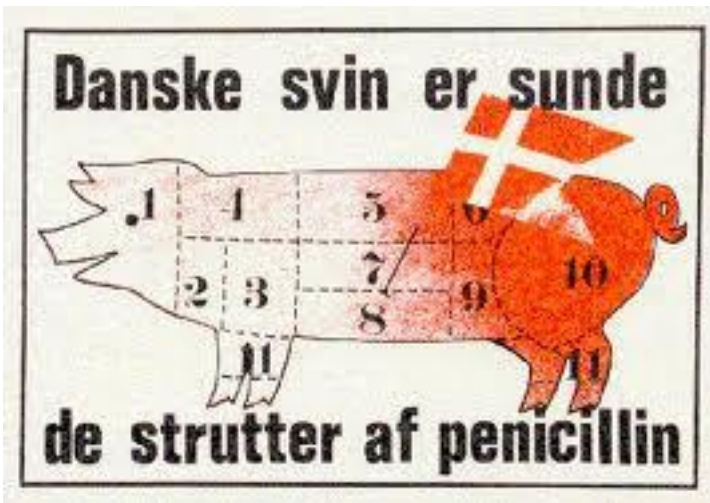
<sup>3</sup> Se f.eks. fremstillingen hos Thomas Ernst et al.: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2008; Nina Bandi et al.: *Kunst, Subversion, Krise. Zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld: transcript Verlag 2012. Her omtales også en række eksempler på subversive kunstpraksisser. Se også Stephen Duncombe: *Dream*, New York: The New Press 2007; Silas Harrebyes ph.d.-afhandling om "kreativ aktivisme": *Cracks*, Institut for Samfund og Globalisering, Roskilde Universitet 2012; samt Andrew Boyd (red.): *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, New York: OR Books 2012, som er et leksikon eller idékatalog over "kreative" aktivistiske strategier og taktikker samt hertil hørende teorier og casestudier.

fyldstgørende i den politiske diskurs' regi og var som regel for længst blevet det.

En lidt mere sofistikeret tradition for eksplicit politisk kunst daterer sig tilbage til John Heartfields fotomontager fra nazitidens Tyskland og er i efterkrigstiden blevet videreført af bl.a. den vesttyske kunstner Klaus Staeck, den danske kunstner Mikael Witte og den canadiske konsumkritiske aktivistorganisation *Adbusters*.









Det simple, men virkningsfulde æstetiske greb består her i at udfordre magtens æstetiske selvfremstilling ved at tage udgangspunkt i den, men i samme udtryk at indmontere tekstlige eller billedlige betydningselementer, der undergraver denne selvfremstilling og udstiller den som modsigelsesfuld eller ligefrem løgnagtig. I afkodningen af denne dobbelthed i udtrykket levnes der recipienten et vist spillerum for den reflekterende dømmekrafts søgebevægelse, men det er relativt snævert. Det på forhånd givne, entydige politiske budskab udstyres med andre ord med en sanseligt appellerende merbetydning, men det æstetiske erfaringspotentialer forekommer begrænset.

Den interventionistiske amerikanske duo *The Yes Men* kalder sig "culture jamming"-aktivister i samme tradition som Adbusters. Et gennemgående princip i deres aktioner er at skabe usikkerhed med hensyn til sociale aktørers identiteter, som når de f.eks. ved internationale konferencer og i medierne udgiver sig for at være repræsentanter for WTO og argumenterer tilsyneladende seriøst for, at verdenshandelsorganisationen nu anbefaler en ny og stærkt forbedret form for slaveri som modvægt til de ødelæggende konsekvenser,

frihandelspolitikken har påført de afrikanske lande.<sup>4</sup> Eller når de i Dow Chemicals' navn påtager sig det fulde ansvar for giftkatastrofen i indiske Bhopal i 1984.<sup>5</sup> Aktionernes appel beror på, at de formulerer sig ind i et eksisterende skisma mellem f.eks. en almen politisk-kulturel konsensus om, at forurenende virksomheder må tage ansvar for konsekvenserne af deres aktiviteter, og den reale erfaring med, at mange virksomheder søger at unddrage sig denne hæftelse. I lyset af dette skisma kunne man jo i princippet godt forestille sig, at Dow Chemicals endelig havde besluttet sig for at leve op til sit ansvar – men kan det på den anden side virkelig være rigtigt?

Den usikkerhed og undren, denne type intervention skaber i den deltagende offentlighed, stimulerer den reflekterende dømmekrafts søgebevægelse, men den kanaliserer den samtidig ind i faste, forudgivne baner, for The Yes Men vil ikke blot destabilisere etablerede identiteter og animere til kritisk refleksion – de vil også foreskrive bestemte alternativer. "Identity correction" er således den erklærede målsætning for deres intervention i organisationsidentiteter, som de anser for at være forbundet med umoralsk eller løgnagtig praksis. Den æstetiske diskurs bliver med andre ord sat i en given politisk positions tjeneste og fungerer i realiteten som opmærksomhedsskabende faktor i et prædefineret politisk scenarium. Aktionerne udfordrer etablerede identiteter med henblik på demaskering af dubiøse aktører og oplysning af offentligheden, men deres æstetiske karakter tilføjer ikke emnerne en betydningsdimension, der ikke ville kunne artikuleres politisk. Til gengæld giver aktionerne Yes Men mulighed for at komme til orde i fora, de ikke ville have haft adgang til i regi af en åbent politisk diskurs.

---

<sup>4</sup> Se [www.gatt.org](http://www.gatt.org)

<sup>5</sup> Se [www.dowethics.com](http://www.dowethics.com)

*Electoral Guerilla Theatre* er en spraglet tradition, der går tilbage til 1960'erne (bl.a. repræsenteret af den hollandske provobevægelse).<sup>6</sup> Den æstetiske intervention består her i at stille op til parlamentsvalg og føre valgkamp – vel at mærke ikke med henblik på at blive valgt, men for med satirens og ironiens midler at sætte kritisk fokus på den etablerede politik og dennes kandidater og derved at anspore til refleksion over det bestående politiske systems etik og funktionsmåde.

