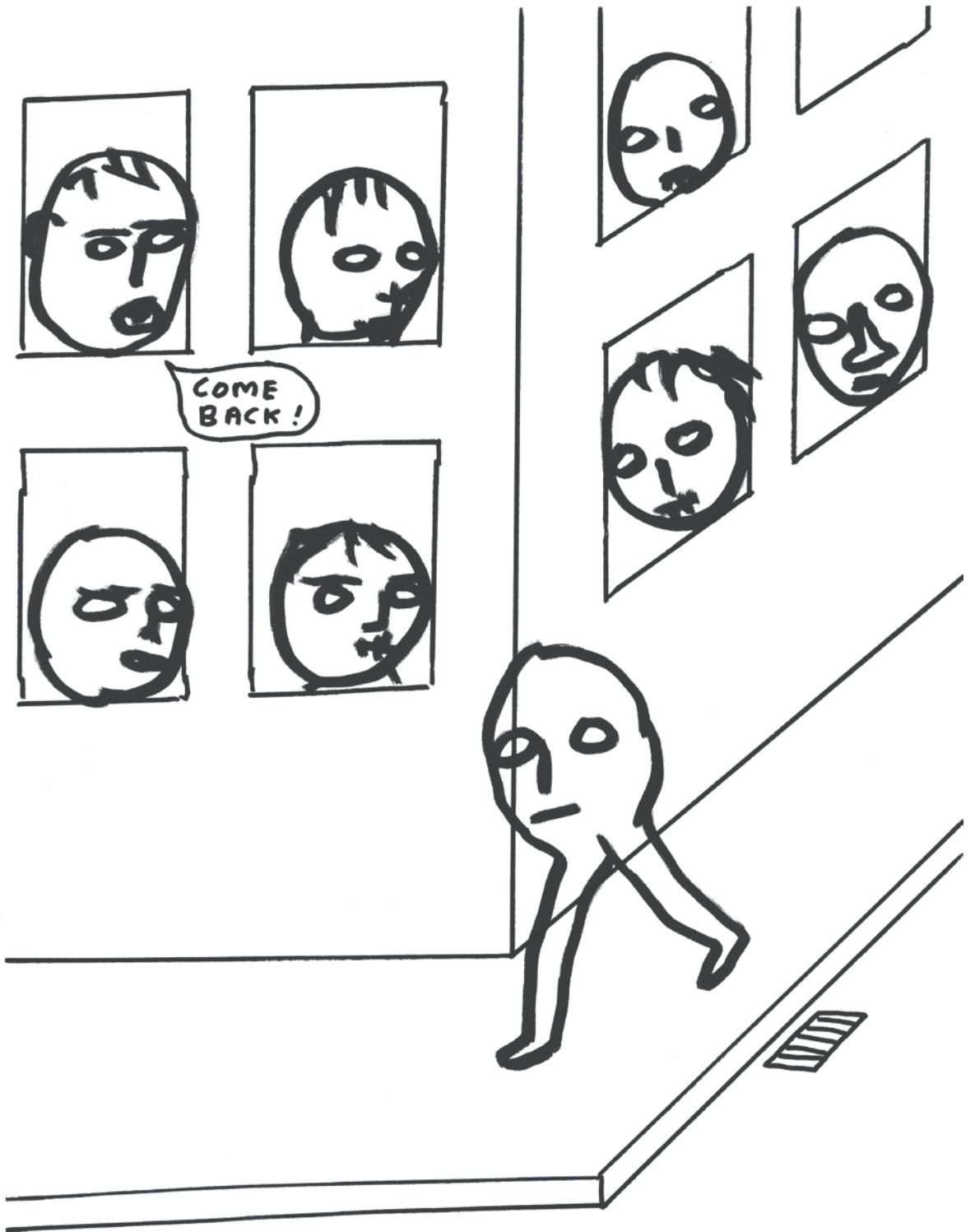


INDHOLD

2 David Shrigley <i>Uden titel</i> (2007)	56 Lundgaard og Tranberg Arkitekter <i>Tietgenkollegiet</i> (2006)
3 Leder 00'erne: Jeget til forhandling	58 Kristian von Hornsleth <i>H.A.I.C. B-aktie</i> (2008)
5 Mikkel Bruun Zangenberg Selvscenesættelsens implosion Om det allestedsnærværende jeg i 00'ernes danske litteratur	60 Tine Oksbjerg <i>Look away and what you love is now here</i> (2007)
11 Marianne Ping Huang Pia Arkes tilstedeværelse: arkivpraksis og selvfremstilling	61 Camilla Møhring Reestorff Hornsleth Arms Investment Corporation Signaturen og den globale kapitalisme
21 Bodil Marie Thomsen Kroppens fald, jegets rejsning Om Lars' gøre Jørgen til et performativt jeg i <i>De Fem Benspænd</i>	66 Rasmus Willig Med kritikken som våben Tale holdt ved H.A.I.C.'s første generalforsamling
30 Maja Lucas <i>Den tredje mulighed</i> (2010)	71 Cecilie Ullerup Schmidt Stemmeføring Om subjektivering på scenen i virkeligheden
32 Signe Gry Nielsen Etik og autoritet Dobbeltinterview med Lilian Munk Røsing og Henrik Jensen	79 René Rasmussen Effektivitet og terapi i 00'erne Kontrol og terapisamfund
41 Banksy <i>Uden titel</i>	86 Mikkel Thykier Notater om korrespondance, 2004-2009 Uddrag fra <i>SUB ROSA</i>
49 Lilibeth Cuenca Rasmussen <i>Ego Show</i> (2007)	93 Marie Stender Om at bo i glashus Transparent arkitektur og nye grænser mellem offentligt og privat rum
50 Søren Dahlgaard <i>Dejportrætter</i> (2008)	94 Lars Arrhenius <i>The Street</i> (2004)
52 Lotte Fløe Christensen <i>Not Touching the Ground</i> (2007)	100 Katrine Hornstrup Yde Gimme More Ti år i Britneys begærskarrusel
54 Gudrun Hasle <i>Markader på mit tøj</i> (2005-2008)	107 Skribenter/kunstnere



David Shrigley *Uden titel* (2007)

oo'erne: Jeget til forhandling

Den danske forfatter Per Højholt er kendt for sit diktum om, at man som forfatter ikke bør tage af hovedstolen. På tærsklen til det ny millennium responderede forfatteren Christina Hesselholt på diktummet ved at udgive en roman, der netop hed *Hovedstolen* (1998).

Titlen synes at pege frem mod et fremtrædende aspekt ved det netop afsluttede årti: jeg-forhandlingen. Med dette nummer, som både markerer bladets 15-års fødselsdag og dets udgivelse nummer 30, gør Kulturo status over det forgangne årti under denne overskrift, som vi – ikke skribenterne – har udpeget.

De sidste ti års stigende brug af spin-tendenser, salgsfremmende kommunikationsstrategier (storytelling, branding, viral kampagnestrategi) og konstruerede fjendebilleder ('smagsdommere', 'afviste asylansøgere', 'lømler', 'aktivister', 'socialistiske ballademagere') tegner et billede af et politisk landskab i iscenesættelsens vold. Den stigende dyrkelse af jeget på oo'ernes kulturelle scene kan ses som et modstykke til en sådan politisk virkelighed, der helt åbenlyst er præget af fikcionalisering. Den kunstneriske, sociologiske og politiske 'biografisme' er i vores øjne udtryk for en jeg-forhandling ansporet af behovet for jeg-iscenesættelse og -konstruktion eller for en autentisk jeg-essens.

Jeg-dyrkelsen som reaktiv tilbagetrækningstaktik er en af de fire teser, som Mikkel Bruun Zangenberg opstiller i sin indledende artikel. I oo'erne er det på godt og ondt blevet reglen snarere end undtagelsen for danske forfattere at gøre op med hovedstolsforbuddet, og Zangenberg spørger med den britiske

filosof David Hume, hvornår mon jeget i litteraturen ikke bare dør, men bliver fuldstændig opløst eller fraværende.

Hvis jeg-dyrkelsen i oo'erne er koblet på en strømning af ideer om, at det enkelte jeg har ret til at dyrke sin egen version af virkeligheden, er det et paradoks, at dette ofte sker gennem terapeutiske forløb, der tilpasser den enkelte til arbejdsmarkedets krav. Det er temaet hos René Rasmussen, som overvejer sammenhængen mellem oo'ernes senkapitalistiske, nyttebase-rede samfund og terapiformer som coaching og kognitiv terapi. Jeg-dyrkelsen er også en del af, snarere end et frirum fra, det dominerende virkelighedsbillede.

Når pop-produktet Britney Spears pludselig giver den som sårbart subjekt, udvisker hun grænsen mellem privat og offentligt jeg. Derved fremstår hun som en person, der er i stand til at forhandle og fortolke sin egen position som superstjerne. Katrine Hornstrup Yde bruger i sin artikel 'Gimme more' karrusellen som metafor for Britneys selvreferentielle cirklen om sig selv som person og brand.

I værket *The Street* tematiserer svenske Lars Arrhenius sammensmeltning af inde- og udeliv ved at lade grænsen mellem mennesket i bygningen og på gaden markere af en tynd hvid streg. I 'Om at bo i glashus' tager Marie Stender netop fat på den arkitektoniske drøm om at forene inde og ude. Stender overvejer oo'ernes glasbyggerier som en fikcionaliseret enhed mellem den enkelte og omgivelserne. Snarere end en konkret sammensmeltning gør glasset drømmen om en sådan endnu mere præsent, mens glasset fungerer som en art usynlig ligusterhæk.

Spørgsmålet om jegets ret til at ytre og realisere sig ubegrænset kom til at fylde meget i 00'ernes samfundsdebat. Henrik Jensen og Lilian Munk Rösing er to stemmer i denne debat. I et dobbeltinterview problematiserer begge det, Henrik Jensen kalder 'rettighedskulturen'. Mens Munk Rösing advarer mod installationen af en ny moralsk vertikalitet for at komme de egoistiske tendenser til livs, plæderer Henrik Jensen netop for sammenhængen mellem autoritet og moral og for nødvendigheden af at genfinde autoriteten.

Autoritetsopgør er også et nøgleord i Bodil Marie Thomsens analyse af Lars von Trier og Jørgens Leths *De fem bespænd* (2003). Thomsen viser, hvordan mødet mellem to realismeformere – 60'er-nybølge og 90'er-dogme – resulterer i en art 'fiktio-biografisme', der er kendetegnet ved kunstner-jegets performative involvering i den æstetiske praksis. Det, der kunne ligne selvsmagende kunstnerisk narcissisme, rummer ifølge Thomsen muligheden for et æstetisk opgør med essentialistisk identitetstænkning.

Mikkel Thykiers litterære bidrag ryster ligeledes den konventionelle forståelse af narcissisme. Med Blanchot reflekterer han over Narcissus' selvforelskelse og ser jeg-forhandlingen som opløsende snarere end identitetsskabende. I Maja Lucas' tekst 'Den tredje mulighed' farer jeget vild på en gåtur i Søndermarken og må erkende, at det er afhængigt af det 'dig', det er i færd med at forlade, hvis det vil finde hjem igen.

Den kendte postkoloniale figur, at tidligere kolonier tager til genmæle over for kolonimagterne for at skabe egen identitet, nuanceres i Marianne Ping Huangs artikel om den dansk-grønlandske kunstner Pia Arke. Ved at investere sin krop i sit værk og ved at insistere på *både og frem for os og dem*, forhandler Arke den postkoloniale diskussion og kunstner-jegets identitet.

Den tyske performanceinstruktør Magdalena Ludewigs brug af det enkelte 'dagligdags' jeg på scenen er et eksempel på, hvordan 00'ernes scenekunst forsøgsvis demokratiserer scenerummet for at belyse abstrakte problemstillinger. Cecilie Ullerup Schmidt diskuterer i sin artikel, hvordan eksponeringen af et stykke individuelt dagligliv modsat kan betragtes som en problematisk reproduktion af faste samfundshierarkier.

En lignende konflikt mellem reproduktion og subversion ligger i Kristian von Hornsleths kunstprojekt *H.A.I.C. - Hornsleth Arms Investment Corporation*. Investér i våbenindustrien, og finansier humanitære projekter, lyder opfordringen. Samtidig er der en jeg-forhandling i spil – ved at købe en signeret H.A.I.C.-aktie finansierer du Hornsleth-brandet. Kulturo bringer sociolog Rasmus Willigs tale, som han holdt ved første H.A.I.C.-generalforsamling, hvori han tager værket kritiske potentiale i forsvar. Camilla Møhring Reestorff kaster heroverfor et blik på værket i et etisk perspektiv, idet hun reflekterer over det grænsefelt mellem engagement og reproduktion af problematiske samfundsstrukturer, velgørenhed og våbeninvestering, som værket befinder sig i.

Den virkelighed, som 90'ernes kulturelle scene hungrede efter at afdække, synes i jeg-forhandlingens årti afløst (eller udvidet) af en insisteren på jeget som udgangspunkt for enhver virkelighedstilnærmelse. Når Højholt i digtet 'Personen i overskud' skriver til sit jeg, at det ville gøre sig bedst 'som mangel!', er det måske netop en erkendelse af, at jeget som virkelighedsvidne er et uløseligt problem, som – hovedstolsforbuddet til trods – nødvendigvis må antage en eller anden form. Det er muligvis sådan, man skal forstå Lotte Fløe Christensens anonyme jeg på omslaget: kunstneren, der tager fra hovedstolen ved at inddrage sin egen camouflerede identitet i værket.

God læselyst!

Mikkel Bruun Zangenberg »Selviscenesættelsens implosion«

Selviscenesættelsens implosion

Om det allestedsnærværende jeg i 00'ernes danske litteratur

Alt og alle blev (selv)iscenesat og i 00'ernes danske litteratur. Men hvorfor egentlig? Og var det kun af det gode? Mikkel Bruun Zangenberg kaster et synoptisk blik på alle de litterære jeger, der fór forvildet rundt.

Lad mig lægge ud med et par strategisk vigtige citater og dernæst et antal slående eksempler: 'Jeg tror ikke på fragmenter, de styrter ud' og 'Jeg gik ned ad vejen, hvad er det den hedder'. [Skinnebach 2004, s. 15 og 2009, s. 4] Hele første del af Katinka My Jones' digtsamling *Sølv* (2009) er betitlet 'Jeg' og har digtlinjer som for eksempel: 'Jeg forstår ikke fuglene' (11); i Anders Abildgaard Niensens debut *Sætninger* (2006) hedder det 'Jeg mødte ham forleden' (43), og i Lone Hørslevs *Lige mig* (2007) kan vi læse, at 'Jeg drømte i nat' (8), og 'Jeg tror hele tiden/ at der er nogen ved døren' (13), mens vi i *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale* (2009) erfarer at, 'I dag har jeg deltaget i et tv-program, jeg forsøgte at mene noget om foldbold. Studieværten kaldte mig HØRLEV. Utroligt.' (37). I Ursula Andkjær Olsens *Skønheden hænger på træerne* (2006) lyder det sådan her: 'Jeg har muligvis forladt mit/ udspring' (11), og i den senere '*Havet er en scene*' (2008): 'Jeg har altid haft en svaghed for det spektakulære' (39). Christel Wiinblad skrev om sin psykisk syge lillebror og senere om dennes selvmord. Kristian Bang Foss, Thomas Boberg og Lars Frost producerede litterære alter egoer, der både lignede og ikke lignede deres biografiske ophav, Maja Lucas beså kroppen og jeget, Jørgen Leth fortsatte frejdigt sin ekshibitionisme, Mette Moestrup investerede sit eget emphatisk kvindelige, kønslige ego i sine digte, Maja Lee Langvad undersøgte sit naturlige og sit konstruerede, adopterede jeg i *Find Holger Danske* (2006), Claus Beck-Nielsen opløste i 2001 sit juridiske jeg, men kun for at lade det genopstå fra de døde som et hypotaseret, institutionelt jeg ved navn 'Das Beckwerk'; Kim Leine trak veksler på det selvbiografiske i romanen *Kalak* (2007), Martin Glaz Serup inddrog ublu det privat-biografiske i *Trafikken er uvirkelig* (2008), Naja Marie Aidt flettede barndom og ord sammen i *Poesibog* (2008), Kirsten Hammann projicerede et delvist eget jeg over i sine romans 'Mette', Morten Søndergaard løftede fligen for privaten i *Et skridt i den rigtige retning* (2005), og Katrine Marie Guldager berettede i *Lysgrænsen* (2007) om sin ni-årige psykoanalyse. Mikkel Thykier opfandt en generthedens og anonymitetens poetik og etik, Niels Frank udforskede

det grammatiske og kønnede jeg i *Første person, anden person* (2004), Jeppe Brixvold udfoldede i den storslåede roman *Forbrydelse og fremgang* (2007) en model for jegets hallucinatoriske fordoblinger og glidninger i tid og rum, Pablo Llambias legede med ideen om spøgelses-jeget i *...rasende...* (2008); Julia Butschkow skrev, lige som Maja-Magdalene Swiderska, Knud Romer, Lone Aburas og Dy Plambeck, om sin familiehistorie.

Man skulle næsten tro, alle disse indbyrdes dybt forskellige digtere og forfattere ved en intuitiv, uudsagt kontrakt havde gjort fælles front mod Samuel Becketts gamle likvidation af egoet og på samme tid afdøde Per Højholts fordring om ikke at tage fra hovedstolen, altså det biografiske jeks forhistorie. I 00'erne blev hovedstolen systematisk og selvbevidst plyndret for alt, hvad den ejer og har, og det biografiske og litterære ego, som Beckett og hans avantgardistiske kolleger nidkært tog livet af, er øjensynligt genopstået som et potent, allestedsnærværende, myndigt superjeg (i parentes bemærket er det derfor ikke underligt, at den selvbiografisk orienterede, afdøde Dan Turèll blev gjort til totem og kultfigur for særligt en stor gruppe yngre, mandlige skribenter). Spørgsmålet er derfor ikke, hvem der tog jeget under behandling og satte det til forhandling i 00'erne.¹ Spørgsmålet er snarere, hvem der *ikke* gjorde det. Det, som allerede hos den engelske filosof David Hume kunne være en bombe under tænkningen, er i dag – i slipstrømmen på den uendelige udvanding af franske Michel Foucault – forvandlet til et banalt imperativ: Du skal konstruere dit selv. Det kunne vi kalde for *kedeligheds-forbuddet*: Det er forbudt at være trivielt, stillestående, naiv og stabil.

Forbuddet mod at have et jeg

Mere tilspidset og spørgende: *Hvorfor*

blev det i 00'erne øjensynligt umuligt at undlade at investere i og undersøge det eget, biologiske, kulturelle og biografiske jeg? Vi kan præliminært indhente et antal forsøgsvisse, til dels velkendte hypoteser.

Først: Det blev umuligt ikke at forhandle om og med jeget, fordi vi befinder os på tærsklen til en epoke, hvor jeget er på nippet til at forsvinde i en uendelig, virtuel serie af bioteknologiske kloninger, forfinede reproduktioner og plastikopererede versioner af sig selv. En ængstelig nysgerrighed og en frejdig lyst (tag for eksempel *queer*-teoriens begejstring for seksuelt blandede identiteter) kanaliseres derfor ubevidst af de gode forfattere ind i en sidste, historisk kortlægning af det gamle jeks forfatning. Det kunne vi kalde for *fin-de-siècle*, sci-fi eller den bioteknologiske *dekadence-tese*. Vi gennemlever en dekadent og opulent dyrkelse af jeget, inden det endegyldigt er slut med det, og vi alle bliver posthumane.

¹ Hvor vi i denne sammenhæng og fra nu af med 'forhandling' i bred forstand mener enhver filosofisk eller kunstnerisk manøvre, der undersøger, problematiserer eller kritiserer forestillingen om jeget som en på forhånd givet, selvidentisk størrelse.

Men dernæst: Med en samtidshistorisk skandering bliver det muligt at foreslå, at det er det politiskes død (jævnfør den belgiske politolog Chantal Mouffe), der indirekte avler en hidtil ukendt, næsten narcissistisk investering i det eget, uendeligt interessante jeg. Når det politiske reduceres til teknokratisk administration og det politiske felt og dets sprog til forloren spin og kvalme manøvrer, så kan jeget og dets private scene komme til at fungere som ikke-administreret zone, et relativt beskyttet værested midt i en uegentlig ulvetid. Det kan vi kalde *eksil-tesen*: Jeget går i eksil i sin egen immanens, og heraf kommer det, at vi uden ophør i og uden for litteraturen belemres med beretninger om parforhold, skilsmisser, kroppens tilstand, familieproblemer, seksualliv, café-samtaler, privatterapi. Narcissismen ophører med at være patologisk, og bliver i stedet til simpel overlevelsestrategi for alle dem, der ikke er skiderikker.

Til de to første teser kan vi føje en beslægtet tredje, pædagogisk-bekymret en af slagsen. Hele den unge og yngre generation er vokset op i kølvandet på 68'ernes revolutionære besyngelse af den afskyelige 'selvrealisering' og i bruset fra opkomsten af de nye, digitale medier (Facebook, Twitter, Myspace, Youtube, Flickr) og har derfor været overladt til en undertiden hysterisk dyrkelse af egen navle og en tilsvarende vild opvurdering af egoets evner. Alle er, stort set, glitrende, selvrealiserede stjerner, og dyder som diskretion, høflighed, tilbageholdenhed og uegennytte er derfor så døde som sild fra den forurenede Nordsø. Denne tese kan enten antage en bekymret, modvilligt ærgerlig og sukkende form – det er den progressivt kulturradikale variant (Kjeld Koplev); eller den kan ytre sig som en nationalkonservativ og neo-patriarkalsk protest (Henrik Jensen, Allan Bloom, Søren Krarup, Morten Albæk, Inge Correll). Fællesnævneren kan vi her døbe *tiderne-er-af-lave-tesen*.

Endelig vil jeg kursorisk omtale en fjerde tese, nemlig den sociologiske. Med den polsk-engelske Zygmunt Bauman og tyske Ulrich Beck in mente forekommer det vanskeligt at undgå at nævne, at vi vandigt skvulpene subjekter befinder os i en flydende modernitet, eller refleksiv, anden senmodernitet, hvor det at have et jeg ikke længere er en mulighed; vi *har* ikke et jeg, vi nødes til at opfinde det, igen og igen. Teknologiske, økonomiske og sociale forandringer slår derfor på talrige måder ind i også den litterære institutions, ja, forhandling af det stadigt tilblivende, labile jeg. Her har vi en senmodernitetens *refleksive tese*.

De litterære forhandlingsscener

Der er uden al tvivl mulighed for at føje flere facetter til en mere fyldig og pladskrævende forklaringsmodel. Pointen er, at vi kan opregne mange og gode grunde til, at det, som altid har fundet sted (Don Quijote forhandlede sit jeg; det samme gjorde Odysseus, dengang

han kaldte sig 'ingen', Hamlet, da han klædte sig ud på slottet, Kafka, da han gjorde jeget til en bille, Dan Turèll, når han brugte sort neglelak), kanhænde optræder med en særligt anmassende og universelt insisterende tydelighed i oo'erne.

Inden for det mere snævert nationale og litterære gebet, kan vi findele reaktionsformerne i et antal ad-hoc-kategorier – ikke for at putte nogen i den sorte gryde eller omvendt helgenkåre før tid, men ganske enkelt for at foretage et første skridt frem mod en mere fyldig forståelse af et endnu gryende fænomen.

Vi må først skelne mellem de strengt reaktive – de, der passivt flygter fra forandringshovedet, søger eksil fra kravet om omstilling eller søger at bygge et stærkt værn mod den kværnende senmodernitet. I denne kategori kan vi placere mængden af økologisk frelste og maddyrkende egoer (jævnfør kernesund mad-bølgen) eller omvendt de neo-konservative, der begynder at gå med slipsenål og bowlerhat i diskret protest mod tidernes nivellerings. Inden for de mere forfinede litteraturdomæner kan vi her placere en interessant åndsaristokrat som Mikkel Thykier, der ligesom Maurice Blanchot især undsiger hele den ballast af interpellation, som det juridiske, fiktive og offentlige subjekt angiveligt er bebyrdet med. Her befinder sig også den afdøde Claus Beck-Nielsen, der laver en egenartet version af hegeliansk ophævelse (*Aufhebung*) af jeget, kun for at lade det genopstå som firmakonstruktion.

For det andet findes der ikke overraskende en massiv bølge af euforiske eller blot nysgerrige jeg-undersøgelser; de strækker sig fra den narcissistiske fryd over det umådeligt herlige jeg (Leth), til den glad flimrende omgang med jeget (Glaz Serup, Hørslev, Søndergaard) eller den nyfigne og kokette leg med det i fiktionens kammer (Helle, Aidt, Frost, Bang Foss, Eslund, Skinnebach, Søkilde, Brixvold). Fællestrækket er her en påfaldende glæde ved i det hele taget at indsætte og forvalte jeget. Jeget går ikke i eksil; ej heller er det destrueret. Tværtimod lever og basker det i en på skift sørgmodig, vrede og lykkelig turbulens. Det er vigtigt at få med, at jeget her primært iværksættes på en hverdagslig scene forankret i et antal konkrete, sociohistorisk og geografisk afgrænsede kontekster.

Endelig har vi for det tredje den sjældne, helt subjektløse kategori. Den finder sig mellem på den ene side en sen apoteose af den tingsdyrkelse, vi allerede kunne finde hos Rainer Maria Rilke, der i 1907 begyndte at udgive sine såkaldte *Dinggedichte* under titlen *Neue Gedichte* (1907 og 1908); og senere for eksempel hos de franske forfattere Francis Ponge og Georges Perec, her i hjemlig, prosaisk form af Peter Adolphsen med sten-romanen *Brummstein* (2006). På tings-siden er det subjektive jeg stort set suspenderet og holdt i ave til fordel for den nøgterne beskrivelse, der lader tingsobjektet komme til syne. Og på den anden side en art bevidst naiv

jeg-empirisme, som vi kan finde hos eksempelvis den nyklassiske, psykologisk-realismeskrivende Ida Jessen. Den sidste model er interessant, fordi vi her ganske enkelt finder en *common-sense*-antagelse af, at jeget findes, at det nu er sådan-og-sådan, og så er den ikke længere. Subjektet findes dermed, men det er aldrig til forhandling eller sat til doms eller offer for en i slet forstand endeløs refleksion; det er sat frit til at være statist i en undersøgelse af den kollektive Virkelighed, snarere end af jeget.

Efter Hume?

Det ville ikke være uden interesse, hvis vi så lyrikken og prosaen gå ind i 10'erne med en ny front, der enten tog jeget helt for givet eller eksperimenterede med det på andre måder, end dem vi hidtil har set.

Og på den note vil jeg runde af med en kort visit hos David Hume, der allerede i 1739 gjorde kål på jeget. I *A Treatise of Human Nature* foretog den 26-årige Hume sig den manøvre, der med så overvældende succes slog igennem i 1960'erne hos Derrida, Deleuze,² Lyotard, Lacan, de Man, Butler og co., nemlig at teatralisere jeget:

‘Bevidstheden er en art teater, hvor adskillige perceptioner i rækkefølge gør deres indtog; passerer, kommer tilbage, glider væk, og blander sig i en uendelig mangfoldighed af positurer og situationer.’

[min oversættelse, Hume 1739, s. 253]

Jeg troede engang enfoldigt, at Hume her var det, der med et gyseligt misbrugt ord hedder ‘radikal’. Bevidstheden og jeget gøres til en disponibel scene, hvor evigt skiftende og flygtige sætstykker og skuespillere gør deres entré, og det er det, vi til daglig kalder for jeget, og som giver os den forlornt betryggende antagelse af, at vi har en befæstet, personlig identitet. Men min enfold kom kun af, at jeg forsømte at læse de næstfølgende linjer. Her tilføjer Hume nemlig med en ny drejning af skruen, at: ‘Sammenligningen med teateret må ikke vildlede os (...) ej heller har vi den fjerneste forestilling om stedet, hvor disse scener er opført, eller af de materialer, de er gjort af.’ [Hume 1739, s. 253] Metaforens brug af masker, roller, en fysisk scene, sætstykker, dramaturgi med videre fordufter med andre ord også hos Hume. Og tilbage er ... ingenting overhovedet – andet end de frivolt løsrevne stumper, som Hume betegner ‘perceptioner’. Intet under da, at Kant blev rystet i sin grundvold og måtte gøre sig de yderste anstrengelser for at konstituere et transcendentalt ego.

² Det er langt fra tilfældigt, at Deleuzes første større arbejde var en afhandling om netop Humes teori om subjektet, jævnfør *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris PUF 1953 og senere.

Humes eksempel viser ikke alene, hvorfor vi skal være varsomme med ahi-storiske antagelser, men også hvorfor hans vejsidebombe endnu ikke er fuldt ud detoneret. Hvad enten vi dekadent dyrker jeget, før det er for sent, ængsteligt søger at skærme det mod refleksivitetens holmgang eller desperat euforiske kaster os ud i jeg-havets frådende og sitrende bølger, kan vi måske gribe os selv i også at længes mod den forsvinding af jeget, der slet ikke levner plads til undren eller iagttagelse, men blot former sig som absolut, upåfaldende tavshed.

Litteratur

Zygmunt Bauman, 2009: *Liquid Times*, Polity Press.

Ulrich Beck, 2008: *Riskante Freiheiten*, Suhrkamp.

David Hume, 1739-40: *A Treatise of Human Nature*, 2. udgave
(Nidditch, 1978), Oxford University Press.

Lars Skinnebach, 2004: *I morgen findes systemerne igen*, Gyldendal.

Lars Skinnebach, 2009: *Enhver betydning er også en mislyd*, Gyldendal.

Pia Arkes tilstedeværelse: arkivpraksis og selvfremstilling

Pia Arkes kunstneriske praksis spændte i anden halvdel af 1990'erne over fotografiske eksperimenter til *cross-archiving* og kunstnerisk forskning i den postkoloniale identitet. Ved overgangen til 2010'erne viser den første retrospektive udstilling af kunstnerens arbejder, at Arkes praksis ikke alene redefinerede fotografiets autenticitet, hendes kropslige investering i omskabelse af arkiveret materiale åbnede også for nye perspektiver på postkoloniale teorier og modeller, der for alvor blev aktuelle i 00'erne.

Der er et landskab, det ligger i højre hjørne på en sort flade. Straks fylder det hele fladen, landskabet er sort/hvidt og spøgelsesagtigt spektakulært. Landskabet er et fotografi af en bugt med strand i forgrunden og fjelde i baggrunden og en isskosse i vandets mellemgrund. Landskabet er et fotografi, måske er det nostalgisk,¹ måske er det bare mig. Landskabsfotografiet er underlag for en nøgen kvinde, der kravler ind fra højre. Kvinden snuser til kortet, vender og drejer sig på det, lægger sig prøvende i bugtens runding, kommer op på alle fire, vender og drejer sig og strækker sig henover fotografiet af landskabet. Kvinden begynder metodisk at rive fotografiet i stykker. Papirflagerne ruller sig sammen og ligger omkring hende. Kvinden sidder imellem dem.

Sådan kunne en parafrase over Pia Arkes (1958-2007) video *Arktisk hysteri* (1996) se ud. Kvinden i videoen er Pia Arke selv, landskabsfotografiet er taget med Arkes store hulkamera² og viser udsigten fra barndomshjemmet i Nuugaarsuk. Hulkamera-kassen er så stor, at fotografen kunne opholde sig i den og under den lange eksponering lade indtrykket af sin krop virke i fotografiet som en visuel uro. Pia Arkes krop, historie og person er skrevet ind i hendes kunstneriske projekt på en måde, som rækker ud over det enkelte værk og ind i en kunstnerisk udforskning af identitet og sted.

