

1 INDLEDNING

Diskussionen om kunstens rolle har altid været omdrejningspunkt for kunstnere og kritikere, og positionerne mellem den kantianske interesseløse æstetik og den avantgardistiske ophævelse af kunst i hverdagslivet bliver fortløbende debateret. Længe efter at kunstens kritiske potentiale fra flere sider er erklæret ikke-eksisterende, har man alligevel talt om genkomsten af det politiske i kunsten inden for de seneste 10-15 år. Det kritiske potentiale bliver tillagt alt fra installationskunst, hvor de kritiske intentioner kommer tydeligst til udtryk i udstillingskatalogets tekster, til værker, der bevæger sig så langt ud i den virkelige verden, at begrebet kunst forekommer mere fjernt end nogensinde. Mit udgangspunkt for at skrive denne opgave er interessen for at undersøge, hvorvidt det lykkes kunsten at indtage en kritisk position i dagens samfund. I en verdensorden, hvor kapitalismens varegørelse kan synes at have indoptaget kunstens kritiske potentiale, og ikke mindst i et dansk politisk klima, hvor der efter sigende "ikke er noget at komme efter," kan det være svært at forestille sig den position, hvorfra kunsten skulle have en reel politisk og social betydning. Ikke desto mindre er det min grundlæggende antagelse, at kunsten har og altid vil have en privilegeret mulighed for – gennem den æstetiske oplevelse – at opfordre beskueren til at stille spørgsmålstejn ved det bestående. Om dette faktisk er tilfældet, og hvorledes dette kan lade sig gøre idag, vil jeg undersøge nærmere gennem en analyse af to værker, som hver især eksplicit forholder sig til den eksisterende verdensorden og giver udtryk for en intention om kritik. Værkerne, *Guaraná Power* af kunstnergruppen Superflex og *Village Project Uganda* af Kristian von Hornsleth, har begge form af direkte interventioner i verden uden for kunstinstitutionen og inddrager beskueren i værkets tilblivelse.

Samtidskunstens¹ politiske engagement gør det nærliggende at referere til den historiske avantgarde og neo-avantgardens forsøg på at ophæve skellet mellem kunst og liv. Med udgangspunkt i Peter Bürgeres *Theorie der Avantgarde* og Hal Fosters *The Return of the Real* vil jeg derfor placere samtidskunsten i forhold til det 20. århundredes kunstneriske avantgardebevægelser. Med fokus på kunstens forhold til kunstinstitutionen, samt spørgsmålet om kunstens autonomi, vil jeg redegøre for væsentlige sammenhænge og forskelle avantgarden og samtidskunsten imellem.

For en overordnet karakteristik af samtidskunsten tager jeg udgangspunkt i Nicholas Bourriauds udgivelse *L'esthétique relationelle*. Bourriaud tillægger samtidskunsten en markant politisk betydning, i og med at den, ved sin inklusion af beskueren og indtagelse af den relationelle sfære, opstiller eksempler på alternative måder at bebo verden. Denne tilgang til samtidskunsten problematiseres af blandt andre Claire Bishop, som kritiserer samtidskunstens mikro-utopier for at være ekskluderende og udemokratiske. Desuden vil jeg inddrage Hal Foster og Grant H. Kester til en nuancering af den dialogiske og intervenserende kunsts muligheder for at skabe rum for en frigørende dialog. Disse stridende positioner vil jeg tage udgangspunkt i i min analyse af *Guaraná Power* og *Village Project Uganda*.

Afslutningsvis vil jeg skitsere den samfundsmæssige kontekst, kunstnerne har som udgangspunkt for deres praksis. Til dette formål vil jeg inddrage Michael Hardt og Antonio Negris teori om Imperiet. I

¹ Når jeg fremover bruger ordet samtidskunst, henviser jeg til den del af kunsten, som er kendetegnet ved intervention, dialog og interaktion. Jeg er opmærksom på, at der sideløbende med denne gren af samtidskunsten er praksisser, som ikke passer ind i denne kategori.

forlængelse her af vil jeg diskutere hvilke rammer for social intervention og politisk kritik, de eksisterende samfundsstrukturer opstiller for samtidskunsten.

2 AVANTGARDEN

Når vi i dag har bevæget os så langt væk fra det traditionelle kunstværk og den individuelle kontemplation, som vi har, ligger der naturligvis en lang historisk udvikling til grund for dette. Det er mit udgangspunkt i denne opgave, at man i vidt omfang kan betragte den historiske avantgarde og neoavantgardens revolutionering af forholdet mellem kunst og beskuer, samt dens afvisning af kunstens autonomi, som præmis for den del af samtidskunsten, vi kan betegne som relationel eller intervenserende. Med udgangspunkt i Peter Bürgers avantgardeteori vil jeg i de følgende afsnit karakterisere avantgarden samt redegøre for dens relation til samtidskunsten.

2.1 Peter Bürger

I 1974 udgav den tyske litteraturhistoriker Peter Bürger *Theorie der Avantgarde*, hvori han fremlægger en teori om avantgarden. Denne teori har længe haft en central placering inden for forskningen. Med udgangspunkt i et marxistisk historiesyn beskriver Bürger præmisserne for avantgardens opståen, dens formål og udformning, samt afdækker dens succeser og fiaskoer. Bürger skelner mellem den historiske avantgarde i mellemkrigstiden og neoavantgarden efter 2. Verdenskrig, og hvor han ser et vigtigt projekt hos den historiske avantgarde, afviser han neoavantgarden som ren gentagelse, der tilmed institutionaliserer og ødelægger den oprindelige avantgardes projekt. Blandt andet denne skelnen mellem den historiske avantgarde og neoavantgarden og den dogmatiske afvisning af efterkrigstidens avantgardebevægelser gør det problematisk at anvende Bürgers teori som en normativ og almengyldig teori om det 20. århundredes avantgardebevægelser. Ikke desto mindre tilbyder Bürger et godt grundlag for forståelsen af avantgardens opståen, og det er min opfattelse, at hans teorier i et vidt omfang kan hjælpe med at afdække avantgardens betydning for den kunst idag og dens sociale og politiske engagement. Til en nuancering af avantgarde-begrebet vil jeg kort inddrage Hal Fosters teori om neo-avantgarden, som han fremsætter i *The Return of the Real*.

Ifølge Bürger er avantgardens mål en fuldstændig ophævelse af skellet mellem kunst og liv: "Die Intention der historischen Avantgardebewegung ist bestimmt worden als Zerstörung der Institution Kunst als einer von der Lebenspraxis abgehobenen."² Denne målsætning opstår hos avantgarden på baggrund af en historisk udvikling, som har gjort kunsten i det borgerlige samfund til et autonomt felt, fuldstændig uddifferentieret fra resten af samfundet, og derfor uden mulighed for at have nogen egentlig virkning indenfor dette samfund. Ifølge Bürger kan kunstens autonomi spores tilbage til opkomsten af en egentlig filosofisk æstetik i det 18. århundrede. Hermed blev kunsten defineret som noget, der adskilte sig fra alle andre praksisser, og den belærende funktion, kunsten tidligere havde haft, blev nu anset for at være uæstetisk. Med udviklingen af det borgerlige samfund og den dermed øgede arbejdsdeling blev kunsten fritaget fra samfundets krav om anvendelighed og fik dermed en fuldstændig autonom status. Bürger påpeger, at kunsten i det borgerlige samfund blev et fristed for de

² Bürger 1982, s. 117

ideologier og behov, som der ikke fandtes plads til i det formålsrationelle samfund.³ Erfaringerne fra dette fristed har dog på grund af kunstens autonomi ingen mulighed for at blive overført på den almindelige livspraksis. Autonomien i den borgerlige kunst er altså ikke ensbetydende med, at kunstneren ikke kan give udtryk for politisk engagement, men virkningen i samfundet udebliver. Det problematiske ved dette fænomen – kunstens dobbeltkarakter – uddyber Bürger med reference til Karl Marx' religionskritik. Marx' udtalelse, at religionen er opium for folket, overføres på ideologien, idet ideologien såvel som religionen fungerer som en illusion, hvori mennesket kan projicere forandringer, som de ønsker at se virkeliggjort i det eksisterende samfund.⁴ Ideologien er et udtryk for utilfredshed med det eksisterende, men i og med at ideologien giver et rum for erfaring af en illusorisk lykke, letter den presset for kravet om egentlig forandring af den eksisterende samfundsorden.