Som et relativt nyligt eksempel førte filminstruktøren Michael Moore i 2009 kampagne for at opstille potteplanten *Ficus* til primærvalget i New Jersey. Under henvisning til, at de fleste kandidater genvælges igen og igen uden modkandidater, at de fylder vælgerne med varm luft, svigter deres valgløfter, er i lommen på pengestærke lobbyister og prioriterer meningsløse militærudgifter på bekostning af uddannelses- og sundhedssektoren, argumenterede han for, at "the American people deserve better", og at *Ficus* ville være et godt bud på et alternativ. Her tjener den satiriske intervention med andre ord til at skabe en offentlig platform for en kritik af det bestående politiske system, der stiller skarpt på uoverensstemmelser mellem demokratiets idealer og parlamentarikernes reale praksis.

Et hjemligt eksempel er de folketingsvalgkampagner, som blev ført af komikeren Jacob Haugaard som kandidat for den anarkistisk orienterede *Sammenslutningen Af Bevidst Arbejdssky Elementer* (SABAE) i 1980'erne og 90'erne. I modsætning til Michael Moores intervention, hvis satire baserede sig på en bekendelse til genuine demokratiske idealer og gjorde krav på igen at bringe disse til ære og værdighed, var der imidlertid hos Haugaard og SABAE tale om en intervention, der i udgangspunktet fraskrev den institutionelle politik enhver mening og legitimitet. Med mottoer som "Hvis arbejde er så sundt, så giv det til de syge" og valgløfter som "Medvind på cykelstierne", "Nutella i feltrationerne" og "Flere hvaler i Randers fjord" udfoldede kampagnerne en nihilistisk humor,

---

<sup>6</sup> Jf. L.M. Bogard: *Electoral Guerilla Theatre*, London: Routledge 2005.

der utvivlsomt havde høj underholdningsværdi, men som først og fremmest havde den indforståede sympatisør som implicit recipient og næppe har bidraget nævneværdigt til at udvikle den almene politiske dømmekraft.<sup>7</sup>

Morskaben fik imidlertid en brat ende, da Haugaard imod al forventning ved folketingsvalget i 1994 fik så mange stemmer, at han blev valgt ind som løsgænger. I valgaftenens tv-dækning henvendte en rådvild og grædefærdig Jacob Haugaard sig bebrejdende til sin vælgerskare med ordene "Det var jo en joke!!" Men fælden var klappet, og den nybagte folketingsmand måtte nu forsøge at finde sine ben på Christiansborg, hvor der ikke var megen afsætning på antipolitisk satire. Til stor undren for hans anarkistiske bagland udviklede Haugaard nu stærk sympati for det borgerlige midterparti Centrumdemokraterne. Denne historie bekræfter illustrativt et grunddogme i *Electoral Guerilla Theatre*: Interventionen drejer sig *ikke* om at blive valgt, men kun om kampagnen.

---

<sup>7</sup> Denne type nihilistiske nonsenskampagner var en trend i tiden; således gik Bunte Alternative Liste i Baden-Württemberg i senfirserne til valg på løftet "Alles wird gut!". I 2009 tog Nihilistisk Folkeparti traditionen op og stillede op til valg til den københavnske Borgerrepræsentation på paroler som "Psykedeliske farver i metroen".

**WHAT  
IS OUR  
ONE  
DEMAND?**



**#OCCUPYWALLSTREET  
SEPTEMBER 17TH.  
BRING TENT.**

Med denne æstetiske appel initierede *Adbusters* i september 2011 den aktion, der skulle blive til bevægelsen *Occupy Wall Street*.<sup>8</sup> Fotomontagen kombinerer flere forskellige elementer i sit udtryk: Wall Street's æstetiske vartegn, den bissende tyr i aggressiv, hensynsløs fremdrift, der anskueligt symboliserer finanskapitalen som social aktør; den yndefulde balletdanser, hvis spinkle krop og forfinede positur danner en skarp kontrast til tyreskulpturens udtryk af åndløs, brutal kraft, men samtidig demonstrerer en suverænitæt i forhold til denne i form af sit kontrollerede, afbalancerede udtryk, ja måske sågar antyder en mulig civiliserende betvingelse af uhyret; og endelig det slørede borgerkrigsscenario i baggrunden, hvor tåregasskyerne bølger, og uidentificerbare personer med gasmasker og slagvåben bevæger sig fremad og så at sige skubber dobbeltskulpturen af tyr og balletdanser foran sig. Montagen er således flertydig i sin appel: Inviteres der til en demokratisk, civiliseret aktion, der med fantasi og disciplineret, kunstnerisk finesse tager tyren ved hornene og forsøger at lede den i en mere konstruktiv retning? Eller inviteres der til voldelig konfrontation med finanskapitalen og statsmagten? Montagens verbale motto "What is our one demand?" er tilsvarende helt åbent for betydningstilskrivning.

I samspil med samtidens brede folkelige frustration over finanskrisen og finanssektorens aktive rolle i skabelsen heraf har denne åbne, æstetisk profilerede henvendelse givetvis været af stor betydning for bevægelsens offentlige resonans og for dens appel til en broget mangfoldighed af aktivister med ganske forskellige motiver og baggrunde. I takt med, at bevægelsen gjorde erfaringer med ikke mindst ordensmagten, var tendensen dog, at den fantasiæggende flertydighed gled i baggrunden til fordel for en mere

---

<sup>8</sup> Aktionen var bl.a. inspireret af det arabiske forår i vinteren 2010-2011, hvor den fysiske besættelse af byrummet havde spillet en afgørende rolle for de folkelige bevægelers succes. Efter dette forbillede besatte aktivisterne den 17.9.2011 Zuccotti Park i New Yorks finansdistrikt og opretholdt besættelsen frem til den 15.11.2011, hvor de blev fjernet med magt. I regi af besættelsen udviklede der sig en bevægelse af anarkistisk tilsnit under navnet "Occupy Wall Street", som fik stor offentlig opmærksomhed og spredte sig til en række andre lande.