¹ Begrebet blev oprindeligt brugt som diagnostisk term for soldaters hjemve.

² Hulkameraet eller *pinhole camera* er det enkleste fotografiske apparat. Det er uden linse og består af en lystæt boks (kamerahus) med en lille åbning (der i reglen opereres manuelt) i den ene side og projektionen af et omvendt billede på modsatte side. Eksponeringstiden er op til flere timer. Fænomenet kendes fra 'synsmaskinen' camera obscura, hvor lys kanaliseres ind i et lukket rum gennem en meget lille åbning for på rummets modsatte væg at danne et billede. Det første fotografi taget med hulkamera er fra 1850.

Arke begynder at fotografere med hulkamera, mens hun går på Akademiets Laboratorium for Fotografi (1987-93). Det store kamera, som Arke selv bygger, og som i dag er rekonstrueret, indvies i 1990, samme år som hun rejser til Grønland. Landskabsfotografiet i videoen fra 1996 er fra denne rejse. I 1995 afslutter Arke sine studier ved akademiet fra Afdelingen for Teori og Formidling med afhandlingen *Etnoæstetik* [i tidsskriftet ARK 1995]; samme år rejser hun til New York og gør arkivstudier ved Explorers Club og American Museum of Natural History, hvor hun finder fotodokumentation af fænomenet arktisk hysteri, en psykotisk tilstand, som kun er dokumenteret i inuitsamfund. Arktisk hysteri kommer til udtryk ved skrigen, ekstremt kontroltab og insensitivitet over for ekstrem kulde. Tilstanden blev første gang beskrevet under en af Robert Pearys ekspeditioner i 1892 og er, ligesom den traditionelle diagnose hysteri, blevet opfattet som kvindelig. [Lyle Dick 2001] I arkivet finder Arke også Pearys billeder fra ekspeditionerne til Nordpolen. Herfra begynder hun en kunstnerisk udforskning og bearbejdning af fotografiske, etnografiske, biologiske og kartografiske arkivalier.

Arbejdet der er inspireret af postkolonial kulturteori og af James Cliffords begreb om etnografisk surrealisme, er i bestandig proces: Arke detournerer (omlægger kendt materiale) og placerer arkivmateriale og kilder – hun bedriver *cross-archiving* og forankrer sine resultater ved at komme til syne i eller omkring værkerne, performativt og kommenterende – idet hun og placerer og organiserer det indsamlede materiale. Detournementet drejer sig om at sammenstille materiale fra forskellige arkiver og adskilte vidensfelter, således at den grønlandske historie viser sig på ny ud fra en præcis indsigt i, at arkiver både gemmer og gør viden tilgængelig, og at materialet i sin nye sammenstilling kan frigive viden. Placeringen går ud på, at kunstneren er til stede som optik og krop i denne proces, hvor hun er personligt, men upatetisk investeret. Arke udviser en stor og teknisk bevidst omhu, ikke alene i arbejdet med det fotografiske, men også i sin appropriation af arkivteknologier. Således bearbejdede hun det postkoloniale *både-og*, den etniske blanding og bastardisering, som hun selv inkarnerede, og som analytisk kendes fra den latin-amerikanske mestiz,³ hvor etniske ‘positioner’ ikke lader sig adskille.

Den proces, hvor Arke med teknikker der ligner forskerens og arkivarens, skabte betingelser for viden og historie, var og er undervejs; den rækker ind i det 21. århundrede, hvor den i årene efter årtusindeskiftet kulminerer først i *Scoresbysundhistorier. Fotografier, kolonisering og kortlægning* (2003), som i mødet mellem private fotografier og lokale fortællinger blev en bogstavelig anamnese af Scoresbysunds historie [se Sandbye 2010]. Det samme skete senere med Arkes medvirken i Kuratorisk Aktions *Rethinking Nordic Colonialism*

³ Blandt andet den mexicanske gründerfortælling om erobreren Cortazars elskerinde – og tolv – Malinche, som er blevet emblem for Mexicos blandede udspring, men også for etnisk forræderi og erobrerens (systematisk biopolitiske) voldtægt af de erobrede kvinder. Se blandt andet Octavio Paz, 1950: *El laberinto de la soledad* og Carlos Fuentes, 1991: *El espejo enterrado*.

(2006). Med den retrospektive udstilling *Tupilakosaurus* bliver det rum, hun åbnede frem til sin død i 2007 tydeligt og virksomt. Værket viser os en kunstnerisk forskningsproces, hvis genstand er Grønland og Danmarks fælles koloniale og postkoloniale historie, som først i disse år får mæle. Processen er i gang; den begyndte blandt andet i Pia Arkes værk og i hendes nøjagtige og seriøse skepsis over for de postkoloniale modeller, som i 1990'erne tilbød sig med udgangspunkt i især den engelske og franske kolonihistorie og refleksionen over dekoloniseringen. Arkes værk placerer sig i det 20. århundredes sidste årti, men kan siges kulturelt og diskursivt at blive bragt til udfoldelse i løbet af de sidste ti år og *nu* i allerhøjeste grad som del af samtiden.

Anerkendelsen af, at der er en postkolonialisme i Norden, er blot undervejs sammen med erkendelsen af, at den nordiske nationale og regionale identitet som proto-demokratisk, og som fællesskab, må genforhandles i efterbyrden af koloniale vektorer inden for det nordiske område. Her er Danmark og Sverige kolonimagter, og Finland, Norge, Island, Færøerne samt 'oprindelige' folk som samer og grønlandere er de koloniserede.

Spørgsmålet eller åbningen er, om denne genforhandling indebærer en anden postkolonial model med andre fællesskabsformer og identitetsopfattelser.⁴ Pia Arkes kunstneriske forskning og arkivpraksis bidrager med viden til besvarelsen heraf. De følgende refleksioner over kunstnerens agerende krop og dens tilstedeværelse i værket er derfor også refleksioner over den viden, der viser sig på grænsen til et nyt årti i Kuratorisk Aktions retrospektive udstilling af Arkes værk *Tupilakosaurus*. *Pia Arkes opgør med kunst, etnicitet og kolonihistorie, 1981-2006*.

Kroppen skaber mellemrum

Videoen *Arktisk hysteri* blev vist i den del af *Tupilakosaurus*, som intervererede i Nationalmuseets afdeling 'Grønland og eskimoer'. I den etnografiske samlings dragtrum var videobilledet projiceret på rummets loft oven over en montre med fangerdragter og isomorft med de under loftet ophængte riste og snesko. Den nøgne kvinde Pia Arke, der blev født i Østgrønland og er opvokset i Nord- og Sydgrønland som barn af en grønlandsk syerske og en dansk telegrafist, udfolder oven over samlingens objekter et mellemværende med sit billede af barndomslandskabet. Komplementært til videoen finder vi andre værker af Arke i udstillingens montre. Blandt kvindedragter, skindbukser, anorakker med perler, kamikker, sælskindsvanter og rækker af husgeråd ser vi den samme nøgne kvinde rygvendt foran det samme fotografi af landskabet – nu med skindbukser på sned – på hovedet. Og her stadig rygvendt, men påklædt med kamik på hovedet. Pia Arke detournerer her nationaldragtens

⁴ Jævnfør Irit Rogoffs åbne spørgsmål til begrebet om det postkoloniales relativitet ved seminaret *An Archive of Affected Anthropology*.

identitetskonstruktion. Værkerne indsat i monterne mellem de etnografika, som blev indsamlet i periferiens territorium for at blive til viden i nationens centrum, rejser spørgsmålet om, hvordan identitet udfoldet mellem Grønland og Danmark kan re-konstrueres. Identitetspolitikken var så at sige konstituerende på færde i kunstnerens krop. Hun kaldte sig selv en bastard, en blandform og omtalte sit etnoæstetiske arbejde som både miskmask og kunstnerisk forskning. Derfor var titlen på og emnet for et seminar om Arkes værk *An Archive of Affected Anthropology* (6.-7. februar 2010).⁵

Vender vi os mod den anden del af *Tupilakosaurus*, som var udstillet i Den Frie Udstillingsbygning, hvor hovedparten af Arkes værker var samlet i en række temaer, er det slående, i hvor høj grad kunstnerens person og krop er tilstedeværende i værket og konstituerende for det mellemrum, som hun etablerede og insisterede på at holde åbent for sine undersøgelser af forholdet mellem koloni og kolonimagt, mellem periferi og centrum, mellem geo-, bio- og identitetspolitik. Hendes undersøgelser bliver til momentane delresultater af de utallige detournementer og deplaceringer, hun foretog med sine egne billeder og de fundne billeder, skrifter, fortællinger og objekter fra arkiver inden for en række forskellige vidensfelter, der alle har samlet ind fra det grønlandske. I udstillingen ses Arke på flere billeder, alene eller sammen med andre kvinder, ofte på række – serialiserede i nøgterne positurer. Vi ser Arke, mens hun taler om sin kunst og fotograferer med hulkameraet. Arke agerer og fortæller, mens hun samler arkivfund i assemblager og monterer. Hendes krop er skrevet ind i landskabsbilleder taget med det store hulkamera, hun rejste med i Grønland og Danmark. Pia Arke er synligt til stede i sin kunst, men er der tale om selvfremsstilling?

Den performative krop som kur og arkivomlægning

Med udgangspunkt i videoen *Arktisk hysteri* kan den nøgne kvindes tilstedeværelse i videobilledet og hendes mellemværende med sit eget landskabsfotografi forstås som en dialog med eller åbning af en række andre værker, der deler titel med videoen, og som en kommentar til, hvorvidt et landskab kan indtages og i givet fald hvordan.

Videoen *Arktisk hysteri* deler titel med to andre værker i udstillingen *Tupilakosaurus: Arktisk hysteri* og *Arktisk hysteri IV*, begge fra 1997. Til disse værker knytter der sig en del fotografisk arkivmateriale, fotokopier og korrespondance med Explorers' Club i New York og klubbens arkivar. Mens Arke er til stede i sin video, viser fotomontagen *Arktisk hysteri IV* tre nøgne kvinder og fire pelsklædte mænd, som alle er fotograferet under

⁵ 'An Archive of Affected Anthropology: Locating the Arke-Typical in The Aesthetic Research of Pia Arke, 1981-2006. A two-day seminar on Pia Arke's innovative contributions to artistic research, visual thinking, and postcolonial studies.' Dette essay står i gæld til en række indlæg ved seminaret, blandt andre Iben Mondrups 'Pia Arke Developing the Postcolonial Body', Mette Sandbyes 'Making Pictures Talk: The re-opening of 'a dead city' through vernacular photography as a catalyst for the performance of memories', Stefan Jonssons 'A Woman's Place in the World Order: Pia Arke in the Context of Postcoloniality' og Irit Rogoffs 'Is The 'Post-Colonial' a Relative Concept?'

Robert E. Pearys polarfærd og gengivet i *Northward over the Great Ice* (1906). Arke deplacerer Pearys dokumentation og detournerer fotografierne ved at samle dem – serielt – i fotomontagen, hvor de syv nu står side om side: mændene navngivet – ‘Peary’, ‘Baldwin’, ‘Enrikin’, ‘Clark’ – og fotografierne af kvinderne med titler som ‘The Mistress of the Tupik’, ‘An Arctic Bronze’, ‘Flash-Light Study’. [Se Juhl 2007] Alene titlerne er naturligvis et studie værd på grund af deres særlige indramning af kvinderne, som peger på repræsentationen af den arktiske kvinde gennem en bestemt skønhedsforståelse, der objektgør og erotiserer hende som ‘skønhed’, men som også får kontrast af dette ‘arktiske’: Hvorfor den mørke bronze? Og hvorfor er et sommerbillede taget i døgnlangt og stærkt lys som et studie af blitz? Der er allerede skrevet om *Arktisk hysteri IV* og om forbindelsen mellem kolonialisme og køn, mellem de pelsklædte mænd og nøgne kvinder, mellem vinter og sommer, mellem kolonialt subjekt og koloniseret objekt, ligesom forbindelsen mellem Pearys nordpolsfarere og kvinderne kan forfølges i arkiverne og på fotografier af deres efterkommere. [Se Kuratorisk Aktion og Mirjam Joensen (red.) 2010, s. 26-27] Jeg vil her blot citere Carsten Juhls konklusion vedrørende *Arktisk hysteri IV* i *Globalæstetik*, før jeg vender tilbage til den nøgne kunstner i *Arktisk hysteri* og videoens kommentar til det kompleks, som de syv mennesker i fotomontagen udgør:

‘Et eller andet sted mellem Thule, New York og deres skandinaviske omegn slutter Pia Arke derfor et både gammelt og lovende kredsløb, hvor den postmoderne fotograf og billedkunstner flytter disse billeder over Atlanten og gennem tiden for at samle dem uden for bogen med rejseskildringerne og derved også genforene i ét billede de fire amerikanske mumier og deres tre ‘opdagelser’.

Det er et billede, der viser, at objektet altid ‘hævner sig’, som Baudrillard siger, eftersom det i sidste instans var inuitskønhederne, der gjorde en opdagelse: De fandt det kamera, deres udseende ventede på.’ [Juhl 2007, s. 238]

Inklusionen af Arkes værk i Juhls videre behandling af globalæstetikken viser – alene ved affiniteten mellem Arkes begreb om etnoæstetik og Juhls udvidelse heraf i begrebet globalæstetik – at effekten af Arkes arbejde også investeres i 00’ernes nye teoretisering over kunstens mellemværende med en global biopolitik.

De tre kvinder i fotomontagen *Arktisk hysteri IV* placeres ved at dele titel med Arkes video inden for temaet ‘arktisk hysteri’.⁶ Som Iben Mondrup gør opmærksom på, er de tre kvinder i fotomontagen imidlertid ikke ramt af arktisk hysteri, de er samlede og i positur, skønne for blikket og kameraet,

⁶ Ved seminaret *An Archive of Affected Anthropology* blev Erik Gants refleksioner over arktisk hysteri, “Arctic Diagnosis” (2005), læst op under en screening af videoen *Arktisk Hysteri*



PEARY.



THE MISTRESS OF THE TUPIK.



BALDWIN.



AN ARCTIC BRONZE.



ENTRIKIN.



FLASH-LIGHT STUDY.



CLARK.

og har ifølge Mondrup så at sige et greb om de pelsklædte beskuere. Heller ikke Arke i *Arktisk hysteri* er ramt af lidelsen, selvom hun nøgen vender og drejer sig på billedet af et arktisk landskab. Snarere udgør hendes nøgne tilstedeværelse og performance en kur, ikke mod lidelsen, men mod diagnosen 'arktisk hysteri', som historiker og kulturanthropolog Lyle Dirk, der beskæftiger sig med fænomenet nogenlunde samtidig med Arke, kritiserer for at være fremprovokeret af Nordpolsfarernes indgriben i inuitsamfundene. [Dirk 2001] Arktisk hysteri kan således ikke siges at være en *kulturrelateret lidelse* (fremkaldt af mørke og vitaminforgiftning grundet indholdet af A-vitamin i sælspæk og -lever), men er sandsynligvis en *kulturfræmkaldt diagnose*, som altså sad i den opdagelsesrejsendes og dermed i kameraets 'optik' på den 'vilde' arktiske kvinde. Arkes krop er nærsansende til stede i *Arktisk hysteri*, hun snuser til fotografiet, hun føler på det, hun lægger sig i ske med det. Hendes kropsgestus er præcise, humoristiske og bogstavelige. I kroppens omgang med fotografiet fjernes det fra synet og underlægges et korporligt mellemværende. Det, der kunne ligne det skabende kunstner-jegs møde med det repræsenterede landskab, bliver den nøgne kvindekrops møde med et fotografi, som allerede bærer indtrykket af den samme krop. Under fotograferingen af barndomslandskabet i 1990 opholdt Pia Arke sig i kamerakassen og 'malede' sin krop ind i eksponeringen. Fotografens skygge er bogstavelig og haptisk til stede i værket. Skyggen berører billedet og kroppen berører billedet, det synes ubestemmeligt, om kroppen er i billedet eller billedet i kroppen. I en vis forstand bekræfter Arke denne indsigt ved i videoen fra 1997 først at lægge sig i sin egen syv år gamle skygge. Forskellen mellem det skabende og det repræsenterede (også i kroppens erindring) får hende til – metodisk og nøjagtigt – at rive fotografiet af barndommens udsigt fra køkkenet og skyggen af sin egen syv år yngre krop i stykker i en cool markering af, at dette er arkivmaterialets potentiale. Arkes *re-collection* eller hendes arkivpraksis med bestandig deplacering og placering er drevet af opmærksomheden på, at noget kan være *både* det samme og det andet.

Til det kommenterende forhold mellem video og fotomontage hører i allerhøjeste grad, at begge værker og deres uhysteriske, 'coole' (!) og nøgne kvinder udpeger et fotografi, som Arke ikke kunne få frigivet fra Explorers' Club. Fotografiet viser en panisk, halvnøgen arktisk kvinde, som holdes af to hvide mænd. Arktisk hysteri eller vold? Arkes eget arkivmateriale dokumenterer også arkivarens afvisning af at stille dette fotografi til rådighed. Det var for følsomt. 'Not for recollection'. Alligevel bragte Arke en fotokopi med sig ud af Explorers' Club. I den udstillede korrespondance med arkivaren ved Explorers' Club takker denne for nogle tilsendte fotografier. Arke implanterede altså egne værker i det lukkede arkivs korpus, vi ved ikke, hvilke fotografier der er tale om, men de ligger der som en latent videnstilvækst – 'to be recollected'.

Det klausulerede arkivmateriale – bevidst gemt og forsøgt glemt – ekspone-res i mellemværendet mellem to kvindekroppe, ‘The Arctic Bronze’ og Arke, der er ens i coolness, forskellige i attitude og ganske forskellige fra den navnløse, rædselsslagne kvinde. Samtidig peger Arkes korporlige tilstedeværelse i videoen og i udstillingen *Tupilakosaurus* på, at *re-collection* er en proces, hvor forestillinger om fortid og nutid, metodisk og præcist skal ombrydes og gensamles i en udveksling mellem arkivets mangel på viden og mulighed for ny viden.

Kunsten at sætte sig mellem to stole

Pia Arke insisterede i sit værk på konkretion, rummelighed og relation, uden at dette på den ene side afviklede kritik og konflikt, og uden at værket på den anden side blev en ideologisk *counter-discourse*. Dertil var konflikten for konkret indskrevet i kunstnerens krop og person. Dette er indebyrden i begrebet etnoæstetik, som Arke i 1995 udviklede i sin afhandlings kritik og bekræftelse af forholdet mellem etnisk og æstetisk. For Arke er de to begreber ikke positionerede og adskilte, men relaterede og gensidigt afspejlende. Det at det kunstneriske jeg kommer til syne overalt er altså, mere nuanceret end som så. Den måde Arke udfolder og konkretiserer det etnoæstetiske dilemma og dets muligheder – ud over sit værk og ind i et nyt århundredes mulige viden om det postkoloniale som både det samme og det andet, er på færde i en åben, men ikke konfliktfri bastardisering. På flappen af *Etnoæstetik* skriver Erik Gant:

‘Etnoæstetik er noget urent, det er en underafdeling af det etniske, som er det bastarderede, det domesticerede vilde. Etnoæstetikken beskæftiger sig med kunsten at sætte sig mellem to stole, en kunst, som vi bastarder hele tiden skal præstere. Hvis vi er noget, er vi både noget andet og det samme. Hvis ikke er vi hverken det ene eller det andet.’ [Arke 1995, omslagstekst af Erik Gant]

Omtalte værker

Pia Arke, 1996: *Arktisk Hysteri*, Video (S-VHS), 5:55 min.

Pia Arke, 1997: *Arktisk Hysteri IV*, 155x200 (efter reproduktion 2010, originalen findes ikke mere).

Pia Arke, 1990: *Nuugaarsuk. Hulkamerabillede*, Hulkamerafotografi, s/h, 65 x 80 cm.

Litteratur

Pia Arke, 2010 (1995): *Etnoæstetik*, tresproget 2. udgave, ARK, Pia Arke Selskabet, Kuratorisk Aktion.

Lyle Dick, 2001: *Muskox Land*, University of Calgary Press.

Mette Sandbye, 2010: 'Making Pictures talk. The re-opening of 'a dead city' through vernacular photography as a catalyst for the performance of memories' i *Re-Investing Authenticity, Tourism, Place and Emotions* (Britta Timm Knudsen, Anne Maarit Waade (red.)), Channel View Publications.

Octavio Paz, 1973 (1950) : *El laberinto de la soledad*, Fondo de cultura económica.

Carlos Fuentes, 1992 (1991): *El espejo enterrado*, Taurus bolsillo.

Kuratorisk Aktion og Mirjam Joensen (red.), 2010: *Tupilakosaurus*, tresproget udstillingsguide, Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion.

Carsten Juhl, 2007: *Globalæstetik*, Kunstakademiets Billedkunstskoler.

Fakta

Udstillingen *Tupilakosaurus* vises på Kataq og Grønlands Nationalmuseum & Arkiv, Nuuk fra 5. marts til 4. april, og på Bildmuseet, Umeå fra 6. juni til 26. september. I København var udstillingen på Nationalmuseet og Den Frie udstillingsbygning fra d. 9 – 14 februar 2010.

Et ræsonneret katalog er planlagt til udgivelse i 2011, heri også indlægene fra seminaret *An Archive of Affected Anthropology*.

Bodil Marie Thomsen »Kroppens fald, jegets rejsning«

Kroppens fald, jegets rejsning

Om Lars' gøren Jørgen til et performativt jeg i *De Fem Benspænd*

Realismeformerne i *De fem benspænd* (2003) giver afsæt for en diskussion af ideen om direkte virkelighedsgengivelse med henvisning til dels 1960'ernes, dels 1990'ernes filmæstetiske eksperimenter. Spørgsmålet om instruktørens grad af kontrol og involvering i det filmiske produkt bliver til spørgsmålet om kunstner-jegets performative involvering i 00'ernes litterære og filmiske æstetiske praksis. En praksis der forener klassiske og globale medier, og herved muliggør en genforhandling af krop, køn og identitet.

Lars von Triers (f. 1956) og Jørgen Leths (f. 1937) film *De fem benspænd* (2003) har siden premieren haft kultstatus. Filmens popularitet kan begrundes i tre forhold, der er forbundne. For det første udfordrer Trier drilagtigt Leth, som han på godt og ondt behandler som en faderautoritet. For det andet viser Trier-Leth-duellen pædagogisk forskellene mellem 1960'ernes og 1990'ernes filmæstetik. For det tredje udpeger filmen med humoristisk overskud hovedtrækkene i det, vi i et tilbageblik kan karakterisere som en særlig 00'er-æstetik. Spørgsmålet om, hvordan 60'ernes beskrivende, distancerede stil brydes med 90'ernes involverende bliver tydeligt i de to kunstneres møde. Det at Trier og Leth selv agerer foran kameraet forøger intensiteten i dette møde. Hermed foregriber *De fem benspænd* den performative stil, der i det første tiår af det nye årtusinde gjorde instruktøren til mere end det håndholdte kameras alter ego. Han/hun blev som biografisk figur direkte inddraget i fiktionens handling. Et godt eksempel er *Offscreen* (2006), hvor instruktør Christoffer Boe optræder som sig selv, mens den populære skuespiller Nicolas Bro spiller en fiktiv rolle, der i høj grad er infiltreret af biografiske spor. Ved at blande fiktion og virkelighed viser denne film styrken i den performative videofilm og dekonstruerer samtidig ideen om en biografisk sand fremstilling. *Offscreen* er ligesom for eksempel tv-serien *Klovn*, Claus Beck-Nielsens *Claus Beck-Nielsen 1963-2001: En biografi*, Martin Hartz Kaplers *AFR* og flere andre værker fra 00'erne blevet karakteriseret som 'fiktio-biografisme'. [Jacobsen 2008]

I *De fem benspænd* er Jørgen Leths og Lars von Triers biografiske figurer også til stede, men her sker det i et bestemt ærinde: De to instruktører skal så at sige bringe forskellen mellem en objektivt beskrivende og en affektivt involverende realisme til skue. Men *De fem benspænd*, der ifølge Lars von Trier handler om 'en filmisk perle, der skal ødelægges', kommer

måske uafvidende til at dreje sig om, hvordan et performativt jeg, der hverken kan rummes i ordene 'fiktion' eller 'virkelighed', bliver til. Nok har Jørgen Leth også tidligere været en fremtrædende stemme i den danske offentlighed, men nu, hvor han ofte holder foredrag om egne værker, performer han så at sige også sit eget biografiske selv. Den velkendte stemme er både garanten for autenticitet og en distancering, der fiktioniserer det autentiske nu. *De fem Benspænd* har skabt fornyet interesse om Leths tidligere film, som fra 2007 og frem er udkommet samlet som dvd-bokssæt (*Jørgen Leth Collection* samt den separat udgivne filmpoetik *Tilfældets gaver*). Og sagen er måske den, at Jørgen Leth ikke alene klarer frisag i *De fem Benspænd* ved at fortsætte med at skabe nye perler i den beskrivende tradition, men også at han formår at (gen)rejse såvel værkbegrebet som sin egen kunstnerstatus performativt.

Virkeligheden dokumenteret i 1990'erne og 1960'erne

I 1990'erne udfordrede de fleste kunstarter og medier seriøst fiktionsbegrebets fortælle- og plotstrukturer i et opgør med ideen om repræsentation og i dialog med de nye digitale medieteknologier. I filmen skete dette blandt andet gennem dogmereglerens nyfortolkning af den avantgardistiske håndholdte stil, der udvikledes i Frankrig. Film af de såkaldte nybølgeinstruktører François Truffaut (1932-84), Jean-Luc Godard (f. 1930), Claude Chabrol (f. 1930), Éric Rohmer (1920-2010) og Jacques Rivette (f. 1928) nedtonede plottet til gengæld for en stilistisk brug af kameraet. Kameraet skulle ifølge manifestet af Truffaut være skabende som kunstnerens pen. [Truffaut, 1954]

Det er især nybølgeinstruktørernes idé om den filmiske auteur (forfatter), som dogmemanifestet nedsættende karakteriserer som romantisk og borgerlig. Hyldesten til den kollektive produktionsproces og forbuddet mod, at instruktøren krediteres, skal en gang for alle underminere idéen om 'kunstværket'. Dogmefilmenes håndholdte optagelser, *jump-cuts* og uskarpe stil gjorde det vanskeligt for tilskueren at afgøre, hvornår en filmsekvens var indlejret i en fiktiv ramme, og hvornår den var spontant improviseret og således markerede et brud med rammen. Samlet er 1990'ernes virkelighedsinfluerede kunst blevet kaldt 'mental realisme' eller 'performativ realisme'. [Knudsen & Thomsen 2001, Petersen & Sandbye 2002 og Gade & Jerslev 2003] Den russisk-amerikanske medieforsker Lev Manovich relaterer dogmefænomenet til de nye DV-apparater, der 'bogstavelig talt gjorde det muligt for filmmageren at være inde i handlingen, mens den udfoldede sig'. [Manovich 2003]

Triers dogmefilm *Idioterne* (1996), Daniel Myrick og Eduardo Sánchez' *The Blair Witch Project* (1999) samt Linda Vestriks intime dokumentar *Pappa & jag* (2000), der alle er filmet med digitalt videokamera, markerer DV-filmens nye muligheder. De viser på forskellig vis, at afkodningen

af filmens fiktive eller genremæssige ramme kan obstrueres, når kameraet agerer med eller tager del i den performance, som filmen dokumenterer; kameraets affektive medleven skaber synlig 'støj' på tilskuerens nethinde. Så mens den realistiske filmtradition fra 1920'erne og frem synliggjorde kameraet som en reproducerende maskine, fik realismen i 1990'erne med DV-kameraets performative, virkeligheds*producerende* funktion tilført menneskelige træk. Produktionsprocessen har således i de fleste danske dogmefilm karakter af undersøgelse, hvor kameraet fungerer som instruktørens alter ego. Herved sker der mindst tre ting:

1. Når tilskueren må koncentrere sig for at forstå, hvad filmen viser, bliver hun opmærksom på sig selv som en kropsligt og mentalt medproducerende instans. Interessen for fiktionen og fortællingens ramme må vige til fordel for et fortolkningsarbejde, der angår grænsen mellem tilskuer-subjekt og værk.
2. Når fotografen/instruktøren involverer sig performativt, udviskes grænsen mellem kunstner-jeg og privatperson, hvilket igen influerer på tilskuerens fortolkningsarbejde.
3. Når relationen mellem lærred og tilskuer kommer i centrum af filmoplevelsen, glider filmen som værk i baggrunden. Dogmefilmen etablerer et interface, der gør det vanskeligt at afgøre, hvor værket slutter, og hvornår fortolkningen begynder.

Dogmereglene styrkede DV-apparaturets mulighed for at komme tæt på begivenhederne og gav skuespillerne nye muligheder for improvisation. Den intense skildring af skuespillet var det, der især overbeviste om dogmereglernes berettigelse, men det var begrænsningen af kendte filmiske virkemidler og af den romantiske idé om instruktøren som et kunstnergeni, der muliggjorde, at DV-kameraets arbejde trådte i forgrunden.

Benspænd og elegante driblinger

Ideen til *De fem benspænd* er Lars von Triers. Han gør produktionsprocessen til et åbent, regelstyret eksperiment, hvori dogmereglernes publikumsinvolverende æstetik skal hudflette Leths beskrivende praksis i *Det perfekte menneske* (1967). Denne sort-hvide film dokumenterer menneskelig gestik og fysisk aktivitet (såsom at danse, falde, spise, kysse og barbere sig) på en objektiv og dog poetisk beskrivende måde. Kortfilmen er optaget med stationært kamera på en hvid baggrund i få, men tydelige klip. Leths bevidst fremmedgørende og dissekerende stil understreger lyd- og billedsidens forskellige planer. Han lader for eksempel sin skuespiller, Claus Nissen, danse uden underlægningsmusik og kommenterer det derefter i *voice-overen*. Jørgen Leths spørgende stemme fungerer

på denne måde både som adskillende og sammenbindende element i filmen.

Leths brug af stemmen markerer den form for 1960'er-poetik, der blander realisme og modernisme: Filmkameraets registrering af overfladen sker synkront med den sproglige, 'fænomenologiske' beskrivelse. Jørgen Leths filmiske og litterære praksis ligner således mere den, som de franske forfattere Marguerite Duras (1914-1996) og Alain Robbe-Grillet (1922-2008) praktiserer i deres samarbejde med Alain Resnais (f. 1922) om filmene *Hiroshima, min elskede* (1959) og *Sidste år i Marienbad* (1961), end den filmiske *cinéma vérité*, der inspirerede Godard og senere Trier. Leth interesserer sig ikke særligt for det håndholdte kamera, den improviserede stil eller optagelser på virkelige locations. Hans realismebeskrivelser er bundet til en litterær tradition, hvor den fænomenologiske detailregistrering kan rumme momentvise indsigter, der får betydning ud over det rent beskrivende. Derfor bliver det for Leth afgørende at ramme den rette betoning, den rette belysning, den rette gestik og så videre. Disse tonaliteter er i den beskrivende kortform lige så afgørende, som rytmen er det for digtet.

