

Kunst og pædagogik i et postmigrationsfund

Marta Padovan-Özdemir

Artiklen rejser spørgsmålet, hvilket pædagogisk projekt, der tegner sig, når kunstnere "giver stemme til" mennesker med flygtninge- og indvandrerbaggrund, og hvordan en sådan kurateret stemmeføring kan forstås som en pædagogisk intervention i et postmigrationsfund. Således indledes artiklen med en teoretisk afsøgning og diskussion af kunstens pædagogiske potentiale fra Brecht og Freire til Mouffe og Rancière, samt hvordan dette potentiale lader sig udfolde i et postmigrationsperspektiv. Denne teoretiske afsøgning danner ramme for den følgende analytiske diskussion af kunstprojektet *100% FREMMED?* Afslutningsvis rejser artiklen nogle ubekvemme spørgsmål til pædagogik og kunst, der søger at gøre en forskel i et postmigrationsfund.

Emneord: postmigration, flygtninge, indvandrere, solidaritet, kritik

I vinteren 2019 dumpede en invitation til byrumsudstillingen *100% FREMMED?* ind i min indbakke på arbejdet. Invitationen kom fra den boligsociale indsats i Horsens, som min arbejdsplads, Pædagoguddannelsen i Horsens i mange år har arbejdet sammen med. Dels fordi de geografisk er naboer, dels fordi kontoret for den boligsociale indsats ligger i et socialt boligområde, der er på regeringens såkaldte ghetto-liste. Området udgør således i mere end en forstand et geopolitisk hot spot for sociale og pædagogiske interventioner. Det, der fangede min opmærksomhed, var måden, hvorved den turnerende udstilling blev beskrevet og reklameret for som "*en samling af anderledes portrætter*", der giver stemme til "*dem, som danskbedebatten handler om*" (BoTrivsel 2019). Endvidere stod der i invitationen, at ti af de portrætterede personer med flygtningebaggrund kom fra Horsens. Der syntes således i invitationens beskrivelse og rammesætning af byrumsudstillingen at være flere samtidige markeringer af "vi'er" og "dem'er", der spiller på, med og op imod forestillinger om et dansk nationalt fællesskab. Dette kontrasteres med det "anderledes", der gives en stemme i en debat, som ellers har "de anderledes" som genstand for debatten. Samtidig væves "de anderledes" ind i det nationale fællesskab som "*danskere med flygtningebaggrund*" (BoTrivsel 2019). Disse anderledes stemmer fremtræder i invitationen med et portrætbillede af to kvinder på havnen i Skagen og med et citat af en tredje portrætteret: "*Jeg har oplevet ét Danmark på landet i Jylland og et andet i København. Danmark er – ligesom danskhed – en mangfoldig størrelse*" (BoTrivsel 2019).

Da jeg nåede hen til ferniseringen, var skåltalerne forbi og alment opbrud. Uden for aktivitetshuset stod portrætterne udstillet side om side med de portrætteredes svar på spørgsmålet: ”Hvornår er man dansk, og hvornår er man fremmed?” (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018). Jeg og nogle få andre gik rundt og beskuede udstillingen i stilhed. Jeg overvejede, hvad sådan en kunstnerisk intervention i et geo- og socialpolitisk hot spot som dette ghetto-stemplede boligområde ville og kunne: Hvilket pædagogisk projekt tegner sig, når kunstnere ”giver stemme til” mennesker med flygtninge- og indvandrerbaggrund, og hvordan kan disse kunstnerisk kuraterede stemmer forstås som en pædagogisk intervention i et postmigrationssamfund?

For at kunne undersøge disse spørgsmål indledes artiklen med en teoretisk afsøgning og diskussion af kunstens pædagogiske potentiale (i kampen for social retfærdighed og en bedre verden), samt hvordan dette potentiale lader sig udfolde i et postmigrationsperspektiv. Denne teoretiske afsøgning danner ramme for og perspektiv på den følgende analytiske diskussion af kunstprojektet *100% FREMMED?* Afslutningsvis rejser artiklen nogle ubekvemme spørgsmål til pædagogiske kunstinterventioner, der søger at gøre en forskel i et postmigrationssamfund.

Artiklen er lidt for-tung, da den udgør et teoretisk afsøgningsarbejde forud for en forestående kunstbaseret interventionsforskning, der skal undersøge hjemskabelse i et migrationsperspektiv gennem partcipatorisk metodeudvikling.¹ Artiklen tilstræber også at bidrage til en bredere diskussion af kritikens og solidaritetens rækkevidde, når pædagogikken og kunsten hjælper hinanden med at give stemme til migranter.

Der synes de seneste år at have dannet sig et spirende forskningsfelt, hvor man beskæftiger sig med kunst i et kritisk migrationsperspektiv. For mig at se karakteriseres feltet af en bevægelse, der overskrider ”repræsentation” som kunstens kritiske potentiale. I stedet for, i multikulturalistisk forstand, at give stemme til migranter i parallelle udstillingsrum, beskæftiger dette forskningsfelt sig med, hvordan kunsten kuraterer dynamiske og konfliktfyldte relationer med politiske effekter (Bennett 2011). I forlængelse heraf, men fra et mere udtalt aktivistisk perspektiv undersøger Begüm Özden Firat, hvordan kritisk kunst kan synliggøre migranten som politisk subjekt uden at reificere en minoritetsposition og i stedet lade kunsten skabe en iscenesættelse, hvor migranten træder frem som politisk subjekt frem for objekt (2011). Sabrina Vitting-Seerup tager i en dansk sammenhæng dette kritiske perspektiv op i en analyse af en teaterproduktion om flygtninges historier. Her problematiserer hun, om man i forsøget på ”*at ændre dehumaniseringen af mennesker med flugterfaring igennem scenekunst, bør [...] fokusere mere på de privilegeredes privilegier end på inklusion af de*

¹ Forskningsprojektet, *Making it Home: An Aesthetic Methodological Contribution to the Study of Migrant Home-Making and Politics of Integration*. Projektet finansieres af NordForsk og gennemføres 2020-2023. www.mahomeproject.com.

marginaliserede” (2018:132). Et lignende perspektiv anlægger Mathias Danbolt og Lene Myong (2018) på det dramapædagogiske mangfoldighedsværktøj, *Med andre øjne*, hvor empatien forestilles at etablere solidariske bånd på tværs af forskelligheder. Danbolt og Myong argumenterer for, at den empatiske strategi risikerer at reificere det majoriserede subjekt som autoritativ bevidner af det minoriserede subjekt. Ifølge Marianne Ping Huang (2015) og Lene Myong (2018) kan den kunstneriske kritik tage en mere radikal og aktivistisk form i kunst-baserede interventioner som laboratorier, hvor forskningshåndværk og æstetisk produktion smelter sammen i ”*et æstetisk og diskursivt register*” (Myong 2018:203), der begynder med etableringen af et arkiv af ”*stories, fragments, or lacks*” (Huang 2015:108) og ender med et kurateret undersøgelsesfelt.