entydiggjort modstandsidentitet, hvis primære indhold var opretholdelsen af besættelsen.<sup>9</sup>

Den dikotomiske tænkning, som er ét element blandt flere i den ovenstående fotomontage, blev i denne proces mere dominerende i bevægelsens univers. Dikotomien kommer også til udtryk i det centrale slogan "We are the 99%", der spiller på den monumentale ulighed med hensyn til indkomst- og formuefordeling mellem den rigeste ene procent og de resterende 99% af den amerikanske befolkning. Sloganet appellerer bredt og åbent til (næsten) hele befolkningen og illuderer, at denne er en homogen størrelse med fælles interesser over for en lillebitte minoritet, som på illegitim vis har raget kontrollen over de fælles goder til sig. At den brede middelklasses bestræbelser på at sikre sig maksimalt afkast af investeringer og pensionsopsparinger var en del af baggrunden for finanskrisen, falder imidlertid under bordet i denne populistiske diagnose.<sup>10</sup> De "99%" er med andre ord en harmoniserende æstetisk konstruktion, der givetvis har et umiddelbart mobiliseringspotentiale, men som ikke kvalificerer den politiske dømmekraft.

Den dikotomiske tendens kommer ligeledes symptomatisk til udtryk i Corey Ogilvies videoværk "I am not moving",<sup>11</sup> der har opnået stor opmærksomhed og anerkendelse som dokumentation af centrale, identitetsstiftende erfaringer i Occupy-bevægelsen. Idet den benytter samme æstetiske greb som den ovenfor omtalte tradition fra John Heartfield m.fl., præsenterer videoen en montage, hvor præsident Barack Obama og udenrigsminister Hillary Clinton på den ene side i højstemte, emfatiske vendinger hylder det arabiske forår og betoner alle menneskers umistelige ret til at gøre deres krav og behov gældende i en offentlig kontekst; og hvor Occupy-

---

<sup>9</sup> Dette udviklingsforløb er velkendt fra mange andre sociale bevægelser. Se hertil Henrik Kaare Nielsen: *Demokrati i bevægelse*, op.cit.

<sup>10</sup> Se også analysen hos Christoph Deutschmann: "Die Finanzmärkte und die Mittelschichten: Der kollektive Buddenbrooks-Effekt" in *Leviathan* nr. 36, 2008.

<sup>11</sup> Kan ses på [www.politicalremixvideo.com](http://www.politicalremixvideo.com)



aktivister på den anden side brutalt prygles og får knægtet elementære rettigheder af politiet i New Yorks gader ved en konfrontation den 24.9.2011. Med denne modstilling, der endvidere krydres med referencer til bl.a. den amerikanske borgerrettighedsbevægelse, stiller værket det officielle USA's hykleri anskueligt i relief, men det betydningsunivers, recipienten inviteres til at udveksle med, er håndfast rammesat af den politiske intentionalitet og rummer således ikke spillerum for, at den æstetiske erfaringsproces kan udfolde sit nuancerende potentiale.



Et æstetisk mere komplekst eksempel er den politiske teatergruppe *Solvognens* nu kanoniserede "Julemandshær", som i december 1974 gennemførte en række happenings i København. Mest spektakulær var aktionen i Magasin du Nord, hvor julemændene med julens glade budskab om hjertevarme og gavmildhed som motto tog varer ned fra hylderne og rundhåndet delte dem ud til børn og voksne. Efterfølgende måtte publikum erfare kapitalismens realiteter, idet sikkerhedsvagter og butiksansatte i den private ejendomsrets navn flåede

gaverne ud af hænderne på folk, og idet børnenes ven og inkarnationen af jovialitet, harmonisk fællesskab og julehygge, Julemanden, brutalt blev lagt i håndjern og ført bort af politiet under anklager om forstyrrelse af den offentlige ro og orden samt krænkelse af ejendomsretten.

Dette sceneri spillede effektivt flere forskellige etablerede, følelsesmæssigt forankrede betydningsdannelser ud mod hinanden, men uden at lukke det således åbnede refleksionsrum med en bestemt morale. Her inviteredes offentligheden til at indlade sig på en genuin æstetisk erfaringsproces i et konfliktuelt samspil mellem den æstetiske og den politiske diskurs, hvor disses respektive autonomi blev opretholdt samtidig med, at basale, potentielt voldelige samfundsmæssige magtforhold anskueligt blev blotlagt under julepynten.



Solvognen benyttede en lignende æstetisk strategi ved deres aktion i Rebild Bakker den 4. juli 1976. Den årlige fejring af det dansk-amerikanske venskab i anledning af den amerikanske nationaldag var dette år særlig højtidelig, idet der var tale om 200-året for USA's nationale selvstændighed. Scenen for fejringen var

som altid de smukke Rebild Bakker, der danner en naturlig amfiscene, hvor talere, musikere og honoratiores placeres på et podium i bunden, og publikum sidder op ad skråningerne.

Midt under festlighederne dukkede der så pludselig 40 indianere på hesteryg op på toppen af skråningerne. Denne intervention manifesterede sanseligt-konkret, at der i form af den amerikanske urbefolkning var dele af samfundet og den nationale historie, der ikke var inviteret til festen og altså ikke var inkluderet i den nation, der blev fejret. Solvognens aktion lagde med andre ord op til en æstetisk erfaringsproces, der gjorde billedet af USA flertydigt og ambivalent. Til det officielle glansbillede af den succesrige og magtfulde jubilar føjedes en fortrængt historisk dimension af chauvinisme og diskrimination af minoriteter – her konkretiseret i referencen til den voldelige marginalisering og decimering af urbefolkningen. Da ordensmagten, assisteret af opbragte borgere, gik fysisk til angreb på de ubudne gæster, hev skuespillerne ned fra hestene, slog løs på dem og efterfølgende smed dem i kachotten, genopførte og aktualiserede man i realiteten på sanseligt påtrængende vis indianernes historiske skæbne og bidrog således til yderligere at radikalisere det æstetiske erfaringspotentiale i aktionen.

