

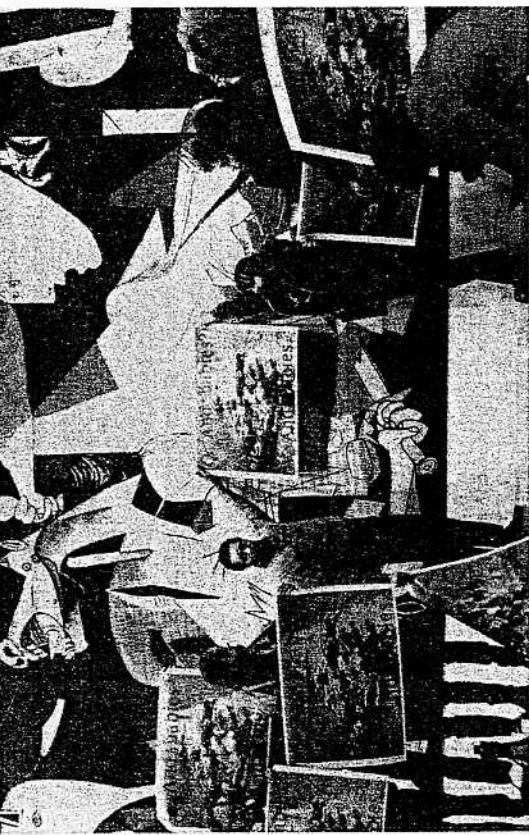
Lucy Lippard: "Trojanske heste: Den aktivistiske magt og kunsten", Mikkelt Bolt & Karin Hindsbo (red.): *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed* (København: Forlaget politisk revy, 2005), pp. 144-173.

# Trojanske heste: Den aktivistiske kunst og magten

Lucy R. Lippard

Måske var den trojanske hest det første aktivistiske kunstværk. Aktivistisk kunst er på én gang baseret på subversion og på *empowerment* og kan derfor operere både inden for og uden for den belejrede fæstning, som kaldes finkultur eller 'kunstens verden'. Der er ikke tale om en ny kunstform, men snarere om en koncentration af forskellige energier, som tilsammen giver kunstnerne nye ideer til, hvordan de kan knytte an til energistrømmene i deres egen erfaringsverden. I dag, i 1984, har kulturmagten en fornyet evne til at påvirke, hvordan mennesker ser verden omkring sig. Aktivistisk kunst – som også kaldes 'bevægelsen for kulturelt demokrati' – frembyder altså "en fælles bevidsthed, som stadig er under udvikling og derfor endnu kan have uventet gennemslagskraft [...] en slags praktisk konsensus, som i øjeblikket befinder sig i bevidstgørelsens og organiserings fase."<sup>1</sup>

På baggrund af den aktivistiske kunsts dynamiske og pragmatiske karakter må dette essay snarere forme sig som et forsøg på at sætte den aktivistiske kunst i relation til kunstens verden og den politiske organisation end som en decideret historisk gennemgang. Teksten er inddelt i fire afsnit: argumenter for aktivistisk kunst, tanker om kunstens magt, nogle af kilderne til den seneste aktivistiske kunst, og nogle eksempler på de forskellige strategier og praksisser fra 1980 og frem til i dag. Jeg vil gerne allerede fra starten gøre det klart, at jeg ikke mener, at alle kunstnere nødvendigvis skal lave aktivistisk kunst (selvom jeg selvfølgelig gerne så, at enhver kunstner – ligesom enhver anden samfundsborger – var politisk informeret og ansvarlig). Der ligger ikke andet i det, end at dette essay simpelthen handler om aktivistisk kunst, som så tilfældigvis også er omdrejningspunkt for de fleste af mine aktiviteter i øvrigt. Jeg holder lige så meget af at blive overvældet af ren æstetisk nydelse som alle andre kunsttyper. Og selvom jeg har hang til den kultur, der ikke fører os ind i



Art Workers' Coalition og Guerilla Art Action Group demonstrerer foran Picassos "Guernica" på Museum of Modern Art, den. 3. januar 1970.

Foto: Jan van Raay

tankeløshedens dal, men bringer os til at flytte bjerge, så ville jeg da være en forbandet dårlig kulturel demokrat, hvis jeg ikke også brugte en masse tid og energi på at betragte og reflektere over alle mulige andre former for kunst. Jeg ville bare ønske, at den proces lidt oftere gik begge veje. En stor del af den aktivistiske kunst er innovativ og ekspansiv, og mainstream-kunsten kunne lære meget af den – ganske som aktivisterne jo også lærer meget af mainstreamkunsten.

## I. Argumenter for aktivistisk kunst

Bevægelsen for kulturelt demokrati er en kritik af homogeniteten i den herskende kultur, som domineres af erhvervslivet og kun er til gavn for meget få af os, selvom den har stor indflydelse på os alle sammen. Vier i dag vidner til, hvordan denne kultur (som i en mikrobølgeovn) sammensmelter de multietniske og multikulturelle forskelle, som ellers er dette lands største ressource og eneste håb for en bedre forståelse og kommunikation med den resterende del af verden, som vi er på nippet til helt at ødelægge. Den kunst, der afspejler levende erfaringer i vekslende sammenhænge, vil altså i sig selv være forskelligartet. Det kan både være en fordel og en



The Manifesto Show, organiseret af Jenny Holzer og Coleen Fitzgibbon, 5 Bleeker Street, New York, September 1979. Joe Lewis performer.

Foto: Vincent Falci

ulempe, hvilket man kan snakke med om i de afro-, latin- og asiatiske-amerikanske kunstfællesskaber.

Kulturelt demokrati er en rettighed, fuldstændig ligesom man har ret til økonomisk og politisk demokrati: retten til at skabe og være omgivet af den størst mulige mangfoldighed af udtryksformer. Kulturelt demokrati er baseret på en opfattelse af kunstarterne som kommunikative udvekslinger. Et sandt kulturelt demokrati ville tilskynde kunstnerne til at tale på vegne af sig selv og på vegne af deres egne fællesskaber, og det ville give os alle adgang til publikummer, der både var helt lig og helt ulig os selv. Som Amilcar Cabral har vist os, er selvudfoldelse en forudsætning for selv-empowerment. Det betyder ikke, at alle behøver at være aktive som kunstnere – en politisk bevidstgørelse af befolkningen er jo heller ikke ensbetydende med at gøre alle til politikere. Det betyder bare, at kunsten

berøves sin egentlige magt, hvis den ikke forstås i bredest mulige forstand og accepteres som en reel mulighed af alle.

Aktivistisk kunst begrænser sig ikke til en bestemt stil og kan formentlig bedst beskrives ud fra sine funktioner, som også spænder vidt. Som oftest er den aktivistiske kunst heller ikke begrænset til det traditionelle kunstmedium: Den har som regel lagt lærted og piedestal bag sig. Det er en kunstform, der både åbner op og arbejder i dybden. I forskellig grad udspiller den sig både inden for mainstreamkunst og uden for de accepterede kontekster. I praksis kan aktivistisk kunst dreje sig om undervisning, bogudgivelser, radioprogrammer, film og organisering – i eller uden for kunstverdenen. Ofte inddrager den en række forskellige medier i et enkelt, langvarigt projekt. De fleste aktivistiske kunstnere forsøger på én gang at være syntetiserende og katalyserende – de prøver at kombinere social handling, social teori og finkunstens tradition med hinanden i en ånd af mangfoldighed og integrering frem for indsnævrende valg.

Den aktivistiske kunst er ikke kun baseret på 'modstand', selvom den som regel vil have et kritisk element af den ene eller anden art. Som en kontaktonet-kunstform vil den ofte være hybrid, et produkt af forskellige kulturer, der kommunikerer med hinanden. Aktivistiske kunstnere prøver ikke at ændre for eksempel Ronald Reagans værdier (hvis han har nogen), men at opponere mod hans syn på krig og umenneskeliggørelse ved at opstille alternative billeder, metaforer og informationer, som sættes med humor, ironi, krænkelser og medfølelse for at skabe opmærksomhed om de stemmer og ansigter, der hidtil har været usynlige og magtesløse. Og det er selvfølgelig et idealistisk foretagende. Men kunst er jo heller ikke en pragmatisk beskæftigelse. Selvfølgelig har de enkelte kunstnere forskellige motivationer, men for de fleste af os er det en dyb frustration over kunstens begrænsede funktioner og distributionskanaler i den vestlige verden og en fornemmelse af at være afskåret fra publikum, der er grunden til, at vi er blevet aktivister.