Forskningsfeltet, som denne artikel skriver sig ind i, rejser altså her en afgørende diskussion af kritikens og solidaritetens rækkevidde og relationer – alt afhængigt af hvem eller hvad der bliver hhv. kritikens subjekt og objekt.

”Kunst er våben”

I 1976 udkom bogen *Kunst er våben* (Harsløf 1976b), som gennem analyser, reportager og interviews samlede op på det politiske teaterarbejdes historie og perspektiver – ”*som [et] arbejdsværktøj for dem, der kræver et nyt samfund*” (Harsløf 1976a). Selvom indeværende artikel ikke beskæftiger sig med teatret som kunstform, synes bogens titel og bidrag at optegne et idéhistorisk arvegods, som frigørelsespædagogikken såvel som den politiske og samfundsendagerede kunst synes at trække på, nemlig kunsten som arbejdsværktøj i kampen for social retfærdighed.

Jeg tager i denne sammenhæng indledningsvist udgangspunkt i Ib Bondebjergs (1976) bidrag til bogen, hvor han diskuterer det pædagogiske potentiale i Bertolt Brechts lærestykker, og knytter disse pædagogiske perspektiver på kunsten som arbejdsværktøj til ”de undertryktes pædagogik”, som den blev formuleret af Paolo Freire (1974).

Ifølge Bondebjerg udgør Brechts lærestykker en fortrængt del af Brechts arbejde; sandsynligvis fordi lærestykkerne inviterede i sin form til en mere radikal samfundskritik og samfundstransformation, idet de ”*var tiltænkt som et frigørende og bevidsthedsændrende teater for definerede kollektiver*” (1976:201). Brechts pædagogiske intention var således at skabe indsigt i historiske vilkår og objektive strukturer som en forudsætning for handling, hvilket kunne realiseres vha. en ”*proletarisk teknik*” (1976:216), hvor lærestykket forener kropslig udfoldelse med analytisk bearbejdning af de samfundsmæssige modsætninger og uretfærdigheder.

Den proletariske teknik går med andre ord ud på at skole de undertrykte politisk-æstetisk ved at gøre dem til aktive subjekter i selve teaterhandlingen,

hvor lærestykkets materiale er med til at fremprovokere samfundsmæssige modsætninger, som subjekterne forholder sig kritisk til og afprøver alternative handlemuligheder.

Den såkaldte proletariske teknik radikaliserer altså fremmedgørelseseffekten ved at forene spiller og tilskuer i et og samme subjekt i en kritisk-dialektisk forholdemåde. Denne iagttagelse bruger Bondebjerg til at identificere to pædagogikker i Brechts arbejde; den store og den lille pædagogik. Den store pædagogik findes i lærestykkerne, som qua den proletariske teknik muliggør de deltagende subjekter at handle på kollektivets vegne og i kollektivets interesse. Som ”*en konkretisering af utopien om producenterne der selv laver historie med bevidsthed*” (Bondebjerg 1976:217). Hvor den store pædagogik revolutionerer selve det bestående teaters form mhp. at forandre samfundet som sådan, opererer den lille pædagogik inden for de etablerede kulturinstitutioner på en sådan måde, at den udstiller borgerlige privilegier. Ved at fremmedgøre det velkendte for tilskueren er det den lille pædagogiks hensigt at vække fornuften snarere end følelsen hos tilskueren, så denne ”tvinges” til at tage parti i stedet for blot at identificere sig med den eller hin figur på scenen. Den lille pædagogik er altså tilegnet det privilegerede borgerskab, hvor den store pædagogik er rettet mod proletarerne – de undertrykte.

Man kan således sige, at Brechts store pædagogik udfoldes i praktisk-pædagogisk forstand i Paolo Freires frigørelsesprojekt med formuleringen af en pædagogik *med* og ikke for de undertrykte:

Ingen pædagogik, som er virkelig frigørende, kan distancere sig fra de undertrykte ved at behandle dem som ulykkelige og ved at tilbyde dem modeller – taget fra undertrykkerens verden – til deres kamp. De undertrykte må være deres eget eksempel i kampen for deres frigørelse (Freire 1974:26).

Hvad Freire her er på sporet af, er et grundlæggende forbehold over for solidaritetsarbejde, der med paternalistisk gavmildhed ”*gør de undertrykte til genstand for denne pædagogiks humanitarisme*” (1974:26). For et sådan solidaritetsarbejde afstedkommer ikke blot andetgørelse af de undertrykte, men opretholder også status quo i samfundet (for lignende iagttagelser se Andersen, Aparna, og Sandberg 2019; Padovan-Özdemir og Øland 2017). Sagt med andre ord: ”*For at have den stadige mulighed for at vise deres ”gavmildhed” må undertrykkerne til stadighed fortsætte uretfærdigheden*” (Freire 1974:16).

En pædagogik *med* de undertrykte indebærer således ifølge Freire netop en kritisk-dialektisk forholdemåde, hvor undertrykkelsen gøres til genstand for refleksion og objektiviseres som en ”grænse-situation”, der står til at ændre. I dette perspektiv er problem og løsning ikke givet på forhånd, hvorfor en kritisk

pædagogisk indgriben hele tiden må ændre form og afstemmes deltagerne og de objektive strukturer (Freire 1974:40–43) – på samme måde som Brecht anvendte forskellige pædagogikker til forskellige målgrupper.

Når kunstnerisk og pædagogisk indgriben således er blevet brugt som samfundskritikkens våben i den marxistiske tradition, ansporer det til en opmærksomhed ikke kun på målgruppen for denne indgriben, men ligeledes genstanden for dens kritik.

Forstyrrelse og konfrontation

Brecht og Freire havde tydeligvis det kapitalistiske klassesamfunds objektive strukturer og udbytningsformer som primær genstand for kritik. Vi genfinder en videreførelse af denne kritik hos de to filosoffer Chantal Mouffe og Jacques Rancière, som begge i nyere tid har beskæftiget sig med kunsten som politisk våben i vestlige kapitalistiske demokratier.² Mouffe såvel som Rancière objektiverer vestlig rationalisme og universalisme samt det liberale demokratis konsensusøgning som nutidige undertrykkelsesformer, og gør dem til deres primære genstand for kritik. I det følgende undersøger jeg Mouffes og Rancières forskellige perspektiver på kunstens pædagogiske potentiale i en politisk kamp.