Den endelige præmis for avantgardens opgør med den autonome kunst finder Bürger i æsteticismen. I æsteticismen falder kunstens indhold sammen med dens institutionelle ramme,⁵ og kunstens indhold bliver en hyldest af kunstens autonomi. Idet kunsten så at sige bliver sit eget indhold, afdækkes også det faktum, at netop manglen på samfundsmæssig funktion er blevet kunstens væsen i det borgerlige samfund. Denne tydeliggørelse af autonomiens konsekvenser og kunstinstitutionens rolle, mener Bürger, maner kunsten til selvkritik: "Es ist das Verdienst der historischen Avantgardebewegungen, diese Selbstkritik praktisch geleistet zu haben."⁶ Den selvkritik, som avantgarden repræsenterer, adskiller sig fra det, Bürger betegner som systemimmanent kritik i og med, at avantgardebevægelserne ikke blot gør op med enkeltstående tidligere kunstneriske stilarter men retter sin kritik mod kunstinstitutionen i sin helhed. Det er altså ikke enkeltværkerne og deres indhold, men hele kunstens funktionsmåde og institutionens bestemmelse af værkernes virkning inden for samfundet, avantgarden gør op med. Kunstens autonomi definerer Bürger ud fra tre forskellige elementer i kunsten. Dens produktion, dens reception og dens funktion. Gennem en udvikling på disse tre områder har kunsten nået sin autonome status i det borgerlige samfund, og inden for hvert af de tre områder negerer avantgarden denne autonomi.⁷

På produktionsområdet består opgøret med den eksisterende borgerlige kunst i en negering af individuel skabervirksomhed. Avantgarden erstatter ikke den individuelle skaber med en kollektiv men udelukker helt muligheden for individuel skabervirksomhed og angriber den institution, som netop opretholder præntionen om en sådan. Dette sker eksempelvis gennem Duchamps signering af serieproducerede genstande som eksempelvis det signerede og udstillede pissoir, *Fountain*, fra 1917. Bürger hævder, at Duchamps readymades ikke blev skabt med den hensigt at gøre genstanden til kunstværk men udelukkende som en manifestation, hvor den provokerende handling erstattede værket.⁸ At genstandene alligevel blev taget ind i institutionen og betragtet som værker kan siges at tømme provokationen for betydning.⁹ Som en del af intentionen om at ophæve skellet mellem kunst

³ Bürger 1982, s. 32

⁴ Ibid., s. 11

⁵ Bürgers definition af kunstinstitutionen omfatter det apparat som producerer og distribuerer kunst, og de dominerende forestillinger, som i væsentlig grad bestemmer værkernes reception.

⁶ Ibid., s. 35

⁷ Ibid., s. 64

⁸ Ibid., s. 71

⁹ Bürger 2005, s. 74

og liv havde en række af avantgardens værker karakter af at være vejledning for modtagerens egen deltagelse i skabelsen af kunsten. Udover at protestere mod den individuelle skabelse kan disse værker også ses som ophævelsen af skellet mellem producent og modtager. Dermed negerede avantgarden den individuelle reception og kontemplation, som den borgerlige kunstinstitution repræsenterede.

På området for kunstens funktion i samfundet er avantgardens opgør med den borgerlige kunst komplekst. I og med at kunstens autonomi medfører en funktionel dobbeltkarakter, som nævnt ovenfor, er avantgardens projekt også nødvendigvis modsigelsesfuld. Avantgardisterne opretholder, ifølge Bürger, den afstandtagen fra den dominerende borgerlige formålsrationalitet, som karakteriserede æsteticismen, men avantgardens mål er at organisere en ny livspraksis med udgangspunkt i kunsten. Når kunst og liv i avantgardens projekt er ét, er det svært at tale om kunstens virkning *inden for* samfundet. På dette punkt problematiserer Bürger avantgardens projekt som helhed, fordi kunstens distance til samfundet på en gang er årsagen til dens mangel på virkning og præmissen for dens kritik af samfundet. "Von der Erfahrung der falschen Aufhebung der Autonomie her wird man fragen müssen, ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann, ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, interhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden."¹⁰

Bürger erkender, at de historiske avantgardebevægelser projekt mislykkedes. Kunsten er stadig adskilt fra livspraksis, og kunstinstitutionen står endnu. Det, avantgarden har opnået, er dog en tydeliggørelse af denne institutions rolle for bestemmelsen af værkernes betydning i samfundet. Derudover har avantgarden afdækket sammenhængen mellem kunstens autonomi og udeblivelsen af samfundsmæssig virkning. Hvor de politiske intentioner er erklæret uindfrie, er Bürger til gengæld ikke sen til at tilkende den historiske avantgarde en revolutionerende betydning inden for kunstens område. Her har avantgarden erstattet det traditionelle organiske kunstværk, hvor alle værkets dele er underordnet helheden, med et ikke-organisk værkbegreb. Denne værktype har ændret mulighederne for politisk engagement i kunsten, da dette nu ikke nødvendigvis er underordnet værkets helhed, og denne form giver en æstetisk legitimering af politiske elementer side om side med værkets ikke-politiske motiver.¹¹

2.2 Hal Foster – forsvar for neoavantgarden

Som nævnt ovenfor er et af kritikpunkterne af Bürgers teori hans dogmatiske afvisning af neoavantgarden. Den amerikanske kunstkritiker Hal Foster argumenterer i *The Return of the Real* for, at neoavantgarden fortjener en lige så central placering i historien om opgøret med kunstinstitutionen og kunstens autonomi, som den Bürger tilskriver den historiske avantgarde. Foster kritiserer Bürger for, at han gennem sin teleologiske historisering af avantgardebevægelserne, får den historiske avantgardes opståen til at fremstå som en naturlig evolution. Den dikotomiske opdeling i oprindelighed og gentagelse, som denne evolutionsteori medfører, betragter Foster som en simplificering, og han ønsker at erstatte denne model med mere komplekse modeller for kausalitet og

¹⁰ Bürger 1982, s. 73

¹¹ Ibid., s. 127

temporalitet.¹² Til dette formål inddrager Foster psykoanalytikerens Sigmund Freuds begreb om psykisk temporalitet, der adskiller sig fra den fysiske temporalitet, og som er kendetegnet ved et begreb om forskudt forståelse: "One event is only registered through another that recodes it; we come to be who we are only in deferred action."¹³ Begrebet om forskudt forståelse, samt analogien om et undertrykt og et undertrykkende subjekt, bruger Foster i sin analyse af avantgardens angreb på kunstinstitutionen. Han konstaterer, at avantgarden, på grund af den forskudte forståelse, aldrig kan være fuldt effektiv i sin egen samtid, men at neoavantgarden, ved at genoptage den historiske avantgardes opgør med institutionen, styrker det oprindelige projekt. "Once repressed in part, the avant-garde did return, and it continues to return, but *it returns from the future*: such is its paradoxical temporality."¹⁴ Foster genåbner her så at sige det projekt, som Bürger lukkede, da han afviste efterkrigstidens avantgardebevægelser. Ifølge Foster er avantgardens oprindelige opgør med institutionen og kunstens autonomi endnu ikke afsluttet. Når samtidskunsten i dag indeholder elementer af institutions- og autonomikritik, som vi genkender fra avantgarden, er dette altså ikke nødvendigvis en farceagtig gentagelse af en allerede kæmpet kamp, men kan være en meningsfuld og nødvendig fortsættelse af avantgardens projekt.

2.3 Avantgarden og samtidskunsten

På trods af uenigheden om efterkrigstidens avantgardebevægelseres betydning er den overordnede definition af selve avantgardebegrebet fælles hos Peter Bürger og Hal Foster. De betegner begge avantgarden som et "led i en kritik af samfundet og kunstinstitutionen, en kritisk subversiv, eller ligefrem revolutionær, samfundsomformende bevægelse."¹⁵ Dette hævder litteraturhistorikerne Marianne Ping Huang og Tania Ørum i en ny dansk antologi om avantgardebevægelsernes tradition og politik. Det er netop disse kendetegn, forbindelsen mellem kunst, samfundskritik og politik, jeg vil argumentere for, at man genfinder hos den del af den danske samtidskunst, som jeg følgende vil beskæftige mig med.

Samtidskunsten overtager ikke det revolutionære ønske om fuldstændigt at omstyrte kunstinstitutionen, at frasige sig kunstens autonomi og at forene kunst og livspraksis, som den historiske avantgarde og dele af neoavantgarden advokerede for. Alligevel er det kunstens grundlæggende afvisning af autonomien, der står som fællesnævneren avantgarden og samtidskunsten imellem. Samtidskunsten er kendetegnet ved et socialt og politisk engagement, der vidner om kunstnerens overbevisning om, at kunsten *kan* have en social relevans og i en vis forstand kan forandre vores samfund.¹⁶ Det samfund, kunstnerne agerer i og reagerer imod, har naturligvis ændret sig meget siden den historiske avantgarde i mellemkrigstiden. Dette betyder, at betingelserne for den kunstneriske praksis på nogle områder har ændret sig væsentligt. Som tidligere nævnt kritiserer Bürger neoavantgarden for ikke at bryde ud af institutionen, og heller ikke samtidskunsten retter sin kritik direkte mod kunstinstitutionen. I stedet anvender flere kunstnere institutionen som platform for udøvelsen af kunstens kritiske funktion. Dette er også tilfældet med denne opgaves to

¹² Foster, s. 28

¹³ Ibid., s. 29

¹⁴ Ibid., s. 29 – forfatterens kursivering.

