

## KUNST, OFFENTLIGHED OG MOD-OFFENTLIGHED.

*Simon Sheikh*

'Kunst i det offentlige rum' har traditionelt betydet placeringen af et kunstværk i det offentlige rum; en skulptur på en plads eller i en rundkørsel, et maleri på en gavl eller noget i den retning. I officielt og ministerielt dansk sprogbrug kaldes det endog for udsmykning, dvs. staffage, noget som sættes oven eller uden på en eksisterende struktur, det være sig arkitektur eller natur. Kunstværker som installeres på denne måde, og i denne kontekst, adskiller sig tilsyneladende fra værker som cirkuleres gennem den private sektor, dvs. gallerisystemet og atelieret. Og det uanset, at offentlige opgaver til kunstnere oftest formidles gennem selvsamme gallerisystem. Adskillelsen mellem offentlig og privat kunst synes mere at ligge i konteksten, og i dennes forskellige publikum, i forskellige synsmåder og beskuerroller.

Der stilles med andre ord andre fordringer til offentlig kunst, og det ikke blot hvad angår fysisk holdbarhed, men også offentlig synlighed og genkendelighed. Det såkaldt offentlige værk skal kunne holde til tidens tand såvel fysisk som billedmæssigt, og hvor et værk i et galleri eller i et privat hjem i sagens natur er en privatsag og aldrig et offentligt anliggende, og derfor pr. definition er partikulært, er fordringen til det offentlige kunstværk at det skal være fælleseje, dvs. kommunalt og generaliseret fremfor partikulært. På samme måde er et offentligt kunstværk altid allerede involveret i en offentlig debat, hvorimod et 'privat' værk ikke nødvendigvis er det. Der er desuden en anden tidslighed involveret i værkets (mulige) offentlighed: hvor et værk udstillet på et galleri kan blive del af en offentlig debat er det som regel efter at værket er udført og udstillet, hvorimod den offentlige debat om et værk i det offentlige rum som regel finder sted før værket er udført og opført.<sup>1</sup> Opførelsen af et værk i det offentlige rum indebærer som regel en længere politisk og økonomisk proces, med planlægning, høringer og diskussioner: Hvad kan opføres hvor, og for hvem?

Ud fra en modernistisk optik kunne sådanne spørgsmål besvares ganske enkelt – det var værket selv som var svaret, idet det var en syntese: arkitektoniske og skulpturelle former kom ud af den samme modernistiske matrice. Derfor indebar tilføjelsen af en skulptur til en plads som regel også kontinuitet frem for forstyrrelse. Der fandtes tilsyneladende en enhed mellem konciperingen af det offentlige rum og det offentlige værk. Men denne enhed er dog noget omdiskuteret, og udsat for vedvarende kritik. Den var, naturligvis, altid en konstruktion og et ideal mere end en aktualitet. Det offentlige rum har aldrig været et rum som vi entrede og anvendte på samme måde -- det betød og betyder forskellige ting for forskellige individer og grupperinger -- ligesom kunstværker placeret i dette offentlige rum altid havde forskellige konceptioner og signifikationer som kunne læses på forskellige måder. Eksempelvis er den modernistiske matrice ikke universel, men derimod en specifik og partikulær metode som gør krav på det universelle og generelle. Den er en form som forsøger at producere enhed, snarere end et produkt af en egentlig social, politisk eller økonomisk enhed. Ligeledes er der i ethvert kunstværk, offentligt eller privat, aldrig en fuldstændig enhed mellem konception og perception. Et værk kan altid misforstås, om man vil, og det er meget vanskeligt at definere hvad som er den rette læsning eller oplevelse af værket. Vi kan derfor tale om en fragmentering og differentiering af det offentlige rum på den ene side, og om et 'udvidet' kunstbegreb og et delvist 'dematerialiseret' kunstværk på den anden. Dette indebærer også en anden forståelse af offentlighed og kunst, og konstruktivt også en anden konception og udførelse af offentlige kunstværker.

I modsætning til (høj)modernismens ideer om et singulært, autonomt og formmæssigt fuldstændigt kunstværk, vil vi idag anskue kunstværker som momenter i et heterogent felt, hvor betydninger og udsigelser forandrer sig i forhold til rum, kontekst og offentlighed. Ligesom der ikke findes noget komplet, ideelt værk findes der ikke nogen ideel, generaliseret beskuer. Vi kan ikke længere tale om kunstens rum som et fælles rum vi kan træde ind i med tilsvarende sansninger og erfaringer. Tværtimod, er ideen om den neutrale beskuer blevet dekonstrueret og kritiseret, og beskuerens identitet blevet forsøgt specificeret og differentieret inden for såvel kunstteori som -praksis siden 1960'erne.

