

NÅR KUNSTEN REPRODUCERER DEN UREPRÆSENTERBARE LIDELSE

- HORNSLETH VILLAGE PROJECT UGANDA: WE WANT TO HELP YOU, BUT WE WANT TO OWN YOU

Af Camilla Møhring Reestorff, ph.d., Aarhus Universitet, Nordisk Institut



INDHOLDSFORTEGNELSE

INTRODUKTION	2
INTERVENTIONSKUNSTEN OG KUNSTKRITIKKENS ETISKE DREJNING	3
REPOSITIONERING AF KUNSTEN	8
DET FUTILISTISKE MANIFEST OG OPGØRET MED FRYGTEN FOR GLOBALISERINGEN	10
MØDET MED DEN ”ANDEN”	13
MARKEDET, GLOBALISERINGEN OG UDVIKLINGSLANDENE	14
UGANDERNES MØDE MED HORNSLETH	20
REPRODUKTIONEN AF DET UREPRÆSENTERBARE	24

Introduktion

I Kristian von Hornsleths *Hornsleth Village Project Uganda*, der bærer mottoet: *We want to help you, but we want to own you*, indgår indbyggerne i landsbyen Buteyongera i Uganda en handel med Hornsleth. De tager navnet Hornsleth og får udstedt et id-kort med deres nye navn, til gengæld får de en gris eller en ged. De indbyggere, der modtager et dyr, forpligter sig til at give halvdelen af den første avl videre. Desuden bliver de fotograferet med deres id-kort, og fotografierne indgår senere i Hornsleths udstillinger. Handlen dokumenteres yderligere i dokumentarfilmen *Hornsleths projekt: Kunst eller kolonisering?* på DR2, og i en bog der indeholder alle fotografierne samt beskrivelser af projektet skrevet af blandt andet David Kateregga og Richard Mulondo, der begge er deltagere i projektet.

Værket har været og er til stadighed meget kontroversielt. På det danske udenrigsministeriums hjemmeside kan man læse, at Ugandas etik- og integritetsminister James Nsaba Buturo truer Hornsleth med politiet. Han udtaler:

Denne mand er ikke god for landet. Han ejer en kult, taler sjofelt og har ingen respekt for Gud. Så snart han kommer til landet, vil politiet få fat på ham og undersøge hans aktiviteter.¹

Ligesom han til *The Monitor* siger:

Det er uacceptabelt at en udlænding krænker vores suverænitet.²

En anderledes tilgang til Hornsleth og projektet finder man blandt andet på *The New Vision – Uganda's Leading Webpage*, hvor Ntegye Asiimwe fra Mbarara Universitet skriver følgende:

Folk fra Mukono, der blot har taget et navn i bytte for grise eller geder, har gjort det frivillig og er ikke blevet tvunget af nogen. Ugandere er fattige, og alle der har en løsning på deres fattigdom skal altid være velkomne.³

De to tilgange fremhæver henholdsvis, at Hornsleth krænker Ugandas autonomi ved at misbruge sin suverænitet, og at han bidrager med en løsning på ugandernes fattigdom.

Denne artikel argumenterer for, at dobbeltheden mellem Hornsleth, der repræsenterer Vesten, som social aktør og økonomisk og politisk magtmisbruger, reproducerer de samfundsmæssige strukturer, uganderne lider under, og at dette er afgørende for forståelsen af projektet. Værket tager, idet Hornsleths rolle som økonomisk og politisk magthaver fastholdes, udgangspunkt i de i samfundet tilgængelige kulturelle materialer og synliggør dermed de sociale kategorier. Synliggørelsen finder sted

¹ <http://www.hornsleth.com/display.php?fileId=30>, d. 29. oktober, 2007

² <http://www.monitor.co.ug/news/news10276.php>, den 29. oktober, 2007

³ <http://www.hornsleth.com/display.php?fileId=32>, den 19. oktober, 2007. Mukono er den region, Buteyongera ligger i.