¹⁵ Ørum & Ping Huang, s. 12

¹⁶ Gade & Jalving, s.169

værkeksempler, Superflex' *Guaraná Power* og Hornsleths *Village Project Uganda*. Som jeg senere skal uddybe, tager de begge deres afsæt i kunstinstitutionen – i form af kunstfondes finansiering af deres projekter – og de dokumenterer projektet i institutionen for at lade kunstpublikummet være vidner til den samfundskritik projektet udtrykker.¹⁷

Som jeg vil vende tilbage til, i mit afsnit om kunstens samfundsmæssige kontekst, betyder udbredelsen af det kapitalistiske verdensmarked, at det er blevet nærmest umuligt at sætte sig uden for dette markeds mekanismer. Dette har selvfølgelig stor indflydelse på samtidskunsten. Bürger kritiserer neoavantgarden for at være underkastet kapitalismens varelogik, og flere kritikere har samstemt med ham i erklæringen om, at kunsten endeligt er indoptaget som vare i det kapitalistiske samfund og dermed helt har mistet sit subversive potentiale. Dette afviser Foster, og han fremsætter Andy Warhols popkunst som forsvar: "If you can't beat it, [...] join it."¹⁸ Sådan tolker Foster Warhols popkunst, og han argumenterer for, at kunsten, ved at infiltrere det kapitalistiske verdensmarked, netop muliggør en kritisk erkendelse af dets mekanismer. Hornsleths *Village Project Uganda*, og Superflex' *Guaraná Power* står, ligesom en række andre samtidskunstværker, i et komplekst forhold til forbrugersamfundet og den globale kapitalisme. Hvorvidt dette er udtryk for en subversiv kritik eller underkastelse, skal jeg forsøge at nærme mig et svar på i analysen af værkerne.

3 SAMTIDSKUNSTEN

Den politisk og socialt engagerede samtidskunst, som jeg i det følgende vil karakterisere, har været omdiskuteret. Teoretikere og kritikere har hæftet navne som interventionskunst, kvasi-antropologisk kunst, dialogisk æstetik og relationel æstetik på de kunstneriske praksisformer, der kendetegnes ved socialt engagement og inklusion af beskueren. I det følgende vil jeg fokusere på de synspunkter, som den franske kunstkritiker Nicolas Bourriaud fremsætter i sin karakteristik af samtidskunsten som relationel æstetik, samt inddrage kritikpunkter fremført af den engelske kunstkritiker Claire Bishop. Derudover vil jeg redegøre for de to amerikanske kunsthistorikere Grant Kester og Hal Fosters holdninger til det, de betegner som henholdsvis dialogisk æstetik og kunstnerens rolle som etnograf. Begge disse teorier er yderst relevante i forhold til min senere analyse af Kristian von Hornsleth og Superflex' værker.

3.1 Nicolas Bourriaud – Den relationelle æstetik

"Er det stadig muligt at etablere forbindelser med verden og samtidig forblive i et praksisfelt, kunsthistorien, som traditionelt begrænser sig til "afbildninger" af disse forbindelser?"¹⁹

Således beskriver Nicolas Bourriaud samtidskunstens mest presserende problem i værket *L'esthétique relationnelle* fra 1998. Heri fremlægger han en karakteristik af og opstiller betingelserne for en ny tilgang til den del af samtidskunsten, som arbejder med begreberne interaktion, sameksistens og relationelle netværk.

Denne problematik – etablering af forbindelse til verden og forbliven kunst – udtrykker netop det modsætningsfyldte forhold, som samtidskunsten har til det traditionelle avantgardistiske projekt: den

¹⁷ Steiner, s. 156

¹⁸ Foster, s. 131

¹⁹ Bourriaud, s. 8

totale forening af kunst og liv. Det problematiske i kunstens dobbeltfunktion, som jeg skitserede i afsnit 2.1, og som avantgarden forholdt sig til i ønsket om at bringe kunsten tilbage til livspraksis, er, ifølge Bourriaud, blevet afløst af samtidskunstens overbevisning om et ”samfundsmæssigt mellemrum”.²⁰ Begrebet mellemrum henter Bourriaud hos Marx, der bruger mellemrummet som udtryk for de alternative praksisser, der undslipper det kapitalistiske samfunds økonomiske strukturer samtidig med, at det mere eller mindre åbent og harmonisk indgår i det dominerende system. I det mellemrum, som samtidskunsten repræsenterer, hævder Bourriaud, at kunsten netop har en mulighed for at undslippe samfundets begrænsende strukturer og i stedet eksperimentere med udviklingen af alternative samfundsmodeller. Samtidskunsten er ikke vendt tilbage til den historiske avantgardes utopiske forestilling om en altomfattende samfundsrevolution gennem kunsten, men udfører i stedet sit politiske potentiale ved, at den inden for det eksisterende samfunds rammer opstiller enkeltstående konkrete modeller for bedre måder at bebo verden.²¹

Det område, hvor det er mest presserende for samtidskunsten at fokusere sit arbejde, er, som Bourriauds titel antyder, på relationernes område. Ifølge Bourriaud er det netop de mellem menneskelige relationer, som er truede i samtiden. Med udviklingen inden for kommunikationsteknologien er de mellem menneskelige relationer blevet underlagt disciplinering og kontrol, og det offentlige rum er stort set blevet rensset for direkte mellem menneskelige relationer. Ved at genindtage denne sfære og stille spørgsmålstejn ved den, udvikler samtidskunsten, ifølge Bourriaud, et decideret politisk projekt.²²

”Hvad der slår mig ved denne kunstnergenerations arbejde, er i første række det *demokratiske* hensyn, der driver det.”²³ Således bedømmer Bourriaud samtidskunstens inddragelse af beskueren. De værker, som Bourriaud tager udgangspunkt i, er hovedsageligt værker, der inden for et galleri eller museum opstiller rammerne for interaktion internt mellem udstillingens besøgende og opfordrer til dialog den enkelte beskuer og værket imellem. Hermed indgår beskueren aktivt i skabelsen af værket og i en forhandling om dets betydning. Bourriauds plæderen for samtidskunstens politiske engagement er blevet kritiseret fra flere sider, og påstanden om værkernes demokratiske funktion er blandt andet blevet stærkt modsagt af Claire Bishop. Hun kritiserer Bourriaud for ukritisk at sætte lighedstejn mellem værkets strukturelle form og dets egentlige virkning. Bishop beskylder værkerne for at fremvise utopiske, lukkede rum, som nærmere har en ekskluderende end en demokratisk, inkluderende funktion. De harmoniske relationelle værker opstiller et rum for relationer og forhandlinger mellem de ligesindede, som har fundet vej til udstillingen, og dermed genskabes samfundets skjulte eksklusionsmekanismer og undertrykkelsen af andethed i værkets utopiske form, hævder Bishop.²⁴ Den tidligere omtalte dobbeltfunktion, som kendetegnede den autonome kunst, kan altså, i forlængelse af Bishops argumentation, genfindes i den relationelle æstetik. Bishop efterlyser i stedet en kunst, der synliggør de antagonismer, eksklusioner og uligheder, der eksisterer i samfundet. I stedet for at fremvise en harmonisk verden, bør et kunstværk skabe en fornemmelse af fremmedhed

²⁰ Bourriaud, s. 15

²¹ Ibid., s. 12

²² Ibid., s. 16

²³ Ibid., s. 63. Forfatterens kursivering.

²⁴ Bishop s. 68

og ubehag hos beskueren.²⁵ Udover de relationelle værker, som hovedsageligt er situeret i gallerierne, fremhæver Bourriaud andre grene af den relationelle æstetik, hvor kunstnere i højere grad træder ud af institutionen og lægger deres kunstneriske praksis i feltet for vareproduktion og service. Her pointerer Bourriaud, hvordan vi gennem kunsten må bekæmpe ”den almindelige udbredelse af leverandør/kunde-forholdet til alle niveauer af det menneskelige liv: på arbejdet, i hjemmet samt alle de underforståede kontrakter, som bestemmer vores private tilværelse.”²⁶ Værkerne, som disse projekter resulterer i, kan have karakter af enten parodisk mimen af de eksisterende økonomiske strukturer og produktionsforhold eller en direkte udvidelse af og eksperimenteren med disse.