Dette skift indebærer naturligvis også andre kommunikative muligheder og metoder for kunstpraksis end de modernistiske: hverken værkets form, kontekst eller beskuer er en fast eller stabil kategori, men derimod relationer som konstant må forhandles, og ikke mindst konciperes i form af offentligheder og offentlige rum. Det betyder, på den ene side, at selve kunstværket (i udvidet forstand) er løsrevet fra sine traditionelle former (som materialitet) og kontekster (kunstinstitutioner mv.), og på den anden side betinget af andre parametre: hvad man kalder erfaringsrum. Det vil sige, en forståelse af beskuerpositioneringen og etableringen af kommunikative platforme eller netværker omkring værket som er betingede af, og skiftende i forhold til, forskellige udgangspunkter for perception, læsning og oplevelse. Beskuerens blik er selvfølgelig ikke blot afhængigt af værket og dets placering (fysisk og kontekstuel), men også af beskuerens egen sociale placering (i form af alder, klasse, etnicitet, køn, politik osv.). Eller i bredere termer: i form af erfaring og intentionalitet. Vi må derfor tale om tre variable kategorier, som alle influerer på definitionen af hinanden: værk, kontekst og beskuer. Ingen af hvilke på forhånd er givne, og som alle er konfliktsuelle.<sup>2</sup>

Bevægelse gennem rum og blikkets intentionalitet i det offentlige rum er et af udgangspunkterne for kunstneren Katya Sanders arbejde. Sander beskæftiger sig ofte med offentlighed i historisk og arkitektonisk forstand, såsom i video-installationen, Was ist öffentlichkeit? fra 2004, som omhandler den olympiske by i München som særligt medieret offentlig rum, men en del af hendes værk er også interventioner i det offentlige rum, ikke blot repræsentationer af dem. Således var en del af projektet i München også at skrive spørgsmålet "Was ist öffentlichkeit?" på tagene af en række bygninger, som er synlige fra tv-tårnet i den olympiske by, og kan som sådan ses som et direkte adressat til den beskuer-situation som de besøgende i tv-tårnet befinder sig i. Men det offentlige rum som den urbane arkitektur og tv's sendeflade udgør kan ikke defineres entydigt eller ligefrem som hegemonisk, men må snarere ses som modsætningsfyldt, mangesidigt og transient i sine anvendelser og repræsentationer, hvilket er udgangspunktet for et andet af hendes 'offentlige' arbejder, Kahve & Kulüp, udført på Vesterbro i København. Værket tematiserer det synlige og usynlige og tilgængelige og utilgængelige i forhold til urbane rumdannelser og tegnstrukturer.

Kahve & Kulüp bestod ganske enkelt i, at fremstille og installere skilte for steder uden navn: tyrkiske kaffeklubber, som konsekvent ikke bærer nogen skiltning. Sander opsatte skilte med enten navnet "Kahve" eller "Kulüp", som betyder hhv. kaffe og klub på tyrkisk, og introducerede på denne måde de fraværende tyrkiske designationer i det danske gadebillede. Ligeledes blev disse ord introduceret til Dansk Sprognævn, den offentlige instans for optagelsen af ord i det danske sprog. Med denne intervention blev gadebilledet og sproget ændret en smule, hvilke muliggjorde andre potentielle narrationer af f.eks. det urbane rum, når man passerede forbi de tidligere unavngivne steder, der nu var blevet identificeret af et navn man alt efter erfaring kunne genkende eller ikke. Selve stedet og dets aktiviteter forblev uændret, mens tegnene skiftede.

## Den fragmenterede offentlighed

For en nutidig, offentlig kunstpraksis, og i det hele taget for arbejdet med repræsentation (såvel kunstnerisk som politisk) er det afgørende hvorledes man medierer de konfliktuelle kategorier værk, kontekst og beskuer, ikke blot enkeltvis, men også i forhold til hinanden. Som nævnt kan man idag tale om såvel en dematerialisering af kunstværket som en udvidelse af det kunstneriske felt. En dobbelt bevægelse, som eksempelvis kan ses i den ovennævnte intervention, hvor selve værket kan siges at være forholdsvis dematerialiseret – medmindre man på absurd vis vil henvise til selve skiltet som kunstobjekt – samtidigt med at det kunstneriske felt udvides fra det formmæssigt æstetiske til at gælde et ensemble af definitioner som rækker udover kunstværket. Her er ikke blot tale om konceptkunst som ide frem for materialitet, men også om en indblanding i officielle definitioner på det danske sprog via optagelse af de tyrkiske ord hos Dansk Sprognævn. Men på samme måde som kunstværket og beskuerrollen i en nutidig kunstpraksis (og –teori) ikke længere anskues som formmæssigt og formelt fast definerbart, er man naturligvis også for længst begyndt at tale om det offentlige rum, som en arena for interaktion og handling, der ligeledes er dematerialiseret og/eller udvidet. Vi tænker ikke længere offentlighed som en enhed, som et bestemt sted, som en rumlig formation, sådan som den blev fremstillet i Jürgen Habermas' berømte definition af 'borgerlig offentlighed' i begyndelsen af 1960'erne.<sup>3</sup>

