

Uto-pianisten

Skrevet av Atsuhide Ito

Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* er og har vært et sterkt innflytelsesrikt verk, helt siden den franske originalen ble publisert i 1998 (den engelske oversettelsen kom i 2002). I kjølvannet av Bourriaud har meningene om kunstverk basert på publikumdeltakelse også vært sterkt polariserte blant kunstnere og kritikere. Kritikere inkluderer for eksempel kunstnerkollektivet Claire Fontaine (2005); Hal Foster (2006:194), som hevder at det kun er en skinnulikhet imellom deltakelse forstått som kunst og deltakelse som en sosial hverdagsaktivitet, og Marc James Léger som i en nylig kommentar om deltakelse og “dialogisk estetikk” peker på problemet som oppstår idet den nyliberale modellen for demokratisk deltakelse overdøver alternative, kritisk betonedde forsøk på samfunnsbygging (2012:50) [\[1\]](#). På en lignende måte peker også Markus Miessen (2010) på at nettopp deltakelsen (herunder også handlinger som kunstnere setter i gang) gjør det mulig for politiske ledere å utsette avgjørelser og unnvike ansvaret for avgjørelser som deltakere i et demokratisk fellesskap kommer frem til, og ifølge Pascal Gielen kan fellsskapsorientert kunst misbrukes som en form for “repressiv toleranse, en hegemonisk strategi som nøytraliserer uønskede ideer ved å gi dem en plass” (Gielen 2011:29). I forlengelsen av Gielens poeng vil jeg hevde at det usynlige og ufrivillige arbeidet til deltakere som bidrar anonymt til kunstverket er et annet, problematisk aspekt ved deltakelsesbasert kunst, fordi det bidrar til å forsterke verkets varekarakter. Burde deltakerne bli kreditert, evt. betalt for sine bidrag? I Tino Sehgal's *These Associations* (2012), hvor frivillige fortalte sine personlige historier til de besøkende på Tate Modern, kan man for eksempel undres over hvem eierskapet til verket ligger hos: kunstneren, de frivillige, eller hos publikum som stoppet opp for å lytte? Med dette spørsmålet om usynlig arbeid bevart i bakhodet, vil jeg i det følgende ta for meg forholdet mellom biennaler, utopia og deltakelse. Snarere enn å gi noen uttømmende analyse av utopia – som

asdada

riktignok er et av de temaene som har gitt størst inspirasjon både

innen kunstneriske og kritiske diskurser - ønsker jeg i denne

artikkelen å stille spørsmål ved den muligheten som de besøkende av biennaler har til å ta aktivt del i debatten om forholdet mellom kunst og utopisk politikk. La meg begynne med den 50. Venezia-biennalen i 2003.

Den 50. Venezia-biennalen, som bar tittelen *Dreams and Conflicts* og ble ledet av Francesco Bonami, inneholdt et område med tittelen *Utopia Station* som var kuratert av Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist og Rirkrit Tiravanija (2003). *Utopia Station* besto av kunstverk av 150 kunstnere, som alle handlet om utopia. De tre kuratorenes felles erklæring vektlegger forsøket på å oppfordre publikum til aktiv deltakelse:

The Station blir med andre ord et sted å stoppe opp, meditere, lytte og se; hvile og fornye seg, samtale og utveksle. Fordi dette stedet vil bli fullbyrdet gjennom folks tilstedeværelse og et program med evenementer. Performanser, konserter, forelesninger, høytlesninger, et filmprogram, fester, evenementene vil stadig strømme til (Nesbit, Obrist, Tiravanija 2006: 186).

Dersom biennaler skal kunne opprettholde et meningsfullt offentlig nærvær for et videre publikum, snarere enn å bli redusert til en gigantisk temapark for turister à la Disneyland, bør i det minste biennalens politiske målsetninger ha forrang fremfor den diskursive praksisen i kunstetablisementets indre sirkler. I Venezia-biennalen anno 2013, ti år etter den 50., er det tydelig at diskursen omkring Utopia i den grad har blitt internalisert at den utgjør et ubevisst innhold i den 55. biennalen. Dette synes heller ikke å være tilfeldig: en del kunstnere som var med i den 50. biennalen var fortsatt med i den 55., og direktøren for den 55. utgaven, Massimiliano Gioni, var selv en av kuratorene for den 50.

Med hensyn til dagens Venezia-biennale kan man med god grunn si at diskursen rundt temaet "utopia" har endt opp som en øvelse i å unnvike og fordekke de materielle betingelsene som gjelder for nettopp slike diskurser. Det var noe helt annet enn dette Okwui Enwezor (2006) forestilte seg da han en gang hevdet at biennaler ville kunne generere dynamiske og dialogiske forestillinger ved å problematisere etablerte regler og strukturer, og tilby publikum unntaksvise, og politisk meningsfulle erfaringer. Enwezors optimistiske syn kunne gjerne suppleres med Michael Hardts (2009) bruk av begrepet om felleseie [*the common*]; kanskje kan også biennaler

asdada

belyses innen rammene av felleseie, delt eierskap eller erfaring som i offentlige biblioteker eller parker.