Det hele begynder med den anden idealisme, den vi får udstukket på kunstscolerne: forestillingen om kunsten som en ophøjet 'gave' til samfundet, om kunstnerne som ensomme, overmenneskelige genier, der hver for sig pisker en stemning op i deres respektive elfenbenstårne. Men når

man så bli ver færdig med studiet, finder man som regel ud af, at det er svært at afsætte sine 'gaver'. For nogle lykkes det, andre forbitres, og igen andre prøver at afmytologisere kunstens rolle og ændre det system, hvori den opererer. Har man brug for hurtige resultater (i form af en fed check eller øjeblikkelig berømmelse), vil et sådant sejrtræk være særdeles utilfredsstillende. Belønningen ligger imidlertid i dette engagement som *proces*. Aktivistiske kunstnere vil typisk opfatte kunst som en gensidigt stimulerende dialog snarere end som et specialiseret lærestykke i skønhed eller en topstyret ideologi. Det er imidlertid en dårlig idé at kalde disse kunstnere (hvad enten man gør det hånligt eller beundrende) for 'vagthunde' eller 'kunstverdenens samvittighed' – som om deres tilstedeværelse sløjfede behovet for generel eller individuel ansvarlighed.

Den aktivistiske kunst er frem for alt procesorienteret. Den må ikke bare tage de formelle mekanismer i kunsten selv med i betragtning, men også spørgsmålet om, hvordan og *hvorfor* den skal nå frem til de forskellige kontekster og publikummer. For eksempel kulminerer Suzanne Lacy's feministiske middagsselskaber/organiseringer/møder/performances og medie-events i genkendelige 'kunstværker', men det egentlige værk indbefatter det årelange arbejde med planlægning og seminarer, som er gået forud, såvel som det film- og dokumenteringsarbejde, der måske følger i kølvandet på selve værket. Disse hensyn har medført en radikalt anderledes tilgang til kunstnerisk produktion. Den kreative proces kommer også til at omfatte taktikker eller strategier for kommunikation og distribution, samt en række andre aktiviteter, som man normalt ikke forbinder med den kreative proces: socialt arbejde, møder, grafisk design, plakatopsætning. De mest imponerende bidrag til aktuel aktivistisk kunst er de arbejder, der ikke bare skaber nye billeder og nye kommunikationsformer (i avantgardens tradition), men også arbejder sig ned og ud i selve det sociale liv gennem langvarige aktiviteter. Her følger nogle eksempler på det:

- Tim Rollins stående samarbejde med sine indlæringshæmmede folkeskoleelever i South Bronx. Her arbejdes der både med fysiske genstande og store kollagemalerier, som produceres i klassen, men udspringer af elevernes oplevelse af verden.

- Mierle Ladermann Ukeles femårige samarbejde med det offentlige renovationsvæsen i New York – et projekt, som omfatter både udstillinger og offentlige og private performances.
- Carnival Knowledge og deres fortsatte kollektive arbejde med feminisme, retten til at få børn og seksualitet, som har form af gadebasarer, udstillinger og andre offentlige events.
- Judy Baca's mere og mere omfattende vægmaleri "The Great Wall of Los Angeles", som ikke bare afbilleder historien om Californiens tredjeverdensbefolkning, men også *underviser* den lokale ungdom i denne historie. Projektet omfatter også 'socialt arbejde' med lokale teenagebander og økonomisk støtte til de hårdt pressede Chicano-grupper.
- Loraine Leeson og Peter Dunns plakater og teknisk snilde fotomontager i Øst London, som ikke bare er blevet en del af bybilledet, men også er en del af den lokale politiske scene, hvor de sætter fokus på hospitalsnedlæggelser, bolig- og arbejdsmarkedsforhold og sociale udrensninger af hele kvarterer maskeret som byfornyelse.
- Performancegrupper som The Waitresses, Mother Art og Sisters of Survival (SOS), som alle er døde af Kvindehuset i Los Angeles og koncentrerer sig om bestemte områder som for eksempel arbejds-markedsforhold, nedrustning og den skjulte seksisme i valget mellem 'børn eller karriere'.
- I Australien fungerer Vivienne Binns og Annie Newmarch som professionelle, statsstøttede 'socialt arbejdende kunstnere'. Rundt omkring på museerne udstiller de ikke kun deres egne værker, men også værker, som er produceret i samarbejde med lokalbefolkningen i forstadskvarterer eller på landet. Peter Kennedys langvarige arbejde med australsk historie er centreret omkring regeringskuppet den 11. november 1975 og har form af udførligt broderede bannere, dokumentarfilm og videoprojekter.

Også videre, og så videre. Genstandsfelterne og arbejdsformerne er så forskellige, at det er meget svært at sige noget generelt om aktivistisk kunst.

Alle disse indbyrdes så forskellige arbejder har imidlertid det tilfælles, at deres æstetik og kunstneriske stil er uløseligt indflettet i de sociale

strukturer, som de opererer i. Kunstnere som disse arbejder ofte sekventielt: læring, kommunikation, integrering og så igen læring på baggrund af det udvalgte publikums respons. I 1980 da Jerry Kearns for eksempel blev interesseret i race- og kønsstereotyper i medierne, foretog han sine 'forstudier' til eventuelle malerier ved, i South Bronx, at samarbejde med The Committee Against Fort Apache (som er en koalition, der protesterer overalt i byen mod de racistiske og sexistiske fremstillinger af kvinder, afro- og latinamerikanere i film<sup>2</sup>) og ved, i Brooklyn, at samarbejde med Black United Front, hvorefter han organiserede en udstillingsturne om emnet. Nogle gange går processen i den anden retning: Greg Sholette gik fra at skrive en bitter bog om Citibanks 'aktive dødsbølge' til forskellige kvartaler i byen til aktivt at indgå i *Political Art Documentation/Distributions* "Not for Sale"-projekt, som modarbejdede den såkaldte byfornyelse af New Yorks Lower East Side, alt imens han fortsat producerede "udstillingsegnet" kunst om tilsvarende emner.

Aktivistiske kunstnere bliver ofte mødt med følgende kritikpunkter:

"Kunsten kan alligevel ikke gøre nogen forskel, så hvis det politiske virkeligt betyder noget for dig, så burde du hellere være politiker end kunstner" (en påstand, som ofte går hånd i hånd med en anden remse: "Det der er jo ikke kunst, det er sociologi.") Man får også tit at vide, at "indsatsen for social forandring mister enhver betydning, når den bliver udstillet og solgt i mainstreamkunstens verden."

Aktivistiske kunstnere er imidlertid ikke så naive som deres kritikere. Det er de færreste, der mener at kunne forandre verden direkte eller øjeblikkeligt gennem deres kunst. Som Rudolf Baranik har påpeget, er kunsten måske ikke det bedste didaktiske værktøj, men den kan alligevel fungere som en værdifuld støtte for det didaktiske udsagn ved at tale sit eget sprog (og lejlighedsvis snige sig ind i de sprækker, som didaktik og retorik ikke kan overskride). Gennem de seneste fem år, hvor den aktivistiske kunst er blevet mere uddybet og mere udbredt over hele USA, er dette partnerskab efterhånden begyndt at få større opmærksomhed fra såvel politiske grupperinger som mainstreamkunsten. Man må heller ikke glemme, at al græsrodsaktivitet begynder derhjemme. Vi har en tendens til at glemme,

at politisk arbejde godt kan være 'effektivt', selvom det begrænser sig til kunstverdenen selv. Kunstnerne alene kan ikke forandre verden. Men det er der heller ingen andre, der kan – *alene*. Spørgsmålet er, om man vil være en del af den verden, der forandrer sig. Hvorfor skulle billedkunsten ikke kunne afspejle vore dages sociale problemer ligesom romaner, skuespil og musik?

Og hvad angår det med at blive opslugt af markedet eller mainstream-kunsten: Jo mere sofistikeret de aktivistiske kunstnere bliver, jo bedre kan de producere kunst, der fungerer på flere forskellige niveauer på én gang. Enten kan de fremstille specifikke kunstværker til specifikke publikummer, eller også kan de prøve både at blæse og have mel i munden: at påvirke et snævert kunstpublikum på én måde og det øvrige publikum på en anden ved hjælp af ét og samme værk. Det vil de forsøge at gøre uden at give køb på hverken kompleksitet eller æstetisk integritet og uden at blive assimileret ind i og manipuleret af den herskende kultur. Den kunst, som ikke indskrænker sig til en enkelt kontekst, der kontrolleres af markedet og den herskende classes smag, vil være langt sværere at neutralisere. Det vil ofte være ret effektivt, når denne kunst så pludselig dukker op i netop de magtfulde højborg, som den ellers kritiserer. Stol aldrig på en kunstner, som holder igen på sine gaver.