Jürgen Habermas' begreb om den borgerlige offentlighed er grundlæggende et historisk og filosofisk begreb, som har at gøre med borgerskabets historiske opkomst, og ikke mindst samfundsmæssige revolution. I modsætning til enevælden, som groft sagt baserer sig på envejskommunikation, som ikke opererer med nogen egentlig offentlighed, indsætter borgerskabet 'offentligheden' som et udvekslingsrum, som et demokratisk instrument. Her skal meninger kunne luftes og diskuteres frit, med lige adgang for alle. Til dette formål skabes en lang række institutioner, eller konkrete offentlige rum, om man vil, hvor ligesindede fordomsfrit kan mødes og meninger brydes. Derfor er der også tale om en skarp adskillelse mellem offentligt og privat rum, hvor man i det offentlige rum udfylder den såkaldte 'citoyen-rolle' som et rationelt subjekt der ikke taler ud fra sig selv, men uden for sig selv, i og for samfundet, mens man i privaten er i 'homme-rollen', med ret til det partikulære og idiosynkratiske: en hver mands hjem er hans slot. Det er på sin vis denne historiske model, som stadig ligger til grund for medie-offentligheden idag, uanset at den naturligvis ikke har et konkret rum eller mødested, og at dens kommunikationsform mest af alt minder om envejskommunikationen hos enevælden. Men selvom Habermas var kritisk over for forvaltningen og udviklingen af det offentlige rum, var og er han dog fortaler for idealet om den borgerlige offentlighed, og den kraftige skelnen mellem det private (familien, hjemmet, ejendommen), staten (institutioner og love) og offentligheden (politik og kultur).

Habermas er netop blevet kritiseret for, at han udelukkende forholder sig kritisk til mediernes og kapitalens indflydelse på det offentlige rum, fremfor at kritisere selve formationen af det som et udtryk for kapitalens indflydelse og borgerskabets selvforståelse som en rationel og universel klasse. Denne kritik finder vi hos Oskar Negt og Alexander Kluge, som præcis 10 år efter Habermas' normsættende og normative bog -- og med udgangspunkt i emancipationsbevægelserne efter 1968 -- udgav et decideret svarskrift med bogen Öffentlichkeit und Erfahrung, offentlighed og erfaring.<sup>4</sup> Fokuseringen på erfaringsrum, gjorde det muligt for Negt og Kluge både at dekonstruere Habermas' offentlighedsbegreb og udvide det. Dels pegede de på, hvorledes det borgerlige offentlighedsbegreb, med sin skarpe adskillelse mellem citoyen og homme-rollen, ikke blot ekskluderede en lang række erfaringer og rum, men

også havde til formål at gøre netop dette: at holde bestemte erfaringer og subjektiviteter uden for offentligheden, dvs. uden for repræsentation og politik. Groft sagt, kan man sige at citoyen-rollen forudsatte et mandligt subjekt, og et subjekt som havde fast ejendom. Kun dette subjekt kunne adskille det private fra det offentlige. Således ekskluderes den kvindelige halvdel af befolkningen, ligesom mænd uden ejendomsbesiddelser – selvstændighed – også blev det.

Overfor denne borgerlige offentlighed stiller Negt og Kluge så modbegrebet 'proletarisk offentlighed', hvor med ikke skal forstås et snævert klasse-mæssigt tilhørsforhold, men derimod den store gruppe af erfaringer som udgrænses af den borgerlige offentlighed, herunder ikke mindst kollektive erfaringer og forestillinger. Og heri består Negt og Kluges udvidelse af Habermas' offentlighedsbegreb, at alle sociale rum, også de såkaldt private (hjemmet) såvel som arbejdspladser og uddannelsesinstitutioner, kan anskues som offentlige i forstanden diskursive og regelbundne: at de alle organiserer erfaring på godt og ondt. Habermas' begreb er således alt for snævert, og skjuler ovenikøbet forskelle i form af f.eks. klasse- og kønsmæssige erfaringer. Det er med andre ord den borgerlige offentligheds funktion at udstøde og skjule erfaringer, og som modsvar hertil sættes den proletariske offentlighed, der kan defineres som organiseringen af andre, kollektive erfaringer og forestillinger. En formation som ikke forsøger at forstærke og skjule fragmenteringen af den enkeltes livserfaring, men som tværtimod forsøger at artikulere den (såsom hjemmets klaustrofobi, skolens disciplin, arbejdets udbytning og markedets tvang) i form af en mod-offentlighed.