Der er næppe nogen, der vil være i tvivl om den politiske tendens i Solvognens aktioner, men det, der adskiller disse to aktioner fra de ovennævnte, er, at deres intervention ikke blot er en æstetisk indpakning af et forudfattet politisk budskab, men derimod iscenesætter en æstetisk *erfaringsproces*, hvor tilskuere bliver deltagere og med hud og hår placeres midt i de konflikter og ambivalenser, der i både kulturel og politisk forstand gennemtrænger deres samtid, og som de således animeres til at forholde sig til med både sanser, følelser og intellekt.

I forbindelse med de amerikanske præsidentvalg i henholdsvis 2000 og 2004 gennemførte den østrigske kunstnerduo *Ubermorgen* aktionerne *Vote-Auction* og

*SellTheVote*.<sup>12</sup> En internetkampagne lanceret som en auktion tilbød amerikanske vælgere, at de kunne sælge deres stemme til præsidentvalget til højeste bud. Hensigten var angiveligt at give *forbrugeren*, altså stemme-køberen, en mere aktiv og effektiv rolle i USA's bureaukratiske valgsystem. Aktionerne inter文enerede med andre ord i forholdet mellem demokrati og kapitalisme, som den fremherskende neoliberalistiske ideologi rutinemæssigt fremstiller som uproblematisk, ja som en og samme sag: "den demokratiske markedsökonomi".

Under mottoet "Bringing democracy and capitalism closer together" tog aktionerne denne magtens formulerede selvforståelse på ordet og radikaliserede den ved ironiens hjælp, så dens reelle konsekvens fremstod i al sin absurditet: reduktionen af demokratiet til kommercielle transaktioner og forvandlingen af samfundsborgeren til selvcentreret forbruger. Aktionerne skabte da også nogen furore: Myndighederne i flere forbundsstater indledte retlige skridt for at modvirke en mulig undergravelse af valgsystemets legitimitet, og flere amerikanske medier, herunder CNN, beskæftigede sig stærkt undrende med denne udenlandske intervention i det amerikanske valgsystem i det frie markeds navn. Netop interventionens eksperimenterende, ubestemt åbnende karakter, som ikke udpeger autoritative alternativer til status quo, men blot lader magtens betydningsdannelser åbenbare deres egne indre modsigelser og på denne baggrund udløser kritisk refleksion og en søgebevægelse med hensyn til mulige alternative indretninger af det politiske demokrati, gør den til et vellykket, gensidigt berigende samspil mellem den æstetiske og den politiske diskurs.

Som et eksempel på en kompleks, ikke-aktivistisk kunstnerisk intervention i det politiske kan nævnes Jimi Hendrix' instrumentale nyfortolkning af *Star Spangled Banner* på Woodstock-festivalen i 1969. De institutionaliserede æstetiske forventningsmønstre omkring nationalhymner har harmoni, fællesskab og samdrægtighed i centrum. Men med Vietnam-krigen som storpolitisk kontekst

---

<sup>12</sup> Se [www.vote-auction.net](http://www.vote-auction.net)

undergraver Hendrix i sit musikalske udtryk nationalsangens harmonipostulat, idet han indmonterer lange, disharmoniske improvisationspassager med stærkt forvrængede og overstyrede guitarimitationer af bombefly, detonerende granater og smerteskrig. USA's officielle æstetiske selvfremstilling bærer i denne fortolkning vidnesbyrd om alt andet end den påberåbte mission for fred og demokrati, og den krigeriske konfliktualitet, som nationalhymnens udtryk oplades med, peger således også indad i det amerikanske samfund på et nationalt fællesskab i faretruende splid med sig selv. Ud over at levere et hidtil uovertruffet stykke grundforskning i den elektriske guitars udtrykspotentialer tager Hendrix altså afsæt i en veldefineret genre og opløser den indefra med nye betydningsmuligheder til følge.

En nyere, dansk pendant – nu i det litterære medium – finder vi i Ursula Andkjær Olsens digt *På os skal land bygges*.<sup>13</sup> Her improviseres der over brokker og sentenser fra den danske nationale kulturarv: Jyske Lov, nationalsangene og den nationale sangskat i almindelighed – eksempelvis ”Med lykke og lyse nætter skal land bygges”. Men den nationale idyl isprænges elementer fra den realpolitiske sfære, som komplicerer billedet:

*Med noget for noget skal Frejas sal bygges ... Med man ligger som man har redt skal land bygges. Med dem har vi ikke plads til skal land bygges ... Med mere for pengene skal land bygges ... Med falsk er al fremmed tale skal land bygges.*

Realpolitikens sociale og etniske udgrænsningsmekanismer, som i den politiske diskurs legitimeres med snusfornuftige, teknokratiske kalkuler, konfronteres i denne æstetiske intervention med emotionelt ladede betydningsdannelser hidrørende fra den historisk og kulturelt forankrede forestilling om et harmonisk, nationalt fællesskabsprojekt. Konfrontationen er skarp, men forbliver

---

<sup>13</sup> Fra Ursula Andkjær Olsen: *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, Kbh.: Gyldendal 2005.

ubestemt og sender således læseren ud i en kritisk reflekterende søgebevægelse mellem de diskursive poler.

Disse eksempler bringer på forskellig vis - og med forskellig kvalitet og rækkevidde - elementer af det skønnes og det sublimes æstetik i spil i forhold til politiske temaer. Ikke mindst eksemplerne fra Solvognen, Übermorgen, Hendrix og Andkjær Olsen repræsenterer i denne forstand vellykkede æstetiske interventioner i det politiske. På hver sin måde indstifter de en ubestemt, refleksionsskabende betydningsmæssig udveksling på tværs af etablerede genremæssige og institutionelle grænser, samtidig med at diskursernes autonomi opretholdes. Hertil kommer, at deres kritiske ansats ikke er abstrakt-utopisk, men derimod immanent: Deres ubestemte udfordring og åbning af politikens betydningsdannelser interfererer med normative potentialer, der allerede er udviklet og forankret i den politisk-kulturelle erfaringsdannelse på konsensusniveauet (B), og som politikken således principielt er forpligtet på. De æstetisk påpegede inkonsistenser repræsenterer således reelle dilemmaer for den politiske praksis, og de udfordrer den derfor på ubestemt vis til refleksion over mulige alternative praksisformer.