Bourriaud laver ikke en direkte skelnen mellem relationerne skabt i galleriets relationelle æstetik, og relationerne i det han kalder den operatoriske realisme. Jeg vil dog følgende skelne mellem en deltagende beskuer, som det forekommer i en udstillingssituation, og en decideret involveret deltager, som man ser det i den gren af den relationelle æstetik, der i højere grad intervenserer i verden uden for galleriet.

3.2 Deltageren hos Grant Kester og Hal Foster.

Det er denne involverede deltager, den amerikanske kunsthistoriker Grant Kester tager udgangspunkt i i sin redegørelse for den del af samtidskunsten, han betegner som dialogisk æstetik. Kester ser, ligesom Bourriaud, en vigtig opgave for kunsten i det at skabe rum for relationer. Han fremhæver kunstens mulighed for at lette dialog mellem forskellige kulturer og miljøer blandt andet ved at skabe et rum, hvor mennesker har mulighed for at fremvise et andet billede af sig selv end det, der er fremherskende i medierne og styret af fordomme kulturer imellem.²⁷ Kester fremhæver en række værker, hvor kunstneren går i dialog med en bestemt samfundsgruppe for i samarbejde med denne at gennemføre en forandring af gruppens forhold på et givent område. Kester pointerer, at den æstetiske distance, der opstår gennem den kunstneriske praksis, gør, at deltagerne får mulighed for at forholde sig reflektivt til deres egen tilværelse og stille spørgsmålstejn ved det bestående. Med udgangspunkt i sociologen Jürgen Habermas’ teori om at individet skabes og udvikles gennem diskursiv interaktion, fremhæver Kester den dialogiske æstetiks forcer. Et dialogisk kunstværk opstiller lokale, konkrete løsningsmuligheder baseret på deltagernes konsensus.²⁸ Kester stiller dog også spørgsmålstejn ved denne kunstform: ”Is it indeed possible to conceive of an emancipatory model of dialogical interaction?”²⁹ Kester påpeger, at kunstnerne ofte ikke er opmærksomme på de forskellige forudsætninger, kunstneren og deltagerne hver især har for at deltage i den dialogiske interaktion. Til trods for deres gode intentioner undervurderer kunstnerne de materielle og sociale magtforhold, der ligger til grund for skabelsen af de betingelser, der gør det muligt at deltage i dialogen. Dette kan både give udslag i en egentlig eksklusion, som den Bishop taler om, og i et ulige forhold mellem kunstner og deltager, som der ikke tages højde for. Den yderste konsekvens heraf er, at kunstneren med en overlegen arrogance udnytter muligheden for at tale på andres vegne.³⁰ Hermed kan

²⁵ Bishop, s. 79

²⁶ Bourriaud, s. 93

²⁷ Kester, s. 6

²⁸ Ibid., s. 110

²⁹ Ibid., s. 89

³⁰ Ibid., s. 115

kunstnerens misforståede empati medføre en styrkelse af de eksisterende magtforhold i stedet for at opstille alternativer.

Det er også denne risiko for "ideological patronage",³¹ Hal Foster henviser til, når han taler om kunstens fornyede sociale og politiske engagement og om kunstnerens nye rolle som etnograf. Samtidskunsten kredser, ifølge Foster, om den Anden og om begrebet andethed. Den traditionelle antropologiske dikotomi, "us-here-and-now" sat over for "them-there-and-then", forbinder den kulturelle Anden med et tidligere stadie af civilisationens såvel som individets udvikling. Denne primitivitet er hos avantgardebevægelserne forbundet med en forestilling om fantasi og kreativitet, og de vender derfor de traditionelle karaktertræk ved den tilbagestående andethed til noget positivt. Foster fremhæver, at problemet hos den etnografiske kunstpraksis er, at den grundlæggende dikotomi, "dem" versus "os", ikke bliver dekonstrueret, selvom værdierne bliver vendt. Foster fremhæver, ligesom Kester, at kunstneren, ved at undlade at forholde sig til sin etnografiske autoritet, risikerer at genskabe de forhold, som han eller hun mener at kæmpe imod.³² Foster knytter endvidere en kommentar til den etnografiske kunsts indtræden i kunstinstitutionen. Her mener Foster, at institutionen importerer sin egen kritik for at fremvise tolerance. "The deconstructive positioning, at once inside and outside the institution, can lapse into the duplicity of cynical reason in which artist and institution have it both ways – retain the social status of art and entertain the moral purity of critique, the one a complement or compensation for the other."³³

Her er Bourriauds formulering af samtidskunstens mest presserende spørgsmål - kan kunsten etablere forbindelse til verden og forblive kunst? - besvaret, men svaret er vendt til noget negativt, og kunstens dobbeltfunktion er intakt.

4 DANSK SAMTIDSKUNST

De modstridende positioner skitseret ovenfor vil jeg støtte mig op ad i min følgende analyse af to værker, hvori jeg mener, at en stor del af karaktertrækkene ved samtidskunsten løber sammen. *Guaraná Power* af Superflex og *Village Project Uganda* af Kristian von Hornsleth er begge kendetegnet ved et overordnet politisk og socialt engagement. Begge værker opstiller et alternativ til de eksisterende samfundstrukturer og placerer sig i et komplekst forhold til kapitalismens varelogik. Derudover beskæftiger begge værker sig med den etniske Anden, og resultaterne er komplekse værker, der på en gang befinder sig uden for og inden for institutionen.

4.1 Kristian von Hornsleth – *Village Project Uganda*

"Stop donations, start free trade! Don't worry, this is art!"³⁴ Sådan lyder de afsluttende ord i den manifest-lignende introduktion man finder i bogudgivelsen, der dokumenterer Kristian von Hornsleths *Village Project Uganda* med undertitlen *We want to help you, but we want to own you*. Projektet er det seneste resultat af billedkunstneren Kristian von Hornsleths udforskning af grænserne mellem kunst og markedsføring. Hornsleth har med en karakteristisk signatur sat sit navn på alt fra sine egne malerier til Smith & Wesson-pistoler og Rolex-ure og nu altså også på indbyggerne i

³¹ Foster, s. 173

³² Ibid., s. 197

³³ Ibid., s. 196

³⁴ Hornsleth, s. 9

landsbyen Buteyongera i Uganda. Værkets konkrete udformning er en byttehandel mellem Kristian von Hornsleth og de involverede deltagere i Uganda. Sammen med en ugandisk samarbejdspartner har Hornsleth skabt kontakt til en landsby, for hvis ældreråd han har fremlagt forslaget om indbyggernes deltagelse i projektet. Deltageren tilføjer navnet Hornsleth til sit eget, og i betaling for denne ydelse modtager vedkommende en gris eller en ged. Da de nye officielle ID-kort udstedes til deltagerne, bliver de 100 første ugandiske Hornsleth'er fotograferet af Kristian von Hornsleth og hans team, og de 100 fotografier i størrelsen 120 x 100cm fungerer på en gang som dokumentation af værket og som traditionelle kunstværker, der udstilles på gallerier verden over. Derudover bliver fotografierne udgivet i en bog med tekstbidrag fra projektets deltagere, kunstkritikere, filosoffer og Hornsleth selv. Et filmhold følger projektet og skaber en dokumentarfilm, der skildrer Hornsleths besøg i Uganda. Værket består altså af selve byttehandlen i Uganda, af dokumentationerne og ikke mindst af de mange forskellige reaktioner der efterfølgende kommer til udtryk i danske såvel som udenlandske medier. Kritikken af Hornsleths værk er massiv, og den kommer både fra den ugandiske minister for etik og integritet, fra kunstkritikere og fra danske humanitære nødhjælpsorganisationer.³⁵ Med udgangspunkt i Kester og Fosters advarsler om kunstnerens arrogance og ideologisk patroniseren kan man fremhæve væsentlige problematiske elementer i Hornsleths projekt. Der er ikke megen frigørende dialog eller egentlig deltagelse i projektets udformning. Hornsleth har udviklet en idé, som ligger klar til gennemførelse, og de ugandiske deltagere er for så vidt underlagt hans vilje. Når han tilbyder dem et husdyr til gengæld for deltagelse i projektet, gør han det velvidende, at de ikke har råd til at sige nej, og under projektets udførelse foregår alt på kunstnerens præmisser. Hornsleth udtaler selv: "Jeg vil dokumentere vores hykleri, når det gælder vores holdning til u-landene og deres befolkninger. Vi har koloniseret dem i århundreder."³⁶ Hornsleth nøjes ikke med at udpege den globale kapitalismes ofre og diskutere den kendsgerning, at verdens fattigste er villige til at give køb på deres identitet i form af et navneskift for en håndsrekning fra den vestlige verden, han lader dem også gøre det. Hornsleth fremhæver selv, at det netop er diskussionen om nødhjælp overfor frihandel, han vil sætte i gang, og han mener, at dette gøres bedst ved at fremstille kendsgerningerne så absurd som muligt.³⁷