gennem positioneringen af Hornsleth som den dekadente vesterlænding, der er i opposition til den "Anden", landsbyboerne. Når uganderne tager navnet Hornsleth, indgår de en handel og bliver en del af Hornsleths markedsføring. Handlen kan kritiseres for blot at være en del af Hornsleths markedsføringsstrategi, men den tjener også et andet formål, nemlig som en illustration af mottoet "We want to help you, but we want to own you." Ved hjælp af den dobbelte positionering repositioneres kunsten. Kunsten er ikke længere den vestlige verdens frirum, det er ikke kunsten men de fattige udviklingslande, der er Vestens "Anden". Det er altså ikke nok at dekonstruere og repræsentere de sociale kategorier. Kunsten må rykkes ud af virkelighed-repræsentationsforholdet og simulere og intervenere det sociale felt. Først gennem denne forskydning kan de overordnede sociale strukturer, der kritiseres, ændres. To sociale strukturer, der begge er knyttet til globaliseringen må ændres. For det første skal den ideologiske repræsentation af globaliseringen ændres, så globaliseringens processer og komplekse forhold betones positivt, og for det andet skal globaliseringen udbredes, så den bliver et globalt fænomen, der ikke marginaliserer enkelte grupper og regioner. Projektets kvalitet er, at Hornsleth i portrætterne af uganderne formår både at simulere den reproducerede ulighed og en ugandisk modstand mod denne. Projektet rummer dermed det paradoks, at det repræsenterer det urepræsenterbare. Menneskelig lidelse kan, ifølge Levinas, ikke repræsenteres direkte i ansigtet, men den urepræsenterbare lidelse er reproduceret i id-kortene, så lidelsen er inkluderet i portrætterne, der peger på den vold, der udøves mod udviklingslandene af Hornsleth, Vesten og beskueren.

Interventionskunsten og kunstkritikkens etiske drejning

The Village Project skal ses i forlængelse af især to retninger inden for den moderne kunsthistorie, konceptkunsten og interventionskunsten. Begge disse retninger kan forbindes med Nicolas Bourriauds begreb relationel æstetik og Claire Bishops begreb om kunstens sociale vending.

Konceptkunst betegner en retning, hvor "det er selve ideen, konceptet, der er værket. Ideen kan så realiseres, materialiseres eller slet og ret dokumenteres i mange forskellige medier og ved hjælp af mange forskellige hjælpemidler."⁴ Ideens materialisering og realisering i kunsten betegner en afgørende international kunststrømning fra 1960'erne og frem. Strømningen var oprindeligt hovedsageligt domineret af engelske og amerikanske kunstnere, men også kontinentaleuropæiske

⁴ Bonde, 2006, s. 273

strømninger som eksempelvis Fluxus og Arte Povera florerede. I Danmark slog konceptkunsten igennem hos kunstnere som Albert Mertz, Sven Dalsgaard, Stig Brøgger og kunstnerne fra Eks-Skolen. I 1980'erne blev det konceptuelle genoptaget ofte i kunstnerdrevne udstillingssteder som eksempelvis Baghuset.⁵ I 1990'erne videreføres den konceptuelle og kunstkritiske tendens, hvor de mange kunstnerdrevne gallerier eksempelvis Max Mundus, SAGA Basement, Kølners Kontor og Otto bliver afgørende, men også events som "Street Sharks" biennalen, hvor kunstnerne udstillede på offentlige steder i København, vinder indpas.⁶ Det er et markant træk ved kunsten fra 1990'erne og frem, at den, bevidst eller ubevidst, henter meget inspiration fra netop de år, hvor konceptkunsten blomstrede.⁷ Man kan altså pege på "en stærk nykonceptualistisk strømning i de seneste 15 års danske kunst."⁸ Også hos Hornsleth er ideen bærende, men når han kommunikerer, at uganderne efterlades uden muligheder af Vesten, der vægter egne interesser højere end deres mulighed for økonomisk udvikling, handler det ikke som i den oprindelige konceptuelle bølge om et opgør med ideen om kunstinstitutionen som et værdifrit område, men i højere grad om ideen og budskabet. Det der kommunikeres er en kulturkritisk undren over de samfundsmæssige strukturer. Med nykonceptualismen er der altså, snarere end et formelt mellemværende med et bestemt kunstnerisk udtryksmiddel, tale om en konkret kulturkritik rettet mod særlige sfærer i virkelighedens rum. Det betyder, at kunstens rum og institution ikke nødvendigvis må opgives, men tværtimod kan anvendes som mulighedsrum for dokumentationen af konceptet og den konkrete kulturkritik. Hornsleth anvender netop fotografiet i dokumentationen og udbredelsen af ideen, *The Village Project*.