Artefaktniveauets kunstneriske interventioner imødegås og inddæmmes imidlertid løbende af systemiske modstrategier, således at myndighederne f.eks. hele tiden justerer deres beredskab og forholdsregler i forhold til de udfordringer, interventionerne stiller dem over for. Endvidere suges interventionernes æstetiske virkemidler øjeblikkeligt ind i den generelle kamp om opmærksomhed i det offentlige rum. Provokerende og subversive udtryk approprieres således til stadighed af markedsaktører, der udskiller deres kritisk intervenserende dimension og sætter den "rensede", spektakulære form ind som opmærksomhedsskabende faktor i en hvilken som helst kommerciel

sammenhæng.<sup>14</sup> Udviklingen i det offentlige rum er med andre ord i denne forstand kendetegnet ved en uophørlig, effektjagende spiralbevægelse, hvor æstetisk intervenerende, civilsamfundsmæssige moddiskurser er henvist til hele tiden at nyudvikle og genopfinde deres dialogorienterede virkemidler, hvis de fortsat vil kunne være på forkant i forhold til den koloniseringsbevægelse, der til stadighed udgår fra markedets monologiske betydningsprægninger.

### *Atmosfærisk niveau*

Heller ikke på det atmosfæriske niveau er det behageliges æstetik med dens appel til umiddelbar sanselig lyst og længsler efter harmonisk sammensmeltning med verden nødvendigvis enerådende som princip for betydningsdannelse. Og så her eksisterer der muligheden af at bearbejde de følelser, som de generelle stemningsmatricer vækker og kanaliserer, i mere realitetsdygtig retning.<sup>15</sup> Invitationen til atmosfærisk dialog kan f.eks. gestaltes flertydigt og således appellere til den reflekterende dømmekraft i regi af det skønnes eller det sublimes æstetik. Den æstetiske diskurs' potentiale for kritisk refleksion og udfordring af etablerede betydningsdannelser vil på denne måde kunne realiseres i en overskridelse af de standardiserede stemningsmatricer, idet de vakte følelser bringes i samspil med forstanden og potentielt med den politiske dømmekraft. Herved åbnes der for en bearbejdning af egne, specifikke erfaringer og dermed for en mere nuanceret og reflekterende indsigt i de reelle muligheder og begrænsninger med hensyn til erfarings- og interessefællesskab, der kendetegner det kollektive betydningsrum og den givne sociopolitiske konstellation. Kunstneriske

---

<sup>14</sup> Denne appropriationspraksis har været karakteristisk for reklamebranchen lige siden det kulturelle og politiske opbrud i 1960'erne. Et illustrativt, men mindre vellykket eksempel er Danske Banks kampagne *New Standards/New Normal* fra november 2012. Her blev en række helt forskelligartede, mere eller mindre opsigtsvækkende tegn og praksisformer fra samtidskulturen kogt sammen og postulatorisk taget til indtægt for en fornyelse af Danske Banks brand. Men i dette tilfælde overspændte man alligevel buen: Integrationen af tegn fra *Occupy*-bevægelsens kamp mod finanskapitalens asociale, kriseskabende praksis i bankens nye profil var alligevel for stift et stykke og resulterede i voldsom kritik i offentligheden.

<sup>15</sup> Se også Ilka Becker: "Einblendung" in Tom Holert (red.): *Imagineering*, Köln: Oktagon Verlag 2000.

interventioner i byrummet, der udfordrer produktionsoffentlighedens hegemoni og søger at åbne rummet for diversitet og dialogiske offentlighedsformer, er eksempler herpå.<sup>16</sup>

En indkredsning af det principielle *kulturelle* potentiale i en kollektiv atmosfærisk projektion kan hente inspiration i Reinhard Knodts beskrivelse af fænomenet mavedans:

*Det, en mavedans handler om, i en vis forstand dens metafysiske niveau, er en dynamiserende proces mellem danserinden og tilskuerne, kroppen og blikkene, spørgsmålet er, om den krop, som blikkene hviler på, kan holde stand mod disse, eller om den opløser sig i kød. Det er en dramatisk proces baseret på bevægelse, erotik, musik, spil med øjnene, æggen, tilbagetrækning, pågåenhed og sublimering – en proces, som fører frem til det punkt, hvor det begær, med hvilket blikkene kunne hvile på kvinden, er opløst. Mavedansen skal – det vil enhver orientaler kunne fortælle os – føre til, at begæret slår om i en tilstand af fælles glæde, af festlighed, og forbinder processens deltagere, ligesom det gælder for ethvert andet rus- og stimulationsmiddel, som sættes ind til festformål.<sup>17</sup>*

Det interessante i nærværende sammenhæng er ikke dansen som artefakt, men derimod dens karakter af intervention i et socialt rum og dens katalyserende effekt på interaktionen i dette rum. Hvad Knodt her beskriver, er en social proces, hvor den kulturelle orientering – i dialog med den kunstneriske intervention, rummets æstetiske karakteristika og den ledsagende udvikling i den fælles stemningskvalitet – transformeres fra det behagelige æstetik (med udgangspunkt i den enkelte tilskuers umiddelbare, sanselige begær efter den inciterende, letpåkledte danserinde) til det skønnes æstetik, der hæver erfaringen ud af den individuelle begærshorisont og gør den til en almen,

---

<sup>16</sup> Se også diskussionerne i Nikolaus Hirsch & Markus Miessen (red.): *What Is Critical Spatial Practice?* Berlin: Sternberg Press 2012.