Det er sandsynligvis denne kontrollerede beskrivelse uden involvering, der bringer Trier til i *De fem benspænd* at omtale Leth som en kontrollerende betragter, der skaber en 'pervers' objektivisering af det, han beskriver. De filmiske regler, som Trier ændrer for hver film, er beregnet på at bringe Leths distancerede æstetik til fald. Leth skal 'banaliseres', miste kontrollen og blive blot og bart menneske. Trier går altså efter spilleren snarere end bolden og skaber en terapeutisk situation for Leth, hvor æstetisk kontrol skal vige for etisk medleven. Han bruger med andre ord erfaringerne fra dogmefilmene til at spænde ben for Leths ikke-involverende, (selv)mytologiserende æstetik og sigter mod at ryste den filmiske repræsentation, så tilskueren kan få indblik i kunstnerens krop og dens fald.

Dette sker dog ikke. Med håndholdt kamera dokumenterer Jørgen Leths søn, Asger Leth, sin fars arbejde med filmenes produktion. Her kommer det frem, at Jørgen Leth anser Triers eksperiment for at være 'en romantisk forestilling' om, at 'man bliver så påvirket af at være i en situation, hvor der foregår et socialt drama ved siden af en', at det bliver tydeligt i det æstetiske produkt. I den følgende scene, hvor Leth giver en kvinde nogle mønter ud af bilvinduet i Red Light District i Bombay, ser man dog, hvordan han trods alt lader sig påvirke af sine omgivelser. Dét kommer imidlertid ikke til udtryk i den benspændsfilm, som Leth laver i Red Light District. En transparent skærm, der adskiller den æstetisk beherskede Leth fra omgivelsernes prostituerede og deres børn, efterlader endnu engang indtrykket af cool, kontrolleret perfektion. Triers ambition – at der skal 'gå skår af Leth', at han skal lave noget 'utilfredsstillende' – opfyldes ikke i de første fire film. Derfor laver Trier den femte film på baggrund af Asger Leths videomateriale, men beslutter, at Jørgen Leth skal krediteres som instruktør og således

tage ansvar for den tydelige udstilling af sig selv *back-stage* [Meyrowitz 1985]: med uredt hår, poser under øjnene og så videre. I denne film, hvor Leth lægger stemme til Triers tekst, kommer en slags kontrapunktisk billede af Leth til syne. Tekstens repræsentation, som Leth inkarnerer med sin stemme, opsummerer, at

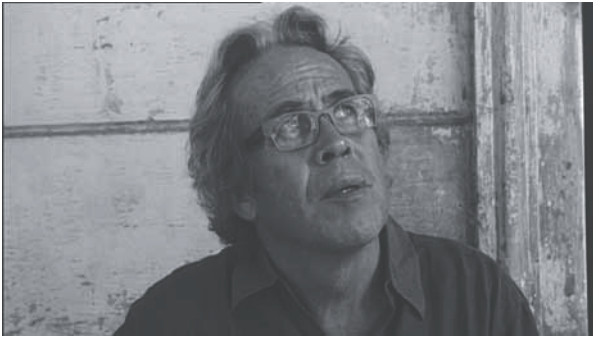
‘intet viste sig, og intet hjalp. Jeg kom ikke vaklende ud af ruinerne og takkede dig, Lars. Og dog: I dette sekund har du jo mig. Denne tekst er jo din, som du har tvunget mig til at læse op. Så lad os da få det overstået: Kære Lars, tak for benspændene. De har lært mig at se, hvad jeg egentlig er: et usselt menneskeligt menneske.’

Men teksten vender sig også revsende mod Triers angreb og ønske om kontrol over Leth. Den slutter: ‘og du (Trier) faldt så lang, du var. Hvordan falder det perfekte menneske? Sådan falder det perfekte menneske’. Leths kluntede faldøvelser på et hotelværelse i Bombay illustrerer disse ord.

De fire Leth-film relaterer sig til en litterær tradition, hvor kroppen kun involverer sig i form af toneleje og rytme. Triers dogmeagtige beskrivelse af Leths kropslighed i den femte benspændsfilm følger sig til disse som en *back-stage*-information, der dog ikke bringer Leths æstetik til fald – højst indirekte ved at lægge ordene i munden på ham. Her viser Trier, at han har forstået, hvordan den kommenterende ordstrøm er den usynligt sammenbindende kraft i Leths æstetiske praksis uanset medie. Og det er netop denne inkongruens mellem to æstetikker – en realistisk-fænomenologisk litterær æstetik og en realistisk-performativ filmisk æstetik – der gør *De fem benspænd* så inspirerende. For mens ingen ‘vinder’, er tilskueren både vidne til Triers tackling af Leths krop og Leths jogs (gen)oprejsning ved stemmens brug.

Et globaliseret individ

Fokuserer man derimod primært på eksponeringen af de to kunstner-jeger i filmen, kan den som nævnt ses som et tidligt eksempel på den i 00’erne voldsomt populære ‘fiktio-biografisme’, hvor ‘de kendte spiller sig selv’, så ‘rollen ikke entydigt kan afgrænses fra personens virkelige liv’. [Jacobsen 2008] Dette fænomen er langt fra nyt; man kender det, som ph.d. Louise Brix Jacobsen har gjort opmærksom på, også fra litteraturen. Det nye er for mig at se, at det i høj grad er (mande)kroppen og dens gøren og laden, der bliver undersøgt i 00’ernes æstetik. Det gælder Nicolas Bros fyldige krops udladninger i *Offscreen*, Frank Hvams pinlige krop i *Klovn*, Claus Beck-Nielsens (næsten) forsvundne krop i diverse performances og bøger og såmænd også for Jørgen Leth og Morten Sabroes kroppe i mailbogen *Det er derfor de knepper så meget i det her land* (2009). Disse værker inkorporerer intime erfaringer i en performativ



Stills fra filmen *De fem benspænd* (2003). Courtesy: Zentropa Real ApS.

metode, hvor det, der udæskes et svar, er fænomenet 'mand': Manden objektiverer manden, som han altid har objektiveret kvinden. Faldet, som Trier efterlyste, men ikke fik i *De fem benspænd*, er efterfølgende blevet en integreret del af Leths performative metode i bogform. Således beskriver Leth selvbiografisk i *Det uperfekte menneske* (2005) sin seksuelle relation til kokkens unge datter som 'min ret', hvilket medførte både læserstorm og smædekampagne i den offentlige debat. I efterfølgeren *Det uperfekte menneske 2: Gullet på havets bund* (2007) kaster han sig så over den cubanske kvinde Vivian (der optrådte kort i benspændsfilmen nummer et).

Leth har således litterært indlejret den faldets og kroppens æstetik, der i Triers Dogme-film *Idioterne* (1998) gør det umuligt at afgøre, hvornår der er tale om en sand repræsentation (af tårer, rejsning, ejakulation, blod og så videre), og hvornår der er tale om en konstruktion (kunstige tårer, porno-statister, teaterblod og så videre). Idet dogmeeksperimentet æstetisk indoptager eller *remedierer* ^[Bolter & Grusin 1999] de nye mediers muligheder for direkte transmission af begivenheder, er tilskuerens affektive intensitet realismens nye succeskriterium. Det håndholdte kamera skaber involvering ved at 'leve med' i handlingen frem for at fungere som et dokumenterende øje. Denne kropslige involvering er vanskeligere at skabe i den skriftlige repræsentation. Leth gør det i sine biografiske bøger ved ikke at skelne mellem beskrivelserne af intime *back-stage*-oplevelser og mere offentlige *front-stage*-situationer (jævnfør Meyrowitz). Leths officielle positionering som en betydningsfuld dansk kunstner er i 00'erne vokset til nye mytologiske højder. *De fem benspænd* har nok en del af æren for det. For gennem hele filmen skildres Leth ret beset også som et kosmopolitisk individ, der er i stand til at begå sig i en globaliseret verden. Han færdes lige hjemmevant på hoteller, i filmstudier og i slumkvarterer. Hans beskrivelsens poetik, der også kan antage journalistiske former, viser sig som en force, som *back-stage*-beskrivelserne kun styrker, fordi han er vant til kameraets mediering.

Den nuets intensive realisme, der kun momentant viste sig i *De fem benspænd* i den form, Trier efterlyser, føjer sig således efterfølgende næsten auratisk til Leths beskrivelsespoetik, der også i sig rummer en åbenhed over for nuet som begivenhed. Således er ringen sluttet: Leths beskrivende kamera og stemme relaterer sig æstetisk til 1960'ernes dengang nye erfaring af det elektroniske tv-medies transmission og kunstvideoens dokumentation af det performative nu, lige som Triers dogmeeksperiment føjer sig reflekterende til 1990'ernes erfaring med digitale real-time transmissioner.

Den udviskede grænse mellem subjekt og objekt og de nye interfaces, der gør relationen mellem producent og bruger flydende, er i dag æstetisk produktiv i flere klassiske medier, der bevidst leger med grænsen mellem fiktive og dokumentariske skildringer. Således remedierer klassiske medier som bogen og filmen de nye mediers brugerflader, og det er i lyset af dette,

at forhandlingen af kunstner-jeget og -kroppen (i det performative spil mellem virkeligt og iscenesat) bliver et væsentligt omdrejningspunkt. Netop dette udgør for mig at se et af de helt store kunstneriske potentialer i oo'ernes æstetik. Vi befinder os i den globale kultur i en tilstand, hvor vi ikke længere kan forstå identiteter udelukkende som noget, der tilhører en specifik nationalitet eller et særligt territorium. Ligeledes er kropslige repræsentationer af kønslig eller seksuel observans ikke længere lige så determinerede som tidligere. Det er ikke kun i kunstens sfære, at legen med identiteter kan foregå. Den globale kulturs medier muliggør mange typer af forhandlinger mellem 'fiktive' og 'virkelige' identiteter, og netop dette gør det måske for første gang muligt at af-essentialisere forestillingen om manden som dette 'man', der refererer til hele menneskeheden.

oo'ernes performative leg med forestillingen om virkelighed og fiktion vidner om en tro på, at der med forhandlingen, eksperimentet, installationen og genopførelsen kan opstå en begivenhed, der tillader os at se tingene udefra. Hermed kan mekanismerne mellem kønnene, i konstruktionen af identiteter og i skabelsen af essenser, blive blotlagt. I denne dokumentation, der ikke entydigt hænger sammen med en krop eller er bundet til et sted, ligger muligheden for at skabe et nyt her-og-nu. Begivenheden finder tydeligvis sted i fortolkningen. Eller med en formulering af Olafur Eliasson (som også arbejder med dette efter-det-postmoderne felt i sin kunst):

'Den orienteringsmodel, som jeg arbejder med, har flyttet det perspektiviske flugtpunkt fra den ydre, fremtidige horisont og 'ind i os', det er blevet introvert. Flugtpunktet findes i vores eget blik, hvis man ellers kan sige det sådan. Vores perspektiv er nu derfor fuldstændig relativt i forhold til, hvordan vi ser og bevæger os' [Engberg-Pedersen & Meyhoff 2004]

I dette introverte blik spiller kroppens perspektiviske bevægelighed og foranderlighed en aktiv rolle i modsætning til i det ekstroverte, renæssance- og modernitetsperspektiv, hvor kroppen var fraværende. Den jeg-fiksering, man kunne opfatte som symptom på en særlig narcissistisk æstetik i oo'erne, kan lige så vel være et udtryk for kroppens introverte flugtpunkt, hvor relativiteten er et accepteret vilkår.

Litteratur

- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press.
- Engberg-Pedersen, Anna & Wind Meyhoff, Karsten (2004): *At se sig selv sansé. Samtaler med Olafur Eliasson*. Gyldendals Bogklubber.
- Gade, Rune & Jerslev, Anne (2005): *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*. Museum Tusulanum Press.
- Jacobsen, Louise Brix (2008): 'Klovnén og rygten'. 16:9, 6. Årgang, nr. 28. http://www.16-9.dk/2008-09/pdf/16-9_september2008_side04_feature1.pdf
- Knudsen, Britta Timm & Thomsen, Bodil Marie (2002): *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik. Tiderne Skifter*.
- Manovich, Lev (2003): 'New Media from Borges to HTML' i *The New Media Reader* ed. Noah Wardrip-Fruin & Nick Montfort. The MIT Press.
- Meyrowitz, Joshua (1985): *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford University Press.
- Petersen, Karin & Sandbye, Mette (2003): *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*. Tiderne skifter.
- Truffaut, François (1954): 'Une certaine tendance du cinéma français' *Cahiers du Cinéma*, no. 31.

Maja Lucas

Den tredje mulighed

Netop som jeg skulle til at skrive den tredje mulighed på listen, løb kuglepennen tør for blæk. Den tredje mulighed var at forlade dig. Jeg kunne ikke få kuglepennen til at virke igen, selvom jeg rystede den, skyllede den under det varme vand og forsøgte at lave kruseduller på et andet stykke papir. Jeg havde faktisk ikke andre skriveredskaber i lejligheden, det er ulempen ved al den elektroniske kommunikation, antallet af kuglepenn og blyanter i omløb er drastisk faldende. Jeg mente, det var lidt overdrevet at ringe på hos naboen for at låne en, bare for at fuldende en liste over mere eller mindre imaginære handlemåder. Kunne du forlade mig? Naturligvis. Jeg kunne have lavet lister over de grunde, du har til at forlade mig, og omvendt, og det ville være interessant at se, hvis liste der var længst, men jeg havde ingen kuglepen. Jeg rejste mig op, tog skoene på og gik mig en lille tur, eller rettere, det var, hvad jeg sagde til mig selv. Jeg gik hen til Søndermarken og ind, hvor Vesterbrogade krydser Pile Allé, byens mest præcise overgangssted mellem kvarterer. Jeg gik op ad Valby Bakke, den voldsomme stigning passede mig godt, jeg havde brug for at mærke mine muskler arbejde. Stierne var mudrede, så mine sko blev hurtigt sølet til. De fleste træer havde stadig blade på, men enkelte var ved at opgive ånden, således den lille ask på midten af bakken, hvis bladvækst var sparsom og gul. Jeg nåede op på toppen, der var asfalteret og nydeligt i forhold til de små stier, jeg havde gået ad, og der lugtede svagt af vilde dyr fra Zoologisk Have. Jeg fortsatte ad en asfalteret vej, det virkede, som om kommunen gerne ville blære sig med en handicapvenlig sti, men snart opgav den ævred og løb ud i endnu en muddersti. Jeg nåede ned på bakkens anden side og kunne skimte Valby et sted gennem buskadsset, som jeg derpå forcerede. Der var mange gule murstenshuse, jeg vidste ikke, hvor jeg var, men det gjorde ikke noget. For en gangs skyld ville jeg lade tilfældet råde. Jeg tænkte kortvarigt på min liste og kuglepennen, selvfølgelig var det en tilfældighed, og hvis jeg virkelig ville have haft muligheden nedfældet, kunne jeg have ridset den ind i papiret og have brugt en farvet substans til at udfylde fordybningerne. Blod, havde jeg nær sagt, eller for så vidt også kaffe. Jeg havde snart gået længe,

mørket var ved at falde på, og jeg vidste ikke, hvor jeg var, min stedsans har altid været dårlig. Jeg ville ikke spørge nogen om vej, selvom jeg kom længere og længere væk fra de steder, jeg ville kunne genkende. Til sidst satte jeg mig ned på en bænk. Jeg håbede faktisk, at nogen ville spørge mig, om jeg var okay. Jeg vil indrømme, at jeg tilmed håbede, du ville komme forbi, selvom jeg vidste, det var så godt som umuligt; med mindre du havde efterlyst mig, og politiet brugte mobiltelefonens gps-signal til at spore mig.

Etik og autoritet

oo'erne set i lyset af konflikten mellem jeget og fællesskabet
– dobbeltinterview med Lilian Munk Rösing og Henrik Jensen

De seneste ti år har vi kunnet følge engagerede akademiske debattørers overvejelser om, hvorledes vor tids forhold til autoritet har indflydelse på individets psykiske strukturer og på det større menneskelige, statslige og moralske fællesskab, som samfundet udgør. På den ene side har oo'erne været eksponent for en intensivering af forbrugerisme, en individuel, seksuel og æstetisk udlevelse af nydelse samt en forkæret realisering af selvet. På den anden side er vi blevet konfronteret med et stigende antal debattører, politikere og meningsdannere, der kalder på sammenhængskraft, fælles kulturel identitet, pligt og moral. Debatten om den enkeltes forhold til det samfundsmæssige fællesskab har med andre ord fået nyt liv. Spørgsmål om, hvordan den sunde balance mellem lyst og pligt ser ud, og hvorvidt man overhovedet kan skille de to begreber ad, om autoritet og disciplin og om genopdagelse af næstekærligheden, har skabt rammerne om oo'ernes værdidebat på den akademiske scene.

Historiker Henrik Jensen og litteraturforsker Lilian Munk Rösing har begge været flittige aktører i oo'ernes debat om grænser og autoritet, fællesskab, pligt og lyst. Kulturo har inviteret dem til at deltage i hver deres interview. De giver her deres bud på, hvordan en genforhandling af autoritetsbegrebet kan se ud.

En genovervejelse af universalismen

Interview med Lilian Munk Rösing

For lektor i Litteraturvidenskab Lilian Munk Rösing er forestillingen om individer, der egoistisk udlever deres private lyster på bekostning af fællesskabet, en konstruktion. Der er nærmere tale om, at individet er blevet ensrettet gennem et autoritativt lystdiktat. Pligten og lysten er to sider af samme mønt, og i det moderne samfund har vi pligt til at have lyst. Den heftigt debaterede individualisering og selvrealisering er derfor et udtryk for, at vi alle i større eller mindre grad efterlever diktatet om at dyrke og nyde forbruget og fantasien. Rösing mener, at der som modsvar til denne tendens bliver gestaltet nogle uheldige og reaktionære strømninger, der søger at fremhæve et fællesskab, som beror på nationalstaten, og som vender tilbage til det svundne patriarkats disciplin og autoritet.

Man kan læse i din essaysamling Autoritetens genkomst (2007), at du ser en tendens til, at de faldne autoriteter 'går igen' – og særligt i de sidste ti års bølge af både nykonservatisme og neoliberalisme. Kan du beskrive, hvad du mener med det?

'Ja, det er vel egentlig en tendens, der går ikke bare ét årti, men et par årtier tilbage: Inden for den pædagogiske verden oplevede vi i 1990'erne, at man talte om at sætte grænser. Det ser jeg som et tydeligt tegn på oprøret mod 'den fri opdragelse'. Man begyndte at tale om nødvendigheden af, at forældre kan stille sig op som autoriteter og sige nej og drage grænser. Den ledertype, vi har haft de sidste ti år, Anders Fogh Rasmussen – en pæn, veldresseret mand med slipseknode, der kræver den samme disciplin af sine 'undersåtter' – er et eksempel på det. Og så har jeg registreret det inden for det akademiske miljø, som traditionelt set er et venstreorienteret miljø. Der har været en reaktion mod liberalismen; en bølge – som jeg egentlig godt kan forstå – der går ud på, at 'det ikke kan være rigtigt, at det hele bare skal handle om individet, som kæmper for egne interesser – vi må have noget fællesskab!' Det fællesskab har man desværre bare en tendens til at hente fra konservatismen. Dermed sniger der sig også nogle konservative værdier ind, og

det kommer, meget groft sagt, igen til at handle om ‘gud, konge og fædreland’.

Du er meget kritisk over for denne genkomne autoritet, men er det et mål i sig selv at slippe af med autoriteten?

‘Nej, det mener jeg ikke, det er. Der ligger en dynamik i, at autoriteten påbyder og forbyder – og at man så gør oprør mod det. Den dynamik er helt nødvendig, og i den er oprøret lige så vigtigt som autoriteten. Problemet opstår for mig at se dér, hvor man begynder at dyrke autoriteten og påstå, at vi kan finde *det etiske* i den. Det er noget af det, jeg prøver at sige med bogen. Vi har brug for autoritet, påbud og forbud, men vi må bare ikke forveksle det med *det etiske*, som vi snarere finder i næstekærligheden. Det er dét, jeg prædiker.’

Du opererer med et af den franske psykoanalytiker Jacques Lacans (1900-1981) begreber i forbindelse med autoritet, det obskøne overjeg. Kan du forklare, hvilken funktion det obskøne overjeg har, og hvordan det hænger sammen med autoritet?

‘Det obskøne overjeg er et begreb, der blandt andet betyder, at et forbud altid vil vække begær eller trang til overskridelse. Og dét i en sådan grad at det faktisk er loven, der kommer til at diktere, hvad vi skal begære. Når loven siger ‘Du må ikke hore, myrde og stjæle’, så vækker det et begær i mig efter at gøre netop det. Det er en gammel tanke, der går tilbage til Paulus, der siger: ‘Først ved Loven lærte jeg synden at kende’. På den offentlige scene kan man se folk, der står og skrider på autoritet, og det bliver med garanti afløst af nogle, som taler om oprør – og så kører møllen ellers. Det har sin plads og sin underholdningsværdi, men det er et hamsterhjul, en slet dialektik. Man bliver i sidste ende inden for den samme logik. Der er ikke noget af det, der har med egentlig overskridelse at gøre. Provoen er jo for eksempel dybt afhængig af den store autoritet, som han kan gøre oprør mod. Og han indskriver sig derfor i den samme logik. I lovens logik.’

Opgør med ego-terapien og kernefamilien

Lilian Munk Rösing plæderer for, at vi i stedet for at svælge i spørgsmålet om jegets inderste væsen må konfrontere os selv og hinanden med ikke-identiteten. For at kunne være sit ansvar for sig selv og andre bevidst, må man tage denne ikke-identitet på sig. Når så mange mennesker shopper rundt i terapier af forskellig art, er det et udtryk

for, at de søger svar på ubesvarlige spørgsmål, og at de føler sig underlagt et selvrealiseringskrav. Den samme søgen sker inden for kernefamiliens intimsfære, hvor Rösing ser en tendens til, at forældrene lever et selvrealiserende teenageliv i en forældet og rigid familiekonstruktion. Deltagelsen i flere og mere åbne fællesskaber kan muligvis gøres gennem alternative, kollektive måder at bo på.

Historikeren Henrik Jensen fremsætter, blandt andet i Det faderløse samfund (2006), en kritik af den udvikling, som han mener går i retning af, at individet i højere og højere grad indtager en plads over fællesskabet.

Resultatet bliver, som han ser det, et samfund af alt for egocentriske, nydelsesorienterede individer, der ikke har forståelse for vigtigheden af et højere menneskeligt og samfundsmæssigt fællesskab. Ser du et problem i denne stærke tendens til individualisering?

‘Ja, jeg kan se et helt klart problem. Men for mig handler det ikke om at fremstille nogle individer, der fuldstændigt egoistisk svælger i deres egen umiddelbare lyst. Realiteten er snarere, at vi er meget ensrettede, selvom vi skal forestille at være individualister. Vi er ikke længere ensrettede af faderautoritetens ‘Gør din pligt!’, men af hele konsumsamfundets påbud ‘Enjoy!’ – det at *skulle* nyde. Jeg synes, Henrik Jensen går lidt galt i byen, når han antager, at man kan forstå historien som en udvikling fra pligt til lyst. Jeg mener, vi lever i et samfund, hvor lysten er blevet en *pligt*. Det er også dét, der ligger i begrebet det obskøne overjeg, at autoriteten indebærer et lystdiktat. Vi får at vide, at vi *skal* have lyst, og *hvad* det er, vi skal have lyst til. Der er derfor ikke tale om unikke individer, der bare hedonistisk udlever deres særegne lyst. Der er tværtimod store disciplinerende kræfter i spil.’

Jensen betragter den moderne velfærdsstat som præget af et overdrevent terapiudbud og -forbrug. Moderlige, nursende terapeuter spiller en stor rolle i måden, velfærdsstaten fungerer på.

‘Jeg vil også til hver en tid tage afstand fra nursing-terapi, men når terapi foregår ordentligt, har det intet med nursing at gøre. Når terapi foregår ordentligt, er det måske ligefrem slet ikke terapi, men psykoanalyse – og der handler det bestemt ikke om at nurse, men om at blive konfronteret med en grundlæggende menneskelig splittelse. Det er benhårdt arbejde. Jeg kan godt tilslutte mig kritikken af den nursende terapi, som der med garanti er alt for meget af. Man søger svar på ‘Hvem er jeg?’ i irisanalyse eller kinesologi, men man finder det ikke. Og så

prøver man noget nyt. Der er klart en tendens til at shoppe rundt i terapiformer, som jeg også gerne så brudt. En søgen efter 'Hvem er jeg?' vil altid ende i en blindgyde. Det handler i virkeligheden om konfrontationen med en grundlæggende splittelse, om ikke-identitetens svære faktum.'

Er der en sammenhæng mellem denne evige shoppen rundt og det, som nogle forskere har kaldt for 'Peter Pan syndromet': det, at vi bliver dårligere til at tage vores alder på os, at granvoksne mænd og kvinder lever et teenageliv langt op i 30'erne og 40'erne?

'Ja, hvis vi ser 'selvrealiseringen' som et abstrakt diktum, der på alle planer er blevet til en pligt. Jeg ser også en tendens til et teenagesamfund, og den giver nogle problemer. Ikke mindst i den situation, hvor man stifter familie, og man pludselig kan føle sig som fire teenagere i stedet for to voksne, der har ansvar for to børn. Men jeg mener ikke, at en stramning er løsningen. 'Nu skal vi bare tilbage til den gode gamle kernefamilie!' Den har for mig at se aldrig været nogen god løsning. Så vil jeg hellere tænke i nogle nye fællesskaber, ikke ligefrem i socialistiske falankser, men forskellige former for bofællesskaber. Vi må også acceptere, at kernefamilien er en historisk konstruktion, som i virkeligheden kun har været her i kort tid – før i tiden var det storfamilier og andre familieformer, der var fremherskende. Kernefamilien tror jeg virkelig, det ville være frugtbart at bryde op til fordel for nogle andre fællesskabsformer. Problemet i forholdet mellem de nye, flydende aldersgrænser og familien er også, at autoriteten får nogle langt mere diffuse former. Det lille barn vil altid tolke de voksne, og for børn vil det unægteligt være lettere at forholde sig til en entydig autoritet. Det vil for dem være nemmere at forholde sig til en stemme, der siger: 'Du skal gå i seng nu' end én, der siger: 'Det ville måske være bedst for dig selv, hvis du overvejede at...', for så vidt kan Henrik Jensen og jeg være enige.

Men at se vores børn i dag som børn, der ikke får sat grænser, er for mig at se ikke helt rigtigt. De bliver hypersocialiserede i institutionerne, hvor der i den grad er grænser og regler at forholde sig til.'

Den negative universalisme

For at komme ud over lovens slette dialektik kan man ifølge Lilian Munk Røsing introducere en diskussion og genforhandling af universalismen. Tanken om et fællesmenneskeligt

udsigelsessted skal ikke – som nu – udtrykkes gennem enkelte forurettede interessegruppers indignerede protester. De positivt definerede menneske rettigheder, som bekendtgør, at alle har ret til det ene og det andet, må ifølge Rösing vendes på hovedet i en negativ universalisme, som taler på en hel menneskeheds vegne.

Du skriver i forordet til Autoritetens genkomst, at det sommetider har været fristende for dig at slutte dig til koret af dem, der råber på borgerlig anstændighed, men at det ikke er nogen egentlig løsning. Hvorfor er lykken ikke gjort med den borgerlige anstændighed?

‘Det er utrolig vigtigt for et samfund at have en offentlig sfære, der fungerer, og hvor man er enige om at opføre sig ordentligt. Jeg er ligesom mange andre blevet voldsomt chokeret over, hvordan tonen har udviklet sig i den offentlige debat. Det er pludselig legitimt at realisere sin indre svinehund og offentligt proklamere, at vi ikke kan lide ‘perkere’. Det er dér, jeg ser en meget ubehagelig linje fra ’68 direkte op til de sidste ti års nationalpopulisme. Ideen om, at vi bare skal ‘sætte det fri’, indebærer også, at vi har lov til at bøvsede nogle meget primitive irritationer ud over alle andre. De irritationer over det provokerende ‘fremmede’ findes selvfølgelig i større eller mindre grad hos alle. Problemet opstår i det øjeblik, vi tillader, at de bliver ophævet til et offentligt anliggende og sågar et politisk program. Det var i den forbindelse, jeg tænkte, at dem, der stillede sig op og råbte på borgerlig anstændighed, havde en pointe: ‘Lad os få en ordentlig tone i den offentlige debat, tak!’ Men til den borgerlighed knytter sig en ideologi, der indebærer at dyrke nationalstaten – selvom man måske ikke vil gøre det på den grimme, populistiske måde. I sidste ende ligger der i denne her borgerlige ideologi en meget stærk tro på autoriteten, som også giver allusioner tilbage til patriarkatet – og så er der pludselig alt for mange af frigørelsesprojektets børn, der bliver smidt ud med badevandet.’

Du taler om forholdet til den anden og næstekærlighedsbegrebet som et mulighedsrum, der måske kan afføde en form for løsning på det dødvande, der opstår i forholdet mellem individets lyst og den fælles lov. Men hvordan forstår du begrebet den anden i denne sammenhæng – og er det rigtigt, at begrebet på et overordnet samfundsplan kan dække over et begreb som fællesskab?

‘Ja. Det kommer lidt an på, hvordan baggrunden for at træde ind i et fællesskab er – om man identificerer sig fuldt og helt

med specifikke grupper, 'Jeg er dansker' eller 'Jeg er tøvende biseksuel'. Identifikationen er én måde at træde ind på. En anden måde er at opleve det andet menneske som en provokation. Det tror jeg grundlæggende og eksistentielt, at det andet menneske er for os – det er provokerende, mærkeligt, irriterende og anderledes. Det er vigtigt, at man bruger den erkendelse – ikke til at forskanse sig i sin egen identitet, men som et spejl, der viser 'det er jeg også – jeg er et menneske: et eksileret, utilpasset, for mig selv fremmed, utidigt væsen.' At bruge mødet med den anden til den erfaring er for mig at se en måde at træde ind i fællesskabet på, som fungerer som en modgift til, at fællesskabet bliver præget af et 'dem og os' eller en overdrevne identitetspolitik. Det, synes jeg, har haft nogle uheldige konsekvenser både på højrefløjen, altså i den nationalpopulistiske variant, men også blandt venstrefløjspolitikere, som bekrieger hinanden fra små opsplittede subkulturer. Det kendetegner jo venstrefløjens historie generelt. For eksempel de forskellige fraktioner af socialistiske partier, der viste sig at have mere travlt med at bekrieger hinanden end at kæmpe mod storkapitalen. Det gælder stadig inden for eksempelvis kønspolitik, hvor det efterhånden er helt yt at være noget så konventionelt som homo. Nu skal man være noget helt syvende. Det handler om at være post-opereret transseksuel eller transseksuel med eller uden hormoner. Det er splittet op i mindre og mindre partikularitetsgrupper, som det gælder om at tilhøre.'

Det umuliggør et større, samfundsmæssigt fællesskab?