Den nykonceptuelle strømningens "ide" er tæt forbundet med de intervenerende kunstformer, der siden slutningen af 1990'erne kan lokaliseres som en erklæret politik- og kulturkritisk strømning.⁹ De intervenerende kunstformer skal ses i forlængelse af begrebet social plastik eller social skulptur, som blev lanceret af den tyske kunstner Joseph Beuys. I den sociale plastik får kunsten netop en ny og intervenerende rolle, og værket kan være alt fra et møde med politisk karakter, til en happening eller et foredrag. Hornsleth betegner selv *The Village Project* som en social skulptur, som "en udstilling uden masse, der definerer sig selv ud fra sociale rationaler, der er opstillet og tilsammen danner et udtryk."¹⁰

⁵ Bonde, 2006, s. 273. Baghuset blev dannet af Peter Rössel og Peter Holst Henckel i 1987.

⁶ Bonde, 2006, s. 274

⁷ Bonde, 2006, s. 273

⁸ Bonde, 2006, s. 276

⁹ Bonde, 2006, s. 313

¹⁰ Borello, d. 22. januar 2007

Projektet opstår i den sociale relation og i den intervention i virkelighedens sfærer, der opstår i handlen mellem uganderne og Hornsleth.

The Village Project er i forlængelse af både koncept- og interventionskunsten, men alligevel repræsenterer det et skift. For det første fordi der ikke gøres op med kunstens form og institution, der anvendes til at dokumentere og udbrede ideen, og for det andet fordi værket intervention er knyttet til den globale verdens politiske miljø.¹¹

Når kunsten intervenserer i den globale verdens sociale og politiske problematikker, hænger det sammen med opfattelsen af kunstens muligheder. Kunsten menes at kunne ændre virkelighedens rum, en teori der beskrives i Nicolas Bourriauds *Relationel Æstetik*. Bourriaud gør rede for, at enhver direkte kritik af samfundet er forgæves, hvis den beror på illusionen om en marginal position.¹² Derfor må den kultur- og samfundskritiske kunst opgive ideen om en isoleret og autonom kunst og kunstinstitution og i stedet afprøve kunstværkets modstandsdygtighed inden for det sociale felt. Også her er det dog væsentligt at tilføje, at Hornsleth bevarer institutionen som dokumentationens rum. Bevægelsen ud i det sociale felt betyder, at værket må forstås som en aktivitet, der består i at frembringe forhold til verden.¹³ Kunsten tager udgangspunkt i den menneskelige interaktions sfære og den sociale og politiske kontekst, hvad der jo netop kendetegner de konceptuelle og intervenserende strømninger i samtidskunsten. Kunstens form bliver relationel, idet den forsøger at forandre sociale kontekster, men også forandres som led i ændringer i de sociale kontekster.