Eftersom der kun sjældent undervises i aktivistisk kunst rundt omkring på de forskellige skoler, findes der kun få kendte modeller. Og derfor er det vigtigt, at de modeller, der faktisk findes, er så synlige som muligt. Carole Condé og Karl Beveridges fotomontager, som er blevet til i samarbejde med fagligt organiserede arbejdere i den canadiske stål- og bilindustri, tilbyder for eksempel et finkulturelt publikum en teknisk fremragende og særdeles original kunst om mennesker og problemer, som de måske ellers er uvidende om. Men på den arbejdsplads, hvor værkerne blev til, kan de samtidig fungere som organiserende værktøjer, hvormed arbejderne kan styrke deres solidaritet og fortælle hinanden gensidigt interessante historier. Sådanne værker kan man vælge ikke at ville sælge. Men gør man det alligevel, vil de stadig være offentligt tilgængelige, idet de jo fortsat vil eksistere, blot i andre kontekster. Og hvis eksponenterne for det private marked virkelig føler, at de har noget ud af at eje lidet flatterende spejlbil-

leder af sig selv, eller hvis de forestiller sig, at deres ejerskab kan afmontere værket politiske effekt – ja, så vil de ikke desto mindre dermed have støttet fortsat modstand. Også længe kapitalismen fortsat står ved magt, så er det heller ikke så dårlig en byttehandel igen.

## II. Magt

Kunstens magt er subversiv snarere end autoritær – den kombinerer en evne til at skabe med en evne til at se og formår at få andre til at se, at de kan skabe noget på baggrund af, hvad de ser... og så videre. Potentielt magtfulde kunstformer er næsten per definition oppositionelle – de snor sig uden om de foreskrevne kanaler og gør sig bemærket i et nyt lys.

På trods af det offentlige billede af kunsten som en ophøjet, men magtesløs sektor, der er underlagt ydmygende manipulationer, er der et stigende antal aktivister i og uden for den kulturelle verden, der er begyndt at adressere kunsten som en potentielt magtfuld størrelse. Men den kultur, der er potentielt magtfuld, er ikke nødvendigvis den kultur, som ifølge de kulturelle magthavere vil blive eller bør blive magtfuld. Magt opfattes generelt som et spørgsmål om kontrol – kontrol over sine egne og andres handlinger. Myten om kulturens magtesløshed udspringer af en misforståelse af grundlaget for kunstens autoritet og autenticitet. Kunsten er suggestiv. De handlinger, den inspirerer til, er som regel *følelses*-akter. I kunstsverden er en magtfuld kunstner ensbetydende med et navn, der kan bruges. Det er navnet, ikke kunsten, der er magtfuld. ("Jeg har købt en Starr" eller "Jeg har købt noget af Starr" er faretruende enslydende med "Jeg har købt Starr.")

Elker måske burde man hellere sige, at kunstnerens magt er en anden end objektets magt. Engang var kunstgenstande magtfulde i bogstavelig forstand – magisk, politisk magt – og kunstneren havde del i denne magt, fordi han eller hun var nødvendig for samfundet. (Hvem har brug for kunstnere i dag? Til hvad? Hvem har bestemt, at kunstgenstanden skulle have en så indskrænket funktion?)

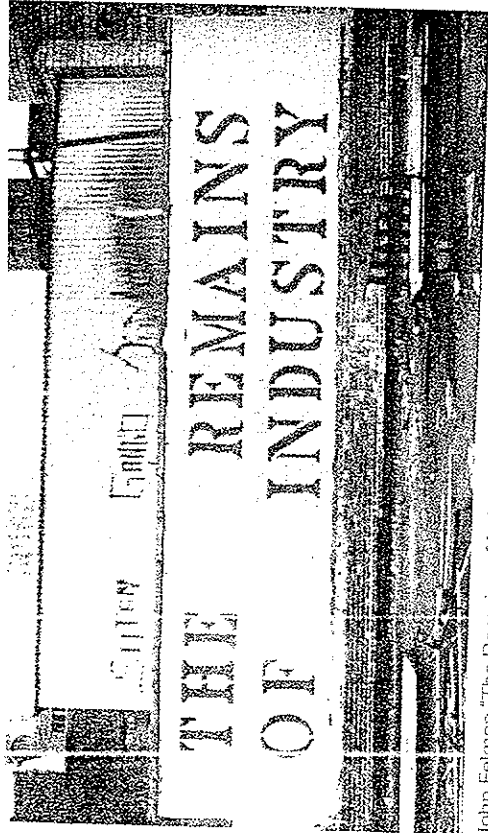
Hvis det ene element af kunstens magt ligger i dens evne til at kommunikere det set – lyset, som det falder på et æble eller de underliggende årsager til sult i verden – så må det andet element ligge i dens kontrol med



Christy Rupp: "Making Visible During the Day Something Which is Nocturnal", 1979.  
Plakater: 15,4 x 45,2 cm. Forskellige steder i New York.

de sociale og intellektuelle kontekster, hvori den distribueres og fortolkes. Den virkelige kulturelle magt er en evne til at kombinere individuelle og kollektive visioner, en evne til at skabe såvel 'eksempler' og 'billedparabler' som den sanselige nydelse, der er forbundet med individuel genkendelse. Ironisk nok bliver de kunstnere, som prøver at formidle deres budskaber direkte, ofte beskyldt for at være propagandister, hvorefter de kun er utilgængelige for det publikum, der ikke er bange for selv at tage stilling. Evnen til at skabe visioner er impotent, med mindre den forbindes med kommunikations- og distributionsmidler.

Politisk realisme rubriceres normalt som propaganda. Men hvorfor er det propagandistisk at lade kunsten afspejle racisme, sexismen og klasseundertrykkelse? Når disse ting jo ikke ligefrem er usynlige i samfundet, hvorfor skal de så være usynlige i billedkunsten? Den kartoffel er stadig for varm at røre ved for de fleste. Fordi den er så kontekstuel indlejret, vil den aktivistiske kunst ofte undslippe kunstkritikerne, som hvertken er en del af det designerede publikum eller har lige så stor viden om de pågældende emner og steder som kunstnerne selv. De alsidige og tidsligt langstrakte former er forvirrende, fordi innovation i den internationale kunstverden typisk forstås som en stilistisk og kortsigtet mærkevare, der er gearret til markedets kortvarige opmærksomhed. Normalt forventes kunstnere ikke



John Felner: "The Remains of Industry", 1981. Maling på mur, Trunz Meat Factory, Greenpoint, New York.

at gå så meget i dybden med tingene, at de kan fremprovokere holdningsændringer. De forventes blot at pryde, registrere og afspejle de forskellige steder, seværdigheder og systemer i samfundet, som det er nu.

Kunstnere har i helt uhørt grad kontrol over deres egen produktion, men det er en kontrol, som for de flestes vedkommende straks går tabt i den fase, der efterfølger produktionen. De mister ikke bare kontrollen over den enkelte kunstgenstand, men også over det, der var hensigten med den. Når kunstneren fysisk giver slip på kunstværket er det i mere end én forstand ude af kontrol. På dette punkt risikerer den taktile relation til kunstværket (som nogle kunstnere – og ikke kun kvindelige – beskriver som en navlestreng) at gå tabt. Som et lille barn overlades værket til en uafhængig og uvis skæbne i en verden, som måske vil forandre det til ukendelighed – indramme det forkeret, sætte det i et dårligt lys, mystificere det, fratage det dens ideologi eller udnytte det som støtte for andre politiske pointer.<sup>3</sup> Det er her kunstneren må overlade objektets magt til kunsthandleren, museet eller den nye ejer og vende tilbage til værket for at arbejde med nye ting, som han eller hun stadig kan forestille sig at have kontrol over.

Nogle af dem, der insisterer på kunstens magtesløshed, mener til gengæld, at det netop er kunstens magtesløshed, der er dens egentlige magt – at kunsten unddrager sig ethvert socialt pres, fordi den står uden for alt andet.