Når jeg således henviser til kunstens pædagogiske potentiale, betragtes pædagogik, i socialhistorisk forstand, som et grundlæggende samfundsmæssiggørende arbejde, der er indlejret i politiske kampe om samfundet, borgeren og magten (Mathiesen 2003). Pædagogik udgør med andre ord en konkret horisont for subjektiverings- og objektiveringsmuligheder (Øland 2011:447), idet nogen vil noget med nogen. På samme måde som Brechts store pædagogik vil skabe en kritisk masse gennem objektivering af den eksisterende – og for nogen undertrykkende – samfundsorden, og den lille pædagogik vil vække fornuften, identifikationen og nye solidaritetsrelationer. Det er derfor interessant at undersøge og diskutere, hvordan kunst, pædagogik og politik fletter sig sammen og bliver skiftevis hinandens værktøjer såvel som kontekster, og hvordan de arbejder i hinandens tjeneste i konkrete projekter eller interventioner.

Følgelig tillader jeg mig at fortolke kunstnerisk og pædagogisk intervention som en del af og bidrag til ”det politiske”. Mouffe stiller spørgsmålet, ”[h]vordan kan kulturelle og kunstneriske praksisser bidrage til den modhegemoniske udfordring af det neoliberal hegemoni?” (2011:75). Som svar på dette spørgsmål, henleder Mouffe i første omgang vores opmærksomhed på behovet for en mere radikaliseret tilgang til demokratiet og dets politiske processer: Ontologisk må man anerkende det demokratiske samfunds indbyggede kontingens og

² Der er dog ikke tale om en decideret videreførelse af en marxistisk tradition, idet hverken Mouffe eller Rancière visionerer en totalisering af samfundet, men udpeger snarere kunstens mulighed for at eksponere antagonisme som det demokratiske samfunds vilkår og nødvendighed (Mouffe 2011:77; Rancière 2010:139).

antagonismer (2013:xi), hvor den politiske indgriben altid også indbefatter etableringen af et "vi" såvel som et "dem" (2013:5). Således er den til enhver tid eksisterende hegemoniske magtkonfiguration midlertidig og kontingent, hvorfor dens dominans ligger i evnen til at skjule denne kontingens under et dække af konsensus og selvfølgeligjorte subjektiveringsmuligheder – ofte hjulpet af kulturelt-symboliske udtryksformer. *"En modhegemonisk politik må derfor involvere sig i dette felt for at fremme andre former for identifikation"* (Mouffe 2011:75).

Et midlertidigt dominansforhold kan altså ifølge Mouffe udfordres ved en epistemologisk kunstnerisk indgriben, der sætter spørgsmålstejn ved de eksisterende og hegemoniske subjektiveringsmuligheder og tilbyder alternativer. Kunstneriske praksisser udgør et relevant arbejdsredskab, fordi det kan udstille magtens symbolske orden med et subversivt symbolsprog (Mouffe 2013:91–93). En sådan kunstnerisk indgriben handler dog ikke om at afsløre en falsk bevidsthed og bibringe "sandheden", men snarere om at re-artikulere mulighedsrummet og den selvfølgeligjorte symbolske ordning af sociale relationer og konsensus: *"This is where art's great power lies – in its capacity to make us see things in a different way, to make us perceive new possibilities"* (Mouffe 2013:96–97).

Det pædagogiske potentiale kan med andre ord findes i den kritiske kunsts strategi om hos tilskueren at skabe en vilje til kritisk at genbesøge egne forestillinger og vække et begær for forandring ved at undersøge og udstille en alternativ symbolsk ordning af sociale relationer. Der er hermed tale om en *konfrontation* på et psykologisk affektivt/kognitivt plan i mødet mellem kunstprojektet og beskueren og en *forstyrrelse* på et socialt plan i kunstprojektets (re-)artikulering af den symbolske orden.

Selvom Rancière på mange måder deler Mouffes kritiske ærinde og ontologiske forståelse af det demokratiske samfund som grundlæggende konfliktfyldt, stiller han sig anderledes kritisk over for kunstens sociale og politiske virkningsfuldhed – eller i hvert fald over for kunstens virkningsfuldhed i kausal form.

Således stiller Rancière sig skeptisk over for argumentet om, at kunsten er vendt tilbage til det politiske efter årtusindeskiftet, i hvert fald i den form, hvor kunst

is presumed to be effective politically because it displays the marks of domination, or parodies mainstream icons, or even because it leaves the spaces reserved for it and becomes a social practice ... Underlying these forms is the assumption that art compels us to revolt when it shows us revolting things ... that it incites us to oppose the system of domination by denouncing its own participation in that system. (Rancière 2010:134–35)

Rancièrre kalder denne tænkning om kunstens virkningsfuldhed for en ”pædagogisk model” (2010:136), fordi den trækker på en kausal-logik om, at kunstværket kan virke determinerende på beskuerens adfærd, idet det antages, at beskueren handler på baggrund af det kunstneriske input og efter kunstværkets hensigt. Rancièrre finder denne kausal-logik i samfundsbevarende såvel som revolutionær kunst (2010:137). Den samfundsbevarende kausal-logik virker gennem en iscenesættelse af samfundet mhp. at reproducere og bevare den bestående symbolsk-socialt orden. Den kritiske kunsts pædagogiske kausal-logik virker gennem iscenesættelse af virkelighedens dominansformer ved 1) at skabe en sensorisk fremmedhed gennem konstellationen af modsætningsfyldte elementer, 2) at forklare denne fremmedhed og 3) at aktivere og mobilisere beskueren på baggrund af denne bevidstgørelsesproces (Rancièrre 2010:142).

Omend Rancièrre afviser, at kunst skulle have en kausal virkning, afviser han ikke kunstens virkningsfuldhed som sådan. I stedet placerer han kunstens virkningsfuldhed ved det æstetiske, som suspenderer enhver determinerende relation mellem kunstværket og en særlig social funktion (2010:138).

Ifølge Rancièrre består den æstetiske virkningsfuldhed i ”dissensus”, som kan forstås som ”a conflict between sense and sense” (2010:139). Det vil sige en konflikt mellem en sensorisk præsentation og dens receptive meningstilskrivelse. Hvis der således skal findes en forbindelse mellem det kunstneriske og det politiske, så må det ifølge Rancièrre findes i begrebet om dissensus. Det politiske finder nemlig sted i aktiviteter, der bryder med den herskende horisont af objektiverings- og subjektiveringsmuligheder (Rancièrre 2010:139–40).