På denne måde opfylder Hornsleths projekt netop de krav, Bishop stiller til et politisk effektivt værk. Det tydeliggør og udstiller de uligheder og urimeligheder, vores samfund indeholder, og det fremprovokerer en følelse af ubehag hos beskueren. "Millioner af afrikanere sulter på grund af manglende frihandel, og det forarger ikke nogen. Men at en kunstner får et par hundrede af dem til at skifte navn, det kan godt få folk op af stolene. Mit projekt er et lille spil, der skal reflektere over et større spil."³⁸ Som tidligere nævnt ser Kester netop opfordringen til refleksion over det bestående som en af kunstens vigtigste opgaver, og han fremhæver, at dette netop er muligt gennem værkets opstilling af en kritisk distance. Men hvor Kester advokerede for, at denne refleksion kunne opstå gennem dialog mellem kunstneren og projektets deltagere, opstår den i Hornsleths *Village Project Uganda* i stedet i mødet mellem værket og beskueren, og det sker i højere grad i form af en

³⁵ Bech-Jessen, s. 1

³⁶ Lindboe, s. 33.

³⁷ Hermansen, s. 14

³⁸ Sørensen, s. 4

chokeffekt, som vi kender det fra den objektbaserede kunst.³⁹ Den diskussion og kritik, der er opstået efter projektets udførelse, kan dermed siges at være en del af selve værket. Hornsleth har naturligvis taget højde for denne udvikling, da han allerede inden projektets start ansatte et pr-selskab til at sørge for, at hans værk fik så meget omtale i medierne som muligt.⁴⁰

I forlængelse af Bourriauds teori om den relationelle æstetik fungerer Hornsleths værk i et vist omfang som et samfundsmæssigt mellemrum. Som et konkret alternativ til de europæiske handelsbarrierer gennemfører Hornsleth en fri handelsaftale med indbyggerne i Buteyongera, og udover, at Hornsleth utopisk ser en fremtid, hvor projektet har udviklet sig til et helt Afrika uden fattigdom, og hvor alle hedder Hornsleth,⁴¹ kan dette projekt ses som en model til en egentlig udvikling inden for den globale kapitalisme, hvor frihandel i videre omfang erstatter ulandshjælp. Med institutionen som platform kan kunsten dermed, som Bourriaud hævder, opstille modeller til reproduktion i samfundet.⁴²

Her er det dog væsentligt at pege på en anden konsekvens af kunstens position i det samfundsmæssige mellemrum. Ved netop ikke at være et realpolitisk projekt om fri handel eller en del af en nødhjælpsorganisations arbejde bliver der ikke stillet tilstrækkeligt høje etiske og moralske krav til det lidt løst definerede kunstværk, og Hornsleth har ikke den fornødne indsigt i hverken nødhjælpsarbejde, landbrug, magtfordeling, handel eller politik til at gennemføre et projekt som dette uden at risikere at gøre mere ondt end godt. Uanset hans gode intentioner og uanset hvor stor en debat han sætter i gang i de danske og udenlandske medier, er resultatet af den konkrete handling, at der står 300 ugandere tilbage med en gris, et nyt navn og et idealistisk kunstprojekt, som højst sandsynligt er gået hen over hovedet på de fleste af dem. Portrætfotografierne viser neutrale ansigter, bogens tekstbidrag bifalder naturligvis projektet, og den halvanden time lange dokumentarfilm formår at fokusere på Hornsleth og hans arbejde alene. Den skeptiske ugandiske journalist og embedsmand bliver fremstillet som uforstående overfor den kunstneriske dybde i projektet, men den almindelige deltagers oplevelse får vi intet at vide om. I stedet giver filmen et klassisk stereotyp billede af en rigtig negerlandsby, hvor de ældste bestemmer, kvinderne danser, mens mændene spiller på tromme, og den hvide mand må kæmpe for sin ret mod det korrupte afrikanske bureaukrati. På det område ændrer Hornsleth hverken holdninger eller magtforhold. Han skaber ikke det alternative rum, som Kester i sin tekst advokerer for, at kunsten kan, hvor projektets deltagere får mulighed for at træde ud af deres stereotype roller og skabe en moddiskurs til medie billeder og fordomme.

Styrken i Hornsleths værk ligger i stedet i provokationen. Allerede i værkets undertitel, *We want to help you, but we want to own you*, ligger grundlaget for en vigtig diskussion og Hornsleths understregelse af de problematikker, der ligger i vestens handelsbarrierer, er prisværdig. Ikke desto mindre vil jeg hævde, at målet ikke nødvendigvis helliger midlet, og i dette tilfælde har Hornsleth brugt en gruppe mennesker som motiv for et værk i stedet for at udnytte kunstens muligheder til fulde og lade dem deltage som aktører i det.

³⁹ Kester, s. 12

⁴⁰ Lindeburg, s. 71

⁴¹ Hornsleth, s. 9

⁴² Bourriaud, s. 77

4.2 Superflex – *Guaraná Power*

Kunstnergruppen Superflex blev dannet i 1993 af daværende studerende ved kunstakademiet: Bjørnstjerne Christiansen, Jacob Fenger og Rasmus Nielsen. De tre kunstnere registrerede sig senere som firmaet Superflex, og fra den position arbejder de på grænsen mellem kunstinstitution og erhvervsliv. En stor del af deres værker kredser om at opstille alternativer til de eksisterende magtstrukturer i samfundet, og dette har resulteret i flere værker med karakter af direkte interventioner inden for den globale markedsøkonomi. I 1996 udviklede Superflex i samarbejde med danske og afrikanske ingeniører projektet *Supergas*, en transportabel biogas-station, som, ved at omdanne husdyrekskrementer til biogas, kan gøre afrikanske familier selvforsynende med gas til husholdningen.⁴³ I samme ånd startede Superflex projektet *Guaraná Power* i 2003. *Guaraná Power* er en del af serien *Supercopy*, hvor Superflex udfordrer reglerne for ophavsret og fremstiller og sælger kopier af kendte varemærker som Lacoste t-shirts og PH-lamper.⁴⁴ *Guaraná Power* kopierer den populære brasilianske sodavand Guaraná Antarctica og er udviklet og produceret i samarbejde med en gruppe bønder fra området Maués i Brasilien. Bønderne har organiseret sig i håb om at kunne yde modstand mod de multinationale selskaber, som har overtaget produktionen af hovedparten af sodavand med guaranábær, og som gennem karteldannelse har presset prisen på bærrerne i bund, så bønderne ikke længere kan leve af salget. Et af de selskaber er AmBev,⁴⁵ firmaet bag Guaraná Antarctica. Superflex arrangerer workshops med bønderne, og diskuterer de markedsmekanismer bønderne har været ofre for og sammen opsætter de løsningsmodeller. Resultatet er *Guaraná Power*. Sodavanden produceres af Superflex, bønderne har medindflydelse i processen for bearbejdning og distribution, og de bliver betalt en rimelig pris for bærrerne – mere end det dobbelte af, hvad de fik af AmBev. Superflex præsenterer første gang sodavanden på Utopia Station på Venedigbiennalen i 2003, og siden er projektet blevet fremvist på museer og gallerier verden over. Derudover sælges *Guaraná Power* nu på barer og i kiosker landet over.

Med udgangspunkt i kunstverdenen bruger Superflex institutionen som platform til at opstille et muligt alternativ til den herskende magtstruktur, præcis som Bourriaud fremhæver, at kunsten kan. I tilfældet *Guaraná Power* er dette alternativ meget konkret, et alternativt produkt produceret med alternative strukturer for profit i og med, at bøndernes andel af det samlede udbytte er større, end det er tilfældet med andre produkter. Som et relationelt kunstværk skaber *Guaraná Power* tilsyneladende netop det rum for dialog imellem kunstneren, projektets deltagere og værk, som Grant Kester plæderer for. Eftersom bønderne selv kontaktede Superflex, har de selvsagt været med og haft indflydelse på projektets udformning under hele forløbet. Superflex leverer ikke en færdigudviklet løsning, de leverer værktøjer og yder derigennem hjælp til selvhjælp, som en kunsthistoriker udtrykker det i Superflex-udgivelsen *Tools*: "Help towards self-help is the name of this endeavour to leave behind the colonialist assistance of the past which only ever succeeded in setting up a form of modified dependency."⁴⁶ I tilfældet *Guaraná Power* har denne hjælp haft form af workshops, hvor Superflex sammen med bønderne har diskuteret og klarlagt nogle af de fundamentale processer i den globale økonomi, og derudfra har de udviklet strategier for at intervenere i denne. Superflex hjælper

⁴³ Steiner (red.), s. 11

⁴⁴ Bradley et al. (red.), s. 71

⁴⁵ Companhia de Bebidas das Américas. Selskabet producerer og distribuerer blandt andet Pepsi Cola.