'Ja, faktisk. Den står på identitetspolitik og splintring. Det er også derfor, jeg tænker, at modgiften må være at genopfinde universalismen. Selvfølgelig ikke som det, den er blevet kritiseret for at være, nemlig en ophævelse af den hvide, midaldrende middelklassemand til det universelle. En pseudo-universalisme, som i virkeligheden bare dækker over en helt specifik interessegruppe. Mit projekt er, i selskab med de psykoanalytiske kulturkritikere [eksempelvis Slavoj Žižek (f. 1949) og Alain Badiou (f. 1937) (red.)], at komme frem til det fællesmenneskelige, og vejen derhen må gå gennem en genovervejelse af det universelle, hvor det ikke bare bliver en almengørelse af en bestemt gruppes værdier. Man kan tale om negativ universalisme, som i og for sig er en gentagelse af menneskerettighederne, bare vendt på hovedet. I stedet for at alle har ret til dit og dat, bør det hedde, 'Ingen skal lide sådan her'. Når man ytrer sig, gør man det altså

på en hel menneskeheds vegne, ikke på sin egen partikulære interessegruppes: 'Jeg som afroamerikansk lesbisk kræver...!' Det er gennem negationen 'Der er ikke nogen, der skal lide, som jeg lider!', at man kan formulere det universelle bedst. For det *er* ikke det samme som blot at kræve sin partikulære gruppes ret.'



Ordentlighed og fællesskab

Interview med Henrik Jensen

Ifølge historiker Henrik Jensen er en af vor tids største udfordringer at få autoriteten og den værdigmæssige vertikalitet genindført i forholdet mellem individet og samfundet. Uden autoritet, moral og vægtning af fællesskab overlades samfundet til den tiltagende individualisering, som afføder et potentielt kaos af individer, der i for høj grad lever efter deres egen umiddelbare lyst. I det omfang man lader sig skole af selvrealiseringskravet, lider fællesskabet, samfundet og demokratiet under det. Ordentligheden og borgerskabet forvandles til skygger af sig selv, hvis den enkelte skal råde alene uden en autoritær ramme at træde ind i.

Hvordan definerer du den autoritet, som du efterlyser – særligt i Det faderløse samfund (2005) og Det ordentlige menneske (2009) – og er den identisk med den autoritet, som vi kender fra 1950'erne, eller skal den figurere som en nytænkning af autoritetsbegrebet, og i så fald hvordan?

‘For mig er autoritet noget meget bestandigt. Det er en kultur, vi handler ud fra og ind i, og som har karakter af noget vertikalt, værdimæssigt. Vi ved godt, hvad der er op og ned, men perspektivet kan blive svækket eller styrket, alt efter hvilken historisk periode vi befinder os i. Autoriteten vil altid være der. Derfor bør man tale om autoritetssvækkelse frem for autoritetstab. For den kan ikke tabes.

Dybest set drejer det sig om at handle i forhold til nogle gamle sandheder, nogle gamle grænser, forbud og påbud. Helt tilbage til de ti bud. Man handler ind i dem, og derfor kan man både handle opad og nedad, rent moralsk. Man kan løfte kulturen eller sænke den. De fleste har en indre stemme som deres moralske vejleder. Når autoritetens stemme er svækket, er vi i stand til at glide af på de gamle påbud, forbud og grænser. Det er en del af perspektivet i den moderne virkelighed, at vi giver hinanden lov til det.

I *Ofrets århundrede* (1998) skriver jeg om de nomiske og anomiske perioder i historien. Anomi betyder normsvækkelse eller autoritetssvækkelse. Historisk kan man pege på perioder, hvor autoriteten bliver svækket, og perioder hvor der bliver strammet op igen. De danner store bølger hen over historien,

men også mindre bølger; de kan måles i århundreder, men også i årtier. De sidste 50-60 år har været præget af anomi, men inden for den periode har der været kortere perioder, for eksempel i 1950'erne, hvor man forsøgte at stramme op omkring autoritet og værdier.

I sidste ende opstår der en dialektik imellem sammenhængskraften i samfundet og individets egne lyster og frihedskrav. Det er den dobbeltkultur, jeg beskæftiger mig med.'

Altså konflikten mellem en pligtkultur og en rettighedskultur?

'Ja, præcis. Når rettighedskulturen er den dominerende, ligner det en anomisk periode, men det handler jo i virkeligheden om, at der er et andet sæt af normer, der har taget over. Rettighedskulturen og selvrealiseringskulturen, som Lilian Munk Rösing også gør opmærksom på, kan blive til en form for pligt eller tvang. Selvrealisering får på den måde normkarakter.'

Kan man sige, at jeget fungerer som en mellemkomst eller en form for cæsur imellem en pligtkultur og en rettighedskultur?

'Ja, det, tror jeg, er meget rigtigt. Men jeg vil hellere tale om selvet, for som jeg ser det, er jeget kun en del af selvet. I den freudianske udgave er jeget fornuften, den instans, der skal balancere selvet. På den ene side står den næsten medfødte moral – overjeget – og på den anden side drifterne og det ubevidste. Jeget skal mægle mellem de to. Den opdeling passer meget godt på de to begreber, jeg opererer med, altså pligtkulturen som overjeget og rettighedskulturen, lystkulturen og selvrealiseringen som driften. Det er karakteristisk for vores tid, at kulturen er meget driftstyret.'

Velfærdsstaten i en anomisk tid

I en driftstyret kultur vil velfærdsstaten blive præget af interessekonflikter og rettighedsmentalitet. Henrik Jensen finder det problematisk, at den moderne velfærdsstat bliver legitimeret i kraft af dens mission om at give noget til alle – selv dem, der ikke har brug for støtte. Velfærdsstatens oprindelige, moralske intention bliver dermed forvandlet til en kampzone, hvor alle kræver sin del af kagen.

Du taler i Det faderløse samfund om, at fraværet af autoritet øger den strukturelle magt. Det lyder, som om du i forlængelse af det sporer et tab af

en dansk demokratitradition, som beror på både lokale og nationale folkefællesskaber?

‘Der er en tendens til, at politikere går ind og lovgiver i et forsøg på at finjustere adfærden. For eksempel med rygeforbud og adfærdsreglement på skoler. De overlader det ikke til det lokale samfund at finde frem til en løsning. På den måde trækker man myndigheden ud af de lokale fællesskaber.

Det er min fornemmelse, at ‘foreningsdanmark’ er forandret til at være mere bundet op på interesseorganisationer: Ældresagen og patientforeninger, der kan tale på vegne af en gruppe – derigennem får man hjælp til at pleje sin egen interesse over for velfærdsstaten. Før var der måske mere tale om altruistiske foreninger med et ædelt formål eller lokale sammenrend af folk, der mødtes for at komme hinanden ved. Tilsammen dannede de det civile samfund, som moralen og demokratiet var indlejret i. Demokratiet voksede ud af den tradition. Her kan man også tænke på partiforeninger, som de fleste havde et fast forankret forhold til. Nu er det individet, som står for sig selv og derfor stemmer efter egne behov og ikke efter, hvad der gavner samfundet eller det fællesskab, som vi er interesserede i at bevare eller bygge op. Og det er virkelig et demokratisk problem. Hvis vi stemmer efter vores egne behov, bliver velfærdsstaten præget af interessekonflikter.

Der er noget problematisk i at have en velfærdsstat som vores, der er legitimeret af, at den giver noget til alle. Så kan man stemme sig frem til ‘sin’ del af kagen. Hvis man går tilbage til den tidlige velfærdsstat i 1950’erne, handlede den jo om, at de meget velbjeget gav til dem, der virkelig havde det svært. Det var et moralsk projekt. Nu er det formuleret sådan, at alle får noget – selv de, der bor oppe i whisky- og valiumbæltet får børnepenge, og det er der ingen, der tør røre ved. Velfærden er blevet til en umistelig rettighed – og så fryser systemet altså fast.’

Coachen og det anden-styrede individ

Når vi mister den meningsfulde relation til et fællesskab, opstår der en tendens til, at vi opsøger en coach eller en terapeut i forsøget på at genfinde den tabte mening. Disse terapeutiske tiltag indgyder ifølge Henrik Jensen en yderligere individualisering, når de påstår at kunne hjælpe den enkelte til at finde ind til sit særlige talent, sit væsen og sit livs mening. For Jensen er det en problematisk påstand, at alle talenter skal operationaliseres og vendes ud mod samfundet.

Den moderne velfærdsstat er præget af en nursing-tendens, siger du flere steder. Men udover de statslige institutioner skyder der også en hel skov af private, mere eller mindre 'nursende' terapitilbud op. Og mange mennesker benytter sig af dem. Hvad mener du, det er udtryk for?

'Det, mener jeg, er affødt af det individualiserede samfund. I det øjeblik den vertikale akse, som jeg har talt om, blegner, er det op til individet at søge *sin egen* mening med *sit eget* liv. Det vertikale er nemlig normalt garant for en fælles mening. Når den blegner, står individet alene tilbage. Og så det er klart, at der hersker forvirring. Man spørger sig selv 'Hvad er jeg?' – og selvfølgelig: 'jeg' er vigtig. Men der opstår en stor statslig struktur, der byder ind med shoppingmuligheder til dette 'jeg', til borgeren. Og derudover er der en kæmpe industri, se bare på det enorme forbrug af biografier, erindrings- og samtalebøger. På den måde er vi meget 'anden-styrede' – vi orienterer os hele tiden efter, hvordan de andre tackler de problemer, vi selv står over for. Det er en samfundsmæssig svaghed, for 'jeg' er kun interesseret i de andre i det omfang, at de kan fortælle mig noget om det, jeg selv står over for. Et fænomen som coaching passer enormt godt på den tendens. Hovedpåstanden her er, at 'jeg har det i mig' – coachen giver ikke svar, han stiller spørgsmål. Han spørger 'ind til' individet, som man siger. Og så er det meningen, at den enkelte skal høre svaret komme ud af munden på sig selv, og idet han hører det, skal tårnen falde. Der ligger et stort problem i påstanden om, at vi alle sammen har et kreativt potentiale, som bare skal forløses. Det er jo den overordnede ideologi i terapierne, at det, jeg har i mig, er en gave til alle.'

I forhold til coaching og de forskellige terapiformer kan man få et indtryk af, at der findes en unik kerne i individet. Men mange mennesker realiserer sig selv på en meget 'medialiseret' måde. Man kan måske endda sige, at det, de realiserer, er noget, der allerede på forhånd er dikteret – og at der derfor nærmest ikke engang kan være tale om selvrealisering.

'Ja, det er rigtigt. Det er jo det, der er indbegrebet af den personlighedsstruktur, vi har at gøre med. Det er det, som den gamle David Riesman kaldte overgangen mellem det indre-styrede og det anden-styrede.¹ At være anden-styret vil sige, at du i meget høj grad tager bestik af grupperinger og individer, som kan paralleliseres til dig selv – man bliver fan, for eksempel. Jeg læste forleden

¹David Riesman (1909-2002) var amerikansk sociolog og er mest kendt for *The Lonely Crowd* (1950), hvor teorien om det anden-styrede og det indre-styrede individ fremsættes.

dag, at det gennemsnitlige 'skærmforbrug' for de 14-18-årige er ti timer i døgnet. Det er meget tankevækkende, at en generation pludselig udviser den adfærd. Da Riesman skrev sin bog om det ensomme menneske i 1950, var fjernsynet kun i sin vorden. Han skrev blandt andet om kammeratskabsgrupper. Men det er jo gået helt amok siden – i de her peer-groups på internettet (som svarer til en moderne form for kammeratskabsgrupper) kan man finde *alle* interessegrupper. For eksempel folk, der dyrker death-metal, som min søn gør. Man kan måske ikke finde nogle i sit lokale fællesskab, der gør det, men ved hjælp af computeren kan man træde ind i en hel verden af death-metal, selvom der måske på verdensplan kun er nogen få tusind, der dyrker det. Man får et tilhørsforhold, men det, der kommer ud af det, er, som du siger, prædefineret eller programmeret. Hvor meget kreativitet og 'nyt', der er i det, kan man i høj grad diskutere. Der er i hvert fald ikke meget handlingsperspektiv ved at sidde fysisk isoleret med hver sin lille skærm.'

Familien og det ordentlige menneske

Noget, der ifølge Henrik Jensen kan dæmme op for terapiernes og velfærdsstatens nursing af individet, er den autoritet og moral, man møder i familien. Den rodfæster og former den enkelte i en sådan grad, at forestillingen om et ordentligt menneske bliver et realistisk modstykke til det overordnede samfundsdiktum om selvrealisering.

Som Lilian Munk Rösing ser det, er kernefamilien en lille enklave, som vi som individer og samfund ville have godt af at tage et opgør med. Hvad er kernefamilien for dig?

'For mig er den en særdeles positiv og vigtig størrelse. Men den er hårdt trængt. Forældre har fået en tendens til at ville forhandle sig frem i stedet for at sætte tydelige grænser for børnene. Ikke kun fordi det er ugleset at sætte grænser, men fordi det simpelthen er klamt at være autoritet. Men det er som så meget andet fluktuerende: Det er klart blevet mere acceptabelt at sætte grænser nu, end det var for ti år siden.

Familien er en uhyre vigtig instans i forhold til det, vi har snakket om – autoritet, moral og pligt. Jeg kan ikke få øje på en anden løsning, der ville fungere lige så godt. Når jeg siger kernefamilie, tænker jeg på den traditionelle far, mor og børnkostellation, som har været bærende gennem århundreder. Den triade er ekstremt vigtig, når vi tager livets

omstændigheder i betragtning. Mennesket fødes ufærdigt. Det tager mange år for det at blive i stand til tage vare på sig selv. Barnet, der vokser op, møder autoriteten i familien. Det er det første, barnet oplever. Jeg kan ikke lade være med at tænke på de første år, hvor det lille barn ikke har noget sprog og nogen handlingsmuligheder, men er totalt afhængigt af, at der er nogen, der dækker dets behov. Den følelse, som det danner, er vigtig videre frem. Barnet lærer at holde fast i de voksne, fordi de har erfaringen og er nøglen til overlevelse, varme og tryghed. Samtidig er forældre også lidt skræmmende, store og ydre. Den dobbelte følelse, der her dannes, tegner i det hele taget vores forhold til autoriteten. Vi er lidt anti-autoritære – men vi vil også hen til autoriteten, for den rummer på en eller anden måde meningen med det hele. Autoriteten rummer den forklaring, vi søger.’

Ud over kernefamilien præsenterer du i din nyeste bog et begreb, der også er funderet i autoriteten, nemlig ordentlighed – og med dét følger idéen om det ordentlige menneske. Hvad er ordentlighed, og hvem er det ordentlige menneske?

‘Det ordentlige menneske forsøger at få de to kulturer, som vi talte om tidligere – pligtkulturen og rettighedskulturen – til at harmonere. Det handler om at få et perspektiv, hvor man også er opmærksom på andres tilstedeværelse, deres følelser og behov. Men jeg må også pointere, at det ikke er den dybe tallerken, der skal opfindes på ny. Vi kender jo i høj grad pligten og kan i større eller mindre grad godt agere ud fra den. Men alt for ofte føler vi os foranlediget til at undertrykke den pligt-mæssige side af spektret, fordi vi lever i en individualiseret verden, hvor vi nærmest bliver skolet i at være egoistiske og leve ud fra en rettighedsorienteret tilgang til tingene.

Ordentlighed handler om fællesskab. Hvis vi kun efterlever selvrealiseringskravet, mister vi også en meningsfuld relation til andre mennesker. Vi har en tendens til at anskue fællesskab som noget ideologisk – for eksempel socialisme – hvor det bliver noget meget ophøjet og vanskeligt realiserbart. Ordentligheden handler om at være fælles i *kulturen*, fælles om at være ansvarlige. Det er et fællesskab, der opstår helt konkret ved almindelig øjenkontakt.’

De seneste års intensivering og dyrkelse af identitetspolitik, selvrealisering og individualisering udgør ifølge Henrik Jensen et samfundsmæssigt, demokratisk, men også individuelt, psykologisk problem. Dette blik på samfundet deler han med Lilian Munk Rösing. Den kollektive selvrealiseringspligt medfører en stigende tendens til, at vi gennem diverse terapiformer søger løsningen på gåden om jeget. En tendens, som ifølge Rösing er meget problematisk. Det drejer sig nemlig snarere om at blive konfronteret med ikke-identitetens svære faktum end at blive vist vej gennem identitetens svimlende labyrinter. En dyrkelse af partikulære identitetsgrupperinger understøtter blot den ideologiske, kapitaldrevne inddeling af befolkninger i segmenter, målgrupper og potentielle købere til meget salgbar jeans (eller potentielle stemmer til en meget salgbar politiker).

Det, der er til diskussion mellem Rösing og Jensen, er derfor i nogen grad årsagerne til individualiseringens problem, men i særlig grad forestillingen om, hvordan der skabes et alternativ til identitetspolitik og selvrealisering, der er kørt af sporet. For Rösing er de selvdyrkende tendenser ikke udtryk for en mangel på eller en svækkelse af autoritet. Det er derimod udtryk for en ny version af pligtkulturen. Autoriteten er ifølge Rösing udgjort af lige dele pligt og lyst, og i modsætning til tidligere, hvor vi skulle have lyst til vores pligt, har vi nu pligt til at have lyst.

Jensen er opmærksom på, hvordan lysten kan blive norm. Han insisterer dog i modsætning til Rösing på at genindføre en moralsk vertikalitet og en fælles autoritet i vores måde at omgås hinanden på. Denne autoritet medfører nemlig en mulighed for, at den enkelte kan blive del af et meningsfuldt samfundsmæssigt fællesskab og at der i det konkrete møde med en medborger kan opstå den anerkendelse, der er grundlaget for et moralsk fællesskab.

Frem for en fælles identifikation i forhold til autoritet og kulturelle værdier finder vi hos Rösing teorien om, at det er ikke-identiteten, som kan udgøre et etisk modsvar til selvdyrkelsen og til en konservativt funderet autoritet. Det etiske aspekt af denne ikke-identitet udgør ifølge Rösing et mulighedsrum for det hårdt trængte fællesskab. Ved at møde andre mennesker ud fra erkendelsen af, at 'jeg' er fremmed for mig selv, bliver det muligt at rumme fremmedheden i mødet med den anden.

Hvordan autoritetens moralske fællesskab eller fremmedhedens etik konkret skal gestaltes i fremtidige fællesskaber bliver endnu en nød at knække i de kommende årtier. I mellemtiden synes individualiseringstendensen og de partikulære identitetsgrupperinger at splitte samfundet og det menneskelige fællesskab op i stadig mindre fraktioner og salgsfremmende segmenter.

Litteratur

Henrik Jensen, 2006: *Det faderløse samfund*, Peoples Press.

Henrik Jensen, 2009: *Det ordentlige menneske*, Kristeligt Dagblads
Forlag.

David Riesman, 2001 (1950): *The Lonely Crowd*, Yale University Press.

Lilian Munk Rösing, 2005: *Kønnets katekismus*, Roskilde
Universitetsforlag.

Lilian Munk Rösing, 2007: *Autoritetens genkomst*, Tiderne Skifter.



Lilibeth Cuenca Rasmussen *Ego Show* (2007). Film-still. Courtesy: Renwick Gallery.



Søren Dalgaard *Dejportrætter* (2008).





Lotte Fløe Christensen *Not Touching the Ground* (2007). Foto på papir.





Gudrun Hasle *Markader på mit tøj* (2005-2008).

JEG FØLER MIG ENSOM

HVAD SKAL DER TIL



Lundgaard og Tranberg Arkitekter *Tietgenkollegiet* (2006). Foto: Jens M. Lindhe.





HORNSELETH ARMS INVESTMENT CORPORATION

INCORPORATED UNDER THE LAW OF DENMARK

THIS CERTIFIES THAT THE DESIGNATED AMOUNT OF DKK 10.000,- IS PAID UP



ONE BARS

OF AN AMOUNT OF DKK 10.000,- IN HORNSELETH ARMS INVESTMENT CORPORATION

HORNSELETH ARMS

Kristian von Horn
Founder of Hornseleth Arms

ARTICLES OF ASSOCIATION OF HORNSELETH ARMS INVESTMENT CORPORATION APS CVR-NO. 31416957

- 1. NAME**
The name of the company is Hornseleth Arms Investment Corporation.
- 2. REGISTERED OFFICE**
The registered office of the company shall be in Copenhagen, Denmark.
- 3. OBJECTS**
The objects of the company are to acquire, hold, manage, dispose of, and otherwise deal with shares in other companies, and to exercise all such powers as may be necessary for the attainment of these objects.
- 4. CAPITAL OF THE COMPANY**
The authorized capital of the company is DKK 100,000,000, divided into 1,000,000 shares of DKK 100,000 each.
- 5. SHARES**
The shares of the company shall be of one class, and shall be entitled to one vote each.
- 6. GENERAL MEETINGS**
The general meeting shall be held at least once a year, and shall be convened by the Board of Directors.
- 7. DIVIDENDS**
The Board of Directors shall have the authority to declare dividends, and to determine the manner in which they shall be paid.
- 8. ACCOUNTS**
The company shall keep proper accounts, and shall have them audited by independent accountants.
- 9. TRANSFER OF SHARES**
The shares of the company shall be freely transferable, subject to the provisions of these articles.
- 10. LIABILITY**
The liability of the shareholders shall be limited to the amount of their unpaid shares.
- 11. SEVERABILITY**
If any provision of these articles is found to be invalid, the remaining provisions shall remain in force.

must be returned to the back

PRINCIPLES OF THE HORNSELETH ARMS

HAIC IS AN ART WORK. HAIC IS A SHAREHOLDER COMPANY INCORPORATED UNDER THE LAW OF DENMARK. HAIC IS A SHAREHOLDER COMPANY INCORPORATED UNDER THE LAW OF DENMARK. HAIC IS A SHAREHOLDER COMPANY INCORPORATED UNDER THE LAW OF DENMARK.



PER FUJINAM AD



LETH

STMENT CORPORATION

S OF THE KINGDOM OF DENMARK

ATED BEARER IS THE OWNER OF

SHARE

ON CVR NO. 31416957 AT THE THE DANISH COMMERCE AND COMPANIES AGENCY

LETH

n Hornsleth
ns Investment Corporation

S INVESTMENT CORPORATION, HAIC

OPERATED UNDER THE LAWS OF DENMARK. HAIC INVESTS IN LISTED
SHARES ACCORDING TO EUROPEAN LAWS. HAIC HAS A-SHARES
CONTROLLED BY THE ARTIST - HAIC - ISSUES 100 B-SHARES TO
ES ARE CERTIFIED CERTIFICATES OF OWNERSHIP - HAIC WILL
LETH.COM HAIC DEDICATES REPLICATION PART OF ITS PROFIT
HAIC DEDICATES PART OF ITS PROFITS IN TO BUY RAIN FOREST
S HAIC WILL LET THE ART AND THE ARTISTS FURTHER THE PROCESS

VEDTÆK FOR HORNSELETH ARMS INVESTMENT CORPORATION APS CVR-NE. 31416957

1. NAVN

1.1. Selskabets navn er Hornsleth Arms Investment Corporation.
1.2. Selskabets sprog er dansk.

2. Selskabets formål

2.1. Selskabets formål er at investere i aktier og andre finansielle instrumenter.
2.2. Selskabets formål er at investere i aktier og andre finansielle instrumenter.
2.3. Selskabets formål er at investere i aktier og andre finansielle instrumenter.

3. Selskabets kapital

3.1. Selskabets kapital er 1.000.000 kr.
3.2. Selskabets kapital er 1.000.000 kr.

4. Selskabets styrelse

4.1. Selskabets styrelse består af tre medlemmer.
4.2. Selskabets styrelse består af tre medlemmer.

5. Selskabets regnskab

5.1. Selskabets regnskab følger dansk regnskabslovgivning.
5.2. Selskabets regnskab følger dansk regnskabslovgivning.



6. Selskabets ansvar

6.1. Selskabets ansvar er begrænset til selskabets kapital.
6.2. Selskabets ansvar er begrænset til selskabets kapital.

7. Selskabets likviditet

7.1. Selskabets likviditet er sikret ved selskabets kapital.
7.2. Selskabets likviditet er sikret ved selskabets kapital.

8. Selskabets risikoforhold

8.1. Selskabets risikoforhold er sikret ved selskabets kapital.
8.2. Selskabets risikoforhold er sikret ved selskabets kapital.

9. Selskabets oplysninger

9.1. Selskabets oplysninger er sikret ved selskabets kapital.
9.2. Selskabets oplysninger er sikret ved selskabets kapital.

10. Selskabets ændringer

10.1. Selskabets ændringer er sikret ved selskabets kapital.
10.2. Selskabets ændringer er sikret ved selskabets kapital.

11. Selskabets opløsning

11.1. Selskabets opløsning er sikret ved selskabets kapital.
11.2. Selskabets opløsning er sikret ved selskabets kapital.

12. Selskabets arv

12.1. Selskabets arv er sikret ved selskabets kapital.
12.2. Selskabets arv er sikret ved selskabets kapital.

13. Selskabets overtagelse

13.1. Selskabets overtagelse er sikret ved selskabets kapital.
13.2. Selskabets overtagelse er sikret ved selskabets kapital.



Copyright © 2000

Side 1 af 2



Tine Oksbjerg *Look away and what you love is now here* (2007). Film-still.

Foregående side: Kristian von Hornsleth *One painted share in Hornsleth Arms Investment Corporation* (2008), 70 × 100 cm.
Filtpen og gouache på certificeret print.

Camilla Møhring Reestorff »Hornsleth Arms Investment Corporation«

Hornsleth Arms Investment Corporation

Signaturen og den globale kapitalisme

Signaturen er kunstneren Kristian von Hornsleths varemærke, hvad enten det gælder fotos af kendisser, landsbybeboere i Uganda eller aktier i våbenindustrien. I sit seneste projekt *Hornsleth Arms Investment Corporation (H.A.I.C.)* finansierer han humanistiske velgørenhedsprojekter med penge tjent på investering i våbenindustrien. Projektet lanceres hermed både som kunst og som en aktiv del af den globale kapitalismes problematiske strukturer og synliggør således adskillelsen mellem, hvad der er lovligt, og hvad der er etisk ansvarligt. Dermed inviterer projektet til en forhandling af våbenindustriens rolle i den globale kapitalisme.

Hornsleth Arms Investment Corporation – Per Ruinam ad Humanitatem

‘Tiggende børn med amputerede ben, forbrændte kvinder uden hænder og fødder, unge hjernevaskede mænd med Kalashnikovs i hænderne – det kan man få på samvittigheden, hvis man køber et kunstværk fra Kristian von Hornsleths nyeste udstilling.’ [www.hornsleth.com]

Sådan indledes pressemeddelelsen, der i 2008 lancerede kunstværket og investeringsselskabet *Hornsleth Arm Investment Corporation – Per Ruinam ad Humanitatem*. H.A.I.C. investerer i våbenrelaterede industrier på aktiemarkedet. A-aktien tilhører Kristian von Hornsleth og videresælges ikke. De 100 B-aktier er derimod frit omsættelige og sælges som juridisk gyldige aktier og individuelle kunstværker signeret og dekoreret af Hornsleth. Netop karakteren af anpart betyder, at det enkelte værk relaterer sig til den overordnede kunstneriske intervention i den kapitalistiske markedsøkonomi.

Ifølge selskabets vedtægter er H.A.I.C. forpligtet til at bruge en del af profitten på såkaldt idealistiske projekter og på at købe regnskovsarealer. I vedtægterne står der således i formålsparagraffen, § 2:

‘Selskabets formål er investering i våbenproduktion og anden krigsrelateret industri, herunder også formidling af private hære mv.,

gennem børsnoterede selskaber inden for våbenindustrien. (...) Selskabets formål er dels, efter ansøgning, at yde støtte i form af tilskud til nødhjælpsorganisationer og andre fredsfremmende projekter og dels at anvende den opnåede profit til investering i regnskove eller andre skovarealer worldwide, som skal henligge som fredsskov til evig tid opkaldt efter selskabets stifter Kristian von Hornsleth og udgøre et naturligt kunstværk.² [www.hornsleth.com]

Grundtanken er altså den samme som projektets undertitel, nemlig *Per Ruinam ad Humanitatem*, der oversat betyder 'gennem tilintetgørelsen til humanismen'. Undertitlen ledsages på B-aktierne af en paddehattesky. Dette har to betydninger. For det første at humanistiske projekter finansieres af en altødelæggende våbenindustri, og for det andet, hvad jeg vil vende tilbage til, at den globale altfortærende kapitalisme anskues som et mulighedsrum.

I det følgende vil jeg belyse, hvordan projektet *H.A.I.C.* kan forstås, når det placerer sig mellem en reproduktion af problematiske samfundsmæssige strukturer og en social intervention, og når det eneste, der betegner det som kunst, er en signatur. Jeg vil argumentere for, at dobbeltpositioneringen mellem det kunstneriske felt og det storpolitiske og markedsøkonomiske sociale felt ikke blot reproducerer problematiske samfundsmæssige strukturer, men også synliggør og problematiser dem i omformningen til kunstværk.

Signaturen og det dobbeltpositionerede kunstværk

Hornsleths varemærke er en dekadent flabethed og en kommerzialisme, der eksponeres gennem en branding af navnet Hornsleth. Hornsleth signerer ikke blot sine værker, men maler navnet hen over alt fra billeder af Kronprins Frederik og Angelina Jolie til store dildoe. Ligeledes tager indbyggerne i en landsby i Uganda navnet til gengæld for et husdyr, hvorved de, som individer, bliver signeret som kunstværker. I *H.A.I.C.* er signaturen afgørende i både investeringsselskabet, de påtænkte naturreservater og de enkelte B-aktier. Dermed ekspliciteres det, at det er kunstnerens signatur, der definerer, hvad der er kunstværk. Denne brug af signaturen kombineret med, at Hornsleth langt fra har berøringsangst med kapitalismen – han stiller sig gerne til rådighed for både Ilva, Cocio og Gajol – betyder, at *H.A.I.C.*'s sociale engagement ofte er blevet afvist som ren kynisme. Den allestedsnærværende signatur efterlader ingen tvivl om, at Hornsleth er et brand, og derfor fremstår værkets sociale intention og kritik ikke umiddelbart troværdig. Det interessante spørgsmål er altså, om signaturen Hornsleth kan rumme både brand og socialt engagement.

Claire Bishop, der forsker ved the Royal College of Art i London, har talt om en social vending inden for kunsten og om en etisk drejning i

kunstkritikken. Den etiske drejning betyder, at kunstneres moral og etiske intention sættes højere end værkets betydning som social og æstetisk form. Dette, siger Bishop, medfører paradoksalt nok en situation, hvor kunstnere hyldes, jo mere de giver afkald på deres ophavsret. ^[Bishop 2006, s. 32] Med signaturens fremtrædende placering i *H.A.I.C.* er det indlysende, at der ikke gives afkald på ophavsretten, hvad der bliver ekstra problematisk, fordi det, der er ophavsret til, er våbenindustrien. Denne konflikt mellem den sociale intervention og et etisk kollaps er tydelig i receptionen af *H.A.I.C.* Eksempelvis udtaler kunstanmelder og forsker ved Københavns Universitet Torben Sangild:

‘Med sin kyniske tilgang får von Hornsleth os til at overveje sammenhængen imellem krig og profit og imellem nødhjælp og profit. Det er polemisk, og kan blive interessant som kunst. Men hvis der bliver dræbt flere mennesker i verden, fordi han investerer i våbenindustrien, så er det stærkt problematisk. Der overskrider han en moralsk grænse for, hvad der er rigtigt og forkert, men ikke hvad der er kunst eller ej.’ ^[Knudsen 2008]

Der er altså enighed om, at værket kan anerkendes som kunst, men det konstateres samtidigt, at det medfører et etisk kollaps. Denne slutning er interessant, fordi værket juridisk set ikke overtræder nogen love. Receptionen af *H.A.I.C.* synliggør altså en adskillelse af det juridiske system og etisk ansvarlig handlen. En adskillelse, der ifølge den franske filosof Jacques Derrida (1930-2004) er indskrevet i selve ideen om en lov. Adskillelsen er interessant set i lyset af våbenindustriens enorme omfang og betydning. Danmark har siden oktober 2001 været en krigsførende nation, hvor våben selvsagt er en nødvendighed. Desuden spiller våbenindustrien en stor, men ikke nødvendigvis synlig, rolle på det danske aktiemarked. Eksempelvis ejer omkring 950.000 danskere investeringsbeviser, og alle ‘de store’ danske investeringsforeninger såsom Danske Invest, Nordea Invest, Sydinvest og Nykredit udbyder våbenaktier. ^[Henriksen 2007] Den dobbelte positionering af *H.A.I.C.* medfører altså, at værket placerer sig mellem to forskellige moralske kodekser. For det første de i samfundet gældende juridiske regler og for det andet, som kunstværk, et separat kodeks for etisk ansvarlighed. *H.A.I.C.* synliggør således en etisk brudflade, idet den sociale, juridiske og økonomiske praksis ikke er i overensstemmelse med det etiske kodeks, som et kunstværk stilles til ansvar for.