Mod-offentlighed skal altså forstås som en modsætning til den normative (borgerlige), afgrænsede offentlighed, hvor eksempelvis det private bliver politisk og de usynlige synligt. Der er tale om partikulære fremfor generaliserede formationer, som kan forstås som parallelle og minoritære, og hvor andre eller oppositionelle diskurser og praksisser kan formuleres og cirkuleres. Hvor den klassiske borgerlige offentlighed påstod rationalitet og univesalitet, påklader mod-offentligheder sig ofte det modsatte. Hvilket konkret ofte udmønter sig i en omvendning af eksisterende rumdannelser til anden brug og identitet, mest berømmet som i anvendelsen af offentlige parker til 'cruising' områder for bøsser. Her forbliver en bestemt arkitektonisk form, designet til en bestemt (borgerlig) slags adfærd uændret, mens at brugen af denne arkitektoniske form drastisk ændres: private handlinger bliver offentlige, som George Chauncey har formuleret det.<sup>6</sup>

### **Andre rum**

Sådan omvendinger af eksisterende rum er nærmest blevet en hel kunstgenre i sig selv, næsten ligesom offentlige skulpturer plejede at være det! (Hvad kunsthistorikeren Miwon Kwon ganske rammende har kaldt "plop art", den modernistiske skulptur dumpet ned på den offentlige plads, som dog stadig er den dominerende form). Disse kunstneriske omdannelser af offentlige rum tager da også ofte udgangspunkt i feministiske og 'queer' teorier for subjektivitet og offentlighed. Et eksempel blandt mange på førstnævnte er Elin Wikströms værk fra midten af 1990'erne med titlen What would happen if everybody did this?, hvor det private vendes med det offentlige, og nat med dag. Værket bestod i en performance, hvor Wikström gennem en periode havde installeret sig selv og sin seng i et supermarked, hvor hun sov i løbet af åbningstiden. Ikke alene blev produktiv tid omdannet til potentiel tid, dvs. modsat kapitalens bevægelse, men det meget private og intime blev fuldstændigt offentligt og synligt, og der blev sat spørgsmålstegn ved den normative og normaliserende ramme for offentlig adfærd. Men butikken blev, ironisk nok ved indsættelsen af det private, på sin vis også gjort offentlig, dens rammer for socialitet og normativitet udstillet. Der er tale om en slags re-territorialisering af dette specifikke rum, og forbindelsen til

det private rum – hjemmet – er ikke tilfældig: såvel hjemmet som supermarkedet, og dets forgænger markedspladsen, er primært kvindelige erfaringsrum, hvor markedspladsen -- hvor infiltreret af kapital og markeds kræfter den end er -- også var et væsentligt offentligt rum for kvinder gennem historien, som et af de få steder hvor kvinder rent faktisk mødte hinanden og ikke var isolerede bag hjemmets fire vægge. Således forbinder Wikström to væsentlige rum for kvindelig erfaring med hinanden.

Ideen om forskellige rum og deres anvendelser og forbindelser ses også i kunstværker som arbejder med queering af rum. Så forskellige kunstnere som Tom Burr, Simon Leung, Ultra-red og Knut Åsdam har alle arbejdet med repræsentationen af parkrummet som heterotopisk, og specifikt med cruising funktionen. Parklandskabet er et væsentligt sted, ikke kun fordi vi her finder omvendningen af et (hetero)normativt rum til et queer, men også fordi vi her kan se queering som et udvidet begreb, som ikke kun omhandler seksualpraksis, men i det hele taget andre og udgrænsede identiteter, praksisser og diskurser. Man kan tale om en mod-produktion af rum gennem anvendelsen af dem. Kunstnerduoen Elmgreen & Dragset, som kunne tilføjes til ovennævnte liste, har desuden direkte inter文neret i dette rum. Hvor Wikströms intervention var performativ er Elmgreen & Dragsets i dette tilfælde arkitektonisk, og bestod i opførelsen af en pavillion i et cruising område og til dette formål. Værket, som ligefrem hedder, Gay Cruising Pavillion, 1998, og som var installeret i et sådant område lignede tilsyneladende den modernistiske, arkitektoniske matrice som tidligere omtalt, men dog med visse tegn- og designmæssige forskelle, såsom det mørke, intime rum i midten, ligesom de huller som penetrerer pavillionen, ikke blot er dekoration, men funktionelle som hvad der kendes som 'glory holes' fra bøssediskoteker. Elmgreen og Dragset modvirker og feticherer på en gang modernismen og minimalismens neutraliserende og universelle arkitektoniske sprog, og de forsøger her ikke blot at omvende den eksisterende arkitektoniske struktur, men også at implementere denne omvendning i selve dens udformning.