⁴⁶ Spiegl, s. 150

bønderne til at tage del i den magtstruktur, som de tidligere kun har ligget under for, og Superflex giver bønderne den mulighed, som også Kester mener, kunsten kan give, til at træde ud af deres vante roller og tale og agere ud fra et nyt udgangspunkt som ligeværdige samarbejdspartnere.

Det er her vigtigt at være opmærksom på, at kolonialisme i et vist omfang altid har været legitimeret ud fra en grundlæggende humanistisk ideologi. I *Imperiet* fremhæver Michael Hardt og Antonio Negri, at Marx så globaliseringen og koloniseringen som en mulig vej mod frihed, da den udbredelse af den vestlige oplysning, som koloniseringen medførte, gav mulighed for videre frigørelse⁴⁷ Superflex har selv gjort opmærksom på det typiske billede af den hvide mand, der som en anden frelserfigur bringer teknologien til de primitive kulturer, og det er dette billede, de vil skabe et modbillede til ved at samarbejde med lokale NGO'er, rådslå sig med antropologer, og ved som udgangspunkt at fremvise de brasilianske guaranábønder som magtfulde samarbejdspartnere. Ikke desto mindre mener jeg, at Superflex fremstiller sig selv i netop denne stereotype rolle, når de som tre hvide mænd i safaritøj bringer en knaldorange biogasboble til de glade afrikanere eller løser mysteriet om markedsmekanismerne for de ydmygt taknemmelige brasilianere. Dette forhold har som udgangspunkt den grundlæggende antagelse, at den kulturelle Anden befinder sig på et lavere trin på vej mod civilisationen. Dette vil jeg uddybe nærmere i afsnit 5.1 om samtidskunstens kontekst. Den amerikanske kunstner Peter Fend kritiserer, i forbindelse med *Supergas*, Superflex for med et ugenemtænkt og ødelæggende system, at aflede opmærksomheden fra de virkelige problemer.⁴⁸ Jeg vil ikke påstå at kunne gennemskue de vidtrækkende økonomiske, økologiske og sociale konsekvenser af produktionen af *Guaraná Power*, men jeg vil argumentere for, at Superflex ikke kan sige sig fri for risikoen for på en gang at gøre sig skyldig i den ideologiske patroniseren og til dels forstærke det klassiske billede af den Anden, som Kester advarer imod. Derudover opstiller Superflex også i et vist omfang en harmonisk utopi og værket kan siges at have den dobbeltfunktion som jeg skitserede i afsnit 2.1. Ved at fremsætte *Guaraná Power* som løsningen på bøndernes problemer, skaber Superflex et enkeltstående modtræk, hvor de organiserede bønder gør sig uafhængige af de multinationale koncerner. Med Bishops ord, kan man tale om et kunstværk, der skaber et lukket utopisk rum, og som i sin harmoniske opbygning skjuler de eksklusionsmekanismer, der eksisterer i samfundet såvel som i værket. Det er min opfattelse, at der i høj grad er en risiko for, at værket ikke kommer til at fremstå som en egentlig kritik af de multinationale selskabers karteldannelse, eller en tydelig fremstilling af de konsekvenser, denne markedsstruktur har for bønder og andre producenter af råmaterialer verden over. Det bliver ikke tydeliggjort, fairtrade handel kun udgør 0.01% af verdens handel og at bønderne i Maués stadig må sælge en del af deres bær til AmBev for at overleve på grund af den begrænsede omsætning af *Guaraná Power*.⁴⁹ I stedet bliver den selvorganisering, der ligger bag *Guaraná Power*, betragtet som et reelt alternativ for alle undertrykte bønder, og, sat lidt på spidsen, kan den logiske slutning at drage heraf være, at når det kan lade sig gøre for bønderne i Maués, kan det lade sig gøre overalt, og vi behøver ikke længere bekymre os om de multinationale selskabers oligarki på det globale marked. Er dette tilfældet, udfører *Guaraná Power* som kunstværk, netop den dobbeltfunktion, som Marx først tilskrev

⁴⁷ Hardt & Negri, s. 128

⁴⁸ Fend, s. 50-53

⁴⁹ Bradley et al. (red.), s. 327-333

religionen, og som senere er blevet overført til ideologien og kunsten. Den forandring, som enhver stolt venstreorienteret anti-kapitalist ville ønske at se gennemført bredt i samfundet, bliver gennemført inden for et kunstværk, der involverer 40 brasilianske bønder, og som Bürger påpegede i forhold til den autonome kunst, bliver vores trang til at se forandringen tilfredsstillet, hvorfor kravet om en virkelig forandring forstummer. Udover denne mulige dobbeltfunktion, vil jeg hævde, at Superflex med et værk som *Guaraná Power* risikerer at styrke netop den globale kapitalisme, som de forsøger at modarbejde.⁵⁰ Som jeg vil komme ind på i mit senere afsnit om Imperiet, er diversitet netop det globale markeds livsnerve: jo flere forskellige produkter, der kan sælges, jo bedre. Når Superflex sætter et nyt produkt på gaden, som appellerer til den bevidste forbruger, og som sågar bliver solgt i kapitalismens højborg SevenEleven, tager de del i denne markedsstruktur. Da politisk bevidst forbrug er populært i vor tids vestlige overflodssamfund, er der heller ikke langt fra anti-brand til brand.⁵¹

Jeg mener, at styrken i Superflex' *Guaraná Power* ligger i den direkte dialog mellem kunstnerne og de brasilianske bønder. Som Kester fremhæver, kan der stilles spørgsmålstejn ved, om det overhovedet er muligt at skabe en frigørende dialog, men i det omfang det er muligt, mener jeg, at Superflex gennemfører det succesfuldt. Ikke desto mindre mener jeg ikke, at denne dialog nødvendigvis retfærdiggør den utopiske karakter af projektet som helhed, da værket, som jeg fremlagde ovenfor, risikerer at indtage den autonome kunsts dobbeltfunktion.

5 VÆRKERNES SAMFUNDSMÆSSIGE KONTEKST

Som jeg har fremhævet undervejs i min karakteristik af samtidskunsten og min analyse af værkeksemplerne, kan man trække mange tråde fra den historiske avantgarde i mellemkrigstiden over 60'erne og 70'ernes neoavantgarde til samtidens dialogiske og intervenserende kunst. Den samfundsmæssige kontekst, som værkerne agerer inden for, har dog blevet en væsentlig anden i mellemtiden. I det samfundsanalytiske værk *Imperiet* fremsætter den amerikanske litteraturteoretiker Michael Hardt og den italienske filosof Antonio Negri en tese om en ny samfundsordens opståen efter Berlinmurens fald. Hardt og Negri hævder, at der i takt med det globale markeds udvikling er opstået en ny form for globalt herredømme uden den tidligere imperialismes tilknytning til nationalstaterne. Denne nye globale suverænitet benævner Hardt og Negri Imperiet.⁵² I relation til min analyse af Superflex og Hornsleths værker, vil jeg i det følgende afsnit lægge vægt på Hardt og Negris teorier om globaliseringen og dens produktion af andethed, verdensmarkedets ideologi og muligheden for kritik og modstand imod Imperiet.

5.1 Imperiet

Imperiet er grundlæggende kendetegnet ved fraværet af grænser for dets herredømme. Det fremstår ikke som et historisk regime, men som en evigt bestående orden, og Imperiets magt opererer på alle niveauer af samfundets sociale orden, og stræber efter at beherske selv menneskets natur. Derudover

⁵⁰ Superflex er ikke ligefrem modstandere af global kapitalisme, men forsøger at omdanne denne, så flere kan få tilgang til verdensmarkedet.

⁵¹ Denne tendens ses tydeligt i det faktum, at Superflex sideløbende med sodavandsproduktionen har lanceret *Guaraná Power*-merchandise som t-shirts og sweatshirts med sodavandens logo påtrykt.