Dobbeltpositioneringen af *H.A.I.C.* bryder endvidere med den franske sociolog Pierre Bourdieu (1930-2002) fordring om, at der er en negativ korrelation mellem verdslig succes, især penge og magt, og kunstnerisk værdi. ^[Bourdieu 1993] Dobbeltpositioneringen medfører altså et brud, der forskyder kunstværkets funktion. I stedet for som repræsentation må værket

snarere forstås som en reproduktion og en model, der bevarer dele af den globale kapitalisme og våbenindustriens strukturer. Det betyder, at værket operationaliserer det kapitalistiske system, men også giver det en ny form, en værkform. Det er netop værkformen, der betyder, at den globale kapitalisme og våbenindustriens uhensigtsmæssige logikker visualiseres, som når B-aktierne eksempelvis illustreres med paddehatteskyer, bombefly, dødningehoveder og nøgne kvinder med falloslignende maskingeværer. *H.A.I.C.* kan altså anskues som en model, der indikerer den globale kapitalismes bagside – som en modkultur på den globale kapitalismes præmisser.

Det futilistiske manifest og den globale kapitalisme som utopi

At *H.A.I.C.* reproducerer den globale kapitalismes strukturer kan forstås i forlængelse af begrebet futilisme, der i Hornsleths *Det futilistiske manifest* (1997) anskues som en metode til at betragte det meningsløse:

‘Futilisme er navnet på en proces og en metode, hvormed man eksempelvis kan producere kunst, hvis man nægter at lade sig slå ud af, at vort verdensbillede synes fragmenteret og præget af værdinormstab og meningsløshed. Begrebet arbejder med ideen om, at den omsiggribende meningsløshed højest er tilsyneladende meningsløs, og at denne tilsyneladende meningsløshed i virkeligheden indeholder kimen til frihed af hidtil uhørte dimensioner.’ [Hornsleth 1997, s. 10]

Antagelsen er, at den globale kapitalismes futile rum er uundgåeligt og destruktivt, men at det også er et mulighedsrum for positiv udvikling. Per *Ruinam ad Humanitatem* betyder i denne kontekst, at den futile globale kapitalisme rummer uendelige muligheder.

H.A.I.C. er et vellykket projekt i den forstand, at det formår at visualisere og dermed invitere til genforhandling af de etiske brudflader, der kendetegner den globale kapitalisme og våbenindustrien. Ikke desto mindre bygger projektets grundantagelse – at den globale kapitalisme er altomstyrtende og altfortærende, og at der ikke er andre muligheder end at omfavne dens processer – på en forsimpning. Globaliseringens processer består nemlig af to dele: den empiriske globale udveksling, hvor den kapitalistiske markedsøkonomi er en blandt flere dele, og en fortolkning af de empiriske processer ind i meningskonstruerende sammenhænge. Det vil sige, at globale processers betydning, selv for en enorm industri som våbenindustrien, altid er genstand for forhandling. Således vakte det stort postyr, da det i 2006 viste sig, at ATP (Arbejdsmarkedets Tillægspension), som alle lønmodtagere i Danmark ifølge loven skal indbetale en del af deres løn til, havde investeret 40 millioner kroner i European Aeronautic Defence and

Space Company (EADS Co.). Firmaet producerer blandt andet bombekastergranaten PR Cargo, en såkaldt klyngebombe, som ifølge Norsk Folkehjelps Mineseksjon medfører 'store humanitære problemer.' [Ebbensgaard og Elkjær 2006] ATP valgte efter en omfattende offentlig debat at sælge disse aktier. Set i denne kontekst er H.A.I.C.'s udgangspunkt i idéen om det futile og meningsløse en smule dystert. ATP-sagen vidner netop om, at det er muligt at ændre i det mindste en del af engagementet i våbenindustrien. H.A.I.C.'s væsentligste bidrag til debatten er altså ikke fordringen om at omfavne den globale kapitalismes processer, men derimod at beskueren (hvad enten denne hører om projektet i medierne, ser eller køber aktierne) tvinges til at tage stilling til værkets etik. Beskueren engageres på den måde også i en forhandling af de etiske kodekser, der gør sig gældende i forhold til den globale kapitalisme og våbenindustrien. Dermed rummer signaturen *Hornsleth* altså ikke blot et markedsøkonomisk brand, men også et socialt engagement, om end dette til tider synes godt skjult.

Literatur

- Claire Bishop, 2006: 'Den sociale vending' i *Lettre internationale: Europas kulturmagasinet*, nr. 13, side 29-33.
- Pierre Bourdieu, 1993: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press.
- Ida Ebbensgaard og Sarah Friis Elkjær, 2006: 'Danskerne har aktier i klyngebomber' i *Politiken* 20.01.2006.
- Mona Henriksen, 2007: 'Hr. og Fru Jensen støtter våbenindustri' i <http://finans.tv2.dk/nyheder/article.php?id=5877822&rss> 19.01.2007.
- Kristian Hornsleth, 1997: *Det futile manifest*, Futuristic Society Publishing.
- Jesper Knudsen, 2008: 'Interview: Køb en aktie i verdens ondskab' i *Politiken* 15.05.2008.
- John Tomlinson, 2001: *Globalization and Culture*, Polity Press.

Med kritikken som våben

Tale holdt ved H.A.I.C.'s første generalforsamling

Kunstværket *Hornsleth Arms Investment Corporation* består af 100 B-aktier. Kunstaktierne eksisterer i flere forskellige størrelser. For eksempel fra 40 x 60 til 200 x 300 cm. Som indehaver af en B-aktie bliver man anpartshaver i selskabet. Kristian von Hornsleth er direktør for selskabet og ejer en A-aktie med ret til at kontrollere selskabet. Selskabets formål er 1) investering i våbenproduktion og anden krigsrelateret industri, herunder også formidling af private hære med videre gennem børsnoterede selskaber inden for våbenindustrien; 2) at opnå profit gennem investeringerne og anden hermed forbundet virksomhed og 3) efter ansøgning at yde støtte i form af investeringer til idealistiske projekter.

Hornsleth Arms Investment Corporation planlægger at bygge aktieporteføljen op omkring udenlandske våbenproducenter, men regner også med at investere i danske selskaber som for eksempel GPV Industri, der producerer krigsmateriel. Med tiden kan flere danske og skandinaviske selskaber komme til, så længe de lever op til *Hornsleth Arms Investment Corporations* fundats.

Sociologisk set

Den nu afdøde franske sociolog Pierre Bourdieu sagde engang med reference til Karl Marx, at det var hans overbevisning, at kritik ikke får sin virkelige styrke gennem 'kritikken af våbnene', men derimod ved brug af 'kritikken som våben'. Hvad Bourdieu mente var, at kritikken skulle være velbegrunderet, at den ikke skulle være fragmenterede delanalyser, der ser ud som en radikal kritik, men en kritik, der inddrager alle analysedele. Ifølge Bourdieu var det ikke nok at få analysen til at se radikal ud ved at tilsætte 'en smule Freud, en smule Reich, en smule Marx' – alt sammen 'nyfortolket' – for at forlene analysen med en kritisk aura.

Hornsleth Arms Investment Corporation er ved første øjekast hverken en kritik af våbnene eller en kritik som våben, men snarere et værk hvor det er investeringen i våbnene, der udgør kritikken. Det kritiske består ganske enkelt i at sætte den kunst, som altid har været båret af antikapitalistiske og antimilitaristiske fordringer, side om side med kapitalismens absolutte ekstremitet, nemlig den kapital, som, ikke kun i overført betydning, men også bogstaveligt talt, kapitaliserer og producerer død og ødelæggelse.

Kultur- og våbenindustri

Blandingen af kunstnerisk kapital og reel kapitalistisk kapital er ikke af nyere dato, men Hornsleths sammensætning kan næsten ikke blive mere grænseoverskridende. Den berømte tyske kritiker Walter Benjamin udførte for mange år siden et lignende trick, da han på et teoretisk niveau begrebsbestemte samtidens kunst som en del af det fængende begreb ‘kulturindustri’. Før begrebet var kulturen alt andet end industri. Alene tanken om at kultur kunne masseproduceres, virkede forkastelig og dybt provokerende. I dag er tesen alment accepteret, og den industrielle fremstilling af kultur er en del af oplevelsesøkonomien.

Med *Hornsleth Arms Investment Corporation* reaktualiseres Benjamins tese, ikke kun som et teoretisk begreb, men også som et kunstnerisk praksisbegreb. Kunstneren og kunstværket har til opgave at gøre opmærksom på kritisable, ofte helt perverse sociale patologiske samfundsforhold.

Hornsleth Arms Investment Corporation er et sådant kunstværk.

Alment accepterede investeringsforeninger, kapitalfonde og pensionselskaber investerer løbende i våbenindustrien og er en direkte medvirkende årsag til, at nogle må lade livet alt for tidligt, mens andre i kraft af investeringerne sikres et behageligt og langt otium. Ingen investeringsforeninger, kapitalfonde eller pensionselskaber kan sige sig fri for på et eller andet tidspunkt at have foretaget sådanne investeringer, ligesom ingen vestlige borgere kan sige sig fri for at være vidende om, at deres opsparinger lever et – til tider – højt mærkværdigt uetisk liv.

Den vestlige befolknings investeringsporteføljer

Hornsleth Arms Investment Corporation gør ikke andet, end hvad hundredvis af selskaber gør hver dag med deres kunders vidende. Forskellen er imidlertid, at investeringerne ikke skjules og pakkes ind i erklæringer om *Corporate Social Responsibility* eller *Sustainable Growth Declarations*. Det isolerende og slørende ‘etiske’ lag er fjernet, og tilbage står spejlbilledet af den vestlige befolknings investeringsporteføljer.

Hornsleth Arms Investment Corporation er et kritisk mesterstykke. Kritik er som bekendt karakteriseret ved at være angrebslysten, og i sin iver efter at vinde gør den ofte brug af alle tænkelige midler. Den kunstneriske overdrivelse er en ofte benyttet metode. Det, som latterliggøres eller tyranniseres kritisk, bliver for eksempel forstørret i overdrevet grad, så de groteske og ulogiske sider træder tydeligt frem. Polemisk kunstnerisk kritik er stridslysten. Den udfordrer og angriber med alle midler.

Kritikeren Benjamin, som jeg før refererede til, skrev for eksempel i teksten ‘Kritikerens teknik i tretten teser’: ‘Ægte polemik går ombord i en bog lige så fuld af kærlighed som en kannibal anretter et spædbarn’. Ægte

polemik er derfor totalt løssluppen. Måske er der slet ingen grænser for denne type af kritik. Årsagen er måske den, at kritik i nogle tilfælde ikke kan eller skal indordne sig efter regler, normer eller skikke. Det er ikke kritikens natur at lade sig tøjle. Er den tøjlet, er den måske slet ikke kritik længere. *Hornsleth Arms Investment Corporation* er et sådant stykke tøjlesløs kunst.

Den genrebetegnelse og metode, som Benjamin beskriver, er 'den immanente kritik', det vil sige en form for kritik, der retter skytset mod modpartens egne ulogiske og inkonsistente måder at ræsonnere på. Det 'immanente' består i, at de kritiske våben, der anvendes, kommer fra den, der gøres grin med, det vil sige fra den, der er genstand for kritik.

Hornsleth og Karate Kid

Da den internationale samfundskritiker Michael Hardt, der sammen med Antonio Negri har skrevet det samfundskritiske værk *Empire* (2000), talte ved Dansk Sociologkongres for nogle år tilbage, beskrev han den immanente kritik ved hjælp af en kampsportsmetafor.

Han mente, at den immanente kritik er karakteriseret ved, at modstanderens kraft vendes om og bruges mod ham selv. De, som har stiftet bekendskab med kampsport, ved, at det er det grundlæggende princip inden for alle kampsportsgrene. Gå ind i den andens slag med dit eget, og du opnår dobbelt styrke med den halve indsats. Den andens angreb bliver det bedste forsvar og angreb.

Derfor kan den spinkle klare den store. Uden kampsportsmetoden, ingen filmiske figurer som for eksempel Karate Kid. Han flyttede til en ny bydel og blev helt vilkårligt og uretfærdigt overfaldet af kvarterets store drenge. Med hjælp fra den gamle karatemester lærte han kampsportens metode, og retfærdigheden skete fyldest. De store fik på tæven, når de angreb.

For kunsten forholder det sig ikke anderledes. Det, som er skudsmål for kritik, undersøges dér, hvor dets styrke tilsyneladende er bedst funderet. Herfra er der ikke langt til den immanente kritik. Den inkonsistens, som allerede er iboende, skal nu blot benyttes som et angreb. Det gøres som regel og med størst succes, når de identificerede fejl forstørres og overdrives. Det bliver nu tydeligt for enhver, at der er noget grundlæggende galt.

Husdyr og våben

Der er noget grundlæggende umoralsk i at investere i våben. Ideen om at forøgede investeringer og økonomisk fremgang er fundamentet for social og samfundsmæssig fremgang, falder til jorden i det øjeblik, den økonomiske fremgang skyldes våbenindustriens succes.

Kristian von Hornsleth har gjort det tidligere med Uganda-projektet, hvor de afrikanere, som tog hans efternavn, fik et husdyr med i købet. Det

groteske i nogle former for vareudveksling udstilles effektivt og groft, når det forstørres og gøres tydeligt. Når alle bærer efternavnet von Hornsleth, er sulten imidlertid udryddet i Afrika. Det samme med *Hornsleth Arms Investment Corporation* – når overskuddet er tilstrækkeligt stort, kan verdens nødhjælpsorganisationer søge støtte og afhjælpe al nød i verden.

Kritikken rettes mod Hornsleth

Værket retter sin kritik mod et finansielt strukturelt niveau, men kritikken returneres tilsyneladende af et harmdirrende publikum, der for en stund har glemt deres investeringer og nu kaster sig over kunstneren. Kritikken niveauforskydes og afmonteres øjeblikkeligt. Dette er et velkendt mønster, når kritikken rammer for godt, og det er især tilfældet for Kristian von Hornsleths værker. Det drejer sig ikke længere om de sider af det finansielle system, som har behov for etisk genoprejsning, men om kunstnerens amoralske livsførelse. Det handler ikke længere om værket *Hornsleth Arms Investment Corporation*, men om kunstneren Kristian von Hornsleth.

Niveauforskydningen opretholder for et øjeblik forestillingen om, at intet andet end en gal mands værk er skyld i våbenindustriens lette tilgang til kapital. Kristian von Hornsleth er et glimrende skoleeksempel på en udsat kritisk kunstner, fordi han hele tiden gør op med kunstneriske dogmer og ikke mindst alment accepterede samfundsforhold. Jeg tænker nogle gange på Storm P.'s billede *Kritikeren* i forbindelse med Kristian von Hornsleths værker. På billedet ses en glad maler, der sidder på en pynt og maler havet. Han har blikket rettet mod sit motiv og ser slet ikke den frembrusende tyr, der er på vej mod ham med sænkede horn og prustende næsebor. Maleren symboliserer hos Storm P. kunstneren, som følger sit hjerte, og tyren den kritiske presse, der viser sin fordømmende vrede. Storm P. malede efter sigende billedet efter en hård anmeldelse. Derfor det asymmetriske forhold mellem kunstner og kritiker.

Legetøjpistoler

Jeg tænker naturligvis ikke på Kristian von Hornsleth som den forsvarsløse kunstner, som Storm P. portrætterede, men snarere på hans værker som den frembrusende tyr, der gang på gang tramper hen over de konventionelle opfattelser og dogmer. Spørgsmålet er imidlertid, om den frembrusende tyr, *Hornsleth Arms Investment Corporation*, står ved en skillevej – kan eller skal kritikken overleve, hvis den virkelig investeres i våben? Kristian von Hornsleth er direktør for selskabet og ejer den ene A-aktie, der giver ham ret til at kontrollere selskabet. Han kan nok lytte til forslag om at investere i alt andet end våben, men han kan også vende det døve øre til.

Jeg tror ikke, at der skal investeres i våbenindustrien. Jeg tror, Bourdieu har ret i, at en reel kritik er 'kritikken som våben', og det betyder, at *Hornsleth Arms Investment Corporation* ikke skal gå den planlagte vej, men kaste sig ud i nye projekter, der kan bidrage til at producere flere kritiske perspektiver. Skal *Hornsleth Arms Investment Corporation* ikke i stedet investere i legetøjpistoler og dele dem ud til alverdens børnehære eller bombe diktatoriske stater med kritiske bøger og kunst? Tænk, hvis en hær en dag må trække sig tilbage for at lade sine Hornsleth-vandpistoler og gå i dækning for fly, der bomber med kritisk litteratur. Kære Kristian, invester det hele i legetøjpistoler. Med kritikken som våben og ikke våbnene som kritik.

Stemmeføring

Om subjektivering på scenen i virkeligheden

I scenekunsten er man de sidste ti år rykket tættere på virkeligheden. Den uddannede skuespiller er afløst af hverdagens ekspert, hvis personlige liv og biografi gøres til genstand for kunsten. Samme tendens ser man i populærkulturen, som lokker med mere eller mindre *reality*-programmer, som forsikrer seerne om, at her *streames* ucensureret virkelighed.

Den dokumentariske tilgang i *live art* rejser etiske spørgsmål om teatret som subjektiveringsanstalt, hvor det liv, der inden for kunstinstitutionens ramme konstituerer 'virkelig' identitet, risikerer at forstene. Men hvor tv-programmerne skaber en klassisk lukket illusion, eksisterer der i scenerummet muligheden for at forhandle iscenesættelsen af egen identitet og biografi. I artiklen undersøger jeg gennem tre nedslag i den tyske performansescene i 00'erne subjektiveringens stemmer på grænsen mellem virkelighed og kunst.

At spille rollen som sig selv

Siden starten af 1990'erne kan vi i performances og senere i såkaldt dokumentarteater observere en stigende interesse for at undersøge muligheden for at *spille rollen som sig selv*. På samme måde som Bertolt Brechts episke teater, der fremmedgør vante gestus og diskurser i samfundet, forsøger aktuelle performancekollektiver som for eksempel tyske She She Pop, Rimini Protokoll, britisk-tyske Gob Squad og danske Das Beckwerk at bryde den illusion om ægthed, pålidelighed og normalitet, som repræsentationstænkningen bygger op omkring os. Ambitionen om at komme ind til en subversiv, kødelig autenticitet, som var karakteristisk for 1960'erne og 70'ernes performancekunstnere og 1990'ernes stigende interesse for *Selbstdarstellung* på scenen i arbejdet med egne erfaringer og kropslighed, er parallelt blevet inkorporeret i konsumkulturens agenda. Bekendelse og blottelse sælger. Det var længslen efter det autentiske, som kostede 1960'ernes performancekunstnere diverse strabadser, og som i løbet af 1990'erne adopteres af populærkulturens tv-underholdning. Talk- og dokushows garanterer ægte læger, ægte kærestesorger og ægte nedture, hvis illusoriske autenticitet ikke brydes. Iscenesætterten er blevet usynlig, og det påstås, at der hér *streames* ucensureret virkelighed. Mennesket i dokusoapen *er* bare sig selv – eller måske er hun endda en stereotypificeret version af sit ægte selv, typecastet i rollen som enten taber, vinder, offer, helt, forsoner eller konfliktmager.



Foto fra performance *Nothing is happening (Nichts passiert)* af Parabiont (André Eiermann og Christina Hänsel) (2004), PACT Zollverein, Essen. Foto: Cecilie Ullerup Schmidt.

oo'erne delegerer iscenesættelsen af kunstnerkroppen til *hverdagens eksperter*.¹ Det er ikke længere egen krop, men repræsentanter for en social krop, der undersøges. Hverdagens eksperter bringer vidnesbyrd om det, vi kalder virkeligheden. Det er mennesker, der ikke er specialiserede i teatrets repræsentationsformer, men derimod i deres arbejde som prostituerede, call center-ansatte, muezzinere, museumsvagter, politikere eller lufthavnsmedarbejdere. Mens kunsten, brandet som *arts in business*, har succes i erhvervs-livet, vinder den arbejdsmæssige og sociale identitet indpas på scenen. Og mens grænsen mellem kunstens og hverdagens sfærer udviskes, skifter også fokus fra autoren bag værket til processen og opløsningen af dikotomier, for eksempel privat og offentligt, autentisk og iscenesat. Man kan imidlertid spørge, hvorvidt kunstens integration af virkeligheden har et emancipatorisk eller omstrukturerende potentiale. Er det ikke muligt, at forholdet mellem den udstillede og den udstillende blot reproducerer allerede eksisterende (koloniale, diskriminerende, undertrykkende) magtforhold?

Især billedkunstnere tematiserer, hvilken problematisk gestus det er at bede andre mennesker spille rollen som sig selv. I oo'erne har vi set indkøbt og outsourcet autenticitet på samtlige *art fairs*, og vi har set kunstneren udstille sig selv som usympatisk sensationsjæger. Billedkunstneren Santiago Sierra tatoverer strekkoder hen over prostitueredes nakker. Kristian von Hornsleth køber en afrikansk landsby og efterlader indbyggerne med sin kunstnersignatur som efternavn. Autenticitet sælger, proklamerer kunstteoretikeren Claire Bishop.^[Bishop 2008] Og det gør offer-bøddelroller også, kan man tilføje. Det ved kunstnerne, når de iscenesætter sig selv som intervenører i verdens fattigdom. Til forskel fra populærkulturens postuleret fortrolige fremstilling af bekendelser og lukkede illusionsverdner, reflekterer performances med uddelegeret autenticitet selve 'ægthedens smedje', den sammensatte subjektivisering, der opstår i krydsfeltet mellem social indskrivning, kunstnerisk iscenesættelse og publikums blik. De etiske konsekvenser af værkerne bliver komplekse, fordi de medvirkende ikke kun er ofre, men også ansatte, og det er ikke bare 'systemets' eller mediernes skyld, når et menneske udstilles. Således udfordrer performancekunsten den gængse rammesætning mellem institutionens kunst(ighed) og den sociale virkelighed og bryder illusionen om det afgrænsede kunstværk og det autonome, autentiske subjekt.

¹ Kategori opfundet af Miriam Dreysse til at beskrive de almindelige mennesker, der arbejder med gruppen Rimini Protokoll. Det er her vigtigt at pointere, at performancekunstnere allerede i 1960'erne eksperimenterede med hverdagens eksperter installeret som levende ready-mades i kunsten. For eksempel installerede den argentinske kunstner Oscar Bony *La familia Obrera (Arbejderfamilien)* bestående af en far, en mor og en søn, der befandt sig blandt kunstobjekter og installationer på udstillingen *Experiencias 68* i Buenos Aires. En række eksempler fra især kunstverdenen kan findes i Claire Bishops udstillingskatalog *Double Agent* (2008). Dog er hyppigheden af såkaldt dokumentarteater og delegeret performance blevet markant større i oo'erne, samtidig med at subjektets *performance* er blevet en populær vare på virksomhedernes scene, hvilket har gjort autentiske og 'rene' repræsentationer af identitet mere problematisk. Desuden er delegeret performance i dag et meget komplekst felt, fordi remediering, løgn og forfalskning spiller en større rolle i iscenesættelsen af netop biograferet liv.

At give de andre stemme

Det er ikke forholdet mellem iscenesætter og iscenesat eller grænsen mellem dokumentar og fiktion, der optager de fleste teaterinstruktører, men en forhåbning om at kunne træde ud af teatertraditionens museale skygge og ind i en udveksling med den aktuelle virkelighed. De historier, der skal røre os på scenen, fortælles ikke længere gennem repræsentation. I 1976 søgte kunstnergruppen Solvognen med sin aktion i Rebild Bakker at vække sympati for de undertrykte indianere i Amerika og ofrene i Vietnam- og Koreakrigen. I ånden fra 70'ernes politiske teater rækkes atter mikrofonen til de underrepræsenterede stemmer – i dag står 'de andre' *live* på scenen. I de senere år har vi i den danske scenekunst set flere eksempler på hverdagsesperter, der ikke har skuespilleruddannelse: børn med migrationsbaggrund, prostituerede, asylansøgere og filippinske au pair-piger. De fortæller om deres hverdag og skæbne i den globaliserede verden. 00'ernes film og teater beskæftiger sig med fortællinger – ikke i betydningen konstruerede situationer, men derimod forstået som 'virkeligt' reduceret liv. Lad os fokusere på scenekunsten: Det interessante og problematiske ved biografier på scenen er, at de ikke er *one takes* fra én dag i et liv, men noget som en krop aften efter aften gentager – i øvrigt et karaktertræk ved teatermediet – samtidig med at den dag for dag samler nye erfaringer. Spørgsmålet er, om det er muligt at formidle et liv uden at forstene og forenkle det? Stillet polemisk op: Hvilken subjektivering finder sted under offerrollens reproduktion, publikums indlevelse, og kunstnernes signering af de levende ready-mades? Det interessante er ikke blot at problematisere iscenesætterens rolle som virkelighedssnylter. Det afgørende greb er den klassisk-avangardistiske forening af liv og kunst. Det liv, der formes på scenen, er et udsnit af en eksistentiel, ikke blot *hic et nunc*, men livslang performance. Vi kan spørge: hvad eller hvem fastholder identiteten? Og vi kan spørge: Hvad er muligheden for *agency*, for at forhandle identiteten og livet på scenen? Hver performance er en reformulering af det liv, der leves. Her står mennesket på scenen og kan enten gentage sit liv som et foreliggende manuskript, fiktionalisere, reformulere eller forfalske det biografiske forlæg.

Stemmer uden munde

Vi taler ikke for dem. Vi lader dem tale selv. Men hvis er stemmen i munden dér?

For at analysere de mange subjektiveringsinstanser, der er på spil, når det marginaliserede subjekt inviteres op på scenen, kan vi bruge begrebet *stemmeføring*. Hermed forstår jeg for det første *stemmen*, der ikke kun er sprog, men også – i hvert fald i vores vante perception – krop, hvilket dermed implicerer citationalitet versus biologi. Stemmen er både en sprogflade og et 'autentisk' kropsligt spor. For det andet forstår jeg *føring*, der kan

være en passiv såvel som aktiv handling. Man kan føre en andens stemme, man kan repræsentere en kulturel diskurs, eller man kan føre 'sin egen' stemme. Under alle omstændigheder må man gå ud fra, at en form for vilje eller intenderet magtinstans fører, at du fører, eller at du føres.

Et eksempel, der kan lade os forstå stemmerne i salen, før subjektet træder op på scenen, er performancen *Nothing is happening* (2007) af den tyske duo Parabiont. Her er scenelyset tændt, når publikum går ind i salen. 18 tredimensionelle papbogstaver står på scenegulvet, belyst forfra og bagfra, så de danner tydelige slagskygger på gulvet. Bogstaverne former ordene 'NOTHING IS HAPPENING'. Publikumslyset falder blødt på stolene, der i traditionelt skrånende opbygning står vendt mod scenens belyste bogstaver. På hver stol ligger en lille hvid ballon fyldt med sand. Publikum sætter sig. De taler lavmælt med hinanden før performancens begyndelse, undersøger de hvide balloner, trykker på dem, former ansigter i dem, knuger dem i hænderne. Lyset ændrer sig ikke. Uro i salen. Folk kigger på hinanden og griner. Forestillingen begynder ikke. Den er allerede i gang. Efter godt fem minutter kaster én blandt publikum en af de hvide ballonbolde mod bogstaverne. De andre kommer med tilråb, og flere bolde kastes. Efter mindre end et minut er alle papversaller i 'NOTHING IS HAPPENING' væltet, og der lyder et spontant jubelbrøl fra tilskuerne. Applaus. 'Dejligt med en kort, koncentreret forestilling!', siger en ældre mand og samler sin taske op under stolen parat til at gå. Men ingen går. Lyset ændrer sig heller ikke. Nogle prøver med endnu en applaus, måske i håbet om, at de to kunstnere bag værket, Christina Hänsel og André Eiermann, vil komme frem og bukke. Endnu en bold kastes. Folk er rastløse og kigger mod udgangen. Så går publikum på scenen, bygger nye ord, skyder nye ord ned, bygger tårne af bogstaver og laver tegn af kasteskyts.

Nothing is happening er en performance uden aktører på scenen. I første omgang. Det er også en performance uden arrangeret tale. Alligevel er der en masse stemmer på tværs af scene og publikumsopbygning, gennem bogstaver og ord, blandt publikum. Disse stemmer bliver de egentlige aktører, ikke mindst i vores refleksion over, hvem der taler under performancen, og hvem eller hvad der taler igennem os. Når publikum nedskyder bogstaverne og overtager scenen, er det måske ikke fri vilje, men en kritisk aktion, som allerede er indlejret i iscenesættelsens orden. Det forventes, at publikum udfordrer den stærke påstand, at intet sker – der ligger kasteskyts på stolene, de handler altså som foreskrevet. Men hvad med de ord, publikum skriver? 'OBAMA', et peacetejn og lodrette bogstavtårne er ikke på forhånd planlagte. Det er udsagn sammenstillet af publikums indlejrede, kulturelle prægning, iscenesættelsens manipulation og disponerede muligheder, samt måske noget vi kunne kalde publikums situative fantasi eller spontane, fri vilje. Hermed ytrer både samfundet, autoren og publikum sine stemmer i en fælles dialog.

Levende ready-mades

Et eksempel fra den unge, tyske teater-scene skal her bringes i spil. Iscenesætteren Maria Magdalena Ludewigs *WIR SIND ZUKUNFT! Perspektive Hamburg* (2008). Forestillingen sætter 25 børn i alderen 10 til 14 år fra to bydele i Hamburg på scenen, henholdsvis det tunge, ghettolignende kvarter Jenfeld og det bedsteborgerlige kvarter Eppendorf. I forestillingen fremsiger børnene på forhånd aftalte minivisioner om deres fremtid. Den tyrkiske dreng fra Jenfeld fortæller således om sin drøm om at blive automekaniker, mens han kører i en legebil med to andre Jenfeld-drenge, der vil være henholdsvis kioskejer og shawarmabarejer. Drengene får serveret te af en pige fra Jenfeld med tørklæde. Senere fortæller en pige fra Eppendorf om sine gode karakterer, og at hun vil være jurist. Ingen lyver, og ingen bytter identitet. På scenen opbygges langsomt en lejrtilstand af telte, tæpper og stereoanlæg på højre side, hvor der står 'Jenfeld' med kridt på gulvet. På scenens venstre side står der 'Eppendorf', og her er der planter, skriveborde og skoletasker.