Et andet kunstprojekt som tager udgangspunkt i parken, og som har paralleller til såvel Sanders tegnsætning som Wikströms performativitet, er Alex Villar's instruktive, alternative kort over High Bridge Park på Manhattan i New York. Villar, som vel mest er kendt for sine performance baserede videoer der anvender og iscenesætter offentlige rum, eller måske ikke-rum, på forskellige allegoriske måder, viser med sit kort alle de steder hvor man ulovligt kan entre parken og hvordan man skal gøre det på hvert sted. Kortet peger ikke kun på hvorledes man kan modvirke rummets love og begrænsninger, men også på det absurde i, at en offentlig park ikke er offentlig på alle tider og for alle subjekter. Adgang til parken er begrænset af en såkaldt spærretid, som har til formål at regulere og normalisere brugen af parken, og at ekskludere uønskede praksisser såsom overnatning, stofmisbrug og seksuel omgang.

Ifølge en nyere teoretiker i mod-offentlighed, og som tager udgangspunkt i queer theory frem for marxisme, Michael Warner, har mod-offentligheder altid mange af de samme karakteristika som den normative eller dominante offentligheds formationer: offentlighed eksisterer gennem en imaginær adressering (at nogen vil lytte, deltage i diskursen), gennem skabelsen af specifikke, inklusive såvel som eksklusive diskurser og/eller rumdannelser, og endelig en vis cirkulation og refleksivitet af disse formuleringer. Således er mod-offentligheder i lige så høj grad at betragte som relationelle som oppositionelle til den dominante (borgerlige) offentlighed. Denne betragtning har stor betydning når vi taler om kunstproduktion, hvor f.eks. selv-organisering ofte bruges som en positiv term inden for nyere kunsthistorie, og oftest som garant for en vis opposition og kritisk potentiale. Men som Warner beskriver det er kritikalitet og selv-organisering et kendetegn ved alle offentlige formationer, såvel historisk som aktuelt, og ikke

nødvendigvis en garant for mod-offentlighed (forstået som artikulationen og organiseringen af kollektive erfaringer). Enhver offentlighed involverer selv-organisering og det imaginære; at den eksisterer i kraft af sit adresats specificitet. En mod-offentlighed er derimod karakteriseret ved sit adresat af andre subjektiviteter og artikulation af andre imaginære:

Counterpublics are 'counter' [only] to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger circulation in a way that is not just strategic but constitutive of membership and its affects.<sup>6</sup>

Mod-offentlighed kan således ikke direkte oversættes til bestemte organiseringsformer, der anskuer sig selv som alternative, men derimod til organiseringsformer som udgør et alternativ, en anden adresseringsform og andre forestillinger.

### **Kunstverdenen som offentlighed**

Hvordan kan vi definere det særlige sociale system som vi kalder kunstverdenen som en offentlighed? Et system, som ifølge Pierre Bourdieu, altid stræber mod autonomi, og dermed måske også mod isolation fra andre offentlige rumdannelser og institutioner? Skal kunstverdenen anskues som et fragment af en større, generaliseret borgerlig offentlighed, eller som et ensemble med muligheder for forskellige, relationelle offentligheder inden for sig? Og hvorledes er de i så fald forbundne? Hvorledes kan denne specifikke offentlighed, i flertal eller ental, som vi kalder kunstverdenen afgrænses og defineres, og hvorledes kan den anvendes strategisk til at kommunikere med andre offentlighedsdannelser. Og endelig er der spørgsmålet om hvordan kunstværker og -tænkning kan interagere med og intervenere i disse andre sfærer og rum, på den ene side med udgangspunkt i det specifikke fragment som kunstverdenen udgør og på den anden side engageret, direkte eller indirekte i andre sfærer og deres adresseringsformer. Hvis vi kun kan tale om offentlighed i flertal, minimum som borgerlig vs. proletarisk, normativ vs. oppositionel, eller måske snarere som en række af offentligheder og mod-offentligheder, som alle er relationelle og til forhandling, bliver det væsentligt såvel kunstnerisk som kunstteoretisk (i det omfang dette er en modsigelse) at analysere og rekonfigurere kunstens rum som offentlige rum, eller kort sagt, kunstverdenen som offentlighed.