Spørgsmålet er, hvad den relationelle kunsts intervention betyder for den virkelighed, den indtræder i. Det relationelle værk bliver til i det Bourriaud kalder ”mellemrum”, i forbindelsen mellem forskellige elementer. At værket opstår i mellemrummet bevirker, at det bliver ”en model af en levedygtig verden, fordi det får elementer, der blev holdt adskilt, til at mødes,”¹⁴ og opbygger nye sociale rum. Værket bliver en mikroutopi i forsøget på at sætte fremtiden i værk i nutiden gennem

¹¹ Tendensen til at vende blikket med globale problematikker synes at være af generel art, andre eksempler er galleri Rum 46 i Århus, der i 2002-2003 arrangerede en række events under titlen ”Gæstebud”, kunstfestivalen ”Minority Report” i 2004 i Århus, Ellen Nyman, der forklædt som somalisk kvinde sang ”Det er et yndigt land” på trappen til Christiansborg valgnatten 2001, Claus Beck-Nielsen, der rejste til Irak, USA og Iran med ideen om demokrati og verdensparlament, Morten Hartz Koplens film AFR, om det fiktive mord på Anders Fogh Rasmussen (der ellers var ved at redde verden med et storstilet hjælpeprogram til Afrika), og kunstneren Jan Christiansen, der i december 2007 kæmpede med Karen Jespersen om retten til domænet www.velfærdsministeriet.dk, som han købte, inden regeringen besluttede at nedsætte et sådant, med henblik på at skabe en virtuel regering med et andet fokus end den virkelige af slagsen.

¹² Bourriaud, 2005, s. 33

¹³ Bourriaud, 2005, s. 9

¹⁴ Bourriaud, 2005, s. 18

opbygningen af konkrete rum.¹⁵ Bourriauds ide, om at kunsten skaber mikroutopier frem for at repræsentere en fuldt formet verden, har mødt en del kritik, der hovedsageligt går på, at kunst ikke kan forandre verden. Der argumenteres for, at kunsten opererer inden for et privilegeret og på mange måder eksklusivt og ekskluderende rum, og at det derfor er et begrænset og indforstået publikum, der oplever kunsten.¹⁶ I *The Village Project* kan man med fordel adskille den aktive intervention fra dokumentationen. Hvor kritikken er berettiget, når det gælder værkets dokumentation indenfor institutionens rammer, altså udstillingen af fotografierne, forhindrer det ikke, at et konkret rum opbygges i den sociale intervention. Hornsleths projekt har skabt reelle ændringer i den ugandiske landsby: Uganderne har fået et nyt mellemnavn, men de har også fået dyr, der har ændret deres vilkår radikalt.

På trods af at Hornsleth skaber et konkret rum i Uganda, er værket ikke en mikroutopi i Bourriauds forstand. Rummet er ikke en positiv utopi, men en reproduktion af gængse normer for handel med og nødhjælp til udviklingslande. Handlen ”en gris for mit navn” er ikke fri, og dermed impliceres det, at der handles med og gives nødhjælp til uganderne med den ene hånd, mens den anden fratager dem essentielle muligheder for blandt andet at deltage i det globale verdensmarked, hvad jeg vil vende tilbage til.

At Hornsleth ikke opbygger et utopisk rum er centralt, da der i receptionen af *The Village Project* rejses kritik af, at det som socialt intervenerende værk ikke opbygger og er model for et positivt fællesskab med uganderne. Forventningen om at socialt intervenerende værker opbygger positive rum er en del af den ”etiske drejning i kunstkritikken”, der er opstået som konsekvens af det, Claire Bishop kalder ”den sociale vending”, altså værker der intervenerer i sociale og politiske sfærer og spørgsmål. Værker, der er en del af den sociale vending, har traditionelt haft en svag profil i den kommercielle kunstverden, da fælles projekter og socialt intervenerende værker ikke nødvendigvis dokumenteres i traditionel værkform, men ofte i sociale begivenheder og performances, der ikke som individuelle kunstneres mere egentlige ”værker” kan sælges. At fokus er flyttet fra værk til social intervention betyder, at kunsten ikke vurderes på sin form, men på at ”den kreative energi, der (...) er rehumaniserende eller i det mindste med til at mindske fremmedgørelsen i et samfund der med