<sup>17</sup> Reinhard Knodt: op.cit. s. 156 f. (min oversættelse).



fællesskabskonstituerende faktor. Der skabes med andre ord en atmosfære, der er baseret på en intuitiv fornemmelse af en *sensus communis*.

Med hensyn til den atmosfæriske betydning af handlingsrummets æstetiske karakteristika (arkitektonisk design, materialebrug, lys- og lydforhold, åbenhed/lukkethed, spil mellem balance og bevægelse m.m.) kan vi endvidere hente inspiration i Knodts ræsonnement angående vores omgang med hverdagens brugsting. Hans tese er, at den betydning, vi tilskriver brugsting, afhænger af, i hvilken grad deres historie – altså deres fremstillingsproces og den brug, der er blevet gjort af dem – kan aflæses i dem. Med andre ord: når menneskelig praksis har sat sig spor i en brugsting, åbnes der for en atmosfærisk projektion af historisk forbundethed mellem producenten, tidligere brugere og os selv som aktuelle brugere. Det er imidlertid kun materialetyper, der er i stand til at modtage aftryk af menneskelig praksis i form af patinering og langstrakt ældelsesproces, som giver betydningsprojektion en noget at knytte an til og elaborere på, og som derfor kan forbindes med et sådant atmosfærisk potentiale – plastic og spånplader er med andre ord blottet for det.

Overført til moderne byrum peger dette ræsonnement kritisk på den fremherskende tendens til at skabe internationalt standardiserede konsumzoner i et glat og potenseret "larger than life"-design, som løbende udskiftes, og hvis materialer helt afviser betydningsprægninger fra menneskelig praksis. En lignende tendens kan iagttages i mange restaureringer af gamle byrum, hvor bestræbelsen synes at være at rense de historiske former for alle spor af menneskelig brug og i stedet transformere dem til højglanspolerede konsumkulisser. Disse afhistoriserede og afhumaniserede rum artikulerer sig i produktionsoffentlighedens monologiske modalitet og appellerer i regi af det behageliges æstetik til den individuelle konsumentens private lyster.

Omvendt vil en designmæssig henvendelse, der i regi af det skønnes æstetik giver den atmosfæriske projektion spor af historisk forbundethed at arbejde med, kunne facilitere en kulturel fællesskabserfaring, der ligesom i

mavedans-eksemplet refererer til en intuitiv fornemmelse af en *sensus communis* og således rummer potentiale for den dialogiske orientering, der kendetegner den konkret behovsreflekterende og den alment ræsonnerende offentlighedsmodalitet.

Der er vel at mærke ingen garanti for, at der opstår en sådan fællesskabsdannende atmosfærisk transformation i regi af fysisk-rumlig interaktion, men den er en principiel mulighed, og når den kommer i stand, udgør den en værdifuld baggrundsressource for den mulige udvikling af demokratisk offentlighed. På samme måde er der ingen garanti for, at en vellykket erfaring af kulturelt fællesskab også fører til *politisk* dialog i det givne praksisrum.<sup>18</sup> Dette vil forudsætte etableringen af en kollektiv atmosfærisk projektion, der ikke blot refererer til forestillingen om en æstetisk *sensus communis*, men også bringer denne i samspil med den politiske dømmekraft og den hertil hørende refleksion af samtidigheden af konflikt og politisk-kulturelt fællesskab.

Det er i denne sammenhæng væsentligt at sondre mellem begreberne *det offentlige rum* og *den demokratiske offentlighed*, som sidstnævnte er blevet defineret i Arbejdsrapport 1. Eksistensen af et offentligt handlingsrum udgør en nødvendig forudsætning for udvikling af demokratisk offentlighed, men det offentlige rum er en mere omfattende og modsætningsfyldt størrelse. Begrebet betegner her helheden af samfundets alment tilgængelige fysiske, mediale og virtuelle praksisfelter, hvor der foregår kollektiv erfarings- og betydningsdannelse. Det offentlige rum er i denne forstand gennemtrængt af hegemonikonflikter mellem modernitetens forskellige principper for social interaktion: markedets ekspansive og udgrænsende private tilegnelse af offentligt rum og dets monologiske appeller til den individuelle konsument i produktionsoffentlighedens modalitet;

---

<sup>18</sup> Se også fremstillingen hos Tom Nielsen: "Democratic Urban Spaces in the Nordic Countries?" *Arbejdsrapport nr. 4 fra AU IDEAS Pilotcenter: Den demokratiske offentlighed*, Aarhus Universitet 2013. ([www.offentlighed.au.dk](http://www.offentlighed.au.dk)). Se også Michael Schudson: "Why conversation is not the soul of democracy" in *Critical Studies in Mass Communication*, Vol. 14, nr. 4, 1997.

statens formelle og ligeledes monologiske regulerings-, kontrol- og overvågningsdiskurser; samt civilsamfundets dialogiske, kritisk reflekterende princip for interaktion og betydningsdannelse. Begrebet om den demokratiske offentlighed er eksklusivt knyttet til sidstnævnte.

Det er således afgørende for det demokratiske offentlighedsperspektiv i atmosfæriske projektioner i det offentlige rum, om disse relaterer sig til markedet, staten eller civilsamfundet som betydningsdannende horisont. Der vil i praksis ofte være tale om blandingsformer, men i så fald vil spørgsmålet om *dominansforholdet* mellem betydningshorisonterne være centralt for, hvilken type atmosfærisk projektion der er tale om, og dermed for mulighederne for en udvikling i retning af politisk dømmekraft og demokratisk offentlighed.