På samme måde som det modernistiske ideal om det uniforme værk og beskuer, forekommer ideen om den universelle borgerlige offentlighed mere og mere historisk. I det omfang at en borgerlig offentlighed overhovedet eksisterer, er det et spørgsmål om den ikke blot er et fragment blandt mange, og desuden om den overhovedet er den dominante. Selv højborgerlige kulturinstitutioner, såsom f.eks. Statens Museum for Kunst har for længst opgivet den borgerlige offentligheds oplysnings- og opdragelsesprojekt til fordel for markedsorienteret underholdning. Som direktøren for TV2 Zulu, Palle Strøm, for nyligt bemærkede i en debat er der da ingen som i praksis skelner mellem offentlighed og marked længere. Hvis det er tilfældet inden for kulturinstitutioner som museer og tv-stationer, dvs. statsligt sanktionerede offentlige formationer, må man ikke blot konkludere at idealet om den borgerlige offentlighed som fri udveksling ikke blot er en fiktion, et ideal, men også et ideal som tilhører en anden historisk periode. Hvor Negt og Kluge hævdede, at den borgerlige offentlighed var en ren ideologisk foranstaltning, som siden hen blev videreført i public service begrebet med massemediernes fremkomst, er denne legitimeringsinstans tilsyneladende ikke længere nødvendig for programmeringsindustrien. End ikke de borgerlige henviser til borgerlig offentlighed, men anvender nu markedet selv som legitimering og sandhedsregime.

Den borgerlige offentlighed som projektion og ideal synes altså ikke længere adekvat i vores dages multikulturelle og hyperkapitalistiske, modulære samfund, hvor enhed og samhørighed i en polis kun kan finde sted som et mærkværdigt racistisk simulakrum (med desværre alt for reelle virkninger). Derfor synes det også mere produktivt at fremhæve differensen og fragmentet frem for konsensus, og anskue denne modulerende af samfundet i stadig mere specialiserede felter, som alle har problemer med den generaliserede offentlighed som den tager sig ud i den borgerlige offentligheds sidste krampetrækninger i form af landsdækkende (nationale) dagblade. Hvis kunstverdenen synes den bliver misrepræsenteret og misforstået i den skrevne presse, ikke mindst formiddagsbladene, så kan man bare kigge på en specialiseret disciplin som medicin, og hvorledes hospitalsvæsenet konstant og konsekvent bliver mistænkeliggjort i en grad som får dækningen af kunstverdenen til at ligne ukritisk reificering. Moduleringen af samfundet kan derfor også anskues som potentialet for opståelsen af en række forskellige og forskelligrettede del- eller ligefrem modoffentligheder. Fragmentering kan også ses som et modspil til normalisering. Og det er alle disse fragmenter som tilsammen udgør hvad Cornelius Castoriadis har kaldt "samfundet som imaginær institution". For Castoriadis er samfundet og dets institutioner (men ikke disses effekter) i lige så høj fiktive som funktionelle. Institutioner er del af symbolske netværker, og som sådan hverken faste eller stabile, men derimod konstant artikulerede gennem såvel projektion som praxis. Men ved at fokusere på deres imaginære aspekt, foreslår Castoriadis også at andre sociale organiseringer og handlinger kan forestilles: at en anden verden faktisk er mulig.<sup>7</sup>

Når vi forsøger at definere kunstverdenen som en del-offentlighed, som en partikulær offentlighed, må vi gøre det ud fra to antagelser. For det første, at kunstverdenen ikke er en enhed, men snarere en konfliktuel sfære, der fungerer som platform for forskellige og modsatrettede subjektiviteter, politikker og økonomier. At den er en ideologisk "slagmark", som Pierre Bourdieu og Hans Haacke har defineret det. En slagmark hvor forskellige og uforenelige ideologiske, kunstneriske positioner og endog definitioner af hvad som overhovedet er kunst stræber efter hegenomisk overherredømme.<sup>8</sup> For det andet, at kunstverdenen ikke er et autonomt system, uanset om det stræber imod en sådan autonomi, men derimod reguleret af statslig politik og økonomi, såvel som af rå markedskræfter. Desuden er kunsten som område konstant i kontakt og nogen gange konflikt med andre offentligheder, hvilket – på vidt forskellig vis – kan ses på såvel kunstverdenens efterhånden notoriske problemer med medieoffentlighed og i kritisk, kontekstuel orienteret og interdisciplinær kunstpraksis og -teori.