Der er en vis sandhed i det, men denne tanke har en tendens til at vække uansvarlighed. Andre ser magt som noget, der er defineret af den herskende kultur – i form af penge, prestige, mediedækning og mulighed for at fortælle folk, hvad de skal gøre – alt sammen definitioner, som udelukker konventionelle forestillinger om kunst, men ikke nødvendigvis aktivistisk kunst.

Det kan være en hjælp i den forbindelse at kaste et blik på de magtkampe, som de fleste kunstnere ufrivilligt røder sig ud i. Spørg dig selv – hvem har mest magt: Den berømte mainstreamkunstner, hvis arbejde bliver set af tusinder på museerne og nogle gange millioner, når det kommer i *Time*, og som har adgang til alle de magtsymboler, det finkulturelle establishment kan opmønstre (økonomisk støtte, salg, udstillinger, artikler og priser)? Eller er det den i de kredse relativt ukendte kunstner (der som regel er konservativt indstillet), men måske i virkeligheden har en større kundekreds og måske er lige så rig, men blot nægtes de kulturelle magthaveres magiske 'kvalitetsstempel'? Eller er det den anonyme massemedie-kunstner, som når ud til millioner af mennesker hver eneste dag, men blot aldrig bliver nævnt ved navn? Eller er det den militante feministiske eller socialistiske kunstner, som har fravalgt synligheden i kunstens verden til fordel for en begrænset, men til gengæld selvkontrolleret synlighed i den 'virkelige' verden ude i samfundet, på skolerne, i demonstrationerne og andre specifikke publikumssammenhænge? Eller kunne det måske endda tænkes at være den lille, lokale kunsthåndværker, der kun har naboerne som publikum, men i sin kunst kan afspejle de uørlige stemmer og usynlige liv, som kun bliver hørt og set i lige netop hans eller hendes lille del af verden?

### III. Kilder

Den aktivistiske kunst er i dag et produkt af såvel ydre som indre omstændigheder. For størstepartens vedkommende er kunsten i sig selv ikke direkte påvirket af den ydre sociale situation, men det gælder ikke for kunstnerne som mennesker. Regeringens inden- og udenrigspolitik og den deraf følgende bureaukratiske fordeling af de økonomiske midler har tydeligvis haft stor indflydelse på det marked, den udstillingsverden og den undervisningssektor, som danner ramme om al kunst. Indadtil er

disse års aktivistiske kunst resultatet af den sammenføjning af tre ellers særskilte kunstnergrupperinger, som indtraf omkring 1980 under indtryk af stigende konservatisme, økonomisk krise og voksende frygt for en tredje verdenskrig. Disse tre grupperinger havde et fælles interessegrundlag, men derudover var de stilistisk og kontekstuellet meget forskellige, og der var kun sporadisk kommunikation mellem dem. De var: (1) eksperimenterende eller avantgardistiske kunstnere, som arbejdede inden for mainstreamkunst eller 'finkunst', (2) progressive eller såkaldt 'politiske kunstnere', som samarbejdede med hinanden eller opererede i politiske organisationer, ofte på én gang både inden og uden for kunstverdens mainstream, og (3) socialt arbejdende kunstnere, som primært opererede i græsrodsorganisationer uden for kunstverdenen.

Selvom denne situation til en vis grad også har indfundet sig andre steder i USA og i andre dele af verden, vil jeg i dette essay fokusere på mine egne lokale erfaringer i New York. Disse erfaringer har ofte været stimuleret af netværkssamarbejde med andre dele af landet og andre dele af verden, især England og Australien (som har været hjemsted for nogle af de vigtigste modeller for aktivistisk kunst). Bevægelsens historie er imidlertid ikke afsluttet, og i øjeblikket indskrænker den sig formentlig til de områder, hvor bykultur, politisk bevidsthed og en rimelig dynamisk kunstscene overlapper med hinanden.

På godt og ondt begyndte det alt sammen i mainstreamkunsten, hvor mere eller mindre eksperimenterende kunstnere personligt, men ikke kunstnerisk, har været tilbøjelige til at identificere sig direkte med undertrykte og oprørske folk. Mainstream- kunstnere og kunstnere, som er på vej til at blive mainstream, vil typisk være meget varsomme med at indgå i gruppeaktiviteter, da det ofte bliver opfattet som noget, der kan svække det individuelle udtryk og skade ens karriere. Selvom der hverken er den store entusiasme for eller viden om kunstnerisk aktivisme i dette miljø, vil man om end kun lejlighedsvis ofte kunne finde oprigtig støtte til en god sag.

Med urette antages det ofte, at 'politiske' kunstnere udelukkende er et produkt af venstrefløjen, som om anarki og etableret neutralitet ikke også var noget 'politisk'. (En rammende definition på den ikke-politiske kunstner: "I stedet for at sige, at man ikke er politisk, kunne man lige så

godt sige, at man har sin politik fra en anden.")<sup>4</sup> I denne sammenhæng vil jeg imidlertid beskrive den politiske kunstner som en kunstner, der arbejder med emner, og nogle gange også i en kontekst, som afspejler sociale spørgsmål – typisk i form af en ironisk kritik. Selvom den 'politiske' og den 'aktivistiske' kunstner ofte er en og samme person, vil den 'politiske' kunstner hælde til at være socialt *interesseret*, hvor den 'aktivistiske' kunstner hælder til at være socialt *involveret* – et personligt valg snarere end en værdidom. Førstnævntes arbejde former sig som en kommentar eller analyse, hvor sidstnævntes kunst opererer i en kontekst og *med* et publikum. I halvfjerdserne stod de 'politiske' og 'aktivistiske' kunstnere, som samarbejdede med feministiske grupper eller organiserede anderledes, destærkende kunstnersammenslutninger (så som Art Workers' Coalition, Artists Meeting for Cultural Change, og Anti-Imperialist Cultural Union), typisk fremmed over for mainstreamkunsten, om end nogle var mere militante og isolerede end andre afhængigt af, hvilken form for organisering der foregik i kunstverdenen på et givet tidspunkt.

De socialt arbejdende kunstnere er politiserede i varierende grad. Tidligere har de som oftest undgået finkunstens verden, ligesom den også har undgået dem. De arbejder som noget helt naturligt i grupper, typisk med vægudsmykning, performance, undervisning og som 'hus-kunstnere' i medborgerhuse og lignende. Nogle af disse socialt arbejdende kunstnere afspejler situationen på stedet i deres arbejde, andre stimulerer til aktiv deltagelse i denne situation, igen andre kritiserer situationen og søger at mobilisere lokalbefolkningen til at forandre den. Sidst i halvfjerdserne var Cityarts Workshop den bedst kendte gruppe af socialt arbejdende kunstnere i New York. Gruppen arbejdede primært med organisering af vægudsmykninger rundt omkring i byens kvarterer.

Jeg kunne godt blive ved med at trække sådanne linjer, indtil jeg til sidst havde tegnet et helt billede, som var mere nøjagtigt (men også mere forvirrende) end de ovenstående forsimplinger. Når jeg i stedet har valgt denne måske lidt grove kategorisering, er det ikke for at splitte fænomenet op, men fordi jeg mener, at det er helt afgørende at forstå de tre sammenflettede strenge i den aktuelle aktivistiske kunst. De krydser hinanden mere og mere, og det er efterhånden blevet svært at skelne dem fra hinanden.

De yngre *New Wave*-kunstnere, for eksempel, som står for ABC No Rio – et kaotisk og energisk stueplanslokale i en forretningsejendom i Lower East Side – er de socialt arbejdende, er de eksperimenterende eller er de politiske kunstnere? Enten er de én af delene, eller også er de alle tre ting på én gang – alt afhængigt af, om man ser på deres stil, deres hensigter, deres arbejdsområde eller deres effekt.

Måske vil det kunne stille den gennemgående karakter af disse kvasi-definitioner i et lidt klarere lys, hvis jeg understøtter den med lidt indre historie. De fleste af os blev opdraget til at anse maleri og skulptur for at være ude af stand til at kommunikere på andet end specialiserede niveauer. De var afskåret ikke bare fra den resterende del af verden, men også fra den resterende del af kulturen. Siden midten af halvtredserne har billedkunstens verden dog i stigende grad bejlet til (eller i hvert fald flirtet med) musik, dans, teater, filosofi, skønlitteratur og indimellem også sociologi og politik. I løbet af de seneste tyve år er man gradvist begyndt at indse, at det ikke er andet end en helt klassisk måde at holde folk nede på, når man tvinger kunstnerne til at vælge mellem rigtigt definerede medier og roller, eller mellem kunstens verden og den 'virkelige' verden. Den splid, som følger af arbejdsdeling – og som stadig kommer til udtryk i de resterende tabuer mod det interdisciplinære – er et levn af de tidlige tresseres kvælende greenbergske formalisme, ifølge hvilken mediet altid var 'bedst', når det var mest 'raffineret', eller når det indskrænkede sig mest muligt til sine væsenstræk, f.eks.: Et maleri er en to-dimensionel, dekoreret overflade og kan ikke være andet.