¹⁵ Bourriaud, 2005, s. 48

¹⁶ Gade, 2006, s. 140

kapitalismens undertrykkende virksomhed er blevet følelsesløs og fragmenteret.”¹⁷ Men betoningen af kunstens utopiske funktion som humanistisk og samfundsomvæltende har fremkaldt ”en etisk drejning inden for kunstkritikken.”¹⁸ Kunstkritikkens fokus forskydes fra værket æstetiske kvaliteter til processerne omkring værkets tilblivelse. Med andre ord bliver ”kunstnerne i stigende grad bedømt på deres arbejdsprocesser – i hvilken grad de leverer gode eller dårlige modeller for samarbejde – og bliver kritiseret for selv den mindste antydning af udnyttelse, hvor deres deltagere ikke repræsenteres fuldt ud.”¹⁹ Eksempelvis redegør Lucy Lippard i *The Lure and the Local* for otte punkter i en stedets etik, der gælder for kunstnere der arbejder med fællesskaber, og Erik Hagoort hævder i *Good Intentions: Judging the Art of Encounter*, at man ikke må afstå fra at fælde moralske domme over kunsten. Kunstneres moral og etiske intention sættes altså højere end diskussionen af værkets konceptuelle betydning som social og æstetisk form, og dette fører paradoksalt nok til en situation, hvor kunstnere hyldes, jo mere de giver afkald på deres ophavsret.²⁰

Konflikten mellem den sociale intervention og den etiske hensigt er et hovedtema i receptionen af *The Village Project*. Merete Sanderhof skriver eksempelvis, at Hornsleth veksler ubesværet mellem rollerne som engageret ildsjæl, selvoptaget narcissist og blaseret ironiker. Hun bemærker konflikten mellem social intervention og etisk hensigt, men hun fremhæver etikken som en nødvendighed: ”man kan ikke undgå at få en dårlig smag i munden. Han har udnyttet andre menneskers mangel på frihed til at statuere sin egen – han har friheden til at hjælpe dem, men gør det kun, hvis de opfylder hans betingelser.”²¹ En lignende konklusion når Mette Sandbye, der skriver, at man ”som journalist og kunstkritiker er nødt til at udsætte sådanne kunstprojekter for de samme etiske og skarptvinklede spørgsmål, som man ville gøre over for et realpolitisk eller socialt projekt. Er det gennemtænkt og etisk forsvarligt?”²² Hun ender med at dømme *The Village Project* som ”grundlæggende usmageligt og selvpromoverende,” idet ”Kunsten bør interessere sig for det samfund, den udfolder sig i, men er forbandet forpligtet til at gøre det dygtigt præcist, gennemtænkt og etisk velovervejet.”²³ Det der diskvalificerer værket i denne optik, er at kunsten, hvis den vil intervenere i virkeligheden, må

¹⁷ Bishop, 2006, s. 30

¹⁸ Bishop, 2006, s. 30

¹⁹ Bishop, 2006, s. 30

²⁰ Bishop, 2006, s. 32

²¹ Sanderhof, d. 24. januar 2007

²² Sandbye, d. 1. februar 2007

²³ Sandbye, d. 1. februar 2007

producere utopiske eller etiske rum, da det ellers begår den fejl, Grant Kester kalder dialogisk determinisme; at bekræfte en ulige dialog.

Jeg vil i det følgende argumentere for, at i tilfældet Hornsleth diskvalificerer den manglende moral og etik ikke værket, men er tværtimod mulighedsbetingende for dets succes. Hornsleth opbygger ikke utopiske rum, og han fastholder fokus på værket og værkets form, fotografiet, på trods af den sociale intervention. Men netop fordi værket fastholdes som form, og fordi uganderne og deres møde med Hornsleth indskrives heri, er det muligt, at repræsentere den diskurs Vesten påtvinger uganderne.