Denne problembevidsthed forekommer at være fraværende i mange af samtidens populære teoretiske og politiske diskurser om "hverdagskreativitet", "brugeren/konsumenten som medskaber/produser/prosumer", "DIY", "deltagelseskultur" m.m., som med udgangspunkt i det reflekterede, aktive konsum- og livsstilsvalg, i Web 2.0 og de sociale mediers muligheder samt i decentrale, intervenerende projekter i byrummet fremskriver en entydigt positiv, demokratisk udviklingstendens.<sup>19</sup> Som vi var inde på i Arbejdsrapport 1 i forbindelse med internettet og de sociale medier, er dette imidlertid en tilsnigelse. Deltagelse – herunder den diskursivt højt estimerede "interaktivitet" – kan udspille sig på ganske forskellige præmisser og inden for helt forskellige betydningshorisonter (marked, stat, civilsamfund) – herunder på præmisser, som den deltagende ikke selv kan gennemskue.<sup>20</sup> Om deltagelse styrker den

---

<sup>19</sup> Se hertil Birgit Richard & Alexander Ruhl (red.): *Konsumguerilla*, Frankfurt am Main: Campus 2008.

<sup>20</sup> F.eks. har der siden 2006 eksisteret en entusiastisk diskurs omkring *crowdsourcing* som en ny, demokratisk produktionsmåde på internettet, hvor den enkelte "user" opgraderes til "produser", idet dennes gode ideer og kreative indspil løbende integreres i udviklingen af indhold, nye designløsninger og teknologiske produkter. *Wikipedia* er et eksempel, der indløser diskursens løfter; men en stor del af de menige brugeres kreative input approprieres i realiteten som gratisarbejde i udviklingen af produkter, som private firmaer sælger og profiterer på. Se hertil

demokratiske offentlighed, kan med andre ord ikke afgøres i al abstrakthed, men er op til en konkret analyse af den givne kontekst for deltagelse.<sup>21</sup>

En aktuell kunstnerisk interventionsform, der skriver sig ind i denne problemstilling, er *den relationelle æstetik*.<sup>22</sup> Denne praksis markerer sig i udgangspunktet kritisk over for markedets og statens instrumentaliserende sociale ordningsformer og definerer sig i forlængelse af de kunstneriske avantgardebevægelser og disses visioner om frigørelse som en forening af kunst og liv. I modsætning til de historiske forløbere er den relationelle æstetik imidlertid ikke bærer af et totaliserende, revolutionært perspektiv, der sigter på at opløse alle diskursive skel. I stedet er der tale om en pragmatisk selvforståelse, der tager udgangspunkt i skabelsen af konkrete, lokale småoffentligheder som interventionernes målsætning.

Den relationelle kunstneriske praksis skaber ikke værker i traditionel artefakt-forstand, men iværksætter en "produktion af sociale relationer" i et konkret offentligt rum, hvor kunstens publikum transformeres fra beskuere til deltagere i en interaktiv proces. Interventionens refleksive etablering af nye relationer og møder mellem mennesker udfordrer på ubestemt vis hverdagsrutinens måde at opfatte og praktisere sociale relationer på og åbner således muligheden for myndiggørelsesprocesser og refleksion over alternativer til normalitetens sociale relationer. Det egentlige perspektiv i den relationelle æstetik kan således siges at være skabelsen af en principiel bevidsthed hos deltagerne om *det relationelle potentiale* i det offentlige rum.

---

Florian Alexander Schmidt: "Crowdsourcing Design: For a Fistful of Dollars" in Transmediale Newspaper *Researching BWPWAP*, Berlin 2013, s. 9.

<sup>21</sup> At deltagelse i det offentlige rum basalt indskriver sig i et kampforhold med hensyn til hegemonisk betydningsprægning, illustreres anskueligt af de internationale erfaringer med interessekonflikter omkring implementeringen af digitale storskærme i byrummet: Skal de tjene private reklameformål, kommerciel underholdning, myndighedskommunikation, overvågning eller civilsamfundsmæssig og kunstnerisk deltagelse? Se analyserne i Scott McQuire et al. (red.): *Urban Screens Reader*, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2009.

<sup>22</sup> Nicolas Bourriaud: *Relationel æstetik*, Kbh.: Det Kongelige Danske Kunstakademi 2005.

Når den relationelle æstetiks interventioner er vellykkede, formår de at katalysere en kollektiv atmosfærisk projektion blandt deltagerne, der har refleksiv karakter og trækker på det skønnes æstetik. Den har forestillingen om *sensus communis* som referenceramme, men på forskudte og problematiserede præmisser, og den opererer i den reflekterende dømmekrafts åbne søgebevægelse med hensyn til alternative principper for socialitet. Man kan dog med rette diskutere, om alle æstetiske interventioner, der definerer sig som relationelle, honorerer disse bestemmelser. F.eks. forekommer den atmosfæriske kvalitet i projekter som Rirkrit Tiravanijas servering af thaimad til publikum måske snarere at henhøre under det behageliges æstetik.<sup>23</sup>

Ligeledes må man i lyset af den ovenstående argumentation anfægte den relationelle æstetiks generelle forståelse af de socialitetsskabende interventioner som umiddelbart politiske og af dialogiske relationer som pr. definition ensbetydende med både harmonisk fællesskab og demokratisk offentlighed. Som det blev gjort gældende ovenfor, udgør en kollektiv atmosfærisk projektion af denne type en potentielt produktiv kulturel klangbund for udviklingen af demokratisk offentlighed, men en sådan udvikling forudsætter også et samspil med den politiske dømmekrafts konfliktreflekterende arbejdsmåde. Dette perspektiv er ikke uforeneligt med relationelle interventioner, men det synes på den anden side ikke at spille nogen eksplicit rolle i konceptet.

Den aarhusianske kunstnergruppe *artillery* har under inspiration fra den relationelle æstetik i en årrække arbejdet med interventioner i byrummet med henblik på at åbne dette for social interaktion på nye præmisser. En aktion bestod f.eks. i at nedgrave 800 krokusløg i græsplænerne mellem blokkene i det etnisk blandede sociale boligbyggeri Frydenlund i Aarhus. Da foråret kom, kunne beboerne så fra deres vinduer kigge ned på blomsterformationer, der i

---

<sup>23</sup> Se også analysen hos Peter Brix Søndergaard: "Relationel æstetik: Connecting people?" in Henrik Kaare Nielsen & Finn Horn (red.): *Kritik som deltagelse*, Aarhus: Klim 2006.

lysende farver og med store bogstaver appellerede "Kom nu ned og leg", "Hvad skal vi lege?" og "Du må godt være med".