Den aktivistiske kunst, vi ser i dag, har rod i de sene tressere og oprøret mod sådanne simplistiske opfattelser af kunst. Den udspringer ikke så meget af den 'revolutionære' venstrefløj og dennes knyttede næver og røde stjerner som af de mere ubevidst subversive reaktioner mod status quo, som fandt sted i mainstreamkunsten – især inden for minimalisme og konceptkunst. Disse helt umiddelbart og ganske ugenert ikke-kommunikative stilarter husede en tidstypisk politisk bevidsthed, som end ikke den isolerede kunstverden kunne komme uden om. Minimalismen og konceptkunst benyttede sig blandt andet af strategier som henholdsvis 'fabrikation' og 'dematerialisering', hvorved de problematiserede mytologiseringen

og vareliggørelsen af kunstneren og kunstværket. Strategier som disse fungerede ikke, og det mislykkedes at "få kunsten ud af gallerierne", men de skabte grundlaget for tv-generationens forkærlighed for information og analyse frem for monumentale proportioner og originalitet.

Sidst i tresserne fandt kunstnere med indbyrdes meget forskellige æstetikker og vekslende grader af succes og politisk bevidsthed sammen i grupperinger som Artists' and Writers' Protest, Art Workers' Coalition (AWC), Black Emergency Cultural Coalition og Women Artists in Revolution (WAR) for at protestere mod krigen i Vietnam og mod racisme og sexismen i kunstverdenen. Gruppeaktionerne – planlagt af sorte og hvide, europæere, latin- og nordamerikanere, malere og skulptører i fællesskab – adskilte sig fra tredivernes og fyrrernes agitprop – den sidste store bølge af politisk kunst i USA – ved at kombinere kliché og sofistikation. Guerilla Art Action Group (GAAG) og deres anti-institutionelle gadesketches var tydeligt inspireret af Fluxus og europæisk proto-performancekunst, fremstillingen af medlemskort til Museum of Modern Art, tydeligt gummistempelende med AWC-logoet, var inspireret af konceptkunst, de retoriske krav til museerne blev formuleret af kunstnere, som selv havde udstillet i dem.<sup>5</sup> Derudover udlækkede den generelle modkultur et væld af kollektive gallerier, små forlag, kunstnerstyrede udstillinger og publikationer, gadearbejder, mail art, små uafhængige film- og videogrupper – alt sammen noget, som gjorde det muligt for kunstnerne fortsat at tale deres sag og blive hørt også i halvfjerdsernes køligere klima.

Selvom det kun var et fåtal, der faktisk lod deres politiske erfaringer indgå direkte i deres arbejde (hvorimod flere gjorde brug af deres kunst under deres politiske aktiviteter), lærte alle deltagere meget om, hvordan kunstverdenen fungerer, om relationerne mellem kunstneres magt og den institutionelle magt og om forbindelserne mellem de kulturelle institutioner og de politiske magthavere.<sup>6</sup> Omkring 1971-72 var de kunstnere, som havde deltaget i antikrigsbevægelsen som et slags eventyr eller som en midlertidig nødvendighed, faldet tilbage i mainstreamkunsten. Den sorte frihedskamp, som havde inspireret studerende og feminister til at gøre lignende oprør, stod igen på vågeblus, og det var nu i kvindebevægelsen, at vreden og den radikale revision blev understreget kraftigst. Den femini-

stiske kunst udvidede og uddybede selve forestillingen om 'politisk kunst' ved at inddrage det personlige, det selvbiografiske, bevidstgørelse og sociale forandringer, hvilket i sidste ende førte til en endnu bredere forestilling om at "det politiske er personligt" – altså en bevidsthed om, hvordan lokale, nationale og internationale begivenheder påvirker vores individuelle liv.

Omkring midten af halvfjerdserne var spørgsmålene om race, køn og klasse endelig nået helt frem til West Broadway, selvom de næppe var særligt populære i kunstverdenen. Da man i 1975 dannede Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) for at protestere mod Whitney-museets ironiske udstilling af familien Rockefeller's private samling i anledning af USA's nationale 200-års dag, fik veteranerne fra antikrigsbevægelsen følge af en ny generation, som var blevet uddannet i tresserne af radikale universitetsfolk. AMCC var på mange måder mindre aktionsorienteret end AWC, men til gengæld var man langt bedre funderet i politisk teori og medieanalyse. AMCC udviklede sig primært til et omfattende diskussionsforum, hvoraf flere af de mest veltalende medlemmer var konceptkunstnere, som greb til massereproductive medier for at formidle deres budskaber om kulturens sociale rolle. Gruppens vigtigste bidrag var, ligesom AWC, at gøre kunstnerne mere politisk bevidste. Et andet afgørende skridt var udgivelsen af *The Anti-Catalog*, som gennemgik Rockefeller-samlingen på en akademisk, men revisionistisk måde. Nogle af medlemmer af AMCC var også involveret i udgivelsen af *The Fox* og efterfølgeren *Red Herring* – som begge var vigtige formidlingskanaler for mere eller mindre marxistiske synspunkter på kunst og kunstproduktion. Andre medlemmer var med til at grundlægge *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* i 1976.

I 1977 blev AMCC ramt af interne stridigheder, som indimellem havde karakter af selkterisk mundhuggeri. Flere medlemmer vendte kunstverdenen ryggen for i stedet at slutte sig til Anti-Imperialist Cultural Union (AICU), som Amiri Baraka stod i spidsen for. I AICU samarbejdede de avantgarde kunstnere direkte med forskellige afro-amerikanske 'følelseskaber' i stedet for at bare at referere til dem. Dette samarbejde foregik i sammenhænge, hvor det klart var sidstnævnte, der var på hjemmebane, og det antog former, som var helt ulig, hvad der ellers blev anerkendt eller tolereret blandt dem, der eksperimenterede med at udvide kunstens

aktionsradius? Gennem de seneste ti år har en større del af kunstverdenen, end man almindeligvis regner med, måttet kæmpe med sin isolation. En praktisk kulturteori, som sine steder står i berøring med den såkaldte 'postmodernisme', er langsomt ved at vokse frem fra forskellige vinkler på én gang. Billedkunsten er kun en del af denne teori – eller rettere, for en gangs skyld er den faktisk en del af den. Halvfjerdsernes ofte lidt forsigtige pluralisme, som afløste tressernes ufærdige oprør, gav i virkeligheden langt bedre grobund for videreudvikling, end vi anede dengang. I løbet af 1979 og 1980 begyndte der i New York at aefgne sig en ny stilistisk og politisk drivkraft. Det gjorde sig gældende andre steder i Nordamerika, men den gang var vi endnu ikke så bevidste om hinanden.

#### IV. Fra 1980 og frem ...

Omkring 1980 begyndte nogle af veteranerne fra AMCC, AICU og feminismebevægelsen, hvoraf mange nu var midt eller sidst i trediveerne, så småt at genoprette forbindelsen til kunstverdenens periferier gennem Political Art Documentation/Distribution (PADD), som spændte over flere generationer. Samtidig var man, fortrinsvis blandt yngre kunstnere, begyndt at udvikle en ny oppositionel stil på basis af en samarbejdende og tværkulturel fordybelse i pop- og punkkulturen. Grundlaget for den etablerede kunsts fjendtlige indstilling til kunst med utilsløret socialt fokus begyndte at smuldre, efterhånden som det gik op for folk, at der ikke blot var desperat behov for nye energier, men at disse energier allerede var på buldrende fremmarch i undergrundsbanen, i South Bronx og på Lower East Side, og i den voksende erkendelse af, hvad Reaganismen ville betyde for samfundet – og for kunstnerne. Samtidig samlede der sig fornyet opmærksomhed om de sociale kulturaktiviteter, som havde lavet vægudsmykninger og arbejdet med samfundets udstøtte siden tresserne. De havde været fuldstændig usynlige i kunstverdenen, men nu blev de forbundet med den graffiti- og latinokultur, som pludselig var blevet meget synlig. På trods af nedgangen i den organiserede aktivitet blandt feministerne og tredjeverdensbefolkningerne var deres aktivistiske modeller ikke helt glemt. Grupper som Taller Boricua i the bario, JAM i midtown (og siden downtown), AIR i Soho og Basement Workshop i Chinatown gjorde nu feministisk, spansk-, afro- og

asiatisk-amerikansk kunst tilgængelig for dem, der var villige til at "gøre en indsats for det."