Repositionering af kunsten

Den etiske drejning rammer Hornsleth, fordi han brander sit navn og dermed sin ophavsret til. I og med uganderne som led i handlen tager navnet Hornsleth, bliver de en del af værket, og der kan hævdes ophavsret på dem som værk. Dette må siges at være det diametralt modsatte af at opgive ophavsretten til fordel for den etiske sociale handlen. Der produceres altså både et værk og en handel, og dermed positioneres Hornsleth og *The Village Project* dobbelt: i det kunstneriske felt og i det storpolitiske og markedsøkonomiske sociale felt. Dobbeltpositioneringen medfører en repositionering af kunsten, idet der brydes med opfattelsen af det kunstneriske felt, som værende uafhængigt af andre sociale felter og dermed med ideen om kunsten som Vestens ”Anden” eller den vestlige verdens frirum.

Dobbeltpositioneringen indebærer, at det kunstneriske felt rykkes ud af den forestilling, om at feltet er autonomt og fungerer i forhold til egne logikker uafhængigt af det sociale felt og markeds kræfterne, som blandt andet Bourdieu har beskrevet. Bourdieu interesserer sig for, hvordan den position, kunstneren besidder, bliver konstitueret og argumenterer for, at kunstnerne positionerer sig selv inden for feltet, som de ikke kontrollerer.²⁴ Det kunstneriske felt er altså i denne optik et separat socialt univers, der fungerer i forhold til dets egne love, der er uafhængige af de politiske og økonomiske. Det indebærer, at det kunstneriske felt bliver konstitueret, når det etablerer sin autonomi, altså de specifikke love inden for dets magtfelt.²⁵ *The Village Project* bryder med de love, der gør sig gældende i det kunstneriske felt. For det første intervenserer han i virkeligheden, men her indskrives han sig, som nævnt, i en interventions- og konceptuel bølge. Interventionen bliver først problematisk, idet

²⁴ Bourdieu, 1993. Bourdieu interesserer sig især for litteraturen og bruger Flaubert som eksempel. Jeg anvender hans optik på det bredere kunstneriske felt, da forestillingerne om konstitueringen af kunstnerens position inden for feltet også her gør sig gældende.

²⁵ Bourdieu, 1993, s. 163

der brydes med traditionen for at producere mikroutopier. Da kunsten og kunstneren dermed positioneres indenfor to felter, hvor Hornsleth i det ene er kunstner og i det andet en økonomisk og politisk aktør i det globale kapitalistiske felt. I kraft af denne dobbeltpositionering repositionerer *The Village Project* kunstens felt.

Repositioneringen fungerer som et brud med det, der synes at være det kunstneriske felts nøglegreb; at positionere kunsten som Vestens "Anden". Det der kendetegner det kunstneriske felt er nemlig, ifølge Bourdieu, at det er den økonomiske og politiske verdens diametrale modsætning, og at der derfor er en negativ korrelation mellem verdslig succes (især penge og magt) og kunstnerisk værdi.²⁶ Det betyder altså helt eksplicit, at det kunstneriske felt fungerer som et autonomt socialt felt, der er den "Anden" i forhold til Vesten og vestlig kapitalisme. En opfattelse, der jo netop gør sig gældende, når kritikerne forlanger, at Hornsleth som kunstner handler etisk og altså ikke handler, som var han en del af den globale (men vestligt styrede) kapitalisme, der marginaliserer uganderne. I *The Village Project* positioneres kunsten som en del af Vesten og altså som en del af den politisk og økonomisk suveræne magthaver, og dermed rykkes kunsten ud af rollen som den "Anden". Dette opgør med kunstens andethedsposition medfører et brud med den etiske mikroutopi, fordi forskydningen finder sted gennem en positionering af nogle andre som den "Anden", nemlig uganderne. Idet uganderne tager navnet Hornsleth, iscenesættes de som betvungne, hvad der understøttes i fotografierne, der minder om fængselsfotografier, hvor den fængslede/frihedsberøvede bærer et navneskilt på brystkassen. Dermed fremstår Hornsleth tydeligt som skurk og repræsentant for Vestens hovmodige udbytning af udviklingslandene, hvor Vestens økonomiske støtte er gavegivning for egen vindings skyld.