Det er således i forlængelse af denne forbindelse mellem kunst og politik, at jeg tillader mig at lave en pædagogisk læsning af Rancièrres filosofiske overvejelser over kunstens virkningsfuldhed. Inspireret af Gert Biestas (2013) Rancièrre-læsning kan kunstens pædagogiske potentiale (eller virkningsfuldhed) i Rancièrresk forstand forstås qua den epistemologiske forstyrrelse, som æstetikken kan udvirke. Det pædagogiske i kunsten består således i en forstyrrelse eller udvidelse af den herskende horisont af objektivering og subjektivering, hvorigennem deltagerne bliver til som nye politiske subjekter. Pædagogik i politisk forstand handler følgelig om dannelse og fortsat omdannelse af politiske subjektiviteter (Biesta 2013:160).

På trods af Rancièrres kritik af ”den pædagogiske model” mener jeg derfor alligevel at kunne fremlæse et pædagogisk potentiale i kunstens æstetiske virkningsfuldhed. Dette pædagogiske potentiale opstår ikke i kausal forstand, men i processen ”to compose a proposition on what it is that is given to see to us and an interrogation into the power of representation” (Rancièrre 2010:149).

Den kunstneriske indgriben udgør altså et konkret ”fiktionsarbejde”, hvis iscenesættelse og dramaturgi skaber andre epistemologiske muligheder for

at begribe verden (Rancièrè 2010:149). Kunstens pædagogiske potentiale kan altså siges at være uafgørlig. Æstetikens uafgørlighed (Johansen 2018) afgrænser samtidig kunsten fra at blive brugt i en fremmed sags tjeneste – dvs. i en konfrontatorisk strategi med et artikuleret ”vi” og ”dem” og et erklæret endemål. I stedet tilbyder kunsten en kurateret epistemologisk forstyrrelse.

Et postmigrationsperspektiv

Når disse indledende afsøgninger af kunstens pædagogiske potentiale skal sættes ind i en migrationspolitisk kontekst, er det oplagt at kaste et blik på det relativt nye begreb, postmigration. Dels udspringer begrebet fra den alternative tyske teaterscene i Berlin og bringer mig således tilbage, hvor jeg startede, nemlig ved Brechts lærestykker og den store og lille pædagogik. Dels inviterer den akademiske adaptation af begrebet til et historie- og konfliktssensitivt perspektivskifte i migrationsforskningen (Petersen, Schramm, og Wiegand 2019b:7), hvilket aktiverer Mouffes ontologiske antagonisme såvel som Rancièrès epistemologiske dissenterende uafgørlighed. Anne Ring Petersen og Moritz Schramm skriver netop, at det postmigrantiske perspektiv retter fokus mod forhandlinger, antagonismer og ambivalenser i det flerkulturelle samfund (2016:185).

Som sagt udspringer begrebet postmigration fra den alternative tyske teaterscene som udtryk for ”migrantiserede” kunstneres modstand mod at blive mærket som migrant-kunstnere og integrationsobjekter:

Instead, they insisted on due recognition of their contributions to German culture and society and that this recognition should go hand in hand with an acknowledgement of the overall plurality of life stories and the multiplicity of backgrounds as fundamental conditions of contemporary society and the social and cultural interactions among all its members (Petersen m.fl. 2019b:3).

På denne måde kan man sige, at det postmigrantiske teater forener og videreudvikler den lille og store pædagogik i en re-approprierende strategi, der udfordrer statiske dikotomier (fx migrant vs. ikke-migrant) og eksperimenterer med, ”hvem der har lov til at spille hvilken rolle – både på scenen og uden for teatret” (Petersen og Schramm 2016:188). Fremmedgørelseseffekten i den lille pædagogik og undersøgelsen af alternativer i den store pædagogik synes således at forene sig i det postmigrantiske perspektiv. Det postmigrantiske perspektiv opstår nemlig i udvekslingen mellem samfundsmæssige iagttagelser af konflikt og en pædagogiseret – vil jeg tilføje - kunstnerisk behandling af eller intervention i disse iagttagelser (Moslund og Petersen 2019:68).

Det postmigrantiske perspektiv indebærer altså en udfordring af den hidtidige migrations- og integrationsforskningens ”migrantologi”, som placerer migranter i samfundets margin som objekter for nærmere undersøgelse (Römhild 2017). I stedet indebærer postmigrationsbegrebet at undersøge samfundet fra et migrationsperspektiv, hvor man som udgangspunkt anerkender, at samfundet allerede er defineret og skabt af migration og derfor retter opmærksomheden på de samfundsmæssige forhandlinger, antagonismer og ambivalenser, der udspringer af postmigrantiske forhold (Petersen m.fl. 2019b:7; Römhild 2017:72).

På denne måde refererer præfikset post- i postmigrationsbegrebet ikke til en samfundsmæssig tilstand efter en afsluttet migrationsproces, men netop til et samfundsmæssigt *forhold*: Dels som et anerkendelsespolitisk opgør med migrantisering af den Anden og muliggørelse af dennes kreative og re-approprierende eksperimenteren med Andengørelsen. Dels som en markering af, at historisk migrationsbetingede dominansforhold fortsat kan være virksomme i nye former; på samme måde som *post*kolonialisme udstiller, hvordan det koloniale arvegods fortsat virker i nutidige samfund (Petersen, Schramm, og Wiegand 2019a:54–56).

Når kunsten som arbejdsredskab læses ind i et postmigrationsperspektiv, kan det pædagogiske potentiale skrives frem som skabelsen af kreative forhandlingsrum, der fordrer ambivalente stemmer indefra og giver mulighed for re-approprierende ikke-binære subjektiveringer (Petersen m.fl. 2019a:60).

I den følgende analyse bliver øvelsen således ikke at klassificere kunstprojektet *100% FREMMED?* som enten postmigrantisk eller ikke-postmigrantisk kunst. I stedet bliver øvelsen at undersøge projektets pædagogiske dimensioner qua dets kunstneriske indgriben i et konkret samfundsmæssigt migrationsbetinget forhold – med støtte i de teoretiske perspektiver fra kunstens lille og store pædagogik, den kritiske kunsts strategi om at vække en vilje og et begær om forandring samt kunstens dissenterende uafgørlighed som epistemologisk forstyrrelse.

Menneskeudstilling eller epistemologisk brud eller...?

Det er nu, at jeg vender tilbage til artiklens indledning, hvor jeg beskrev et ”ghetto-listet” socialt boligområde som hot spot for kunstnerisk indgriben med pædagogiske dimensioner og aspirationer. Det er denne indgriben, jeg vil kigge nærmere på, som den har materialiseret sig i kunstprojektet *100% FREMMED?*

Det empiriske grundlag for den analytiske diskussion af denne indgriben består af en bogudgivelse (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018), projektets hjemmeside (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2017), et undervisningsmateriale (Andersen og Nymark 2017) samt diverse

medieomtaler af kunstprojektet. En række lignende kunstprojekter har været lanceret gennem de seneste 10-20 år i Danmark (se fx Kaisen 2015; Myong 2018; Ring Petersen 2017; Zainorin 2019), men jeg vælger at tage udgangspunkt i *100% FREMMED?*, fordi kunstprojektet så eksplicit har pædagogiske dimensioner og aspirationer - i samarbejdet med de portrætterede såvel som i formidlingen af kunstprojektet. Ligeledes udgør kunstprojektet en artikuleret og aktuel kunstnerisk reaktion på samfundsmæssige spændinger og konflikter med flygtningen som omdrejningspunkt. Således afstår jeg i analysen fra at forholde mig til kunstprojektets æstetiske kvalitet, men præsenterer i stedet en pædagogisk læsning af kunstprojektet.