⁵² Hardt & Negri, s. 19

er Imperiet altid orienteret mod en evig og universel fred. Den tidligere verdensorden, som var kendetegnet ved konflikter imellem imperialistiske magter som USA og EU, er altså erstattet af en verdensorden underordnet én magt, hvilket Hardt og Negri konstaterer ”så afgjort er postkolonialt og postimperialistisk.”⁵³

Grundlaget for den imperiale suverænitetets magt, mener Hardt og Negri, ligger i et nyt retsbegreb, som blandt andet kommer til udtryk i dannelsen af overnationale institutioner som eksempelvis de Forenede Nationer. Hardt og Negri ser FN som et symptom på overgangen fra nationalstaternes suverænitet til en overnational suveræn magt. FN er dannet ud fra forestillingen om en international orden og den samtidige forestilling om denne ordens krise. Hvor tidligere samfundsformer stræbte mod oprettelsen af orden, eksisterer denne orden allerede i Imperiet og den vigtigste opgave i Imperiet bliver dermed at opretholde og forsvare denne orden. Da denne naturligvis er konstant truet, befinder Imperiet sig, ifølge Hardt og Negri, i en permanent undtagelsestilstand. Denne undtagelsestilstand er grunden til, at den imperiale magt har fået beføjelser til at føre retfærdig krig mod barbarerne og gennemføre legitime militære interventioner. Disse interventioner er legitimeret ud fra begreber som konsensus og hensynet til højere etiske principper, frem for en decideret ret.⁵⁴ Ifølge Hardt og Negri bliver de militære interventioner ofte foreløbet af moralske og juridiske interventioner. Humanitære NGO'er, som formodes at handle ud fra etiske eller moralske imperativer, skaber undtagelsestilstanden nedefra, ved at drage en direkte linje mellem manglen på opfyldelse af universelle behov og efterlevelse af menneskerettighederne til udpegelse af syndere og kriminalisering af befolkningsgrupper eksempelvis under definitionen terrorister. Hermed legitimeres den imperiale suverænitet, og vejen er banet for militær intervention.⁵⁵ Ligesom den moralske legitimering af Imperiets suverænitet, har globaliseringen altid været legitimeret ud fra et humanistisk synspunkt, som jeg kort nævnte i analysen af Superflex' *Guaraná Power*. Hardt og Negri fremhæver, at Marx så utopiske elementer i globaliseringen, hvilket bygger på hans forestilling om, at den oplysning der følger med kapitalen, kan bane vejen for frigørelse for eksempelvis de indere, som blev underlagt britisk herredømme istedet for det traditionelle indiske despoti. Det problem, som Hardt og Negri her ser, som det afgørende er, at ”Marx udelukkende kan forestille sig historien uden for Europa som en bevægelse, der går i samme retning som den europæiske udvikling.”⁵⁶ Grundantagelsen i den humanistiske globaliserings- og koloniseringsstanke har altså været, at et tredje verdens land for at gøre fremskridt nødvendigvis må civiliseres og omdannes til et vestligt samfund.

Globaliseringen kan imidlertid ikke siges at have medført den frigørelse, Marx forudså. Den har istedet ført til det, Hardt og Negri betragter som ”etableringen af det europæiske styres racemæssige, politiske og økonomiske strukturer i den ikke-europæiske verden.”⁵⁷ Den racemæssige struktur, der her er tale om, er kendetegnet ved en dikotomisk opdeling af os og dem. Ifølge Hardt og Negri spillede det koloniserede subjekt en afgørende rolle i den moderne konstruktion og opretholdelse af en europæisk identitet. Den koloniserede blev betragtet som den Anden og blev på alle områder

⁵³ Hardt & Negri, s. 32

⁵⁴ Ibid., s. 40

⁵⁵ Ibid., s. 57

⁵⁶ Ibid., s. 128

⁵⁷ Ibid., s. 129

placeret udenfor det, man betragtede som den europæiske civilisations grænser – dette skete økonomisk såvel som kulturelt. Som jeg pointerede i afsnittet om Kester og Fosters forbehold overfor den dialogiske kunsts genskabelse af denne struktur, er denne andethed ikke givet, men produceres blandt andet gennem antropologien. Antropologien er i høj grad med til at legitimere den moderne koloniseringsproces ved at fremstille den koloniserede Anden som en primitiv figur stående på et lavere kulturelt stadie på vej mod civilisationen.⁵⁸

Gennem afkoloniseringskampe fra 2. Verdenskrig frem til 60'erne og gennem den postmoderne teoris afvisning af de binære logikker, der kendetegnede moderniteten, er denne konstruktion af den Anden, som direkte modsætning til det europæiske subjekt, blevet udfordret. I stedet for modellen "dem overfor os", er sat den postmoderne og postkoloniale forestilling om, at mangfoldighed og forskelle medfører frigørelse. Disse teorier, hævder Hardt og Negri, er symptomer på det globale markedes udvikling og overgangen til Imperiet.⁵⁹ De postkoloniale og postmoderne teorier deler nemlig interessen for mangfoldighed med verdensmarkedets ideologi. Som Hardt og Negri udtrykker det: "Cirkulation, mobilitet, diversitet og blanding er verdensmarkedets faktiske mulighedsbetingelser."⁶⁰ Denne teori berørte jeg kort i afsnittet om *Guaraná Power*. Ser man på kapitalismens praksisser indenfor marketing, er udgangspunktet her en logisk sammenhæng mellem diversitet og profit. Et ekspanderende marked er afhængigt af en mangfoldighed af målgrupper. Den postkoloniale og postmoderne forestilling om at forskelle fører til øget frihed, afviser Hardt og Negri derimod: "Den globale forskelspolitik, som verdensmarkedet etablerer, er ikke bestemt af lige vilkår og de frie kræfters spil, men af oprettelsen af nye hierarkier, eller mere præcist: af en permanent hierarkiseringsproces."⁶¹ Afvisningen af den moderne binære logik medfører altså et langt mere komplekst samfund, hvor afvisningen af de traditionelle race-opfattelser ikke har ført til et lige samfund, men istedet har ført til en ny imperial racisme. I den imperiale racisme har kulturen overtaget den rolle, som biologien tidligere havde for hierarkisering af racer. Her hersker den forestilling, at hierarkiet imellem racerne bliver bestemt a posteriori gennem fri konkurrence. I denne form for racisme integrerer Imperiet den Anden i sin egen orden og arrangerer de integrerede forskelle ud fra Imperiets eget kontrolsystem. Vi har altså ikke opnået et ikke-racistisk samfund, men racismen er integreret, langt sværere at definere og dermed formentlig også sværere at bekæmpe. Som nævnt tidligere er et grundlæggende kendetegn ved Imperiet dets grænseløshed. Ifølge Hardt og Negri har kritikkens position i det moderne samfund altid været grænsen mellem indenfor og udenfor. I det imperiale samfund er denne position tabt, da det er umuligt at definere det grænseløse Imperiums udenfor.

Hardt og Negri mener ikke, at det er muligt at pege på et allerede eksisterende konkret politisk alternativ til Imperiet. De fremhæver dog, at alternativer til den imperiale orden nødvendigvis må skabes på et generelt og globalt niveau på højde med Imperiet. "Man kan ikke yde Imperiet modstand med et projekt, der udelukkende ønsker at etablere en begrænset, lokal autonomi."⁶²

⁵⁸ Hardt & Negri, s. 133

⁵⁹ Ibid., s. 150

⁶⁰ Ibid., s. 154

⁶¹ Ibid., s. 157

⁶² Ibid., s. 204

6 KONKLUSION

Det er min opfattelse, at man på baggrund af analysen af værkerne *Guaraná Power* og *Village Project Uganda* kan tale om den intervenerende og dialogiske samtidskunst som en engageret autonom kunst. Værkerne intervenserer direkte i verden uden for kunstinstitutionen, og de påberåber sig samtidig en særlig status som kunst. Med reference til Duchamps signering af hverdagsgenstande kan man her tale om, at handlinger som vareproduktion og handel bliver signeret og taget ind på den etablerede kunstscene. Hvor Duchamp gjorde dette som en provokation af kunstinstitutionen, bruger Superflex og Hornsleth i højere grad kunstinstitutionen som platform for at udøve deres kritik af samfundet. Dette betyder dog også, at hvor langt ud i den virkelige verden projekterne end bevæger sig, har kunstinstitutionen stadig en væsentlig rolle at spille for bestemmelsen af værkets betydning i samfundet. Præcis som Bürger pointerede det hos den autonome borgerlige kunst. Begrebet om kunstens dobbeltfunktion er væsentligt at tage højde for i betragtningen af begge værker. Kunstens position i det samfundsmæssige mellemrum, som Bourriaud taler om, risikerer at medføre, at kunsten tilfredsstillende nogle behov, som i stedet burde realiseres uden for kunsten. Derudover er der en tendens til, at værker som *Guaraná Power* og *Village Project Uganda* unddrager sig de etiske og moralske vurderinger, som de, på grund af deres direkte interventioner i den virkelige verden, burde underlægges. Her tænker jeg hovedsageligt på de komplekse magtstrukturer og hierarkiseringsprocesser, som kunstnerne risikerer ubevidst at indgå i.