Flere biennaler som oppsto i midten og den andre halvdel av det 20. århundre var institusjoner som var ment å konfrontere og lindre smertefulle erfaringer av monumental og historisk art, slik som den andre verdenskrig eller Apartheid. Documenta var faktisk med på å signalisere en ny start for Tyskland, og det samme kan sies om Johannesburg-biennalen (1995). Som offentlige fora som tar imot et høyt antall besøk, skulle man også anta at biennialene var i stand til å anta en ansvarlig posisjon for å skape kunstneriske målsetninger, visjoner og løsninger på problemene som mange har kjempet med i forskjellige deler av verden. Men hvilket ansvar pålegges publikum innen postkolonial kuratorisk praksis, i en nyliberal kontekst? Hvordan bør eller kan publikum delta mer aktivt i en kunstinitiert debatt uten å bli implisitte slaver av kunstindustrien? Hvis vi betrakter noen nylige biennaler i lys av *Utopia Station* finner vi kanskje en mulighet til å revurdere deltakelse som en fruktbar strategi.

Alexandra Pirici og Manuel Pelmus' *Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* fra 2013 ble iscenesatt av aktører i den romanske paviljongen. Da de besøkende gikk inn i et stort rom ble de møtt av aktører som stod stille som om de var en del av danseleken, der musikken hadde stoppet. Etter en stund beveget de seg og oppgav tittelen og årstallet til verket de presenterte i den stillestående performansen. Denne syklusen gjentok seg idet de gikk videre til å presentere neste verk. Ettersom aktørene bar helt hverdagslige klær som jeans og joggedrakter var det vanskelig å skille dem fra publikum. Muligens med vilje hvilte noen av aktørene seg av og til i folkemengden mens andre fortsatte med sin performance.



De satte seg ned ved siden av de besøkende. Idet nye besøkende kom inn i rommet ville de dermed ikke være i stand til å skille mellom aktører i performansen og andre besøkende i det øyeblikk aktørene tok skrittet ut av folkemengden og sluttet seg til performansen igjen. Kunstnerne bak verket hadde bedt disse aktørene om å iscenesette historiske kunstverk som nå ble presentert på Venezia-biennalen kun ved hjelp av deres kropp. Det som imidlertid gjorde verket vellykket

asdada

var utviskingen av skillet mellom publikum og aktørene.
aasd



Kontinuiteten mellom kunsten og livet ble fremhevet i det øyeblikket skillet mellom dem ble usynlig. På denne måten åpnet det seg en mulighet for at biennalen og de besøkendes liv ble stående i et åpent kontinuum. Men som resultat ble også biennalen stilt i et humoristisk og kritisk lys.

Pierre Huyghes *Untilled* (2012) som fant sted på Documenta 13 var et rom hvor Huyghe omstrukturerte et tidligere kompostområde i den enorme hagen som omgav biennalen. Den besøkende kunne fritt bevege seg gjennom et uferdig landskap og undre seg over hva som var og ikke var kunstverk. Imidlertid var det minst to hovedfokuspunkter på stedet, det ene en statue av en kvinnekropp i lenepositur og hvis hode var dekket av bier og bivoks. Dette ble vist frem i kunstnerens film fra 2012 på hans retrospektive utstilling på Centre Pompidou i 2013. Filmen gav oss et dypdykk i omgivelsene hvor kunstverket utviklet seg; både bikolonier og maurkolonier overtok den lenende kvinnefiguren. Her ble altså ikke bare deltakelsen til de besøkende på utstillingen gjort til et poeng i seg selv: Huyghe involverte også insekter som samlet seg rundt statuen og tok over kunstverket. Idet bier og maur gir sitt flittige bidrag til Huyghes verk gir det imidlertid ikke lenger mening å snakke om usynlig arbeid, ettersom det menneskeskapte begrepet arbeid ikke lar seg anvende på bier og maur.