### **Andre offentligheder**

Eftersom det formelle, autonome kunstværk ikke længere er en adekvat model, og den borgerlige kunstinstitution vs. det progressive alternative udstillingssted ikke længere er en produktiv modsætning, har man i de senere år også været vidne til en række projekter som netop tager udgangspunkt i fragmentet og forskelligheden – projekter der relaterer sig til specifikke parametre og/eller offentligheder frem for de generelle og ideale. Der er tale om projekter som ikke arbejder med en borgerlig offentlighedsdannelse i sin adresseringsform, men med del- eller mod-offentlighed, med andre forestillinger om offentlighed, det være sig utopistisk eller heterotopisk.

Sådanne kunstneriske tiltag anvender dels historiske former for offentlighedsdannelse i form af at skabe konkrete offentlige rum, som eksempelvis forlaget og boghandelen som hos b\_books gruppen i Berlin, offentlig forsamling som hos 16Beaver group i New York, hvis rum udelukkende anvendes til diskursive aktiviteter (diskussioner, screenings etc.) og ikke egentlige

udstillinger, Det Fri Universitet i København, der anvender universitetet som model. Og dels er der tale om ikke-stedsbestemte tiltag, såsom Radio-kollektivet NeuroTransmitter fra New York og research-grupper som Bureau des Etudes i Paris og Center for Land Use Interpretation i Los Angeles. Men fælles for alle disse og mange andre grupperinger, er dels den kollektive form som modsætning til den individuelle kunstnerfigur og forsøget på at skabe en kontinuerlig mod-offentlighed fremfor et enkelt værk eller en enkelt intervention. Det Fri Universitet i København blev etableret af en gruppe kunstnere i 1999, og fungerer som et interface mellem de traditionelle kategorier offentligt og privat. Disse termer vendes på hovedet, ikke gennem indsættelsen af det private i det offentlige, men ved at transformere det private rum til et offentligt rum – selve 'universitetet' er placeret i en lejlighed på Nørrebro. Her etableres og cirkuleres diskurser, ikke gennem negation af offentlighed og institutionalisering, men derimod gennem en bevidst selv-institutionalisering. Samfundsmæssige mekanismer for vidensproduktion bliver til subjektive mekanismer: produceret gennem identitet snarere end som producerende af identitet.

NeuroTransmitter benytter sig en lidt andre begreber for rumlighed, viden og teknologi, og deres offentlighedsdannelse er mere hemmelig end privat, mere transient end permanent. NeuroTransmitter anvender gader og pladser som offentlighed, ligesom de anvender bestemte offentlige manifestationer såsom demonstrationer som rum for organiseringen af kollektiv erfaring og samhørighed. Processen involverer transmissionen af musik og meddelser på en midlertidig radiofrekvens, transmitteret fra en mobil og maskerbar sender, som kan være i en rygsæk.<sup>9</sup> En frekvens og et tidspunkt bliver annonceret og cirkuleret, hvorved besked kan kommunikeres hurtigt og effektivt til en mobil og midlertidig forsamling. Senderen har, grundet sin størrelse, kun en begrænset rækkevidde, men det er f.eks. muligt at kommunikere mellem forskellige dele af en større demonstration.

Begge projekter, Det Fri Universitet I København og NeuroTransmitter, forsøger at etablere en specifik offentlighed og en positioneret og participatorisk model for beskuerrollen i modsætning til den (modernistiske) generaliserende og passiviserende model. De formulerer en nykonfiguration af selve ideen om offentlighed ved at forskyde dens institutionelle former, og til en vis grad opløse dem. Spørgsmålet er så, hvorledes sådanne del- eller mod-offentligheder åbner og lukker sig over for andre, parallelle eller modsatte offentligheder? Relationelle offentligheder er altid også specifikke offentligheder, hvorfor det er væsentligt ikke blot at afgrænse dem, men også at kortlægge deres forskellighed og ikke mindst potentialer og metoder for interaktion med hinanden. Eller, sagt på en anden måde, hvad er forholdet mellem offentlighed i ental og flertal, eller mellem mod-offentligheder og dominante offentligheder?