Projektets baggrund og historiske folder

I 2016 tog Københavns Internationale Teater, Metropolis, i samarbejde med fotograf Maja Nydal Eriksen initiativ til det ”dokumentariske kunstprojekt *100% FREMMED?*” (Metropolis 2018) og skabte udstillingen *100% FREMMED?*, som blev vist første gang på Københavns Rådhus i foråret 2017 (Metropolis 2017). På det tidspunkt bestod udstillingen af hundrede tidligere flygtninges portrætter og personlige fortællinger. De portrætterede deltog i iscenesættelsen af deres individuelle portrætter og i udlægningen af deres personlige fortællinger. Senere (2018-2019) tog byrumsudstillingen på danmarksturne til omkring tyve byer, hvor kunstprojektet i hver by portrætterede ti nye flygtninge bosiddende i den pågældende by. Således beskrives kunstprojektet som et ”levende arkiv” og donerer alle portrætter til nationale og lokale arkiver i Danmark.

På kunstprojektets hjemmeside og i diverse pressemeddelelser og medieomtaler indskrives denne kunstneriske indgriben i et tvedelt motiv. På den ene side foldes projektet ind i historien om verdens flygtninge siden afslutningen af 2. verdenskrig og oprettelsen af FN’s flygtningekonvention i 1951, hvortil kunstprojektet ønsker at bibringe ”et menneskeligt billede på 60 års lokale og globale kriser” – men uden at fokusere på flugten (Metropolis 2017). På den anden side beskrives kunstprojektet som ”et nyt kapitel til danmarkshistorien”, som ifølge projektets initiativtagere er blevet sværere at skrive som ”en fortælling, der er karakteristisk for Danmark og samtidig fællesskabsdannende” (Metropolis 2018).

De to motiver forenes i et pædagogisk ærinde om at repræsentere og give stemme til flygtninge, der er kommet til Danmark siden 1956 og er blevet boende, og herved bidrage til debatten om flygtninge og danskhed ved at lade flygtninge forholde sig til spørgsmålet om, hvornår man er dansk, og hvornår man er fremmed (Metropolis/Københavns Internationale Teater u.å.).³

3 <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>

Med en postmigrantisk læsning kan *100% FREMMED?* siges at udgøre en reaktion på og indgriben i et migrationsbetinget samfundsforhold, hvor forhandlinger, antagonismer og ambivalenser om danskhed perspektiveres af spørgsmålet om flygtninges oplevelse af fremmedhed.

Kunstprojektets *Leitmotif* erkender således på den ene side, at det danske samfund og historie må forstås som defineret af migration – og at dette indbefatter aktuelle forhandlinger, antagonismer og ambivalenser. På den anden side følges denne erkendelse af en tilsyneladende konsensusføgende, lidelses- og dominansfri opdatering af danmarksbilledet. Dette kommer fx til udtryk, når kunstprojektet eksplicit fokuserer på og fremhæver det almenmenneskelige i ”*det, vi har til fælles på tværs af sociale, kulturelle og nationale skel*” (Metropolis 2018) og samtidig bevidst fravælger at beskæftige sig med flugten eller de sociale dominansforhold, der synes at kunne trænge sig på i spørgsmålet om fremmedhed og danskhed:

”Med humor, farver og i skiftende vejrforhold søger billederne at skabe et alternativ til den ofte tunge socialrealistiske portrættering af mennesker, der har fået asyl i Danmark” (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018)⁴.

Bogen og byrumsudstillingerne *100% FREMMED?* synes i vid udstrækning at lade billeder og tekst fremstå som relativt selvstændige indspil i spørgsmålet om fremmedhed og danskhed. Derimod er det værd at hæfte sig ved, at kunstprojektets rammesætning af sig selv og diverse medieomtaler i høj grad udstiller et behov for at mediere de visuelle historiefortællinger, således at flygtningeportrætterne og -fortællingernes potentielt dissentierende uafgørlighed, antagonistiske konfrontation af beskueren eller potentielt epistemologiske forstyrrelse af den symbolske orden tæmmes. Denne tendentielle tæmning kommer fx til udtryk i projektets hovedsponsors kommentar om, at ”[d]e menneskelige fortællinger synliggør den kulturelle mangfoldighed, som det danske fællesskab rummer. Vi er glade for, at borgere og byer over hele landet bidrager til nye kulturelle møder og dialog” (NordeaFonden 2018). Således bliver kunstprojektets indgriben og pædagogiske ærinde i samfundsdebatten og byrummet medieret som et konfliktfrit og berigende kulturmøde.

Kuraterede stemmer

Flygtningenes visuelle historiefortællinger må også forstås som produkter af fotografens og interviewerens kuraterende stemmeføring.

Kunstprojektets kuraterende stemmeføring tager udgangspunkt i asyltal fra

⁴ <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>



Foto 1: Portræt af Gazi Monir Ahmed i Tivoli

Danmarks Statistik, som de er opgjort siden 1956: ”Deltagerne i 100% Fremmed? er valgt således, at de proportionelt repræsenterer de 40 lande, hvorfra flere end 500 flygtninge har fået asyl i Danmark. I alt repræsenterer de 95% af samtlige tilkomne” flygtninge i Danmark (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018)⁵.

Endvidere er der i udvælgelsen blevet taget hensyn til ”køn, årstal for ankomst til Danmark, hvorvidt de er familiesammenførte samt deres politiske, religiøse og professionelle baggrund” (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018).

Herefter er de udvalgte blevet interviewet om deres liv og tanker om ”at tilhøre kategorien af ”fremmede” i Danmark” (Metropolis 2017) og har desuden været med til at vælge baggrund for deres portræt – dog begrænset af enten Tivoli i København eller steder af lokalkulturel betydning i de respektive kommuner.

5 <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>



Foto 2: Portræt af Sawla Aldyab i Skagen

Endvidere er de blevet ”bedt om at klæde sig pænt på til foto” og medbringe en genstand eller mennesker, som de gerne ville have med på billedet (Andersen og Nymark 2017:6).