Punk var især blandt yngre kunstnere en afgørende faktor i disse udviklinger. Punkkulturen var blevet importeret fra den britiske arbejderklasse og derpå amerikaniseret og gjort til et middelklasseoprør, som kun lige akkurat bevarede fornemmelsen af et behov for sociale forandringer. Samtidig indfandt der sig en kompleks sammensmeltning af 'fin'- og 'lav'-kultur. Denne sammensmeltning udsprang af de nye forbindelseslinjer mellem kunsthøjskoler, rockmusik og klubscenen, mellem vægkunsthøjdetheater, performance, dokumentarfilm, fotografi og video, mellem feminisme, racefrigørelse og arbejderkamp. En venstreorienteret kulturel græsrodsbevægelse var stille og roligt spiret frem af den tilgroede treser-aktivisme. Den blev katalyseret af de nye skarer af militante, desillusionerede og/eller idealistiske yngre kunstnere, som var veluddannede og ambitiøse, men utilfredse med den snævre og elitære kunstverden, som de forventedes at tilslutte sig lige så gnidningsløst som de af deres forgængere, der blev omtalt i medierne.

For mange kunstnere, som ellers kunne være meget forskellige indbyrdes, sagde det sig selv, at poplærerkulturen umiddelbart giver et godt billede af verdensopfattelsen blandt flertallet af befolkningen. Det var således en mere eller mindre indforstået populisme, der lå til grund for reklamerne, rockmusikkens, rap-musikkens, tegneserierne og modens infiltrering af 'finkunsten' i begyndelsen af firserne. Et udvidet syn på kunstens funktion førte for sit vedkommende til en mere udbredt afvisning af den politiske neutralisme i kunsten – det at man undgik et socialt ansvar med den begyndelse, at "alt er tilladt i kunsten", og at "kunstnerne alligevel er magtesløse." Hvilket så igen førte til, at nogle kunstnere forstede den socialt indlærte forestilling om, at man bliver nødt til at vælge mellem kunst og social indsats, og at enhver, der ønsker en kommunikativ og virkningsfuld kunst, enten er en tåbelig socialist, en elendig kunstner eller en farlig kommunist.<sup>8</sup>

Mange yngre kunstnere afviste de sterile udstillingssteder i Soho og de glittede sider i de kommercielle kunstmagasiner for i stedet at danne Collaborative Projects (Colab). De afholdt primitive, åbne temaudstillinger

i tomme butiklokaler og forfaldne bygninger, de udgav upolerede zines på grynnet avispapir og satte i det hele taget gang i en ny og kaotisk udstillingsæstetik og en uafhængig distributionsform. Det var også i disse år, at Fashion Moda blev grundlagt i South Bronx – hverken som et lokalt kunstcenter eller som et alternativt avantgarde-sted (det kunne ellers minde om begge dele), men som et 'koncept' for kulturel udveksling (der blandt andet var med til at skaffe graffitien adgang til kunstverdenen for anden gang i løbet af ti år). Også Group Material, som er et ungt kollektiv med et mere struktureret socialistisk program, åbnede et sted, på East 13th Street, hvor de eksperimenterede med en meget levende udstillingsteknik, som kombinerede didaktik og massekultur.

Nyårsaftensdag 1980 besatte Colab en forladt kommunal ejendom på Delancey Street, hvor de afholdt *The Real Estate Show*, som var en gruppeudstilling om boligmarkedet, ejendomsforhold og byggeplanlægning. Det resulterede i endnu et galleri – ABC No Rio i Rivington Street. PADD (som jeg arbejder i) blev dannet i 1979 "for at tilføre kunstnerne en organiseret relation til samfundet", for at støtte venstreorienteret kultur (hvilket fortsat sker i form af udstillinger) og for at skabe et arkiv over socialt bevidst kunst, foruden offentlige events, et månedligt fellesmøde og to publikationer – *Upfront* og *Red Letter Days*. I samme periode åbnede Gallery 345, som var specifikt rettet mod 'politisk' kunst, og San Francisco Poster Brigade rejste landet rundt med deres vilde og heterogene show 'Anti-WWW 3', som omfattede værker fra mere end halvtreds lande.

Det blev populært med temaudstillinger, hvori de enkelte værker gik i ét med den overordnede installation. Med dem fulgte en voldsom stigning i utilsløret politisk indhold (som ofte var ret anarkistisk og ignorant). Colab begyndte denne trend i 1979 med *The Manifesto Show*, hurtigt efterfulgt af *The Sex and Death Show*, *The Dog Show* og *The Income and Wealth Show*. Det hele kulminerede sommeren 1980 med det overdådige *The Times Square Show*. Group Material havde deres *Alienation Show*, *It's a Gender Show*, *Facere/Fascis* (om mode) og *Arroz con Mango*, som udstillede yndlingskunst fra hjemmene i galleriets nærmeste omgivelser. Contemporary Urbicultural Documentation (CUD) specialiserede sig i topologisk samtidssarkæologi: De udgravede og rekonstruerede en reus-

bygning, et atomart beskyttelsesrum og et psykiatrisk hospital. PADD's *Death and Taxes* foregik overalt i byen: offentlige toiletter, telefonbøse og butiksvinduer, på vægge og ved skatteforvaltningens kontorbygning. PADD koncentrerede sig også om demonstrationskunst og om opfattelsen af politiske demonstrationer som kunst.

Gennem sådanne kollektive aktiviteter rakte mange af de unge, såkaldte 'New Wave'-kunstnere ud til deres samtidige i ghettterne – ikke så meget på baggrund af en politisk bevidsthed som på baggrund af fælles følelsesmessige behov. Ved at gøre det bragte de også downtown-kunsten til South Bronx og omvendt – og endnu mere uhørt lykkedes det dem også indimellem at bringe downtown-publikummet til South Bronx (her var det omvendte (dog kun sjældent tilfældet). Der begyndte at aftegne sig skrøbelige tværkulturelle alliancer hen over classeskellene, hvilket nogle gange førte til opkomsten af en ny form for kunststjerne – den tidligere (eller måske stadig aktive) graffiti-maler, som blev indoptaget i og til dels satte sit præg på downtown-fenomenet 'gutter-chic' (og siden 'penthouse-chic').

I de tidlige firsere begyndte der i PADD's og Group Material's regi endvidere at danne sig tentative koalitioner mellem omgrupperede venstreorienterede kunstnere og de yngre generationer. I begyndelsen var den mere organiserede kulturelle venstrefløj forholdsvis mistænksom over for den nye bølge, som de frygtede kunne udvikle sig til noget udbytende, manipulerende, chikt eller opportunistisk, hvorimod de fleste yngre kunstnere opfattede venstrefløjen som gammeldags, moraliserende og retorisk. Gradvis blev disse gensidige fordomme nedbrudt hos begge parter. En fornyet åbenhed hos venstrefløjen over for populærkulturen og visse dele af avantgarden har indfundet sig samtidigt med en fornyet (og uden tvivl forbigående) åbenhed i den etablerede kunst over for en vis grad af eksplicit politisk indhold. Takket være Reagan-administrationens indenrigspolitiske og militære gerninger er emner som vold, frygt, fremmedgørelse og overtevelse blevet universelle temaer, som dukker op i den ene stilistiske forkædning efter den anden og det ene medium efter det andet inden for murene i den etablerede kunsts trojanske fæstningsanlæg.