I møte med Huyghes *Untilled* ville publikum, muligens perplekse, starte med å betrakte omgivelsene intenst og spekulerende ettersom de ikke kunne vite hvor kunsten begynte eller sluttet. Dette aspektet ved kunstverket ble ytterligere forsterket ved at de så en hvit hund med en av føttene malt rosa. De besøkende ble etterlatt med oppmerksomme øyne som begynte å se livet rundt seg som et rom som sprang ut av kunsten, snarere enn det omvendte. Huyghes verk var som vanlig spektakulært, idet han tilrettela et forhandlingsrom mellom kunstneren og publikum. Dermed ble publikum gitt en helt egen anerkjennelse som deltakere i kunstverket hans. Publikum fikk aldri noen navn, og de møtte heller ikke hverandre. Imidlertid ville de komme hjem med nye blikk for overskridelse og utvisking av skillelinjen mellom kunsten og livet.

asdada

Snarere enn at organisatorer presenterer kunstnere for å oppdra publikum gjennom kritiske og politiske innhold i utstillingene, må den deltakelsesbaserte kunsten bli kvitt sin pedantiske presentasjonskontekst for å kunne anta en mer demokratisk form. Derfor er det heller ikke noen god idé å kalle det “deltakelsesbasert” eller “relasjonell” kunst. Som vi har sett i verkene til Pirici, Pelmus og Huyghe, dreier det seg her ikke egentlig om “deltakelsesbasert kunst” heller; snarere setter kunstnerne klare parametre for publikums forhandlinger med verkene. Imidlertid, mens publikum spekulerer og prøver å få grep om det som foregår foran øynene deres, brytes skillelinjen mellom kunsten og livet ned, og kunstens insistering på egen autonomi blir samtidig rekapitulert idet denne grensen brytes ned.

På Documenta 13 jobbet frivillige fra lokalbefolkningen som guider, de ledet mange besøkende mellom verkene og svarte på spørsmål fra dem. Dette bidro til en holistisk erfaring både for de besøkende og lokalbefolkningen og ga oss ett sjeldent godt eksempel på en midlertidig “utopisk” situasjon der kunsten skapte formidling mellom publikum og lokalbefolkning. Den tilrettela møtene mellom gjester og vertskap. I et intervju i *On Site* fremhever også Huyghe selv at han tilrettelegger en struktur som det vil være mulig for lokalbefolkningen å bruke til å organisere seg. I forlengelsen av denne tanken fra Huyghe, vil jeg hevde at vi må gi avkall på begrepet utopi som en visjon eller et bilde. Snarere fremtrer det utopiske som en struktur som kan sette i gang og formulere uforutsette hendelser. Utopia trenger dermed ikke lenger å defineres som noe uoppnåelig imaginært ikke-sted, men kan heller forstås som en tilretteleggelse av uforutsigbare hendelser. Det er som et piano som venter på en pianist. Hvorvidt pianisten må være en profesjonell eller en amatør, og hva det er som skal “spilles”, er et helt annet spørsmål. Men det som på denne måten blir tydeliggjort som et faktum, er at uto-pianisten blir invitert til å sette seg til rette for å spille.

Atsuhide Ito er Senior Lecturer i Fine Art ved Southampton Solent University, England, og Associate Lecturer og Tutor i Fine Art Practice ved Central St Martins College of Art and Design, University of the Arts London. Han har PhD-graden i Fine Arts fra Universitetet i Brighton.

asdada

[1] Det som Léger spesifikt kommenterer er Grant Kesters tekster. "Dersom det er en svakhet i dialogiske estetikkens teori, så er det den post-politiske antakelsen om et subjekt som står utenfor ideologi. På grunn av dette vil jeg hevde at [Kesters] teori om dialogisk estetikk lettere lar seg tilpasse liberal ideologi og nyliberale institusjoner" (Léger 2012: 50)

Bibliografi

Bourriaud, Nicolas. (2002) *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel

Enwezor, Okwui. (2006) "Mega-Exhibitions And The Antinomies Of A Transnational GlobalForm" in Enwezor (ed.) *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society, 2nd International Biennial of Contemporary Art Of Seville*. Barcelona: ActarD Inc.

Fontaine, Claire. (2005) "Ready-Made Artist and Human Strike: A few Clarifications" http://www.clairefontaine.ws/pdf/readymade_eng.pdf.

[accessed 21st December 2013].

Foster, Hal. (2006) "Chat Rooms" in Claire Fontaine (ed.) *Participation: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery.

asdada

Gielen, Pascal. (2011) "Mapping Community Art" in Paul De Bruyne and Gielen (eds.)
Community Art: The Politics of Trespassing. Amsterdam: Valiz.

Hardt, Michael. 2009. "Production and Distribution of the Common" in *Open 2009, No.16 The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times*.

Huyghe, Pierre. (2013) *Pierre Huyghe: On Site*. With Marie-France Rafael.

Köln: Walter König.

Léger, Marc James. (2012) *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester and Washington: Zero Books.

Miessen, Markus. (2006) *The Nightmare of Participation*. Berlin: Sternberg Press

Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, and Rirkrit Tiravanija (2006) "What is a Station" i Claire Bishop (ed.) *Participation: Documents of Contemporary Art*. London:

asdada

Whitechapel Gallery.

aasd

{jcomments on}