Den stedslige begrænsning af de portrætterede flygtnings valg af baggrund har været en selvstændig pointe i kunstprojektets kuraterende stemmeføring, idet fotografen har haft til hensigt at placere ”deltagerne i det officielle danmarksbillede” (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018)⁶. Det er således muligt at forstå kunstprojektets indgriben som en epistemologisk forstyrrelse af den nationalromantiske symbolske orden – eller en ”opdatering”, som det beskrives på kunstprojektets hjemmeside.

Når man beskuer portrætterne og deres kuraterede udtryk og ’stemmer’, hvad er det så for en såkaldt ”opdatering” af det officielle danmarksbillede, der har fundet sted? I foto 1 og 2, som her indgår som eksempler fra kunstprojektet, ser man på foto 1 en bangladeshisk mand i en af Tivolis forlystelser, og på foto 2 en syrisk

6 <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>

kvinde på havnen i Skagen. I begge tilfælde har de portrætterede bragt genstande eller mennesker ind i scenen. Består opdateringen således af en synliggørende fotografisk fastholdelse af, at mennesker med flygtningebaggrund *også* indgår i det danske kulturlandskab? Eller består opdateringen i flygtningenes lettere humoristiske erobring af det danske kulturlandskab? I begge tilfælde synes opdateringen at være betinget af, at beskueren finder det overraskende at finde en flygtning ganske frivolt placeret i det danske kulturlandskab.

Den intentionelle og kuraterede frivolitet, hvormed fotografen har ønsket at frigøre flygtningene fra deres eksil-skæbne og tilføre humor til den ellers udbredte "socialrealistiske" fremstilling af flygtninge i Danmark (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018)⁷, står i kontrast til de mere smertelige og politisk engagerede tekstlige fortællinger, der akkompagnerer portrætterne. Her kan man læse om politisk kamp mod korruption og for menneskerettigheder i Bangladesh i forlængelse af foto 1 og om fejl i asylbehandlingen, der stiller den portrætterede i foto 2 med en usikker fremtid i Danmark. Den kuraterede kontrast mellem portrætfotografierne og de tekstlige fortællinger skaber en æstetisk spænding, der i et postmigrantisk perspektiv indfanger ambivalenser og flertydigheder i spørgsmål om fremmedhed såvel som det opdaterede danmarksbillede.

Denne æstetiske spænding kan siges at installere en art dissensus i det symbolsk investerede kulturlandskab, som fx portrætscenen Tivoli udgør i kunstprojektet. Som beskuer og læser forledes man således til at forstå, at Tivoli repræsenterer danmarksbilledet, der bliver opdateret eller forstyrret.

Alligevel synes kunstprojektets æstetiske virkningsfuldhed at blive tæmmet af projekts meta-kommunikation i medieomtaler og på projektets hjemmeside. Selvom der et enkelt sted på hjemmesiden nævnes, at Tivoli engang for ikke så længe siden udstillede mennesker fra bl.a. Kina (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018)⁸, så udvandes opmærksomheden på denne historiske og symbolske vold af den officielle begrundelse for valget af Tivoli som portrætscene, der beskrives som et "*nationalklenodie ... der ... har repræsenteret det danske og det fremmede med lige dele nysgerrighed, hyldest, forsimpning og fortrængning. Et spejl på og samtidig et billede fra verden udenfor*" (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018)⁹.

Ligeså meget som kunstprojektets æstetiske spændinger skaber dissensus, ligeså meget reificerer kunstprojektets metakommunikation "de fremmede" som objekt for "nysgerrighed, hyldest, forsimpning og fortrængning", hvilket således "spejler" et hegemonisk dominansforhold mellem "det fremmede" og "det danske" i stedet for at opdatere dette forhold i et postmigrantisk perspektiv.

7 <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>

8 <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>

9 <https://100pctfremmed.dk/flygtninge-i-danmark/>

Endvidere fortrænges denne historisk-symbolske vold helt fra kunstprojektets undervisningsmateriale, hvor valget af Tivoli som portrætscene begrundes ved at være en vigtig del af dansk kulturhistorie, og som ”*blander nationale, visuelle, symbolske og arkitektoniske referencer. Parken er dermed en oplagt kulisse til at iscenesætte deltagernes blandingsidentitet og historie*” (Andersen og Nymark 2017:6).

Undervisningsmaterialet synes således at afmonterer kunstprojektets potentielle epistemologiske forstyrrelse af den nationalromantiske symbolske orden, og lader i stedet kunstprojektet tjene et pædagogisk ærinde om at socialisere skoleelever med et danmarksbillede, der på konserverende vis tilfredsstillende nationalromantiske fantasier om Danmark som et åbent og venligt lille land, der på frivol vis forbinder sig med den store verden og den nationale fortid.

Kunstprojektets pædagogiske former

Ovenstående ambivalente læsning af kunstprojektets pædagogiske ærinde om at opdatere det officielle danmarksbillede kan med fordel diskuteres med begreberne om den store og lille pædagogik og disses iboende distinktion af den kunstneriske indgribens målgrupper.

Således kan man forstå kunstprojektets interne portrætproduktion som en art stor pædagogik, hvor portræt-deltagerne får tildelt en taleposition med mulighed for at forholde sig til danskhedsdebatten, som de ellers er objekter for. Ligeledes gives de mulighed for at fremsætte alternative subjektpositioner og utopiske forestillinger om et andet danmarksbillede.

I samme frigørelsespædagogiske perspektiv kan man således forstå formidlingen og udstillingen af portrætsamlingen som en form for lille pædagogik, der tjener til at udstille den majoriserede beskuers privilegier i den hidtidige nationalromantiske symbolske orden. Dog viser ovenstående analyse af frivolitetens fortrængning af lidelsen og den historiske vold, at den lille pædagogiks fremmedgørelseseffekt er begrænset i *100% FREMMED?*

Denne begrænsning kan særligt iagttages i kunstprojektets undervisningsmateriale, der gennemgående tager udgangspunkt i elevernes emotionelle nysgerrighed på portrætterne. Mange af materialets øvelser indledes med at bede eleverne om at vælge det portræt, der ”*fanger*” deres opmærksomhed og undersøge hvorfor ud fra dansk- og billedkunstfaglige perspektiver. Det



Foto 3: Adnan Axacan i Tivoli.

emotionelle fokus næres yderligere af empatiske øvelser, hvor eleverne skal gennemgå lignende æstetiske og refleksive processer som de portrætterede. Fx kan eleverne i en af øvelserne tale med hinanden om situationer, hvor de har følt sig fremmede og herefter foreslå tiltag, der kan ”*få en person til at føle sig mindre fremmed*” (Andersen og Nymark 2017:18).