Efterhånden som flere og flere kunstnere begyndte at arbejde i offentligheden, efterhånden som kunststillinger på gaden, i undergrundssta-

tioner eller i forladte bygninger blev et relativt almindeligt syn (på grund af graffiti-kunstnere og socialaktiviteterne), blev der skabt en ny, hybrid, subkulturel kunst. Under musikens og politikens indflydelse, under indflydelse af afro- og spansk-amerikansk kultur begyndte man at mødes og knytte relationer på kryds og tværs. East Village og Lower East Side (Alphaville og Loisaída) var og stadig de vigtigste aktivitetscentre. Disse ekstremt dynamiske samfund med vekslende økonomiske og etniske prægninger har gennem mere end et århundrede været hjemsted for kunsten. I dag er de truet af drøbende statusløft i form af den såkaldte 'byfornyelse' eller 'Soho-ization', som ironisk nok er et resultat af netop de ovenstående fænomener. Ligeledes er 'politisk' kunst i dag på vej til at blive gjort mondan i finkunstens verden. Den politiske kunst bliver imidlertid ikke nødvendigvis mindre effektiv, når den bliver mere respektable, til dels fordi de aktivistiske kunstnere bliver ved med at være på barrikaderne med yderligere modeller for integrering af kunst og social forandring.

Store dele af den aktivistiske kunst er baseret på samarbejde og deltagelse, og dens betydning kan direkte udledes af dens brugsværdi for en bestemt gruppe. Det er en bestemt menneskegrubes behov, der på én gang udbreder og sætter en grænse for kunstnernes aktiviteter. At sidde overskrevet på hegnet mellem mainstream og social indsats er en god måde at undgå at blive opslugt, men det er ikke særlig behageligt. Adgangen til 'et bredere publikum' er bevidst en del af den aktivistiske kunst, selvom det ofte bliver overset. Det tager flere år at udvikle formelt effektive måder, hvorpå man kan udveksle magt med sit udvalgte publikum. Som mange har opdaget, kan man ikke bare vade ind i et 'socialt fællesskab' og så begynde at lave god aktivistisk kunst. Der er tale om et specialiseret foretagende (om end på en helt anden måde end finkunsten), som kræver stor disciplin og dedikation (ligesom finkunsten). Det får katastrofale følger, hvis man ikke har fingeren på pulsen, får analyseret tingene ordentligt eller er dårligt underrettet (hvilket i en anden sammenhæng måske også gælder for finkunsten).

Aktivistisk kunst får uundgåeligt en meget udviklet struktur, fordi de aktivistiske kunstnere altid havner i en ekstremt kompleks situation, der er fuld af økonomiske, æstetiske og politiske modsigelser. Socialt og politisk arbejde vil ofte være hæmmende for den enkelte kunstners behov for at be-



væge sig længere ud eller ind i feltet for at eksperimentere hinsides, hvad der er umiddelbart nødvendigt. Mange meget dygtige kunstnere, som arbejder med sociale grupper, bliver hurtigt udrændt, fordi de resultater, der kan opnås gennem sådanne aktiviteter, typisk bliver opfattet som noget, der er helt adskilt fra den rent kunstneriske udvikling, og fordi deres kontakter i kunstverdenen som regel ikke anerkender disse resultater.

På den anden side har jeg endnu ikke mødt en kunstner, der kom tomhændet tilbage efter at have vovet sig ud af kunstverdenen for i stedet at arbejde i nye og ukendte sammenhænge. Sådanne erfaringer vil berige enhver kunst. Når man forlader sin egen trygge hjemmebane – den sammenhæng man har lært at handle i – vil man ikke bare lære en hel del om verden, men også en hel del om sig selv, sin egen kunst og sit eget billedsprog og om, hvordan disse ting kommunikerer med omverdenen. Nye erfaringer kan give anledning til nye symboler. En kunst, der vælger aktivismen som sin drivkraft, må lægge vægt på klar mening og gennemskuelig kommunikation. Men det betyder ikke, at den må være simpel, hvilket ville indebære en nedladende holdning til publikum. Hvad ét publikum måske opfatter som simpelt og stereotyp, vil måske være dybt meningsfyldt for et andet publikum, som er mere involveret i de specifikke spørgsmål.<sup>9</sup>

Siden 1980 har der både nationalt og internationalt (hvor især England, Canada, Australien, Cuba og Nicaragua har spillet en rolle) været øget kontakt mellem organiserede billedkunstnere og socialt bevidste og/eller involverede kulturarbejdere. Det seneste og mest synlige resultat har været Artists Call Against US Intervention in Central America – en usædvanligt bredspektret og mangfoldig protestkampagne, som begyndte i januar 1984, da Artists Call mobiliserede udøvere inden for alle kunstarter til hele enog-tredive udstillinger med over 1100 deltagende kunstnere alene i New York. Yderligere tusinder deltog i over tredive byer i USA og Canada. Artists Call gjorde op med den forestilling, at kunsten var apolitisk og virkningsløs. Ud over at samle penge ind og skabe opmærksomhed om Reagan-administrationens stigende militarisering af Centralamerika, tilskyndede kampagnen også til international solidaritet mellem kunstnere, den etablerede et stående netværk af socialt bevidste kunstnere og skabte en arbejdsmodel, der også kan bruges af andre kulturelle og faglige grupper. Måske lige så

vigtigt er det, at Artists Call har udvidet det spektrum af kunstnere, som har kendskab til situationen i Centralamerika og kan inddrage sådanne emner i deres kunst.<sup>10</sup>

Organisering og netværksarbejde er afgørende elementer i den aktivistiske kunst, selvom disse ting normalt ikke opfattes som en del af den kreative proces. Kunst nærer sig af anden kunst, lige så vel som den nærer sig af kunstnerens livserfaringer, og derfor er det i dag en af de vigtigste målsætninger for den kulturelle aktivisme i USA at skabe en atmosfære af gensidig adgang til hinandens kunst og ideer. Kunst med politisk indhold bliver kun sjældent taget op af de store museer, de turnerende udstillinger, massemedierne eller de store kommercielle bladudgivelser – og hvis man overhovedet vil røre ved den, så gemmer man den enten væk i en særlig sektion, eller også lader man den blive neutraliseret af skribenter, som bevidst ignorerer eller er uvidende om netop det politiske indhold. Samtidig er billedkunsten også blevet forsømt af de venstreorienterede medier, selvom meget tyder på, at det er ved at ændre sig. Denne dobbelte fordom har til gengæld betydet en eksplosiv stigning i antallet af nyhedsbreve og andre mindre publikationer, som decideret retter sig mod eller i hvert fald indbefatter venstreorienteret kultur.<sup>11</sup>

Erfaringerne med alternative medier har påvirket selve kunsten stilistisk, ligesom de har gjort det muligt at rekonstruere kommunikation som et politisk indgreb. Billedmateriale fra dagens (som oftest dårlige) nyheder eller fra (kommentarer til) kommercielle medieteknikker præger i dag hele det æstetisk-politiske spektrum. Denne afhængighed (som både skyldes æstetiske og økonomiske hensyn) af masseproduktive teknikker har i kombination med behovet for at genfinde kontakten med det 'virkelige liv' betydet, hvad jeg vil kalde en 'journalistisering af kunsten'. I de gratiske kunster og i maleriet omfatter dette en tendens til at genoptage den grutede og grove stil fra kunstneren-som-reporter-traditionen. Og det er ikke tilfældigt, at denne stil minder om store dele af kunsten fra trediverne: Den politiske situation i dag minder ubehageligt meget om situationen dengang med massiv arbejdsløshed og overhængende fare for krig. Også fotodokumentationer, dokumentarfilm, tegneserier og illustrerede bøger er blevet gravet frem igen og fungerer i dag som meget vigtige aktivistiske

værktøjer, samtidig med at deres egne konventioner og klicheer udforskes nærmere. Samme modernistiske selvbevidsthed, der tilskynder til fornyet brug af gamle radikalismer, kan også iagttages i et andet aspekt af kunstens journalisering – nemlig kritikken eller kopieringen af de smarte blade, Hollywood film og tv-reklamer, detes hykleri og subliminale budskaber. Ser man nærmere på dette fænomen, viser det sig, at nogle kunstnere helt og holdent fokuserer på mediestil under udelukkelse af alt andet end det mest hermetiske og tvetydige indhold. Andre, som udgør den mere venstreorienterede, formalistiske og ideologisk bevidste gren af postmodernismen, fokuserer mere på teorier om repræsentation og kannibalisme i forbindelse med fundne billeder – hvilket i øvrigt leder tankerne tilbage til perioden fra midten til slutningen af tresserne, hvor konceptkunsten tog afstand fra kunstnerens befyrdelse af verden med flere objekter. Igen andre er populistere eller aktivister, der ser de massekulturelle teknikker, som en måde, hvorpå man kan nå ud til flere mennesker ved hjælp af narrativ *suspense* og forførende familiaritet: Behold billedet, erstat budskabet.