Alle børn er fastnaglet til deres allerede fortidige vision om fremtiden og til deres sociale segment. Kort fortalt bliver børnene iscenesat og dermed fastholdt i små glimt af deres biografi, der ifølge iscenesætteren Ludewig – som man ikke ser, men hvis uhørlige stemme runger i mine ører under hele forestillingen – viser, at verden i pæne Hamburg er fuld af social ulighed. De er levende ready-mades forstenet i social ulighed. Børnene repræsenterer 'sig selv', de performer – eller leger – ikke. Ét er, at skuespillere i avantgarde-teater ofte har følt sig instrumentaliseret af iscenesætterens visioner, som hos den amerikanske instruktør Robert Wilson. Noget andet er, når teatret tager uprofessionelle skuespillere i form af identitetssøgende børn som gidsler, kropsligt og biografisk, i en dialog mellem iscenesætteren og publikum, der går hen over hovedet på børnene. Stemmeføringen i teatret finder her sted uden de medvirkendes fulde involvering, hvilket er et stort, etisk problem. Således var det kendetegnende for *WIR SIND ZUKUNFT!*'s diskrepans mellem iscenesætterens idé og børnenes oplevelse af at være med, at publikum under den efterfølgende diskussion ikke kunne diskutere social ulighed, interventionskunst som aflad og dokumentargenren som identitetsfængsling. Grunden var, at de ikke kunne tale om børnene som iscenesatte ofre, mens disse var til stede. Med børnene talte man om alle de muligheder og succesoplevelser, de havde haft med stykket. De havde kørt med ICE-tog for første gang og været på turné i New York – et vigtigt parergon (et 'udenfor' forestillingen), der hørte til projektet som helhed, men ikke var tilgængeligt for publikum i den performance, der blev processens produkt. Den efterfølgende dag talte man om instrumentalisering af børns virkelige biografier og kropslighed til fordel for et kunstnerisk budskab om, at vi er determineret i social ulighed. Ludewig ville imidlertid ikke tale om kunstens

etiske og politiske ansvar i fremstillingsformen. Hun ville tale om temaet, social ulighed, men ikke om børnenes rolle i teatret som risiko- og mulighedspotentiale. Hun ville tale om det repræsenterede problem frem for repræsentationsformen.

Autor i egen biografi

Det tyske kollektiv Rimini Protokoll sætter ligeledes hverdagens eksperter på scenen. Således har lastbilchauffører, Schiller-læsere, hjertepatienter, muezzinere, adoptivbørn fra Korea og tidligere medarbejdere fra det konkursramte flyselskab Sabena medvirket i deres performances. I modsætning til *WIR SIND ZUKUNFT!* (eller for eksempel TV3's bevægende *Hospitalet* eller TV2's actionprægede *Station 2*) blotlægger Rimini Protokolls performances iscenesættelsens tricks, og på den måde er de tre iscenesætteres stemme, trods deres fysiske fravær, til stede i rummet på samme måde som kunstnerne bag *Nothing is happening*. Rimini Protokolls performances undersøger virkelighedens fikcionalitet mindst lige så meget som de 'ægte' menneskers biografier og historier. De talende på scenen i 00'ernes dokumentarteater er – som vi så det hos Ludewig og ligesom Brechts skuespillere – bærere af diskurser, som samfundet har foreskrevet. Men idet hverdageksperterne hos Rimini Protokoll spiller *med* rollen som sig selv, opstår en form for *agency*, en mulig forskydning af de overleverede diskurser. Et eksempel er den tidligere stewardesse Myriam Reitanos, der tager autorrollen og forhandler fremstillingen af sin egen biografi og identitet i performancen *Sabenation – Go home and follow the news* (2004). I mediernes fremstilling af flyselskabet Sabenas konkurs var Reitanos et klagende offer, der efter konkursen umuligt kunne forsørge sin datter som alenemor. I performancen vises Reitanos patosfyldte tv-klip med melankolsk underlægningsmusik. Hun stopper billedstrømmen, træder ind i projektionen, kommenterer og reflekterer over mediernes iscenesættelse af hendes liv og erobrer på den måde formningen af sin egen biografi. Det springende punkt er, at Reitanos i rollen som sig selv ikke skal lægge krop til et bestemt handlingsforløb, der er fastlagt af en dramatisk tekst eller samfundets konventioner, men forhandler en singularær erfaringshorisont ved at vise, at iscenesættelse er en leg med fortælleperspektiver. Hun er ikke repræsentant for en social offergruppe, men en specifik person styret af eget begær efter at ændre den subjektivering, som hun umiddelbart er blevet pålagt i medierne. I den omtalte scene fører hun både sin medieskabte biografi frem til en ny identitet, samtidig med at hun føres af iscenesættelsens stemme, der gennem hendes oscillation af fiktion og virkelighed viser publikum muligheden for at føre sin egen stemme. Det såkaldte dokumentarteaters konflikt mellem autenticitet og iscenesættelse skaber erfaringen af, at også den dokumentariske form iscenesættes efter fiktionens regler.

Delegeret performance udfordrer vores dømmekraft og besværliggør kortlægning af identitet, når der opstår tvivl om, hvad der taler gennem subjektet på scenen: iscenesætteren, medieringen, den politiske virkelighed, publikums fordomme eller mennesket selv? Denne irritation af publikums dømmekraft umuliggør illusionen om mennesket som offer, fordi præmissen for at forblive i rollen som offer problematiseres. Ved at synliggøre subjektiveringens flerstemmighed og lade subjektet på scenen reformulere sig *selv*, kan scenekunstens performende liv bryde med populærkulturens typecasting. I modsætning til performanceavantgardens forsøg på at nå ind til en autenticitet og dermed opnå et kødeligt hjem for subjektets stemmeføring, blotlægger oo'ernes performancekunst den konflikt mellem inde- og udefrakommende stemmeføring, som former identiteten. Publikum får rollen som vidne i en etisk kompleks retssag, hvor de skal forholde sig til såvel troværdighed og velkendthed som skjulte indicier og interesser, der er på spil i den offentlige fremstilling af subjekter.

Det er denne præmis, som Ludewig i sin iscenesættelse af børnene ikke vil gå ind på. Derfor er den afgørende forskel mellem børnene fra Hamborg og Reitanos fra Sabena, at børnene *gentager* – de går som zombier igen i deres egen biografi, uden at repræsentationen og forenklingen af det levende liv tematiseres som en reproduktion – mens Reitanos *forandrer* og kæmper med repræsentation som et problem. Hun står som performende subjekt med sin krop og sine citater på en slagmark, hvor iscenesættelsen, teatrets konventioner, publikums forventninger, medier og offentlighed er stemmer, der (med)former subjektiveringen.

Omtalte værker

Nothing is happening (Nichts passiert), af Parabiont (André Eiermann og Christina Hänsel), premiere 23.04.2004 som del af værket Alpha Alpha, PACT Zollverein, Essen.

WIR SIND ZUKUNFT! Perspektive Hamburg, iscenesat af Maria Magdalena Ludevig, premiere 06.05.2008 på Kampnagel, Hamborg.

Sabonation – Go home & follow the news, af Rimini Protokoll, premiere 30.04.2004 på Koninklijke Vlaamse Schouwburg / de bottelarij, Bruxelles.

Litteratur

Judith Butler, 2005: *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press.

Eduardo Cavada, Peter Connor, Jean-Luc Nancy (red.), 1991: *Who comes after the subject?*, Routledge.

Claire Bishop, 2008: *Double Agent*, Institute of Contemporary Arts.

Miriam Dreysse & Florian Malzacher (red.), 2007: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*, Alexander Verlag.

Effektivitet og terapi i 00'erne

Kontrol og terapifund

Når individet kører af sporet i forhold til de videnskabelige krav, som 00'ernes kapitalisme stiller, træder den kognitive terapi eller coaching til. Disse terapier, der de sidste ti år for alvor har fået indflydelse, fører den enkelte tilbage i videnskabelighedens kredsløb og kan betragtes som sociale tilpasningsmodeller. Herved står de i modsætning til den psykoanalytiske tilgang til den enkelte som subjekt. En tilgang, der ikke har tilpasning til samfundets krav som mål, men som søger at forstå subjektets splittelse.

Det er ikke stedet at afgøre, om vi lever i en postdemokratisk tidsalder, eller om totalitære regeringsformer vil dukke op i morgen. Det er imidlertid sikkert, at der udøves mere og mere kontrol over den enkelte i Vestens demokratiske lande. Der er eksempelvis streng kontrol med, hvor meget medicin vi tager, hvor gode vi er til at tale vores nationalsprog, om vi søger tilstrækkeligt med jobs, når vi er arbejdsløse, om vi yder tilstrækkeligt på vores arbejdsplads, om vi skriver vores opgaver hurtigt nok på universitetet, hvordan vi surfer på internettet og så videre. Ideen om kontrol bygger på en forestilling om gennemsigtighed. Ikke alene skal vi overvåges, vi skal også kunne fortælle alt om os selv og forstå os selv fuldt ud.

Det er en del af forklaringen på, at der er sket et boom i alle mulige former for terapi. I rækken af de nye og populære terapier finder vi kognitiv terapi, coaching og positiv psykologi. Vi skal gå i terapi hele livet for at holde os ajour med skolen, hjemmet, arbejdsmarkedet og andre instansers krav om effektivitet og fleksibilitet. I terapien justeres vores følelser, så de fungerer i henhold til det teamarbejde, der er på arbejdspladsen. Et teamarbejde forudsætter nemlig, at vi er selvbevidste, og at vi ved, hvad vi vil, og derfor kan indgå på ubesværet vis i teamet. I et team er der ingen væsentlige forskelle på det, der tidligere hed arbejdsmand, mellemlider og direktør. Vi er dele af et team, hvor alle er ligestillede (i hvert fald ser det sådan ud).

Hvor modsætningen før i tiden var arbejdsgiver versus arbejder eller overklasse versus arbejdsklasse, er vores tids modsætninger flyttet ind i os selv. Vi er selv vores største modstandere, når det drejer sig om at fungere optimalt på arbejdet, studiet, i folkeskolen og så videre. Terapi skal sikre, at vi kan leve op til disse institutioners krav om transparens og til kravet om, at alt skal kunne siges. De fremherskende terapier i 00'erne fungerer frem for alt som social tilpasning til de krav, som videnskabeligheden stiller – den enkelte skal være kognitivt på niveau med disse krav.

Vi er tilmed nødt til at gå i terapi for at undgå de effekter, som selv samme terapi fremmer. Mantraet lyder: Tænk positivt, vær en god studerende eller medarbejder! Det er dermed underforstået, at hvis du ikke tænker positivt, hvis du er stresset eller ikke er glad for dit arbejde, er du ikke selvbevidst og har derfor ikke tilstrækkelig viden om dine ideer og lyster. Når sådanne terapier fordrer, at du skal tænke positivt og ikke være stresset, fortæller de også, at du er syg, hvis du tænker negativt og er stresset. Disse terapier fungerer som varianter af overjeget, der, som Freud fremhævede, fungerer som en instans i det ubevidste, der fortæller, hvad du skal eller ikke skal, hvad der er rigtigt og forkert.

Den postpolitiske æra

Efter Berlin-murens fald lever vi i en særlig postpolitisk æra. Der er ingen egentlige alternativer til vestlige neoliberale diskurser, der har som mål at tilpasse os erhvervslivets krav, behov og skiftende bevægelser. Vi skal være fleksible, effektive og tilpasse vores følelser til de krav, der stilles. [Rasmussen 2004]

Den franske filosof Michel Foucault (1926-1984) karakteriserede denne form for tilpasning som biopolitik. [Foucault 2004] Biopolitikens stigende dominans falder sammen med manglen på politiske alternativer. Biopolitik er ikke noget, der bedrives af skiftende højre- eller venstreorienterede regeringer, men gennemsyrrer vores liv fra fødsel til død. Scanninger af fostre, sprogtests, medicinkontrol, psykiatriske diagnoser som ADHD eller OCD, boomet af psykofarmaka og livsvarige (erhvervs)terapi er resultater af biopolitik.

Biopolitikken forsøger at tilsidesætte subjektet, der, som den franske psykoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981) anførte, er et splittet subjekt. Subjektet er ikke transparent, men delt mellem sprogets signifikanter. Subjektet eksisterer kun i intervallet mellem to signifikanter. Det er aldrig nærværende som sådan i én bestemt signifiant, men udsået mellem flere. Det betyder, at subjektet aldrig kan gennemskue sig selv i en eller anden form for transparens, som vores tids overjegsterapier fordrer. Subjektet kan derfor heller ikke sige alt, men er underkastet sproget. Det er sprogets grænser, der definerer subjektets grænser, idet sprogets særlige logik definerer subjektets mulighed for at fremsætte udsagn af den ene eller anden art. [se Rasmussen 2009, s. 35f]

Sproget er som bekendt ikke identisk med det, som det benævner. Ordet hund er ikke en hund, ordet ungt er ikke ungt og så videre. Ordet slår, med Hegels metafor, tingen ihjel. Det har helt særlige effekter, når det drejer sig om subjektets kropslige nydelse, om seksualiteten og drifterne, som subjektet også i et eller andet omfang er udelukket fra, eftersom subjektet kun eksisterer i kraft af og i det sprog, der samtidig deler det. Nydelsens felt, kroppens

nydelse, falder uden for sproget, hvorfor Lacan døbte det: *det reelle*.^[se Rasmussen 2009] Det reelle vedrører drifterne, seksualiteten og døden, der alle er områder, som subjektet i sproget er udelukket fra at forstå. 00'ernes overjeks-terapier ignorerer imidlertid det reelles eksistens, idet de proklamerer, at alt kan siges. De ignorerer frem for alt seksualitetens dimension. Hermed udelukker de også subjektets hemmeligheder, dets deling og dets særlige, ofte ømtålelige, forhold til det reelle og forholdet til det andet køn.

Angst

Vi har i de sidste ti år levet i et samfund, der producerer angst. Angsten opstår af de stigende krav, som vi møder på arbejdspladsen, i skolen eller som arbejdsløse kontanthjælpsmodtagere. Kravene er ofte uigennemskuelige, men fungerer samtidig som samfundsmæssig kontrol. En deltidsarbejdsløs skulle således indtil slutningen af 2008 dokumentere, at han havde søgt 48 job inden for de tre sidste måneder, hvoraf otte skulle være inden for flaskehalsområdet. I dag skal han fortsat løbende fortælle Jobcentret, at han søger arbejde, samt gå til møde i et privatfirma hver sjette uge, hvor hans situation vurderes. Officielt fordi arbejdsmarkedet har brug for arbejdskraft. Den bureaukratiske kontrol sikrer dog ikke nødvendigvis, at flere kommer i arbejde, men kan derimod skabe angst hos den enkelte på grund af presset ved konstant at skulle søge arbejde og konstant at blive vurderet. Stress eller depressioner er synonymmer for denne angst. Vi bliver stressede, fordi vi forsøger at overholde alle disse mærkværdige og ugensigtige krav. Vi bliver derimod depressive, når vi opgiver at overholde dem. Angsten får overtaget, hvad enten den giver sig udslag i stress eller depression.

Det er blandt andet på grund af denne udbredte angst, at samfundet og erhvervslivet i 00'erne begyndte at bugne af terapier. Terapierne retter imidlertid ikke fokus mod angstens oprindelse, men mod spørgsmålet om, hvordan vi bliver mest effektive og på bedst mulig vis kan opfylde alle krav. Terapierne tilbydes eller er pligtforanstaltninger for ansatte på virksomheder eller arbejdsløse, der skal forbedre deres personlige fremtræden. Det kan være kognitiv terapi, coaching eller den positive psykologi. Netop den positive psykologi er det nyeste skud på stammen af amerikansk udviklede terapier, der frem for alt sigter på at forbedre vores arbejdsevner og personlige profiler i arbejdslivet — med andre ord tilpasse os kapitalens behov.

Coaching og kognitiv terapi: Overjeks terapier

Lad os se lidt nærmere på coaching. En terapiform, der forudsætter en træner – det vil sige en terapeut eller psykolog uddannet inden for den tradition. Denne form for mental træning skal lære os at tænke positivt. Det drejer sig om, at jeg kan yde lidt mere, hvis

jeg har lysten. Forpligtelsen bliver udskiftet med lysten. Freud definerede skullen og forpligtelser som dele af overjegets krav. Coaching fremstår således som et forsøg på at forlige jeget med overjegets krav. Logikken er, at i stedet for at *skulle* gøre noget med ubehag, *skal* jeg gøre det med *lyst*. Målet er imidlertid det samme. Vi skal være gode medarbejdere i det arbejdsteam, som vi indgår i. Overjegets påbud er blevet pakket pænt ind i et påbud om lyst.

Der er tilmed en coach, der sikrer, at vi indgår på rette vis i det vandrette hierarki, der hersker i 00'ernes kapitalisme: videnskapitalismen eller den kognitive kapitalisme (vidensaspektet udelukker ikke den industrielle del af kapitalismen, sidstnævnte er blot domineret af viden). En sådan træner kan derfor betragtes som en *Big Brother*, der skal overvåge vores motiver til de handlinger, som vi udfører på arbejdet. På samme måde kan coaching i forbindelse med parforhold og familieliv betragtes som en form for overvågende og tilpassende instans. Det skyldes, at familien i 00'ernes biopolitiske klima er en statslig institution, der i højere og højere grad bliver kontrolleret i form af alt fra test af børn i skolen til opsøgende psykoseteams.

Terapeutiske indgreb er aldrig blot personlige eller individuelle, men vedrører altid vores sociale sammenhæng. Det glemmer de terapier, der tilpasser den enkelte til vores tids kognitive kapitalisme, på paradoksal vis at anføre. Selvom coaching arbejder med at ændre vores adfærd og gøre os til effektive borgere, [se Rasmussen 2004] hævdes det på samme tid, at det er os selv, der bestemmer. Den slags terapi fortrænger altså subjektets splittelse og tjener tillige overjegets tyranniske styre ved at tilsløre pligten som lyst.

Der opereres så at sige på overfladeplanet, på jegets niveau. Man kan for eksempel fjerne stress, men ikke årsagen til den. Årsagen giver sig så udslag i angstanfald eller langvarig depression. Den terapeutiske fortrængning lykkes umiddelbart, men det fortrængte dukker op på anden vis i en anden sammenhæng. Fortrængningen er altid mislykket, som Freud pointerede, også når det gælder terapeutiske fortrængninger.

Coaching og store dele af den kognitive terapi sælger sig selv under banneret 'effektivitet'. Det drejer sig om, at subjektet ændrer sin adfærd, så det er muligt at fungere optimalt i forhold til arbejdsmarkedet under jegets såkaldte selvbevidsthed (og overjegets krav). Det fremgår også af den kognitive terapies forståelse af angst. Hvis subjektet lider af angst, er det, fordi det gør sig forkerte tanker om sin virkelighed. Angst betragtes nemlig som en naturlig affekt for en reel og naturlig fare. Men i vores vestlige verden er der ingen naturlige farer. Bjørne, ulve og vildsvin går ikke frit rundt i gaderne. Hvis subjektet er angst for at gå i Netto, tale med frisøren, at tage en flyver eller gå på arbejde, er det, fordi det gør sig forkerte tanker. Subjektet skal derfor lære, at dets tanker er forkerte, og at de skemaer, der ligger til grund for dem, må ændres (terapeuten underviser sin klient i de rigtige skemaer). Når skemaerne er blevet rettet, vil subjektets adfærd også

være det, og det kan pludselig gå i Netto, tage en flyver eller gå på arbejde.

Subjektet bliver behandlet som et individ, der selv er ophav til sine egne problemer, som bør løses, så det kan fungere socialt forsvarligt. Det, der ligger til grund for sådanne behandlingsformer, er en vilje-til-fortrængning.

Lad os i denne sammenhæng vende tilbage til spørgsmålet om effekter. At subjektet for en tid har sluppet taget i sin angst for at gå i Netto eller atter kan gå på arbejde, fortæller ikke nødvendigvis ret meget om noget som helst. Alle terapeutiske eller psykoanalytiske behandlinger har effekter – ellers holder klienten eller analysanden hurtigt op med at komme – men spørgsmålet er, hvad de har effekt på. Udbygger behandlingen fortrængninger af årsager eller muliggør den et arbejde med årsagerne? Coaching og kognitiv terapi udgør primært jefikserede fortrængninger af årsagerne til subjektets lidelser.

Den kognitive terapies udvikling hænger som antydnet sammen med den kognitive kapitalismes ekspansion, det vil sige produktionen af hjerner, der skal kunne kapere og bearbejde al den viden, der er nødvendig i vores tids informations-samfund. På samme måde hænger disse terapier sammen med det menneskesyn, som neoliberalismen udbreder. Det er stadig ideen om individet, der står i centrum, idet dette individ skal tilpasse sin adfærd til arbejdsmarkedets behov og krav. På den ene side har vi individet, på den anden side arbejdsmarkedet. Individet skal trænes op til at følge arbejdsmarkedets rytmer og krav.

Ordet individ betyder udelt. Neoliberalismens menneskesyn antager, at vi er udelte, selvberørende eller udgør en enhed, der kan og skal modsvare bestemte ydre krav og behov. En person, der er formet af familiens luner, vaner, konflikter, symptomer, hemmeligheder, løgne og glæder, er imidlertid ikke en udelt enhed. Det er derimod tale om en person, et delt subjekt, der er bestemt af hemmeligheder, løgne, fortællinger, angst i forhold til andre personer i familien og så videre. Det er en socialt formet person, ikke en isoleret enhed. Neoliberalismen antager alligevel, at vi er selvberørende individer, der kan tilpasses arbejdsmarkedets behov. Hvis vi ikke umiddelbart kan det, kan en mindre terapeutisk intervention sikre det, idet denne intervention skal fremme et stærkt jeg og en selvberørende individualitet, der svarer til arbejdsmarkedets krav om effektivitet, fleksibilitet og viden. Vi skal heles i 00'ernes neoliberalistiske ånd, gøres til individer.

Ordet terapeut betegner ikke blot én, der arbejder for en kur, men også én, der tjener. Men hvem tjener terapeuten? Den socialt determinerede person, subjektet, der reduceres til et individ? Det vil sige til arbejdsmarkedets behov? Ordet værktøj er apropos blevet et psykologisk modeord der antyder, at det blot drejer sig om at spænde en skrue eller udskifte et søm i vores hjernes kognitive skemaer, så vi kan blive til gode maskiner tilpasset arbejdsmarkedets behov.

Psykoanalysens 'farlighed'

Psykoanalysen fremstår som en position, der afviger fra de adfærdsændrende terapier, som er behandlet ovenfor. Det skyldes ikke, at psykoanalysen er den eneste form for behandling, der er god. I visse psykiatriske sammenhænge kan der være en god en pointe i at bruge kognitiv terapi over længere stræk. Det problematiske er derimod, at disse terapier har været med til at tilsidesætte alternativer som dynamisk psykoterapi eller andre terapier, der bygger på psykoanalytisk forståelse. Det sidste årti har altså trukket fronterne op mellem den kognitive tradition og psykoanalysen. I Frankrig fører en række fremtrædende kognitivistere krig mod psykoanalysen, som det fremgår af bidragene i antologien *La Guerre des pysys. Manifeste pour une psychothérapie enfin démocratique* (Tobie Nathan red.) og i psykoanalysens såkaldt sorte bog *Le lire noir de la Psychoanalyse, vivre penser et aller mieux sans Freud* (Catherine Meyer red.).

Lad os tænke dette historisk: Hvorfor er psykoanalysen så farlig? Et svar kunne være, fordi den forsvarer subjektet og dets ret til hemmeligheder; fordi den antager, at ikke alt kan reduceres til tankeskemaer; og fordi den mener, at vi har et ubevidste, der består af en drift og et sprog, der er forment i vores familie og de andre sammenhænge, som vi fra barnsben indgår i. Kort sagt, fordi den forudsætter, at vi er subjekter.

Det betyder ikke, at en psykoanalytisk behandling ingen effekter har. Det drejer sig om at behandle det, der forårsager subjektets problemer, og disse problemer indgår altid i et socialt felt. Det drejer sig ikke som i coaching og kognitiv terapi om at uddanne subjektet til en bestemt adfærd, men om at subjektet forholder sig til sine sociale bånd, sine hemmeligheder, årsagerne til dets lidelser og det reelle. Det unikke hos det enkelte subjekt skal i psykoanalysen undersøges, så alle dets særegne aspekter og symptomer kan betragtes i deres specifikke former. Med denne tilgang til subjektet bliver det samtidig muligt at problematisere anførte terapiformer. Den kognitive tradition, der præger 00'ernes terapismfund, reproducerer derimod kapitalismens effektivitetsbegreb, idet den ureflekteret tilpasser den enkelte til en given social sammenhæng. En sådan tilpasning kan som diskuteret i denne artikel betragtes som en tilpasning, der fortrænger subjektets angst og dermed forhindrer en forståelse og egentlig bearbejdning af denne.

Litteratur

- R.C. Durham, J.A. Chambers, K.G. Power, D.M. Sharp, R.R. Macdonald, K.A. Major, M.G.T. Dow, A.I. Gumley, 2005: 'Long-term outcome of cognitive behaviour therapy clinical trials in central Scotland' i <http://www.hta.ac.uk/execsumm/summ942.shtml>
- Michel Foucault, 2004 (1978-1979): *Naissance de la biopolitique*, Gallimard/Seuil.
- Tobie Nathan (red.), 2006: *La Guerre des psys. Manifeste pour une psychothérapie enfin démocratique*, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Catherine Meyer (red.), 2007: *Le lire noir de la Psychoanalyse, vivre penser et aller mieux sans Freud*, Les arènes.
- René Rasmussen, 2004: *Kognition – en liberalistisk ideologi*, Forlaget Drift.
- René Rasmussen, 2009: *Lacan, sprog og seksualitet*, Forlaget Spring.

Notater om korrespondance,

2004-2009
Uddrag fra SUB ROSA

‘Den modernistiska författaren identifierar sig snarare med litteraturen som idé än med någon särskild publik. Detta innebär ett avbrott i den mänskliga kommunikationen. Den litterära texten i radikal mening riktar sig til alla og ingen, och kallar detta ingen för du.’¹ Ingen, der skriver i dag, kan være uberørt af den modernistiske litteraturs sprog, lad os antage det og så spørge, hvad der sker, når du ikke er ingen (alle og ingen), men tværtimod bliver enestående? Her betyder ‘enestående’ også, at der ikke er noget publikum, og at du så svinger frem og tilbage mellem alle og ingen uden at antage den ene eller andens karakter. Det sker i korrespondancen, ikke brevet som genre, men brevvekslingen som praksis. En del af den praksis, som adskiller korrespondancen fra brevet som en litterær genre, er *ikke at vide, hvordan den anden vil reagere på ens brev*, et træk ved korrespondance, som måske kan sammenfattes ved at sige: ‘Korrespondancen kender ikke mig, og den er også ukendt for mig. Dét er en måde at kende korrespondancen på, dét er en måde at kende mig på.’

Det er også en måde at kende mig som objekt på, som én, der er kastet ud foran handlingen, som én handlingen eller reaktionen kommer bag på. På den måde bliver hændelsen uadskillelig fra mig, eller sagt på en anden måde, for mig er hændelsen uadskillelig fra mig, og da det allerede er dens afvigelse fra det kendtes strukturer, fra det allerede navngivne, den afgrund, den er uadskillelig fra, der kendetegner en hændelse som hændelse, er det kun muligt at kende mig gennem det navnløse, det, der finder sted mellem dig og mig, den løsrivelse fra det navngivne, der finder sted imellem dig og mig: ‘I lang tid var det umuligt for mig at tænke på hende som andet end dig. Så på en måde handler det her om det, der er imellem dig og mig.’ – ‘I et længerevarende forhold til en ung kvinde var det umuligt for mig at henvende mig til hende med hendes navn. Det ville have skabt et upersonligt forhold og bringe størrelser, der lå uden for vores forhold til hinanden, ind imellem os.’²

For korrespondancens erfaring er ændringen af litteraturens udbredelsessituation afgørende: 'Det er umuligt for mig at læse litteratur uden at opfatte den som et ønske om at være, at blive, at tage del i alt', lad mig sige det. For én, der vender sig væk fra det ønske, åbner der sig en anden erfaring (mig). Den erfaring har intimitet, ikke intensitet, som læsestrategi: Hvor litteratur er den mest almindelige, den mest udbredte model for skriftlig erfaring, er korrespondance model for en anden erfaring, der ikke har intensitet, men intimitet som målestok; en intimitet, der minder om en drøm, fordi den kan erindres, men ikke genskabes med den usikkerhed omkring mig, som den medfører; en intimitet, der omgiver det, der finder sted mellem dig og mig, og som gør det til et åbent spørgsmål, hvad du får ud af mig. Derfor er korrespondancen hverken dialogisk eller litterær, den kan ikke finde sig tilrette i de positioner: '... det samme gør sig gældende for en korrespondance som for et ansigt, af og til tillades et glimt af det usynlige ...'³

'Elskende kan ikke blive én, og Narcissus kan ikke blive to.'⁴ Korrespondance er det umulige imellem de to positioner, korrespondance må forstås som *det imellem*: 'At investere vores liv i det, som vi ikke på nogen måde kan komme i berøring med ... Det er umuligt. Det er døden. Det er det, der kræves.'⁵

Hvor Narcissus hos Ovid tydeligt siger, at han er forelsket i sit eget spejlbillede, forestiller Blanchot sig en anden Narcissus, der ikke genkender sig selv, og derfor er forelsket i *det, der ikke genkendes*. 'Alle digtere er Narcissus', erklærer han og spørger, hvad der overhovedet er, som ikke er narcissistisk, når narcissismens effekt alligevel er aflæselig i alt, alle vegne: Selv når der er givet fuldstændigt afkald på væren, gør dens effekt sig stadig gældende.⁶ Selv en selvudslettende tilbagetrækning kan ses som en narcissistisk måde at bekræfte selvet på ved at ophæve det. Det er særlig tydeligt, når alle værdier knyttes til *ligheden* til *det samme*. Men eftersom Narcissus ikke genkendte sig selv, var det ikke sig selv, han forelskede sig i eller begærede. Han forelskede sig i billedet, som billede, fordi ethvert billede, som sådan, som billede, er attraktivt. Det er det, det betyder, når Ovid lader Narcissus sige: 'Besiddelse afsatte mig.'⁷ Når Narcissus efter at være blevet forvandlet til et billede bliver en del af det forestillede ubevægelige opløsning, som skyller ham væk, uden at han opdager det, mister han et liv, han aldrig har haft, aldrig er nået frem til: Det

viser, at mennesket, som det, der skaber sig selv i overensstemmelse med et billede, dermed også er det, der afskaffer sig selv. Hvor Narcissus er helt opslugt af synet, er Ekko holdt ude af syne, tilsyneladende en stemme uden krop. Hun siger: 'Kom så!' og spørger: 'Undgår du mig?' Alligevel er han alene, han mangler den bevidste, reflekterede tilstedeværelse (identitet, det selv-samme), der skal til for at indgå i en forbindelse med livet (den anden, Ekko). Han lever sit liv, som han dør, alene, og da han dør, dør han på grund af det udødelige i sit eget billede. I det ser han det navnløse, det usynlige i det synlige, men ikke sig selv. Og det samme gælder digteren: Enhver digter er en Narcissus, det vil sige én, der ikke genkender sig selv, én, der ikke bliver bevidst om sig selv, én, der er udelukket fra det overfladiske, humanistiske håb om oplysning, om at det er muligt at omdanne dunkle erfaringer til større bevidsthed ved at skrive. Tværtimod, det er nødvendigt at fornægte ethvert forhold til selvet, som allerede er formuleret, allerede er tænkt, og så er enhver digter en Narcissus, i det omfang Narcissus er det modsatte af Narcissus, én, der efterlader et spor af det, der ikke har fundet sted ...