Den grundlæggende integrationistiske konsensusøgning og antagonisme-fortrængende tilgang, som synes at omgærde kunstprojektet, træder således tydeligst frem i undervisningsmaterialets øvelser, der handler om at minimere eller ligefrem bekæmpe fremmedhed, som en af øvelserne har til formål

(Andersen og Nymark 2017:19). I denne øvelse bliver eleverne bedt om at forholde sig til flygtningeinitiativet *Venligboerne*, som citeres for at arbejde ud fra tre principper om venlighed, nysgerrighed og respekt for forskellighed. Dette principgrundlag kan siges at indebære en empatisk strategi (Danbolt og Myong 2018), der reificerer majoritetsdanskeren som autoritativ bevidner og forløser af flygtningens forskellighed og fremmedhed.

Objektivering af fremmedhed som noget negativt bliver således talt frem i et fællesskabsdannede pædagogisk ærinde, der finder resonans i den kunstneriske indgriben med at placere flygtninge i det danske kulturlandskab.

I samme empatiske bevægelse risikerer flygtningen af blive frataget sin fremmedhed, som netop kan udgøre en personlig-eksistentiel såvel som samfundsontologisk ambivalens i et postmigrantisk perspektiv. Fx fortæller den portrætterede Adnan Axacan: *"jeg er blevet dansk kurder. Jeg ville ikke have noget imod at være dansk dansker, men jeg kan ikke løsrive mig fra Kurdistan. Min familie er dér sammen med min fortid, min idealisme og mine drømme"* (Metropolis/Københavns Internationale Teater 2018).

Samtidig har Adnan Axacan valgt at lade sig portrættere i kurdisk folkedragt foran en blodrød låge i Tivoli med en kartoffel, som han nænsomt holder ind til sit bryst med begge hænder. Denne iscenesættelse kan fortolkes som en ironiserende kommentar til spørgsmålet om fremmedhed og danskhed, idet "den fremmede" i dette tilfælde bliver subjektet i vis hænder det ligger at bevidne, forløse og formgive danskheden, som kartoffelen kan symbolisere.

På denne måde viser kunstprojektet *100% FREMMED?* også, at det æstetiske udtryks uafgørlighed begrænser den pædagogiske strategi og opløser entydige og konsensusøgende endemål.

Den kritiske kunsts pædagogiske rettethed og solidaritetens bånd

Analysen af *100% Fremmed?* synes at fremkalde to grundlæggende problematikker i diskussionen af pædagogiserede kunstinterventioner i postmigrantiske forhold. Analysen problematiserer dels den kritiske kunsts pædagogiske rettethed, dels de solidariske bånd, der søges at blive etableret qua den pædagogiserede kunstintervention. Begge problematikker hænger uløseligt sammen.

Hvor Brecht's store og lille pædagogiks forskellige rettetheder og pædagogiske strategier opererede med en tydelig samfundsmæssig antagonisme i form af det undertrykkende borgerskab over for det undertrykte proletariat og således arbejdede for en samfundsutopi hinsides det bestående, synes manglen på

antagonistiske markeringer i *100% FREMMED?* at gøre kritikens pædagogiske rettetthed og strategi langt mere utydelig og ambivalent.

Kunstprojektet søger at give stemme til flygtninge, der ellers blot indgår som objekter i dansk- og fremmedhedsdebatten, ved at involvere dem i kurateringen af deres egne portrætter. Men denne store pædagogiske øvelse udi en kritik synes at blive begrænset af et andet pædagogisk ærinde om at opdatere det officielle danmarksbillede, som bliver rammen, flygtningene skal udfylde. I forlængelse heraf bliver den lille pædagogiks fremmedgørelseseffekt minimeret til fordel for en empatisk reificering af ”det officielle Danmarks” bevidning og forløsning (eller opløsning) af fremmedheden.

I én bevægelse bliver flygtningene til som politiske subjekter, idet de gives en stemme (Firat 2011), hvorved det med æstetikens uafgørlighed bliver muligt at rette et kritisk perspektiv på migrationsforhold i det danske samfund.

I en anden bevægelse bliver flygtningene på pædagogisk vis underlagt det majoriserede subjekts bevidnende blik som objekter i en national fantasi (Andreassen 2012). Således kan *100% FREMMED?* siges at udgøre en migrantologisk menneskeudstilling, hvor den intime individualiserede fortælling dyrkes og tilkendes en plads i det officielle danmarksbillede. På denne måde gøres det epistemologiske brud i pædagogisk forstand afhængigt af den majoriserede beskuers fantasi og æstetisk-diskursive register (Myong 2018).

I et frigørelsespædagogisk perspektiv betyder dette, at solidariteten mellem flygtningene og fotografen – mellem flygtningene og den majoriserede beskuer – forfalder til ædelmodighed og gavmildhed (Freire 1974:33). Godt nok forsøger man i *100% FREMMED?* at lade flygtningene undslippe deres skæbne som ofre for krig og forfølgelse i deres portrætters iscenesættelse, men dette synes hult, når de samtidig bliver bedt om at placere sig i et danmarksbillede, der fortrænger historisk vold, negligerer strukturel lidelse og tilbyder opløsning af fremmedhed.

Ifølge Freire kræver solidaritet, ”at man går ind på samme vilkår som dem, man er solidarisk med” (1974:21). I eksemplet *100% FREMMED?* synes det at måtte kræve, at man som minimum anerkendte og undersøgte den historiske vold, personlige lidelse såvel som den grænsekrydsende frivolitet og derved i højere grad gjorde dansk- og fremmedheden til genstand for æstetisk behandling fremfor migrantologisk portrættering af flygtningen.

Dette bringer mig tilbage til artiklens indledning og byrumsudstillingens stop i en såkaldt ghetto med en større andel af beboere med flygtninge- eller indvandrerbaggrund. Med denne scene for kunstprojektets formidling melder spørgsmålet sig, om det såkaldte opdaterede danmarksbillede faktisk

bliver en pædagogisk domesticerende undertrykkelsesform, hvorigennem flygtninge og indvandrere identificerer sig med undertrykkelsens opdaterede nationalromantiske symbolske orden? Eller skaber æstetikken uafgørlighed mulighed for en rekonfiguration af det synlige og det forståelige i dansk- og fremmedheden?