Hardt og Negris teori om Imperiet som den nye verdensorden efter murens fald betyder, at der kun er én mulig samfundsorden, den globale kapitalisme, og der eksisterer ingen politiske alternativer. I denne situation forekommer det naturligt, og ikke mindst nødvendigt, at der sker en politisering af samtidskunsten. I opgavens indledning beskrev jeg kunstens rolle som det at udfordre beskuerens konventionelle verdenssyn. Når der ikke politisk er noget synligt alternativ til den eksisterende samfundsorden, må det altså være kunstens rolle at skabe et sådant alternativ. Det mener jeg, at både Superflex og Hornsleth gør i deres værker. Imperiets karakter betyder imidlertid også, at ethvert alternativ til dets orden nødvendigvis må opstilles inden for disse rammer og dermed inden for rammerne af den globale kapitalisme. Dette er også tilfældet med både *Guaraná Power* og *Village Project Uganda*, som hver især arbejder med en særlig model af den globale kapitalisme. Det er bemærkelsesværdigt, hvordan begge værker arbejder med at give flere mennesker adgang til verdensmarkedet. Hornsleth gennemfører en karikeret handel med de afrikanske landsbyboere, og Superflex organiserer udviklingen af et nyt produkt, der giver de brasilianske guaranábønder en styrket position på verdensmarkedet. Begge værker leder tankerne hen på årets vinder af Nobels fredspris, Muhammad Yunus, grundlæggeren af "Grameen Bank". Han yder mikrolån til de fattigste i Bangladesh og giver dem dermed mulighed for, i et vist omfang, at træde ind i det kapitalistiske system.⁶³ Sammenholdt kan man drage den slutning, at disse tendenser kan ses som tydelige symptomer på den problematik, Hardt og Negri peger på: at vi ikke kan forestille os en historisk udvikling som andet end udviklingen mod et vestligt kapitalistisk samfund. Set fra denne vinkel synes kunstens sociale og politiske betydning forsvindende lille. Jeg vil dog gribe tilbage til min indledende grundantagelse, at kunsten – gennem den æstetiske oplevelse – giver mulighed for og

⁶³ Bradley et al. (red.), s. 119

opfordrer beskueren til at stille spørgsmåltegn ved det bestående. Dette er også gennemgående for Grant Kesters forestilling om kunstens potentiale og Nicholas Bourriauds begreb om kunsten i et samfundsmæssigt mellemrum.

Som jeg nævnte tidligere i dette afsnit, er der en masse forbehold at tage, når kunsten bevæger sig ud i et så komplekst felt, som både Hornsleth og Superflex gør, men jeg mener, at begge værker besidder et potentiale i form af at opstille alternativer, som vækker eftertanke hos beskueren. Følger man Hardt og Negris argumentation om, at modstand imod Imperiet må ske inden for Imperiets egen orden, er de to værker måske alligevel udtryk for netop den kritik, det *er* muligt at udøve. Og med sin form af alternativ kapitalisme er værkerne måske alligevel et skridt på vejen til en globalisering nede fra.

7 LITTERATUR

Primærværker:

Kristian von Hornsleth: Village Project Uganda (150 ns)

Superflex: Guaraná Power (150 ns)

Sekundærlitteratur:

Freja Bech-Jessen: "Ugandas regering undersøger om dansk kunstner misbruger fattige landsbyboere" i Kristeligt Dagblad 12.09.2006 (s. 1: 1 ns)

Claire Bishop: "Antagonism and Relational Aesthetics" i *OCTOBER 110*, October Magazine, 2004. (s. 51-79: 37 ns)

Staffan Boije af Gennäs: "We want to help you but we want to own you" i Kristian von Hornsleth (red.) *Village Project Uganda*. Futilistic Society Publishing, 2007. (s 13-33: 27 ns)

Nicolas Bourriaud: *Relationel Æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005 (95 ns)

Will Bradley, Mika Hannula, Christina Ricupero, Superflex (red.): *Selforganisation/Counter-Economic Strategies*. New York: Sternberg Press, 2006 (s. 70-71, 118-120, 134-135: 4 ns)

Will Bradley: "Guaraná Power" i Will Bradley, Mika Hannula, Christina Ricupero, Superflex (red.): *Selforganisation/Counter-Economic Strategies*. New York: Sternberg Press, 2006 (s. 311-333: 10 ns)

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982 (148 ns)

Peter Bürger: "Til kritikken af neoavantgarden" i Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg (red.): *En tradition af opbrud*, Hellerup: Forlaget Spring, 2005 (s. 74-84: 19 ns)

Peter Fend: "Superflex at the Johannesburg Biennial" i *PRINTED PROJECT 01*. (s. 50-53: 6 ns)

Hal Foster: *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996 (s. 1-32, s. 128-203: 86 ns)

Rune Gade & Camilla Jalving: *Nybrud*. Aschehoug, 2006 (s. 7-19, s. 137-171: 42 ns)

Michael Hardt & Antonio Negri: *Imperiet*. Informations Forlag, 2003 (s. 19-60, s. 123-162, s. 183-214: 144 ns)

Tom Hermansen: "Lørdagsinterview: En fair handel" i Jyllandsposten 18.11.2006 JP (s. 14: 5 ns)

Kristian von Hornsleth: "Intro The Hornsleth Village Project is an Artwork" i Kristian von Hornsleth *Village Project Uganda*. Futilistic Society Publishing, 2007 (s. 9: 1 ns)

Tom Jørgensen: "Den store kunsttørke" i Information 26.01.2007: (4 ns)

Tom Jørgensen: "Fantasien til magten. Nye tider i dansk kunst" i Information 27.01.2007: (4 ns)

Svante Lindeburg: "Burn your porsche, cut your hair and flee the country" i Kristian von Hornsleth *Village Project Uganda*. Futilistic Society Publishing, 2007 (s. 71-73: 2 ns)

Henrik Lundø: *Hornsleths Projekt: Kunst eller kolonisering?* DR-dokumentar, 2007. 1time35min

Grant H. Kester: *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004: (s 1-16, s. 82-123: 61 ns)

Ole Lindboe: "Negerlandsbyen, de kalder Hornsleth" i *Magasinet Kunst* Nr. 5 2006 (s. 32-33: 1 ns)

Spiegel, Andreas: "Participation as a fragment of functionalism" i Barbara Steiner (red.): *Superflex/Tools*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003 (s. 146-153: 8 ns)

Steiner, Barbara: "Working with Contradictions" i Barbara Steiner (red.): *Superflex/Tools*. Köln:
Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003 (s 154-163: 9 ns)

Barbara Steiner (red.): *Superflex/Tools*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003

Rasmus Bo Sørensen: "Kritikken er hyklerisk" i Information 25.08.2006 (s. 4: 2 ns)

Tania Ørum og Marianne Ping Huang: "En tradition af opbrud" i Tania Ørum, Marianne Ping
Huang og Charlotte Engberg (red.): *En tradition af opbrud*, Hellerup: Forlaget Spring,
2005 (s. 7-18: 22 ns)

Samlet litteratur: 1038 normalsider

8 SUMMARY

It is the aim of this paper, “Intervention and Dialogue in Contemporary Art,” to examine the position of socially and politically engaged contemporary art.

By using Peter Bürger’s *Theorie der Avantgarde* and Hal Foster’s *The Return of the Real* I sum up characteristics of the avant-garde and the neo-avant-garde, and I point out how these movements have created some of the premises for contemporary art practice. In my analysis of the artworks Superflex’s *Guaraná Power* and Kristian von Hornsleth’s *Village Project Uganda*, I draw on different positions of contemporary art-theory. By using Nicholas Bourriaud’s theory about relational aesthetics I examine how artists create models of alternative ways of living. By including Claire Bishop’s critique of this theory I emphasize the risk of these models turning into micro-utopias, onto which people project the wish for changes instead of carrying out these changes in society. Since both artworks take place in third world countries I use Grant Kester’s and Hal Foster’s theories of ideological patronage and the ethnographic artist to analyse the relations the artists create. Hornsleth’s work consists of a provocative act of neo-colonisation, and he recreates stereotypical structures of power and production of otherness. Superflex try to avoid this, and their project seeks to represent the Other as a powerful business-partner. Still the hierarchies and power structures are so complex that Superflex cannot avoid taking part in their recreation too.

To outline the social context of contemporary art I use Michael Hardt and Antonio Negri’s theory of the Empire. According to Hardt and Negri, alongside with the development of global capitalism, the imperialistic world order has been replaced by one sovereign power, the Empire. There is no position outside the Empire from which critique can be constructed, and therefore the models of alternatives to this world order must be placed inside the Empire. This is exactly what Superflex and Hornsleth do with their alternative models of global capitalism, and therefore I believe that they manage to criticise the existing structures of power from the inside.