Her bidrager Det Fri Universitet og NeuroTransmitter med to forskellige definitioner på dette forhold, og på sin med to forskellige strategier for hvorledes en mod-offentlighed kan agere og fungere i en mere generaliseret medie-offentlighed. Det Fri Universitet benytter sig af en klassisk og historisk form for mod-offentlighed, et alternativt universitet, som forsøger at organisere og artikulere andre erfaringer, og nok så væsentligt fremstår dette alternativ som en institution, som en blok: den er en mod-offentlighed i kraft at sætte en front op mod en anden: den traditionelle offentlighed og videsnproduktion. NeuroTransmitter fungerer ikke som en front eller en (mod)institution, men snarere som netværks baseret, som interventiv og midlertidig, og som sådan inspireret af netværksteorier og ikke mindst den politiske aktivisme som kendes fra hackers og internet platforme.

Sådanne tiltag er væsentlige i en forståelse af, hvad offentlig kunst kan være idag, men også for hvorledes kunstinstitutioner kan tænke deres offentligheds begreb, på et tidspunkt hvor de befinder sig i en vis legitimitetskrisse, efter at de ikke længere repræsenterer "borgerskabets selfrepræsentation som offentlighed," som Frazer Ward har formuleret det.<sup>10</sup> Kunstinstitutioner bør idag overveje og rekonfigurere sig selv som partikulære offentligheder, med specifikke adresseringsformer og organisering af (kollektive) erfaringer og forestillinger, hvilket et fåtal af institutioner rundt om i Europa da også er begyndt på. En sådan gennemgang og diskussion ligger uden for denne tekst rammer, men et væsentligt punkt må være hvorledes nutidige, offentlige kunstpraksisser kan indeholdes og udvikles af institutionen, og ikke mindst hvorledes man kan bevæge sig fra repræsentation mod implementation på samme måde som dele af kunstpraksis gør det.

Den Amerikanske kunstner Michael Rakowich har nu gennem længere tid arbejdet med en serie af 'homeless shelters', fremstillet af plastikposer. Disse telte er oppustelige og kan påsættes varmluftsventilatorerne uden på bygninger. Hvert objekt er specialbygget til den enkelte, en luksus man normalt forbinder med subjekter i den anden ende af indtægtskalaen, men her til en pris på 5 US dollars. De skaber et temporært og mobilt hjem for den hjemløse, i det officielt set ubeboelige offentlige rum. Men udover – i bogstaveligste forstand – at organisere bestemte, udstødte erfaringer i det offentlige rum, den hjemløses, skaber en sådan parasitisk arkitektur også et andet gadebillede, en andet muligt blik på den hjemløse som offentlig person; teltene signalerer både æstetik og teknisk snilde. Der peges på, at den hjemløse ikke er hjemløs, men hører hjemme i det offentlige rum. Også for den hjemløse kan det private kun opnås i det offentlige.

Noter.

1. Det mest åbenlyse eksempel herpå er naturligvis miseren om Hein Heinsens planlagte udsmykning af Store Torv i Århus. Her afgjorde høringer inden opførelsen, at værket ikke skulle realiseres, og Heinsens modernistiske total æstetik karambolerede med massemediernes sensationssøgen.
2. med konfliktuelle skal her forstås at der ikke nødvendigvis er overensstemmelse – konsensus – mellem beskuerens identitet eller værkets udsagn, for blot at nævne et eksempel, ligesom konteksten både kan understøtte og undergrave værkets og/eller beskuerens position. Ikke alle værker kan uproblematisk placeres alle steder, og ikke alle personer uproblematisk træde ind på alle steder. Yderligere er hver af disse kategorier konfliktfyldte i sig selv. Eksempelvis er social baggrund aldrig entydig, subjektivering aldrig fuldstændig, men altid mere eller mindre præget af modsatrettede socialiseringer og begæring
3. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt/Neuwied: Hermann Luchterland Verlag, 1962.
4. Oskar Negt og Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
5. George Chauncey, 'Privacy Could Only Be Had in Public', i Joel Sanders (Ed.), Stud – Architectures of Masculinity, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
6. Michael Warner, Publics and Counterpublics, New York: Zone Books, 2002, pp. 121-22.
7. Cornelius Castoriadis, L'Institution imaginaire de la société, Paris, Éditions du Seuil, 1975. Delvis dansk oversættelse som Marxisme og Revolutionær Teori, Kbh.: Rhodos, 1981.

8. Pierre Bourdieu and Hans Haacke, Free Exchange, London: Polity Press, 1995.
9. Selvom Neurotransmitter anvender ikke brugte frekvenser, er aktiviteten ulovlig. Selvom luften er offentlig og fællesej, er det ikke lovligt at sende radiobølger uden tilladelse.
10. Frazer Ward, 'The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity', October 73, Summer 1995, p. 74.