**Marta Padovan-Özdemir, Ph.D., lektor v. Pædagoguddannelsen
i Horsens og forskningsleder af Program for Samfund og
Mangfoldighed, VIA University College**

Referencer

- Andersen, Dorte Jagetic, Kolar Aparna, og Marie Sandberg. 2019. "Solidaritetsarbejdets skæringspunkter i frivillig flygtningehjælp". *Social Kritik* (157):4–10.
- Andersen, Maria Holst, og Anne Burup Nymark. 2017. *100% FREMMED? Undervisningsmateriale 7.-9. klasse*. København: Københavns Internationale Teater.
- Andreassen, Rikke. 2012. "Representations of Sexuality and Race at Danish Exhibitions of 'Exotic' People at the Turn of the Twentieth Century". *Nora - Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 20(2):126–47.
- Bennett, Jill. 2011. "Migratory Aesthetics: art and politics beyond identity". S. 109–26 i *Art and visibility in migratory culture: conflict, resistance, and agency, Thamyris intersecting: place, sex, and race*, redigeret af M. Bal og M. Á. Hernández-Navarro. Amsterdam: Rodopi.
- Biesta, Gert J. J. 2013. *Demokratilæring i skole og samfund: uddannelse, livslang læring og medborgerskabets politik*. Aarhus: Klim.
- Bondebjerg, Ib. 1976. "Brechts lærestykker". S. 200–228 i *Kunst er våben*, redigeret af O. Harsløf. København: Tiderne skifter.
- Bo Trivsel. 2019. "Udstilling: 100% fremmed".
- Danbolt, Mathias, og Lene Myong. 2018. "Det her skal alle da opleve". *Peripeti* (29–30):56–71.
- Firat, Begüm Özden. 2011. "The Seventh Man: Migration, Politics, and Aesthetics". *Thamyris/Intersecting* (23):127–42.
- Freire, Paulo. 1974. *De undertryktes pædagogik*. 1. udg. København: Christian Ejlers' Forlag.
- Harsløf, Olav, red. 1976a. "De frie grupper skulle måske være en slags socialistiske laboratorier for teatre fejltagelser". Interview med Tage Hind." S. 7–13 i *Kunst er våben*. København: Tiderne skifter.
- Harsløf, Olav, red. 1976b. *Kunst er våben*. København: Tiderne skifter.
- Huang, Marianne Ping. 2015. "Artistic Research as Critique in Jane Jin Kaisen's Loving Belinda". S. 104–18 i *Loving Belinda: Jane Jin Kaisen*, redigeret af J. J. Kaisen. Aarhus: Forlaget * [asterisk].
- Johansen, Blok Martin. 2018. "Kunst som modstand - ansatser til en uafgørlighedspædagogik". S. 237–58 i *Æstetik og pædagogik*, redigeret af B. M.

- Johansen. København: Akademisk Forlag.
- Kaisen, Jane Jin, red. 2015. *Loving Belinda: Jane Jin Kaisen*. 1. edition. Aarhus: Forlaget * [asterisk].
- Mathiesen, Anders. 2003. "Et kritisk socialhistorisk perspektiv på uddannelserne i Danmark". S. 573–617 i *Pædagogik: en grundbog til et fag*, redigeret af J. Bjerg. Kbh.: Hans Reitzel.
- Metropolis. 2017. "100% FREMMED? - 100 personlige fortællinger i tekst og billede af 100 tidligere flygtninge. Pressemeddelelse".
- Metropolis. 2018. "100% FREMMED? skriver nyt kapitel til danmarkshistorien. Pressemeddelelse".
- Metropolis/Københavns Internationale Teater. 2017. "100% FREMMED?" *100% Fremmed?* Hentet 6. maj 2020 (<https://100pctfremmed.dk/>).
- Metropolis/Københavns Internationale Teater. 2018. *100 PROCENT FREMMED? 100 personlige fortællinger i tekst og billede af 100 tidligere flygtninge*. København: Metropolis/Københavns Internationale Teater.
- Moslund, Sten Pultz, og Anne Ring Petersen. 2019. "Introduction. Towards a Postmigrant Frame of Reading". S. 67–74 i *Reframing migration, diversity and the arts: the postmigrant condition, Routledge research in art and politics*, redigeret af M. Schramm, S. P. Moslund, A. R. Petersen, M. Gebauer, H. C. Post, S. Vitting-Seerup, og F. Wiegand. New York ; London: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Mouffe, Chantal. 2011. "Kritik som modhegemonisk intervention. De kulturelle praksissers rolle". *Kritik* (200):70–78.
- Mouffe, Chantal. 2013. *Agonistics: thinking the world politically*. London; New York: Verso.
- Myong, Lene. 2018. "Et laboratorium for de uidentificerbare og fremmede objekter: Om UFOlabs bidrag til at udforme en adoptionskritisk epistemologi". *Kunst og Kultur* 101(03):186–204.
- NordeaFonden. 2018. "100% FREMMED". *Nordea-fonden*. Hentet 14. maj 2020 (<https://nordeafonden.dk/projekter/100-fremmed>).
- Padovan-Özdemir, Marta, og Trine Øland. 2017. "Smil og velkommen! Om flygtningehjælperens godgørende lyster". *Dansk Pædagogisk Tidsskrift* (2):37–49.
- Petersen, Anne Ring, og Moritz Schramm. 2016. "Postmigration". *Kultur &*

Klasse 44(122):181–200.

Petersen, Anne Ring, Moritz Schramm, og Frauke Wiegand. 2019a. "Criticism and Perspectives". S. 50–63 i *Reframing migration, diversity and the arts: the postmigrant condition, Routledge research in art and politics*, redigeret af M. Schramm, S. P. Moslund, A. R. Petersen, M. Gebauer, H. C. Post, S. Vitting-Seerup, og F. Wiegand. New York ; London: Routledge/Taylor & Francis Group.

Petersen, Anne Ring, Moritz Schramm, og Frauke Wiegand. 2019b. "Introduction. From Artistic Intervention to Academic Discussion". S. 3–10 i *Reframing migration, diversity and the arts: the postmigrant condition, Routledge research in art and politics*, redigeret af M. Schramm, S. P. Moslund, A. R. Petersen, M. Gebauer, H. C. Post, S. Vitting-Seerup, og F. Wiegand. New York ; London: Routledge/Taylor & Francis Group.

Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London; New York: Continuum.

Ring Petersen, Anne. 2017. *Migration into Art: Transcultural Identities and Art-Making in a Globalised World*. Manchester: Manchester University Press.

Römhild, Regina. 2017. "Beyond the Bounds of the Ethnic: For Postmigrant Cultural and Social Research". *Journal of Aesthetics & Culture* 9(2):69–75.

Vitting-Seerup, Sabrina. 2018. "‘Flygtninge’ på scenen - dilemmaer og potentialer". *Peripeti* 15(29/30):127–37.

Zainorin, Amir. 2019. "Kunst uden grænser - kunst, migration og grænser". *Social Kritik* (157):36–43.

Øland, Trine. 2011. "Menneskeopfattelser i pædagogikken". S. 444–62 i *Gyldendals pædagogikhåndbog: otte tilgange til pædagogik*, redigeret af H. J. Kristensen og P. Fibæk Laursen. Kbh.: Gyldendal.