Sammen lignet med tresserne er firsernes aktivistiske og 'politiske' kunst blevet mere politisk sofistikeret. Det skyldes den teordannelse omkring venstreorienteret kultur, som gradvist er blevet sammenhævet af de tråde, jeg har været inde på i det ovenstående. Denne teori bærer præg af den fornyede opmærksomhed omkring såvel valgpolitik som konfrontationel politik, der rejste sig i 1984. På baggrund af det globale klima, som er præget af vrøde og frygt, er der i dag på venstrefløj en stigende anerkendelse af mytiske og psykologiske komponenter som ideologi og kunst. De aktivistiske kunstnere forsøger stadig at kommunikere intern, fælles og verdensomspændende frygt for fremtiden (for slet ikke at tale om nutiden) uden at hamre folk oven i hovedet med Den Store, Stygge Ronnie. Når vi kommunikerer denne frygt, opdager vi, at vi ikke er de eneste, der forsøger at finde et billedsprog, som kan kombinere analyse, modstand og håb. Mølem naivitet og erfaring, mellem dybt engagement og gryende bevidsthed, må der være plads til en masse forskellige ting.

For at kunne være virksomhedsfuld må aktivistisk kunst være samordnet med kunstnerens egne opfattelser. Meget velmenende, progressiv og aktivistisk kunst reflekterer, når det kommer til stykket, ikke kunstnerens

levede erfaring, og ofte er kunstnerens levede erfaring meget ulig de fleste andre menneskers. Ved at arbejde i beboerorganisationer, feministiske grupper, radikale grupper, fagforeninger, solidaritetsgrupper, kulturelle udvalg i de mange små venstreorienterede partier, i miljøorganisationer, pacifismebevægelser eller i de forskellige grupper, der bekæmper kernevåben, kan man komme på bølgelængde med dem, der er interesseret i det. En anden mulighed er at opfatte selvets forandringer som et symbol på sociale forandringer, idet man bruger personlige livshistorier (ikke nødvendigvis sin egen) til at kaste lys over verdensbegivenheder og større perspektiver. Under denne proces kan lokal og etnisk identitet, køn og klasse, være med til at forstærke individuelle besættelser. Den fantastiske afro-brasilianske film *Jom* fremstiller *griot* (fortælleren, historikeren, shamanen, kunstneren) som selve ryggraden i den daglige politiske bevidsthed i fællesskabet – som den kilde til kontinuitet, der er afgørende for, om magten kan beholdes eller går tabt.

Jeg kan godt lide at tænke på, at roden til ordet 'radikal' netop er ordet 'rod'. Græsrodder referer altså ikke bare til ordets store udbredelse. Der ligger også det i græsrodder, at hvert et græsstrå har sine egne rødder. Magt betyder 'at kunne' – evnen til at kunne handle energisk med "styrke, autoritet, væld, kontrol, gejst og guddommelighed." Hverken ordet 'kunst' eller ordet 'kultur' oppebærer sådanne militante konnotationer. Oprindeligt betød kunst blot 'at føje eller knytte ting sammen', og 'kultur' har for sit vedkommende med dyrkning og vækst at gøre. Kunstneren kan enten gøre som den dovne gartner, der luger ud for at holde ukrudtet nede, eller gå i dybden og gribe om nældens rod. Sociale forandringer kan skabes, når man river tingene op med rode, eller – for nu at rode metaforene helt sammen – når man går tilbage til rødderne og skelner ukrudtet fra blomsterne og nytteplanterne... de trojanske heste fra de fire heste i apokalypsen.

Dele af dette essay har tidligere været trykt i *The Village Voice*, især i "Power/Control" (18. oktober, 1983). Der er også meget, som er inspireret af samtaler med medlemmerne af Political Art Documentation/Distribution (PADDD), Heresies og The Alliance for Cultural Democracy, ikke mindst min samarbejdspartner Jerry Kearns.

Oversat af Morten Visby fra "Trojan Horses: Activist Art and Power", Brian Wallis (ed.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 341-358.

#### Noter

- 1 Arlene Goldberg & Don Adams: "From the Ground Up: Cultural Democracy as a National Movement", *Upfront*, nr. 8 (Winter 1983-84), p. 6. Goldberg og Adams var gennem flere år hovedkræfterne i NAPNOC (Neighborhood Arts Programs National Organizing Committee), som nu er blevet omdøbt til Alliance for Cultural Democracy – et landsdækkende samarbejde mellem progressive grupperinger inden for alle kunstarter. Goldberg og Adams spirende kulturpolitiske teori er af uvurderlig betydning. Andre af deres artikler kan findes i *Art in America* 70, nr. 4 (April 1982), pp. 21-25; *Fuse* 6, nr. 1-2 (Maj-juni 1982), pp. 11-16 og i alle gamle numre af *Cultural Democracy*.
- 2 Se Lucy R. Lippard og Jerry Kearns: "Cashing a Wolf Ticket (Activist Art and *Fort Apache: The Bronx*)", *Artforum* 20, nr. 2 (Oktober 1981), pp. 64-73 for en redegørelse for denne mediekampagne og dens relation til aktivistiske kunst.
- 3 Det klassiske eksempel er den amerikanske regerings brug af abstrakt ekspresionisme (New York School) som et koldkrigsvåben. Denne brug er blevet dokumenteret af Max Kozloff i "American Painting During the Cold War", *Artforum* 11, nr. 9, (Maj), 1973, pp. 43-54, af William Hauptman i "The Suppression of Art in the McCarthy Decade", *Artforum* 12, nr. 2 (Oktober), 1973, pp. 48-52 og af Eva Cockcroft i "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum* 12, nr. 10 (Juni), 1974, pp. 39-41.
- 4 Hélène Cixous: "Castration or Decapitation?", *Signs* 7, nr. 1 (Autumn), 1981, p. 51, citeret af Nancy Spero i et interview med Kate Horsfield, "On Art and Artist: Nancy Spero", *Profile* 3, nr. 1 (Januar), p. 17.
- 5 Se min "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International* 180, nr. 927 (November), 1970, pp. 171-174. Denne tekst og

en masse andet materiale er genoptrykt i min bog *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York: E.P. Dutton, 1984.

- 6 Hans Haacke var en af de få kunstnere, der faktisk brugte dette materiale i sit arbejde. I sin kunst og i sine artikler undersøger han fortsat meget grundigt og virksomingsfuldt "bevidsthedsindustriens" ødelæggende manipulationer.
- 7 Deres publikation *Main Trend* dokumenterede livligt, hvilke konflikter det indebar på én gang at være "politisk korrekt" og æstetisk ambitiøs.
- 8 Jf. Hilton Kramers dundertaler i *The New Criterion*, især "A Note on the New Criterion", *The New Criterion* 1, nr. 1 (September), 1982, pp. 1-5 og "Turning back the clock: Art and politics in 1984", *The New Criterion* 2, nr. 8 (April), 1984, pp. 68-73.
- 9 Selv Harold Rosenberg har engang skrevet: "at reagere på politiske kampe kan gøre meget for kunsten" (citeret af Jamey Gambrell i "Art Against Intervention", *Art in America* 72, nr. 5 (Maj), 1984, p. 15.
- 10 For yderligere information om Artists Call, se *Art & Artists* 13, nr. 4 (januar), 1984. *Art in America* 72, nr. 5 (Maj), 1984, pp. 9-19 og *High Performance*, nr. 25, 1984, pp. 8-14, som alle rummer større artikler om dette emne.
- 11 For bare at nævne nogle få: *Cultural Correspondance*, *Art & Artists*, *Upfront*, *Cultural Democracy*, *Heresies* (New York); *Community Murals og Left Curve* (San Francisco); *Fuse og Incite* (Toronto), *Afterimage* (Rochester); *911 Reports* (Seattle); *Red Bass* (Tallahassee); *Cultural Workers News* (Minneapolis); *Block og Artery* (London); *Art Network* (Sydney) ... og for slet ikke at nævne de mange film-, litteratur- og kunstmagasiner, der har et vist politisk indhold, så som *Real Life*, *High Performance*, *Wedge*, *Bomb*, *Cover*, *Red Tape og Just Another Asshole* ... Tilsammen rapporterer de om et væld af begivenheder fra musik til performance til konferencer til gadeaktioner, fagforeningsarbejde, demonstrationer, udstillinger, mail art, kunstnerbøger og så videre.