For Blanchot viser Narcissus sig som én, der ikke genkender – det vil sige ser – sig selv i alle andre; som én, der ikke forveksler andre med sig selv og gør den anden til den samme som en selv; som én, der er villig til *ikke* at gøre den anden, den, der ikke genkendes, til den samme som sig selv. Fejltagelsen ligger et andet sted:

*Og han tænkte
det er ikke mig
det er vi
for jeg får jo aldrig en selvstændig tanke
men netop en tanke i tiden
En overtro*

*Og han gik derned
Til vandet
Hvor det blev om end ikke let
Så substantielt
At være en af de andre*

Sådan skriver Morti Vizki i *Sol*, andre steder i sit forfatterskab lader han den samhörighed, der her er tale om, forstå som en

arkitektonisk samhörighed.⁸ Hvis ansigtet er det første hjemsted for en arkitektonisk samhörighed, som det tilsyneladende er tilfældet, og vand ét sted for ansigtet at vise sig, reflekteres og gøre – ja, hvad? – så er det vigtigste i myten ikke Narcissus' blik og forelskelse, en henførelse, der lukker sig om sig selv og sin egen skønhed, men vandspejlet og det vand, der viser sig i andres ansigt ved Narcissus' forsvinding, ligesom hans forsvinding efterlader en plads i vandspejlet, som en anden kan optage.

Spejlbilledet, ikke som en illusion, men som et nøjagtigt billede af menneskets skrøbelighed, af hvor let mennesket lader sig forstyrre, hvor transparent mennesket er.

At se sig selv som en anden og se det bevægelige spejlbillede som et hjemsted for en samhörighed, der ikke inkluderer én selv, fordi Narcissus ikke 'er hjemme hos sig selv', ikke 'genkender sig selv', men heller ikke udelukker én selv, er så at se en mulighed i sig selv (uden at bemærke sig selv), som tillægges andre: En åbning af en verden, der tilsyneladende lukker sig om sig selv, men som i omvendt form findes hos andre som en tåre, så vandet i ansigtet spejler ansigtet i vandet.

At vandspejlet er den vigtigste figur, det vigtigste element i myten, og ikke Narcissus eller Ekko, gør det muligt at forestille sig en anden vinkel, hvor perspektivet er forlagt til en position under vandet, så der skrives derfra i en bevægelse op mod vandspejlet, hvis underside spejler det ansigt, der bevæger sig op mod det, samtidig med at oversiden spejler det ansigt, der er på vej ned mod det, drevet af sin egen længsel efter et liv som vand i vandet:

*And from the bottom of the river
I looked up for the sun
Which had shattered in the water
And the pieces were raining down
Like gold rings
That passed through my hands
As I thrashed and I grabbed
I started rising rising⁹*

'Livets mål är hos Mallarmé att uppgå i en bok, hos Rilke att förvandling reflekteras i en spegel.'¹⁰ For korrespondancen er målet at indgå i den andens ansigt ved at blive åbnet og læst som brev

og få et brev igen og lade den anden indgå i eget ansigt og i den bevægelse ikke genkende sig selv. Det viser ikke bare korrespondancen som en forstyrrende krusning på overfladen af en litterær logik, der også er Narcissus' logik, men også den fjernelse fra navnets bestemmelse, fra jegets struktur, der må foretages i korrespondancen for at blive indskrevet i udvekslingens struktur. I den udveksling indskrives den enkelte i et møde med en dobbeltgænger, der usynligt, uigenkendeligt følger én, så korrespondancen bliver en udveksling af dobbeltgængere, en måde at konfronteres med en skygge på, en skygge, der altid følger én, og så opdage sig selv som aldrig alene, aldrig alene om at være aktiv, iværksættende.

‘Det varslers død at møde sin dobbeltgænger, det varslers ulykke at møde sin dobbeltgænger,’ siger Corto Maltese foruroliget til sig selv flere gange undervejs på en rejse fra Rhodos til Samarkand, og i grænseområdet mellem Rusland, Kina, Britisk Indien og Afghanistan må han have en anden til at dræbe sin dobbeltgænger for sig efter flere gange at have været årsag til betydelig forvirring på grund af sin lighed med en tyrkisk general. Inden da er han blevet spået to gange. Første gang af en græsk veninde, som læser kaffegrumset i hans kop: ‘Dit liv er i fare. Men det er underligt. Du slår åbenbart dig selv ihjel, uden at det dog er et selvmord. Som om du slog dit eget spejlbillede ihjel ... En ny Narcissus.’ Anden gang af en yezidisk præst: ‘Du mister din skygge, når du møder ham, der skal dø for at leve. Det bliver en trist rejse, hvor øst bliver vest og omvendt.’¹¹ Samme dobbeltgængererfaring findes i korrespondancen, men på grund af den frygt for dobbeltgængererfaringer, som Corto Malteses uro er et eksempel på, er korrespondancens erfaring oftest upåagtet og opfattes mere som en måde at søge lykke på, der uundgåeligt må ende i ulykke, end som en måde mod alle odds at søge heldet gennem det, der varslers ulykke.

I udvekslingens grammatik, som den skabes i brevvekslingen, følger en dobbeltgænger enhver handling, en dobbeltgænger, der er usynlig i den almindelige grammatik, dobbeltgænger *det*, og *det det* er også *dét det*, der viser sig som dobbeltgænger for mig i sætninger, hvor den eneste udsigelsesposition er det personlige pronomen mig: ‘... det er mig, der ...’ Sætninger, der er en syntaktisk spejling af udvekslingens struktur, som den findes i korrespondancen, men som skønlitteraturen også har skrevet sig frem

mod: 'Ethvert menneske lever med et parasitisk væsen inde i sig, som overhovedet ikke handler til hans fordel'¹² – 'Jeg er ikke 'jeg er', men bare en spion i en andens krop'¹³. At sige *jeg* om *mig* er et drab på dobbeltgængerens *det*, som fjernes fra mit liv, mens der med mig kan oprettes en forbindelse til det usynlige, det navnløse, igennem en anden: dig, den og det du er ...

Mig, en forbindelse til det navnløse, det navnløse *det*, dobbeltgængerens, ikke *i* eller *som* en tekst, der erklærer: 'Det tænker mig' eller 'det tænker i mig', men med en skrift, hvor *der tænkes igennem mig*, fordi både skriftens plads i verden, dens tilstedeværelse, dens handling og tilgangen til den går gennem mig i stedet for de ydre forhold, som kendes fra det, jeg er (jegets struktur). Rimbaud er tættest på det punkt, da han som ung, ukendt digter erklærer: 'Det er forkert at sige: Jeg tænker. Der burde siges: Der tænkes med mig' i et brev, der godt nok er underskrevet med hans navn, men er en del af en brevstrøm med indskudte digte, poetiske overvejelser, udbrud og anden polemik, hvor han excellerer i forkert angivelse af sin alder, så brevene på den måde allerede er på vej væk fra den civile identitet, som navnet skulle garantere, en læsning, en oplevelse, der er reserveret modtagerne og utilgængelig for alle andre siden.¹⁴ Den læsning, den oplevelse kan ikke gøres tilgængelig igen, ikke for andre, men noget lignende kan aktualiseres i praksis. Derfor, og på den måde, kommer korrespondancen ikke uden om anonymitet. Derfor er det umuligt eller snarere utænkeligt at forholde sig til korrespondance uden at forholde sig til anonymitet. Og med korrespondance som et eksempel på en udfordring af venskabet, eller på at venskab ikke er andet end den udfordring og derfor indskrevet i en form for fjendskab, indskrives anonymiteten også i det enkelte venskab, så venskabet aldrig er fikseret, aldrig et punkt, et navn eller en konstellation og aldrig forventeligt, men dets tid og bevægelse indskrevet i en verden, der ikke kendes ...

Noter

- 1 Horace Engdahl, 1992, s. 242, *Stilen och Lyckan*, Albert Bonniers Förlag.
- 2 Ukendt, 2008, s. 10, 32, *DAGENS ANSIGT: Allie Mae*, privattryk.
- 3 Bernard Noël, 2008, s. 260, 'A way of looking that is understood', i G. Bataille & M. Leiris, *Correspondence*, Seagull Books.
- 4 Simone Weil, 1947, s. 111, *La pesanteur et la grace*, PLON.
- 5 Simone Weil, 1947, s. 127.
- 6 Herfra frit efter Maurice Blanchot, 1980, 191-205, *L'écriture du désastre*, Gallimard .
- 7 I Otto Steen Dues oversættelse af *Ovids Forvandlinger*, står der: 'Jeg ejer jo, hvad jeg begærer! Men just den rigdom er armod!' 1989, s. 94, Centrum.
- 8 Se Thykier, *Refleksioner i guld og bly*, 2010, Anblik.
- 9 Smog, 2005, 'Rock Bottom Riser', *A River Aint Enough To Love*, Domino.
- 10 Anders Olsson, 2000, s. 220, *Läsningar av Intet* , Albert Bonniers Förlag.
- 11 Hugo Pratt, 2005, s. 72, 125, *Corto Maltese: Det gyldne hus i Samarkand* , Faraos Cigarer.
- 12 William S. Burroughs, citeret i Ted Morgan, *Literary Outlaw. The Life and Times of William S. Burroughs*, s. 51, Henry Holt & Co.
- 13 Jack Kerouac, 2001 (1968), s.15, *Vanity of Duluo*, Flamingo.
- 14 Som femtenårig skriver Rimbaud udfordrende og på tværs af de fleste forestillinger om alder, barn- og ungdom i sit første brev til det parisiske, litterære parnas: 'Vi er i kærlighedens måned; jeg er sytten år. Håbet og drømmenes alder, siger man – og nu er jeg, et barn berørt af Musens finger, begyndt – undskyld mig hvis dette er banalt – at give udtryk for mine sunde meninger, mine følelser, alt hvad der er elsket af digtere – og dette kalder jeg foråret.' Et år efter følger de berømte seerbrev med deres udfordringer til forestillinger om jeget, ikke bare det oftest citerede: 'Je est un autre', men også det her citerede: 'C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense', ed. par Pierre Brunel, 1999, s. 133, 237, *Oeuvres complètes*, La Pochothèque.

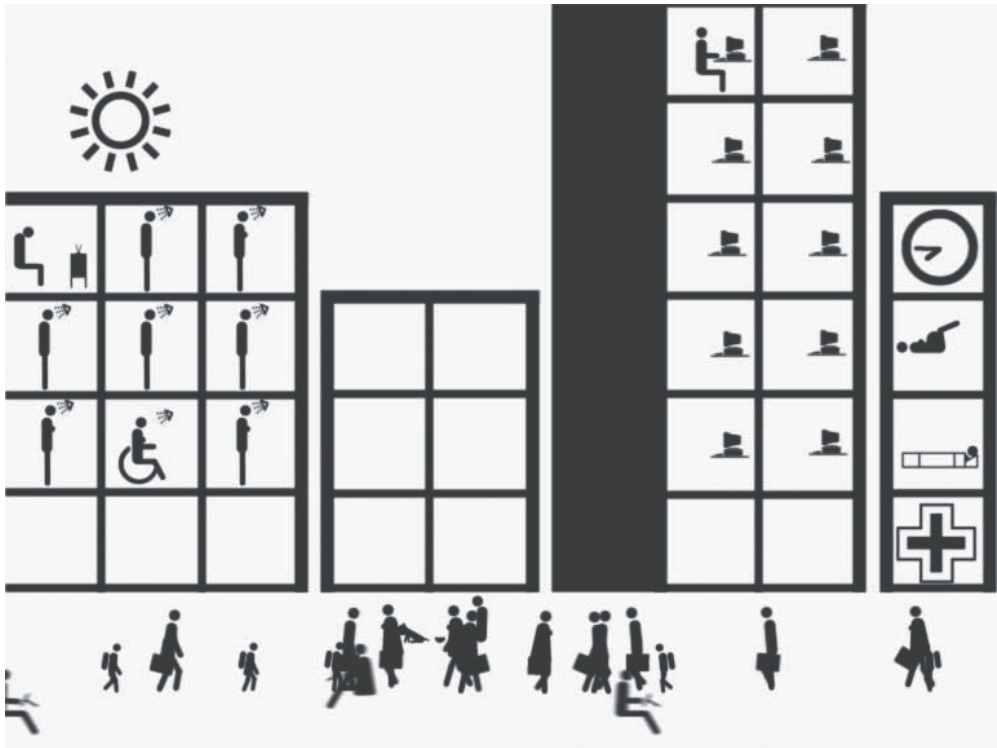
Marie Stender »Om at bo i glashus«

Om at bo i glashus

Transparent arkitektur og nye grænser mellem offentligt og privat rum

‘Til boligens tre grundfunktioner – skide, spise, sove – må i dag tilføjes: kigge’, proklamerede en gruppe unge arkitekter i forbindelse med en arkitektkonkurrence om fremtidens bolig. Med glasfacader fra gulv til loft giver en stor del af de nybyggede københavnske boliger beboerne rig mulighed for at kigge – og blive kigget på. Men hverken glashusene eller deres beboere er helt så åbne, som de ser ud. For mens vi drømmer om at være i konstant kontakt med vores omverden, holder vi den samtidig på afstand med overvågningsteknologi og usynlige ligusterhække. 00’ernes transparente arkitektur vidner om et jeg, der i lutter længsel efter at smelte sammen med sin omverden transformerer den til et levende billede på væggen.

Glasset har bredt sig som en brand over byen det sidste årti. Store glasfacader og åbne, gennemlyste rum er vokset frem særligt i Ørestaden og de nyomdannede havneområder. I disse områder er der direkte kig ind i kontorer, institutioner og sågar private dagligstuer. Siden Einstein med sin relativitetsteori introducerede en flydende rumopfattelse, har arkitekter fantasieret om at opløse skellet mellem ude og inde, og ny byggeteknologi har i dag gjort det næsten muligt at udleve drømmen. Men grænsen mellem ude og inde er ikke kun en arkitektonisk grænse, det er samtidig en social og kulturel grænse mellem privat og offentligt, mellem jeg‘et og dets omverden. Spørgsmålet er, hvad der sker, når den grænse ændrer karakter og bliver stadig mere visuelt gennemtrængelig. Hvad betyder det for forholdet mellem privat og offentligt rum og for subjektets relation til sine omgivelser? For at søge svar på disse spørgsmål udførte jeg et antropologisk feltarbejde i seks københavnske glashuse: 3 boligbyggerier – Schifters Kvarter på Holmen (2003), Jutlandia Hus i Havnestad (2004) og Amerika Kaj i Søndre Frihavn (2002) – samt 3 organisationsdomiciler – Nykredit på Kalvebod Brygge (2001), HK Danmark på Ny Tøjhusgrunden (2002) og Accenture i Kalkbrænderihavnen (2000). Her interviewede jeg beboere, medarbejdere samt arkitekterne bag de seks huse, og observerede og registrerede rumlige praksisser og rutiner.



Lars Arrhenius *The Street* (2004). Film-stills. Courtesy: Galleri Specta.

Åbenhedens dogmatik

Hvem ville ikke gerne have havudsigt og masser af dagslys året rundt? Den umiddelbare logik i glashusene handler naturligvis om lys og udsigt. Både hos arkitekter, medarbejdere og beboere møder man ofte den antagelse, at vi her i Norden har særligt brug for lys for ikke at blive deprimerede. Flere hævder også, at der er en frihedsfor-nemmelse forbundet med det vidtstrakte udsyn. Man skal dog ikke tale længe om glashuse, før den arkitektoniske åbenhed viser sig at gå hånd i hånd med forestillingen om en anden åbenhed af mere social og mental karakter. Mest oplagt på arbejdspladserne, hvor glasfacader, store atrier og åbne kontormiljøer kobles direkte til moderne management-værdier om den åbne og demokratiske organisation. Også blandt beboerne forstås husenes åbenhed som udtryk for imødekommenhed og et opgør med ligusterhækken. Man ser skævt til naboer, der trækker gardinerne for eller forskanser sig bag en skov af pottedplanter. Som en ung kvinde i Schifters kvarter sagde om sine naboer: 'Dem derinde har barrikaderet sig med planter – det kan jeg jo ikke forstå, at man kan gøre sådan – det er som om, deres gardiner og planter, det er deres ligusterhæk. Men dem ovenpå, dem taler jeg tit med, og de har også altid lukket op'.

Der sættes lighedstegn mellem at lukke op fysisk og socialt. Det opfattes som irrationelt, gammeldags og provinsielt at have behov for at afskærme sig med henblik på at opretholde grænsen mellem det offentlige og det private. Denne grænse har den canadiske sociolog Erving Goffmann (1922-1982) betegnet som grænsen mellem backstage og frontstage. Ifølge Goffmann betegner backstage den private zone, hvor individet kan rekreere og være sig selv, netop fordi andre ikke kan kigge ind. Beboerne i vore dages glashuse mener, at vi gennem de seneste årtier er blevet mere åbne og har lagt tabuerne bag os. Her gælder det nærmere om at turde vise lidt af sin backstage. Som en af dem udtrykte det: 'Den nye tankegang er lidt som de her lejligheder, at man er åben og villig til at vise andre, hvordan man bor, og hvordan man har det'. Det opfattes som mere åbent og ærligt, hvis man kan kigge ind bag facaden i både bogstavelig og overført forstand. Dette er åbenhedens dogmatik. Her er grundantagelsen, at åbenhed er et privilegium, som det er synd og skam at forspilde. Først og fremmest for ens egen skyld selvfølgelig – men alligevel også synd og skam i en mere social og moralsk forstand. Paradokset er nemlig, at det nødig skulle se ud, som om man lader sig begrænse af, hvad andre tænker. Spejlglas betragtes således som indbegrebet af dårlig smag – ikke kun af æstetiske årsager, men også fordi det – som folk siger – 'ligner en rockerborg' eller 'tyder på, at der foregår noget lyssky'. Idealet er altså at vise, at man ikke har noget at skjule. Her er det er nærliggende at drage paralleller til pietismens Holland, hvor de fromme havde store vinduer uden gardiner. Gud og hver mand skulle gerne kunne kigge ind.

Visuel samtidighed

Ifølge både beboere og medarbejdere er det indbegrebet af hygge, at man fra gaden kan få et glimt af livet og indretningen i stuerne bag glasset. De lovpriser lyset i vinduerne om aftenen, og synes det giver tryghed at se liv på gaden eller i bygningerne overfor. Også arkitekterne bekender sig i vidt omfang til en positiv, gensidig voyeurisme. Som en af dem udtrykker det: 'Boligens liv er et bidrag til byens liv – i sit yderste som åbne beboede scener... Beboerne er tilskuere til byens teater'. Tanken er, at når man i de mange nye bydele har svært ved at skabe livlige byrum, så kan man i det mindste synliggøre det liv, der udspiller sig inde i bygningerne. Og inde i glashusene er de da også vilde med at se ud på bylivet. Det vidner de arkitektvisualiseringer, som bruges til at sælge lejlighederne, om. Visualiseringerne har stor betydning, ikke mindst fordi byggeriet først igangsættes, når samtlige lejligheder er solgt. I første omgang køber man altså ikke en bolig, men en visualisering, som afspejler drømme og former forståelsen af boligen. Karakteristisk for arkitektvisualiseringerne er, at de skildrer rummet uden for vinduet langt mere detaljeret end rummet indenfor. Træer, vand og fugle, byens tårne og spir, og ikke mindst bylivet – mennesker, biler, busser, både og fly suges ind i boligen som et kæmpe, levende billede på væggen.

Udsigten skal give en fornemmelse af forbundethed med det derude – naturen, byen, verden. Som én af beboerne sagde: 'Jeg går ikke ind og lukker døren for at lukke verden ude. Jeg vil gerne have en fornemmelse af, at jeg tager verden med ind'. Flere understreger, at det om morgenen er hyggeligt at se, at der også er folk på den anden side af gaden, der er stået op. Og i virksomhederne kan man se, at man ikke er den eneste, der sidder og arbejder længe. En oplevelse af samtidighed, som måske er et grundlæggende urbant – måske sågar socialt – fænomen. Alligevel antager samtidigheden en anden form i glashusene, fordi den først og fremmest er visuel. Her rejser sig et interessant paradoks. For alt imens glashusene åbner sig for øjet, lukker de sig hermetisk om resten af kroppen. Glashusene er typisk væsentligt bedre lyd- og lugtisoleret både internt mellem lejligheder og udadtil mellem bygning og byrum end mange byggerier af ældre dato. Man kan ikke høre naboens tv eller barnegråd, lugte underboens hakkebøffer eller mærke rystelserne fra skraldevognen ude på gaden. Alle de auditive, olfaktoriske og taktile sanseindtryk, som ellers – hvad enten vi er bevidste om det eller ej – holder os ajour med byens og naboens rytmer, er forsvundet. Til gengæld kan man i langt højere grad se dem.

Den higen efter visuel samtidighed, som er indlejret i glashusene, er på flere måder nært knyttet til de senere års udbredelse af informations- og kommunikationsteknologi. Ikke alene udviser den transparente arkitektur – ligesom informationsarkitekturen – grænser og sætter os i kontakt med

omverdenen. På det hverdagslige plan giver informanterne også udtryk for en mere kompensatorisk sammenhæng: Jo mere vi sidder foran skærmen og holder os i kontakt med alle andre steder – jo mere har vi brug for at se og fornemme de konkrete omgivelser, vi er indlejret i. ‘Jeg bliver mindet om det samfund, jeg er en del af’, som en beboer formulerede det. Omgivelsernes synliggørelse accentuerer altså oplevelsen af at være forbundet med – og en del af – det sete.

Ved at løsrive synet af omgivelserne fra lugten, lyden, følelsen af dem, gør glashusene samtidig verden udenfor til et levende billede på væggen. Ifølge den franske arkitekt og filosof Paul Virilio (1922) går der en lige linje fra byens udstillingsvinduer til fjernsynets og biografens skærme: de er udtryk for samme tilbøjelighed til at sætte ting og mennesker bag glas. Han karakteriserer fremtidens by som en *tele-city* befolket af fraværende *fjern-seere*. Om aftenen, når lyset er tændt, ligner glashusene ganske rigtigt store fjernsynsskærme med dét skærbillede, hvor man kan se alle kanalerne samtidig. På den måde bliver hver lejlighed sit eget reality show. På sin vis skaber den transparente arkitektur faktisk et slags *fjernt syn*, idet den adskiller synet fra de andre sanser. Ligesom med fjernsynet er der tale om en envejs visuel repræsentation af verden udenfor, bare endnu mere autentisk og *live*.

Usynlige ligusterhække

Men verden bag glasset er vel netop *ikke* en repræsentation, men den virkelige verden, hvor forbipasserende kan trænge sig på og presse næsen flad mod ruden? Jo, men glashusene har alligevel en indbygget evne til at kontrollere omgivelsernes opførsel. For selv om de åbenhedsdogmatiske idealer hos både beboere, medarbejdere og arkitekter tilsiger, at bylivet skal trækkes ind i stuen, sørger man i praksis for, at den udefrakommendes blik ikke trænger sig på. Samme beboer, som opfattede glashusene som et udtryk for en ny tankegang, hvor man er villig til at vise, hvordan man har det, havde således sat et skilt i sit vindue, hvorpå der stod: ‘Parker cyklen i cykelstativet’. Det viste sig, at hun følte sig generet af naboen, som kunne kigge ind ad vinduet, når han parkerede sin cykel op ad hendes facade. Når udsigten pludselig ikke længere er et objekt, men et subjekt, der kan kigge tilbage og gøre beboeren til objekt, bliver glassets frihedsfornemmelse vendt på hovedet. I de situationer sammenligner beboerne sig selv med tilfangetagne, udstillede dyr: fisk i et akvarium eller aber i zoo. Derfor ser man også flere steder i byrummet omkring glashusene ‘privat’-skilte sat op uden for vinduerne. Skulle en forbipasserende alligevel komme for tæt på eller glo for direkte ind ad vinduerne, så vinker man for på spidsfindig vis at gøre den formastelige opmærksom på, at man føler sig overbegloet.

Som oftest er den slags sanktioner dog slet ikke nødvendige, og blandt andet derfor er der typisk heller ikke en sjæl at se i de nyudviklede havneområder. Medmindre man er fuld eller psykisk syg, vil langt de fleste mennesker helt af sig selv haste forbi i behørig afstand og med nedslået blik. Det er således heller ikke kun inde i husene, men faktisk oftere uden for dem, at beboerne beskriver oplevelsen af at føle sig intimideret. Som en fortalte: 'Der er meget få mennesker, der opholder sig på den græsplæne her, og de gange jeg selv har gjort det, føler jeg mig meget dum, fordi det er ligesom at være på et kæmpe stadion, hvor folk bare sidder på begge sider og glør'. Beboerne fortæller også forarget om situationer, hvor de har taget nogen i at glo ublu ind på dem. Ansvar for, at privatlivets fred opretholdes, ligger tydeligvis på den ydre og ikke den indre side af glasset. I den forstand forlænges det private rum ud i det offentlige. Går man om aftenen forbi glashuse, hvor lyset inden døre er tændt, er det næsten en fysisk umulighed at bevæge sig tæt hen til ruden og rette sit blik på husets facade. Det private rum træder ud gennem facaden, og kroppen vægrer sig mod at komme for tæt på. De usynlige ligusterhække kan være mindst lige så høje som de synlige.

Ly for verden

Det private rum er per definition kendetegnet ved en kontrol, som må opretholdes, når dets grænser udfordres. De grænser mellem privat og offentligt, der i glashusene på den ene side tilsyneladende fjernes eller i hvert fald gøres gennemtrængelige for øjet, genopstår og forstærkes på den anden side gennem mere subtile kontrolformer. Det kan være gennem skilte, vink eller den autokontrol, som de forbipasserende helt af sig selv udøver. Det kan også være gennem overvågningsteknologi. Boligerne har ofte dørkameraer, og nogle steder kan de endda tilkobles mobiltelefonen, så man kan se, hvem der ringer på – også når man ikke er hjemme. Herved tilføjes en dimension til glashusenes 'fjernsynliggørelse'. I virksomhederne er der endnu mere raffineret overvågningsudstyr. Eksempelvis i Nykredits domicil, hvor der nærmest ikke er vægge og døre, men til gengæld indbyggede elektroniske følere, som via medarbejdernes personlige magnetkort konstant registrerer, hvor alle befinder sig, og gør en vagt opmærksom på, hvis nogen har bevæget sig ind på et for vedkommende forbudt område.

Selvom mure rives ned og vægge gøres gennemsigtige, betyder det ikke nødvendigvis, at de grænser, som muren og væggen materialiserede, forsvinder. De bliver blot vanskeligere at få øje på. Ifølge den amerikanske sociolog Richard Sennett (1943) er glashusenes paradoks, at de glasvægge, der for de moderne arkitekter materialiserede drømmen om at skabe sammenhæng og enhed, faktisk har skabt adskillelse og isolation. Men Sennett

overser måske, at drømmen om sammenhæng netop er betinget af adskillelse. Glashusenes attraktion er, at de på én gang holder verden på afstand og suger den ind gennem ruden. De skaber en usynlig grænse omkring jeget, så det i fred kan drømme om grænseløs sammenhæng med sin omverden. Ifølge den franske filosof Gaston Bachelard (1884-1962) er husets grundessens, at det skærmer os fra verden. Ved at give ly for omverdenens turbulens – både den af meteorologisk og social art – tillader huset os at drømme om verden udenfor. I forlængelse heraf kan man sige, at det netop er i kraft af, snarere end på trods af, glashusenes afsondring fra omverdenen, at beboere og medarbejdere i dem kan føle sig forbundne med deres omgivelser. Mens vi i 00'ernes glashuse drømmer om at være i konstant kontakt med verden udenfor, holder vi den på afstand på nye måder: med usynlige ligusterhække, overvågningsteknologi og 'fjernsynliggørelse'.

Litteratur

Gaston Bachelard, 2001 (1957): *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France.

Erving Goffman, 1990 (1959): 'Regions and Region Behavior', *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books.

Richard Sennett, 1990: *The Conscience of the Eye – The Design and Social Life of Cities*, W.W. Norton & Company.

Paul Virilio, 1994 (1988): *The Vision Machine*, Indiana University Press.

Katrine Hornstrup Yde »Gimme More«

Gimme More

Ti år i Britneys begærskarrusel

Popfænomenet Britney Spears toppede alle hitlister i 00'erne. Fra de spæde år som en all-american *fille fatale* til de senere års offentlige nedtur, har hun været hele verdens skyldige nydelse. Britney-brandet er ikke blot udtryk for en kynisk udnyttelse af en uskyldig ung pige, men et eksempel på, at subjektet kan blive centrum for merproduktion ved at være en selvreferentiel, aktiv fortolker af det hypermedialiserede produkt: pop-personaen *Britney*.

'We serialize Britney. She's our President Bush', udtaler Harvey Levin, grundlægger af den amerikanske celebritysladderportal TMZ, i 2008. [Grigoriadis 2008] Sammenligningen mellem præsident og popprinsesse er et skræmmende udsagn om celebritykulturens magtforvridning: Efter Britney Spears' personlige deroute i 2007 var 20 procent af hele verdens paparazzi-virksomhed rettet mod stjernen. Der var flere journalister til at dække hendes "*serialiserede*" gøren og laden (blive skilt, købe kaffe fra Starbucks, klæde sig sløset, få sammenbrud) end til at holde øje med al korruption i Vesteuropa. Promoveringen af Britney udviklede sig over ti år fra en iscenesættelse af hende som uplukkede sydstatsrose til seksualiseret superbrand og fremhævede en forargelseskultur, hvor der er mere salg i eskapader end i plader. Da hun kronragede sig og blev tvangsindlagt under blitzregn med lænke om foden, ramte hun bunden og toppede hitlisterne. På det følgende album med den tydeligt biografiske titel *Blackout* (2007) gav hun den i musikvideoen til førstesinglen som læderindpakket dominatrice med det orgastisk fremstønnede refræn: 'gimme gimme (more), gimme (more), gimme gimme (more)'. Her inkarnerede hun et begærskrav, der var løbet af sporet. Hun blev både iscenesat som professionel leverandør af og rundtosset offer for markedskrav, underholdningskrav, nydelseskra, ja, som excessen af den kapitaldrevne populærkultur, hun er barn af. Føljetonen om Britney Spears kan som sådan siges at være historien om et selvproducerende og eskalerende begærskredsløb, der har kendetegnet Bush-epokens senkapitalisme. Begærskrekkoet 'gimme more' er på én og samme gang det senkapitalistiske refræn om mere nydelse og den popkorsfæstedes klagesang.

‘I’m the American Dream’: Britney som symptom (og chokolade-laksativ)

Da Britney Spears under sin skilsmissegang mod danseren Kevin Federlein blev bedt om med hånden på Biblen at fremsige sit navn, svarede den perplekse popstjerne i forvirringen ‘Britney’. Det er karakteristisk. På mange måder bliver Britney Jean Spears (f. 1981) nemlig lig med *Britney*. Hun er et medieret symptom, ikke en person. Britney er en sammensætning af musikalske, visuelle, tekstlige, ofte af andre producerede og lancerede udtryk og (meta)udsagn. I egenskab af popikon er hendes biografiske person blevet lig hendes offentlige persona.