En anden aktion, "Flower Power", gik ud på at udlevere blomsterbuketter til tilfældigt udvalgte rejsende/forbipasserende på flere danske banegårde. Vedhæftet til buketterne var en vejledning på dansk, engelsk og tyrkisk om, at man skulle give buketterne videre til et andet menneske, inden man forlod stationen. For de involverede blev banegårdens normale anonymitet og den gensidige desinteresse i de sociale relationer her erstattet af en reflekterende forholden sig til socialiteten som noget, man selv er med til at skabe: Hvorfor får jeg denne buket af ham/hende? Hvem skal jeg give den videre til? Hvorfor lige til ham/hende?

Disse aktioner intervenserer i etablerede offentlige rum, som i udgangspunktet kan siges at være betydningsmæssigt golde og reducerede til funktionalitet med hensyn til deres prægning af sociale relationer. Aktionernes tilskyndelse til æstetisk deltagelse i form af leg og gavegivningsgestus åbner på ubestemt vis for nye måder at opleve og reflektere rummet og de sociale relationer, det danner ramme om. For de involverede muliggør invitationen og den hermed forbundne æstetiske erfaring en atmosfærisk projektion, der forlener det prosaiske rum med et positivt relationelt fællesskabspotentiale, herunder en stemningskvalitet, der er i stand til at rumme forskellighed.

*Superkilen* på Nørrebro i København er et nyanlagt byrum, som bl.a. kunstnergruppen Superflex har stået fadder til. Her har den relationelle æstetiks forståelse af skabelsen af sociale relationer været indtænkt i konceptet fra starten, og den omgivende bydels socialt udsatte og etnisk mangfoldige karakter har spillet en central rolle i hele processen. Superkilen omfatter tre forbundne rum med hver sin farvetone og overflade: en plads til sportslige og kulturelle aktiviteter, en markedsplads og et parkområde. Beboerne i området har været involveret i skabelsen af byrummet, bl.a. i form af, at objekter som bænke,

gadelygter, skraldespande og planter i samarbejde mellem kunstnere, arkitekter og beboere er blevet udvalgt med forbillede i tilsvarende objekter i – og i visse tilfælde ligefrem hjembragt fra – de mere end 50 lande, som områdets beboere stammer fra.

Superkilen er blevet internationalt berømmet og prisbelønnet som et fremragende bud på et byrum i en globaliseret, multikulturel by. Et rum, som på én gang indbyder til skabelsen af alment kulturelt fællesskab og lader mangfoldigheden komme til udtryk. Den implicitte recipient, Superkilen henvender sig til, er den kulturelt åbne, kosmopolitiske samfundsborger, som her inviteres til at deltage i en kollektiv atmosfærisk projektion, som skaber en særlig stemningskvalitet, idet den integrerer forestillingen om *sensus communis* med en positiv valorisering af diversitet.

Som det indledningsvis blev pointeret, er det et hovedkendetegn ved de kunstneriske interventioner i det politiske, at de ikke er magtpolitisk orienterede. De er ikke forbundet med noget ordensprojekt, men udfordrer på ubestemt vis etablerede betydningsdannelser, synliggør en flerhed af muligheder og inviterer med den kritisk reflekterende samfundsborger som modelrecipient til offentlig debat og fælles læreprocesser. Denne type kunstneriske interventioner, som endvidere i deres appel opretholder en balance mellem æstetisk og politisk diskursiv praksis, rummer således positive potentialer med hensyn til at skabe deliberativ, demokratisk offentlighed i civilsamfundsmæssig forstand med inddragelse af såvel den alment ræsonnerende som den konkret behovsreflekterende offentlighedsmodalitet.

Om de empiriske recipienter så tager imod invitationen, er et andet spørgsmål, som ikke kan besvares generaliserende på baggrund af den æstetiske henvendelses implicitte modelrecipient. Som vi var inde på i Arbejdsrapport 2, er den empiriske receptionsproces kendetegnet ved et principielt spillerum for individuel egensindighed, sociokulturelle forskelle med hensyn til videns- og

erfaringsmæssige dispositioner for reception, situative distraktioner m.m. Men artefaktets eller rummets oplæg til dialog udgør ikke desto mindre en væsentlig konditionerende ramme for empiriske receptionsprocesser, og de behandlede kunstneriske interventioner forekommer i dette perspektiv at repræsentere konstruktive oplæg til engageret beskæftigelse med fælles anliggender.

Men meget afhænger naturligvis af de reale praksisformer, der udvikler sig med udgangspunkt i de kunstneriske interventioner. Eksempelvis kan Superkilens indbydende praksisrum danne forum for konceptets intenderede dialogiske møde på tværs af kulturelle forskelle og bidrage til udviklingen af blandede kulturelle fællesskaber i lokalområdet. Men rummet kan i princippet lige så vel blive taget i besiddelse af etnisk opdelte fællesskaber, der ikke forholder sig til hinanden, af voldelige bander eller af evindelige drukorgier, der forstyrrer natteroen i kvarteret.<sup>24</sup>

Hvis interventionerne udmønter sig i konstruktive, dialogiske praksisformer, kan de bidrage til udviklingen af et kulturelt fællesskab, hvilket dog som nævnt ikke automatisk implicerer udvikling af en politisk reflekterende offentlighed. Hertil hører ud over et forskelsværdsettende kulturelt fællesskab en universalistisk politisk kultur og en hertil hørende fornuftsbaseret politisk dømmekraft, der er i stand til at reflektere konflikter og bearbejde dem i relation til almenvellet som diskursiv ramme. Kunstneriske interventioner kan med andre ord ikke erstatte mere klassisk politisk praksis og erfaringsdannelse, men de kan åbne disse etablerede betydningsdannelser og animere til potentielt erfaringsudvidende nytænkning.

---

<sup>24</sup> Sidstnævnte synes ifølge *Politiken* den 4.10.2012 at have sat sit præg på pladsen i sommeren 2012.