Analysen af en samfundsstruktur er i den moderne psykoanalyse, initieret af Jacques Lacan (1901-1981) og i 00’erne populariseret af den slovenske filosof Slavoj Žižek (f. 1949), en analyse af begærets struktur. Derfor kan en analyse af begærets strukturer ikke adskilles fra det symboldannende samfunds. I det perspektiv er det lancerede popikon *Britney* ikke bare et analyseobjekt, men også -subjekt; ikke blot symptom, men også udsiger af de begærs- og magtstrukturer, hun er underlagt. Hendes nedtur blev vist på MTV, mens hun sideløbende sang om den og dens medialisering. Når selve den offentlige ofring på denne måde kommer commercialiseres gennem en ophævelse af grænsen mellem person og pop-persona, giver det mulighed for at læse de centrale strukturer i popværkets overflade.

Disse strukturelle begærspositioner er udtryk for det samme selvproducerende paradoks, som hun fint selv påpeger på en lyserød t-shirt, hun som fordærvet paparazibytte blev fotograferet i: ‘I’m the American Dream’. Umiddelbart må budskabet opfattes som en selvvironisk kommentar til den åbenlyse deroute. Hun havde været, men var så absolut ikke længere, Amerikas kransekagefigur. Det samme gør sig gældende med et andet t-shirt slogan, ‘I’m a virgin but this is an old t-shirt’. Nu var Britney skandaleram, et ‘trainwreck’ i offentligt ‘downfall’. Men netop i kraft af provokationen inkarnerede hun stadig det drømmeprodukt, som den stumpe t-shirt proklamerede. Nedturen var blevet en del af opturen. Først købte publikum drømmen, og så købte de mareridt. Britney havde engang været manifestationen af det hedonistiske drømmeideal om komplet nydelse, men skulle nu også være den, der tilbød nyderen syndsforladelse – netop ved at gå ned for øjnene af sit publikum, ved på én og samme gang at være amerikansk drøm og drømmeaffald, antidrøm med drømmemærkat.

Den hedonistiske nydelseskultur holdes i gang af det modsætningsforhold, at vi synes at kunne befri os fra den skyldige nydelse ved at nyde skyldfølelsen. Et af Slavoj Žižeks foretrukne hverdageksemples for det paradoksale forhold mellem bud og forbud, skyld og nydelse, er det amerikanske produkt, *chocolate laxative*: ‘Do you have constipation? Eat more of this chocolate (that is, the very same thing that causes constipation).’

[Žižek 2003, s. 97] Det, der fordærver dig, er også det, du tilbydes som kur mod

fordærvelsen. Forargelsen over Britney, både som nydelsesimperativ og 'trainwreck', er i sig selv et chokoladelaksativ, som vi bliver ved med at nippe en bid af. 'You Wanna Piece of Me?', synger hun belejligt på et af *Blackout*-albummets numre. Vi lader os forarge over et popprodukt samtidig med, at vi dyrker det inden for produktets egne rammer. Vi forsøger at udrydde symptomet frem for at kortlægge strukturen. Og det er netop disse fejlpositioner i mediernes forargede udlægning af symptomet Britney, som i sig selv bliver symptom på en magtunderbyggende og kynisk, ideologisk samfundsstruktur.

Fra u/skyldig *fille fatale* til skyldig nydelsesbudbringer

Som barn blev Britney Spears uddannet på Disney Channels musikalske popakademi *The Mickey Mouse Club* og bliver i 1998 hele verdens hårdtslående *high school honey* med det legendariske og storsælgende pophit 'Baby...One More Time'. Som en senmoderne *fille fatale* balancerer hun mellem jomfruelig tyggegummipop og slet skjult sadomasochisme. I hittets musikvideo fremfører den officielt erklærede jomfru sit verdenshit med skjorten på sin stive katolske skolepigeuniform bundet op over navlehøjde, så hendes stramme maveskind kommer til syne. Uniformen blotter på én og samme gang den nøgne hud og minder os om forbuddet. Når sladderbladet *The Hollywood Reporter* i 2002, hvor Britney-brandet transformeres fra *high school honey* til verdensomspændende sexikon, kalder stjernen for 'a guilty pleasure' (en skyldig nydelse), kan man hævde, at de tillægger både køberne og Britney skylden. Klichéen peger umiddelbart på, at vi (offentligheden, forbrugerne) under senkapitalismens ideologiske kynisme skyldigt ved, hvad vi gør galt, men alligevel gør det.¹ Frem for at beskæftige os med, hvad vi ved er vigtige sager, giver vi skyldigt efter for lysten til at investere tid og penge i Britney-sladder om (silikone?) brysterne og den gådefulde jomfruhinde. Samtidig ligger skylden på Britneys egne skuldre. Fordi det er hende, der repræsenterer 'the pleasure', er det dermed også hende, der er den skyldige, *ikke* os. Hun ægger os med sin u/skyldsstrategi til skyldige tanker og galt forbrug.

Denne spænding mellem skyld og syndsforladelse er et gennemgående træk ved Britneys karruseltur. I 2001 smider den nu 20-årige popstjerne sin teenageham, erklærer sig 'no longer virgin' og udgiver det selvrealiserende tredjealbum, *Britney*, som markerer den modnende sangerindes seksuelle transformation. Grundtemaet er popstjernens initiation i voksenverdenen, eksplicit tematiseret i den pubertetsfilosofiske ballade 'Not a Girl, Not Yet a Woman' og markeret i det heftigt pumpende danceudspil 'I'm a Slave 4 U', som hun opfører ved 2001 MTV Video Music Awards. Her stiger en næsten

¹ Som Žižek i *Ideologiens Sublime Objekt*, (1989) s. 36 med en vending fra Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft* (1983) formulerer det, lever vi i 'oplyst, falsk bevidsthed' – modsat Marx' ideologidefinition: 'Sie wissen das nicht, aber sie tun es'.

aflædt Britney ud af et tigerbur (med tiger) og ifører sig en gigantisk boaslange – en stor, glinsende syndefaldsopfordring, båret som et kors på skuldrene. ‘Bare rolig, jeg tager jeres synder på mig’, synes hun at sige. Hun bærer skylden. Her er forbud blevet påbud: Nu er der, lyder påstanden, uhæmmet adgang til al nydelse. Ingen frugter er forbudne hos Britney. Hun er i samme manøvre syndsforlader og fristeren i Paradisets Have, som i sangen opfordrer publikum til at ‘get it get get it get it’. Dette ‘it’ kommer til at stå som selve målet for hendes begær. ‘It’ eksisterer netop i kraft af Britneys postulat om, at den uhæmmede nydelsesforløsning findes. Som Paradisets lokkende slange og frelseren, der fritager mennesket fra skyld, eksponerer hun således både begærets drift og kapitalismens merproducerende motor.

Udviklingen i Britneys lanceringsstrategi er helt klar. Den købestærke frustration over Lolita-figures æggende u/skyld bliver transformeret til et ligeså købestærkt løfte om nydelse. Britney udvikler sig fra frister til senkapitalismens fremmeste nydelsesbudbringer. I perioden tegner hun endda reklamekontrakt med colagiganten Pepsi og synger og danser i Superbowl-musikvideoen ‘The Joy of Pepsi’. Senkapitalismens imperativ er ‘nyd!’ som udtrykt i andre af reklamesloganernes manifesterede løfter, som for eksempel Coca Colas ‘Enjoy!’ eller sloganet for Jaguar ‘Don’t dream it! Drive it!’. Vi skal realisere vores drømme, fortæller reklamens imperativer os, ikke fordi vi i sidste instans kan nå ‘it’, men fordi ‘it’ for produktionsapparatet netop er driften i sig selv, det at holde driftsmekanismen og reproduktionen kørende. ‘Drive it!’

Slave af det store YOU

Gennem et tykt metareferentielt tekstunivers træder Britney i karakter som analytiker af den intersubjektive begærslogik, hun selv er indlejret i. Hun begærer for at blive begæret. Dette forhold beskriver Žižek meget præcist i *The Plague of Fantasies* (1997), når han genlæser Freuds historie om datteren Anna, der i søvne lækkersulent hvisker ‘joooordbærkage’. Ifølge Žižek har denne ubevidste begærsytring ikke så meget at gøre med lille Annas eget umiddelbare begær efter jordbærkage, som det har at gøre med hendes bevidsthed om, at forældrene nyder at se hende nyde jordbærkage. Anna øver sig i søvne på at begære jordbærkage for at blive begæret af forældrene. Bevidstheden om en ydre, begærende instans former hendes eget begær. Britneys trang til ‘jordbærkage’ er på det eksplicit seksuelle album *In The Zone* (2003) det ukontrollable, orgastiske begær, som direkte beskrives i masturbationshyldesten ‘The Touch of My Hand’: ‘I’m not ashamed of the thing that I dream / I find myself flirting with the verge of obscene’. Også i denne begærende position placerer Britney sig som begærsobjekt for den Anden. Hun mæsker sig begærligt i jordbærkage med den påstand, at selv de mest forbudte,

obskøne drømme kan realiseres gennem hende. Som sådan er hun ikke blot et klinisk analyserbart individ eller et sociologisk overfladefænomen. Hendes samlede poppersona er også på to planer analyserende, dels i lanceringskonsekvensen af en række salgbare begærstrategier, *la fille fatale*, nydelsesbudbringeren og senere nydelsesoffer, dels som en 'viden', der metareferentielt indlejres i hendes sang- og videounivers.

Her tematiserer Britney sin konfliktfyldte subjektposition som popfænomen, først og fremmest ved at fremstille konflikten mellem hendes biografiske jeg (Britney Jean Spears) og så den symbolske subjektivering, hun som poppersona er produkt af (*Britney*). Dette metasubjekt er på teksthiveau enten *Britney* eller det hudløse 'I', som hun i en række sange fra og med *Britney* (2001) og senere i *In the Zone* (2003) forsøger at definere som forskelligt fra offentlighedens billede af hende. Det kommercielle mål med en sådan indlagt problematisering er ikke at kritisere, men at tematisere og derved understrege hendes status som superstjerne. Et klassisk åbningsmotiv i en stribe musikvideoer er således Britney, der flygter fra horden af paparazifotografer for at finde et privat sted at udfolde sin MTV-dans. Køberens følelse af skyldig nydelse tager til, når Britney inden for popkulturens rammer tematiserer de personlige omkostninger. Bag denne kyniske nydelses- og skyldudveksling mellem køber og sælger ligger et udsagn om køberens krav om begær. Sangenes subjekt, 'I', relaterer sig således altid til et 'you'. Helt tydeligt er det blandt andet i emancipationssangen 'Overprotected' med åbningsstrofen: 'Say hello to the girl that I am / You're gonna have to see through my perspective'. Her vender Britney sig mod offentlighedens blik i ønsket om gennem dette blik at skabe overensstemmelse mellem Britney Jean Spears og poppersona Britney. I en lignende frigørelsessang 'Prerogative' (2004) henvender hun sig indirekte til et 'you' ved at skabe distance til mediefremstillingen ('they'): 'They say I'm crazy? / I don't give a damn / That's my prerogative'. Det er faktisk muligt at følge dette 'you' gennem Britneys samlede produktion som en mere eller mindre eksplicit kommentar til offentlighedens krav til hendes begær.

Cirkus-karrusel

Når Britney i 'I'm a Slave 4 U' liderligt synger, at hun er 'slave for dig', peger hun direkte på senkapitalismens eskalerende nydelseskrav. Hun skal som 00'ernes svar på Anna Freud begære og spise jordbær. Alt for mange jordbær. Og det er den tredje salgbare begærstrategi. Det senkapitalistiske nydelsesbud lover os endeløs orgasme og udfyldning af alle tænkelige huller og mangler på én gang. Det indeholder den hedonistiske utopi om lidelsesfri behovstilfredsstillelse. Cirkulationen holder sig i gang ('drive it') ved troen på, at der findes et 'it'. Nydelsesdriften kan blive en karrusel, der ender i svimmelhed og opkast.

Akkurat sådan, erfarer vi, udmønter Britneys diktum 'gimme gimme more' sig i den nedtur, som fulgte den grænseløst nydelsesbydende periode. Den excessive, cirkulerende drift mod opfyldelsen af nydelse ender her i ren og skær lidelse. Det er denne driftkarrusel, der på flere niveauer bliver tydelig, når Britney de seneste skandaleombruste år er blevet jaget ind i karrusellen, hvorfra vi med stor interesse har set hende brække sig. Skandalen kom – på grund af en både lav- og højkulturel fascination – ikke til at fungere som offentlighedens begravelse af (endnu et, ville moralisterne hævde) spoleret ungdomsidol, men muliggjorde i stedet en *rebranding* af stjernen som dekadent kommerçialisering dystopi. Hun blev en lidelsesfuld exces af det nydelsesbud, hun tidligere havde inkarneret. Selvom i øvrigt begejstrede musikkritikere hævdede, at Britneys stemme på *Blackout* var forsvundet helt ud af produktionen, ^[Treo, 2007] så var der mere *Britney* i lanceringen end nogensinde før. På nummeret 'Piece of me' frådede sangerinden således over sladderpressen. 'Why Should I Be Sad' var en ætsende, offentlig kommentar til eksmanden Kevin Federlein. Og snavset var for alvor slæbt op på scenen under den efterhånden legendariske og skandaløse optræden til 2007 MTV Music Awards, hvor Britney under opførelsen af 'Gimme more' knap nok kunne stå på sine egne ben. Selvom denne katastrofe med al sandsynlighed ikke var intenderet, stemte stilen påfaldende overens med nummerets musikvideo. Før det repetitive refræn er den centralt omvendende parentes 'feels like the crowd is saying' indskudt og påpeger således på tekstniveau, at stjernens sadomasochistiske dødsdrift er dikteret af offentligheden selv. Driften mod nydelse er forbrugerens ønske om også at se den smertefulde (forbrugs)orgasme udspille sig i poppens overflade, at se Britney brække sig i karrusellen, at se Britney som en rigtig 'Britney Bitch', som hun kalder sig selv i 'Gimme More'. Hun er chokoladelaksativet, som skal bremse lidelsen med det, der forårsagede den. Hun er fremstillet som den skyldige og den syndsforladende 'guilty pleasure', og i stedet for at nedtone den senkapitalistiske drift mod 'it', slynger denne logik offeret ind i karrusellen, så det turnerende, rundtossede cirkus kan fortsætte (og det gør det så med det seneste Britney-album *Cirkus*, 2008). Britneys infantile bøn ('gimme') lydlig sammensmeltning af begærskrav ('give') og subjekt ('me') sammenfatter en pop-epoke, hvor lidelsen er indgraveret i poppens overflade, og hvor det faste jeg er helt opløst i poppersonaens eskalerende kommerçialisering.

Litteratur

Vanessa Grigoriadis, 2008: 'The Tragedy of Britney Spears', i *Rolling Stone*, nr. 1046.

Lasse Lavrsen, 2008: 'Populærkulturens tyngdekraft: Opløst som en brusetablet i et glas vand', i *Information*, 2.sektion, s. 6, 28. marts.

Matt Lauer, 2006: 'Britney: I do not care what people think' (interview),
16. juni, NBC. Transskription: [www.msnbc.msn.com/
id/13329706](http://www.msnbc.msn.com/id/13329706).

Sean Smith, 2006: *Britney - The Unauthorised Biography*, Pan Books.

Thomas Treo, 2007: 'Britney i brunst', i *Ekstra Bladet*, MUSIK, 24.
oktober.

Slavoj Žižek, 1989: *Ideologiens Sublime Objekt*, Spartacus Forlag.

Slavoj Žižek, 1997: *The Plague of Fantasies*, Verso.

Slavoj Žižek, 2003: *The Puppet and the Dwarf*, MIT- Press.

Britney Spears, 2005: *Greatest Hits: My Prerogative* (DVD), Jive Records.

Skribenter

Marianne Ping Huang (f. 1960). Institutleder ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab på Københavns Universitet. Koordinator af det danske forskningsnetværk 'Avantgardernes genkomst og aktualitet' og medstifter af Europæisk Netværk for Avantgarde og Modernisme Studier. Har blandt andet redigeret *En tradition af opbrud: Avantgardernes tradition og politik* (med Tania Ørum og Charlotte Engberg) (2006) og har senest udgivet 'Avantgarde og skriftrevolte: Bjelkes tilegnelse til offentligheden' i *Sytten postkort til Henrik Bjelke* (2008).

Henrik Jensen (f. 1947). Cand.phil., lektor i Historie på Roskilde Universitet. Optræder derudover som flittig samfundsdebattør og har blandt andet udgivet bøgerne *Offerets århundrede* (1998), *Det faderløse samfund* (2006) og *Det ordentlige menneske* (2009).

René Rasmussen (f. 1954). Ph.d., lektor i dansk litteratur ved Københavns Universitet og psykoanalytiker. Vigtigste udgivelser fra 00'erne er *Bjelke lige i øjet – om Henrik Bjelkes forfatterskab* (2000), *Litteratur og repræsentation* (2004), *Kognition – en liberalistisk ideologi* (2004), *Moderne litteraturteori 1-2* (2007), *Lacan, sprog og seksualitet* (2009), *Lacans fire grundbegreber. En læsning af Lacan: Psykoanalysens fire grundbegreber* (2009).

Camilla Møhring Reestorff (f. 1982). Cand. mag. i Nordisk sprog og litteratur samt Historie. Ph.d.-stipendiat ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet, hvor hun arbejder med afhandlingen *Kulturpolitisk kanon og kunstpolitisk praksis i den globaliserede nationalstat* og har modtaget Videnskabsministeriets Eliteforskningsstipendium.

Lilian Munk Rösing (f. 1967). Ph.d., lektor i Litteraturvidenskab på Københavns Universitet og litteraturanmelder ved dagbladet Information. Hun har udgivet bøgerne *At fortælle barnet* (2001), *Kønnets katekismus* (2005) og *Autoritetens genkomst* (2007).

Cecilie Ullerup Schmidt (f. 1982). Cand.mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling ved Københavns Universitet. Skriver, kuraterer og iscenesætter i feltet mellem teori og praksis og samarbejder med tyske kunstnere som deufert+plischke, Monster Truck og Boris Nikitin. Iscenesatte i 2009 performancen *Rusland* på NYAVENY i København. 7. og 8. maj 2010 står Ullerup Schmidt bag symposiumet *Who's there?* om repræsentation, remediering og fiktionisering af subjektet på scenen på Københavns Universitet og Republique med gæsteperformances af Boris Nikitin og Jérôme Bel (<http://efterudd.tilde.dk>)

Marie Stender (f. 1978). Antropolog med speciale i glashuse og nye grænser mellem offentligt og privat rum. Specialet er skrevet i tilknytning til Center for Bolig og Velfærd, Realdania Forskning. Projektleder i rådgivnings- og analysefirmaet Hausenberg, som arbejder med de sociale og kulturelle aspekter af byplanlægning og arkitektur.

Bodil Marie Thomsen (f. 1956). Ph.d., lektor ved Nordisk Institut i Kultur og Medier, Aarhus Universitet. Vigtigste udgivelser er 'Sansernes realisme – om etik, rum og begivenhed i Lars von Triers 90'ertrilogi' i Knudsen og Thomsen (red.): *Virkelighedshunger* (2002), 'The performative acts in Medea and Dogville and the sense of 'realism' in new media' i Gade og Jerslev (red.): *Performative Realism* (2005) samt 'Abu-Ghraib, real-time

transmissioner og netværk. Skærmens overflade i nærsyn' i Christensen og Illeris (red.): *Visuel Kultur. Viden, liv, politik* (2009).

Rasmus Willig (f. 1973), Ph.d., lektor ved Institut for Samfund og Globalisering på Roskilde Universitet. Formand for Dansk Sociologforening og anpartshaver i Hornsleth Arms Investment Corporation ApS. Har blandt andet udgivet *Umyndiggørelse* (2009) og *Til forsvar for kritikken* (2007). Står desuden bag forordet til Axel Honneths *Behovet for anerkendelse* (2003) og *Kamp om anerkendelse* (2006) og har redigeret *Sociale patologier* (med Marie Østergaard) (2005).

Katrine Hornstrup Yde (f. 1983), Kandidatstuderende ved Moderne Kultur- og Kulturformidling, Københavns Universitet. Har bidraget til filmmagasinet *Ekko*. Seneste publikation er 'Overlevelsens biopolitik – Apokalypsebevidsthed i *I Am Legend*' i *Kritik* 194.

Mikkel Bruun Zangenberg (f. 1968), Ph.d., lektor ved institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet. Litteraturanmelder ved dagbladet *Politiken* og har blandt andet udgivet bøgerne *Litterær moralisme* (2008) og *Samuel Beckett: en introduktion* (2006).

Kunstnere

Banksy (f. 1974), Graffiti-kunstner fra Bristol, UK. Arbejder primært med stencils i humoristiske, autoritetskritiske værker, der ofte involverer detaljer på det pågældende sted. Trods et omfattende arbejde i byer over hele verden har han til dato formået at hemmeligholde sin identitet.

Pia Arke (1958-2007), Grønlandsk-dansk billedkunstner, uddannet ved Det Kongelige Danske Kunstakademi (1987-95). Pia Arke udforskede i sit værk kolonihistorien gennem fotografi og maleri og ved at bearbejde og bidrage til arkiverede informationer.

Lars Arrhenius (f. 1966), Svensk kunstner, uddannet maler fra Kungliga Konsthögskolan i Stockholm og fra Rijksakademie van Beeldende Kunsten i Amsterdam. Arrhenius arbejder især med piktogrammer, omsat til korte animerede filmværker. Har blandt andet udstillet: *Five Easy Pieces* Västerås Konstmuseum, Västerås (2003). Lars Arrhenius er repræsenteret på blandt andet Moderna Museet og Nationalmuseet i Stockholm, Stedelijk Museum i Amsterdam og Malmö Konstmuseum.

Søren Dahlgaard (f. 1973), Dansk billedkunstner, uddannet ved Slade School of Fine Arts, University College London (1997-02) og Det Kongelige Danske Kunstakademis arkitekt-skole (1996-97). Hans arbejde inkorporerer elementer fra blandt andet performancekunsten i efterkrigstidens Japan, og avantgardebevægelsen fra 1960'ernes New York. Har blandt andet udstillet: *White cube out of space/Stalke out of space*, Island (2009), *Dej Portrætter*, København (2008).

Lotte Fløe Christensen (f. 1979), Dansk kunstner, uddannet i Fine Art Photography, 1.st. class, Glasgow School of Art, Scotland (2004-2007), og University of Art and Design, Helsinki (2006). Bruger i sine værker ofte landskabet som et redskab til at vise relationen mellem mennesket/den menneskelige bevidsthed og omgivelserne. Har udstillet i blandt andet Washington, USA (2009) og Toronto, Canada (2009). Seneste udstilling: *Næsten som det er*, Spark Gallery, København (2010).

Gudrun Hasle (f. 1979). Dansk installationskunstner, uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi (2008) og Det fynske Kunstakademi (2008). Har gennem sine værker undersøgt og kritiseret det at være et menneske, kvinde, ordblind og til tider depressiv. Alle hendes værker kredser om eller er genfortællinger af hendes eget liv. Seneste udstillinger er *A part of me* (2009), Machwerk, Århus, og *Demonstrating Dreams* (2008), West Chicago City Museum, Chicago, USA. Medlem af det uafhængige projektrum Koh-i-noor, København, med udstillingen *Dansk kultur histiørge 1809-2009* (2009).

Kristian von Hornsleth (f. 1963). Dansk kunstner, uddannet fra Kunstakademiets Arkitektskole (1994). Lancerede i 2006 projektet *The Village Project Uganda*, hvor han lod en hel landsby tage sit efternavn for en gris eller ged. Aktuell med projektet *Hornsleth Arms Investment Corporation* (2008), hvor afkastet fra aktier i våbenindustrien investeres i humanitære formål.

Maja Lucas (f. 1978). Dansk forfatter, cand. mag. i Litteraturvidenskab fra Københavns Universitet. Uddannet ved Forfatterskolen (2007). Har blandt andet udgivet: *Jegfortællinger*, Athene (2007), *Min far kan lide fugle*, Athene (2008), *Katriners Hånd*, C og K forlag (2010).

Tine Oksbjerg (f. 1973). Dansk kunstner, uddannet ved Det Fynske Kunstakademi, Odense (2000-2006) og Det Kongelige Danske Kunstakademi (2002-2003). Oksbjerg arbejder især med fotografi og korte videoværker, som behandler hverdagsituationer såvel som kunsthistoriske referencer. Har blandt andet udstillet: *Flexible Identities*, Kooh-I-nor Gallery, København (2008).

Lilibeth Cuenca Rasmussen (f. 1970). Uddannet ved Det Kongelige Danske Kunstakademi (1996-2002). Udstillede i 2006 sit *EgoShow* i X-rummet på Statens Museum for Kunst. Er repræsenteret på Fotomuseet Brandt i Odense, på Malmö Konstmuseum og på KIASMA i Helsingfors.

David Shrigley (f. 1968). Skotsk kunstner, uddannet ved Glasgow School of Art (1988-91). Har produceret korte film for blandt andre Blur og Bonnie Prince Billy og er kendt for sine naivistiske sort/hvide tegninger. Soloudstillinger: Galleri Nicolai Wallner, København (2009), Galerie Francesca Pia, Zürich (2009), Bergen Kunsthall, Bergen (2008).

Mikkel Thykier (f. 1977). Dansk forfatter og aktiv brevsriver med diverse udgivelser siden 1995. Senest *Entré* (2009), *Skyggeboksning* (2009), *Gennem mig gik hun i seng med en afdød* (2009), *Godmorgen, Columbus* (2009). *Premiere på Luk mine øjne* (www.radiowy.se) i januar 2010.

Mod på mere Kulturo?
Køb tidligere numre på www.kulturo.dk

#29 Sociale fantasier

Hvilke sociale fantasier gemmer sig i vore dages kultur, kunst og politik? Om Slavoj Žižeks utopibegreb, arkitektgruppen Archigram og katastrofen som social imagination. Interview med Rasmus Willig, minitema om USA og ny tekst af Lyn Hejinian. Forside af Kirstine Roepstorff.

#28 Rum og rettigheder

Alain Badiou's etiske filosofi og Sloterdijks sfæreteori. Interview med Elmgreen og Dragset, minitema om Grønland med novelle af Kim Leine. Forside af Ferdinand Ahm Kragh.

#27 Trangen til nærvær

Er nærvær et truet behov? Om mediemanipulation og globaliseret virkelighed, yoga som stressmodstand, masochistisk nærvær hos Fassbinder og klæbrige familieforhold i norsk samtidslitteratur.

#26 Mad

En kulinarisk oplevelse. Om paradokserne i dagens madkultur; gårdbutik og simrekøkken, madens smagløshed, Rirkrit Tiravanijas sociale interaktion og bananernes dristige former.

#25 Ondskab

En rejse i ondskabens dunkle land. Om fiktionens seriemordere, high school-massakrer, Balkans bøddler, Black Metal og om Hannah Arendts totalitarismebegreb.

#24 Kinky

Om perversiteter og mentale grænser i Dennis Coopers forfatterskab, reportage fra stripbar i Paris, Steen Schapiros fetish-film og Louise Hindsgavls keramik.

#23 Provins

Provinsen i forfatterens øjne, på billedkunstnerens lærred og i fotografens søger. Med Popstars-Jon på provinsdiskotek, spot på film og tv, der bruger provinsen som uhyggelig *setting* og meget mere.

#22 Tegneserier

Udsolgt

#21 Hjem

Hvorfor er vi så optagede af hjemmet? Hjemmet i fotokunsten, Bo Bedres historie, Robert Walser, Adorno: Asyl for hjemløse.

#20 Status 2000-2005

42 bud på, hvor kunsten og kulturen bevæger sig hen fra 2000-2005. Med bidrag af Brian Mikkelsen, PLOT, Mette Sandbye, Erik Clausen, SuperFlex og HuskMitNavn.

#19 Kortlægning

Udsolgt

#18 Kærlighed

Om Batailles kærlighedsbegreb, passion i operaen, Sophie Calle, Michel Houellebecq, Bob Dylan, Wong Kar-Wai og om Nietzsches forhold til kvinder.

#17 Krig

Korstogenes historie, krigen i Afghanistan, Holocaust som historisk problem, samt krigsopfattelser hos Kleist, Céline, Ernst Jünger, Heidegger og Anselm Kiefer.

#16 Teknologi

Teknologien som vor tids fornuft. Desuden artikler om Brian Eno, Einstürzende Neubauten, telefonitis og interview med Michael Hardt.

#15 Norden

Nordisk filmsamarbejde, nationalisme, nordiske digtere, Robert Wilson, SuperFlex, Nicolai Howalt, Sange fra anden sal og indretningen på Andys Bar.

#14 Natur

Rousseaus natursyn, den moderne naturs gennembrud, den økologiske myte, Jüngers, Merleau-Ponty, Deleuze og Inger Christensens natursyn.

#13 Repræsentation

Aristoteles' mimesis, fire teorier om repræsentation, Foucault, Diderot, André Gide, interview med Christopher Prendergast, repræsentation i film og musik.

#12 Æstetik og politik

Christos lobbyarbejde, nationalpoesi, Platon, Adolf Loos og Derrida.

#11 Moderne materialer

Udsolgt

#10 Steder som omgiver os

Udsolgt

#9 Sport og æstetik

Om forholdet mellem sport og æstetik, sporten som myte, kropskultur og æstetisk potentiale. Artikler om cykling, håndbold og tyrefægtning.

#8 Musik

Udsolgt

#7 Kommunikation/det postmoderne

Walter Benjamin og fotografiet, The Usual Suspects og det postmoderne samfund ifølge Gianni Vattimo.

#1-6 Uden Tema

Udsolgt

Pris for tidligere numre:

75 kroner pr. nummer (ekskl. forsendelse)

Besøg www.kulturo.dk for information om abonnement, netsalg, forhandlere og næste tema.



KULTURO N° 30 16. ÅRG. 2010Redaktion

Rosalia Fenger
(rosalia@kulturo.dk)
Andreas Graae
(andreas@kulturo.dk)
Signe Gry Nielsen
(signe@kulturo.dk)
Lise Laurberg
(lise@kulturo.dk)
Jeppe Rossen Skaarup
(jeppe@kulturo.dk)
Pernille Abd-El Dayem
(pernille@kulturo.dk)

Redaktionsadresse

KULTURO /
TIDSSKRIFT FOR MODERNE KULTUR
Nørrebrogade 200, 5. sal
2200 København N
www.kulturo.dk

Uopfordret materiale,
artikler og illustrationer
modtages gerne på
post@kulturo.dk

Omslag

Lotte Fløe Christensen
Correspondence (2009)
Foto på papir
Courtesy: Kunstneren

Grafisk design

www.typografiskafdeling.dk

Tryk

Special-Trykkeriet Viborg A/S

Pris

Løssalgspris 75 kroner (ekskl. forsendelse)
Abonnementspris 195 kroner (tre numre inkl. forsendelse)

KULTURO /
TIDSSKRIFT FOR MODERNE KULTUR
er udgivet med støtte fra
Kulturministeriets bevilling til
almenkulturelle tidsskrifter

Copyright Kulturo,
skribenter og kunstnere
ISSN 1395-4830