Det særlige ved denne repositionering er, at værket funktion forskydes. Værket er ikke en repræsentation, men snarere en model af det felt, hvori der interveres. Repræsentation har ifølge Stuart Hall to meninger nemlig at beskrive eller afbilde noget og at symbolisere noget.²⁷ Begge disse betydninger indebærer, at repræsentationen står i stedet for noget andet. Repræsentationen er altså en brug af sprog, tegn og billeder med henblik på at sige eller repræsentere noget andet meningsfuldt til en anden. Repræsentationen fungerer som det link mellem begreber og tegn, der gør det muligt at referere til enten den "virkelige" verden eller til forestillede verdener med eller uden fiktive objekter, personer

²⁶ Bourdieu, 1993, s. 165

²⁷ Hall, s. 15

og begivenheder. Det særlige ved modellen frem for repræsentationen er, at hvor en repræsentation tilvejebringer et verbalt, visuelt eller en mimetisk beskrivelse af karakteristika og successive begivenheder, bevarer en model dele af det oprindelige systems adfærd og viser, hvordan det fungerer i forskellige situationer:

To simulate is to model a (source) system through a different system which maintains (for somebody) some of the behaviours of the original system.²⁸

En model udvælger og sammenpresser altså de strukturer, der definerer det relevante systems karakteristika og regler og som indikerer systemets adfærd. Når kunsten antager karakter af en model, betyder det, at de strukturer, der gør sig gældende i det felt, hvori der intervenseres, operationaliseres. *The Village Project* kan altså anskues som en model, der indikerer den globale kapitalismes bagside, nemlig udbygningen af udviklingslandene. Værket operationaliserer det storpolitiske og økonomiske felt, og giver de der gældende strukturer en ny form, en værkform- Dermed visualiseres logikkerne og strukturerne i det felt, der modelleres. Den model der opstilles er altså et virtuelt udkast af verden, hvor samme verden er interaktionsfelt. Simulationen i modellen er altså den virkelige realisering af spillet eller nærmere strukturen. Og i denne simulation kan der skabes en ny eksistens, fordi grænsen mellem felterne er opløste. Dermed kan modellen manifestere sig som en ny kunstnerisk praksis, der angiver nye muligheder for og strukturer i det sociale felt.

Det futilistiske manifest og opgøret med frygten for globaliseringen

Også Bourdieus ide om at kunstneren kun kan vinde det symbolske terræn i den udstrækning han/hun taber det økonomiske og politiske,²⁹ gøres der op med i *The Village Project*. Repositioneringen er i forlængelse af den dobbelte positionering, idet Hornsleth ikke kan agere i og ændre det økonomiske og politiske felt, hvis kunsten er separat, da en direkte kritik af dette felt, som nævnt, er umulig, hvis ideen om kunstens marginale position opretholdes, værket må altså, hvis det vil levere en direkte kritik afprøves i det sociale felt – i det felt det kritiserer. Kunstens mulighed menes netop at være forskydningen af andethedspositionen, der gør det muligt for kunstneren at arbejde med og ændre andre sociale felter end blot kunstens. Det hænger sammen med begrebet futilisme, som Hornsleth

²⁸ Gonzalo Frasca 2003, s. 223

²⁹ Bourdieu, 1993, s. 169

anvender som en metode, der muliggør intervensjonen i en verden, der defineres som meningsløs. I *Det futilistiske manifest* defineres futilismen: "Futilisme bygger på ordene futil og isme. Det futile er det meningsløse, og ismen er den processuelle betragtning af dette."³⁰ Det meningsløse udvides til "den ufattelige mængde støj og signaler, som man er tvunget til at sortere i, hvis man ønsker at fungere som et sociopolitisk velfungerende menneske."³¹ Det meningsløse udvides altså til et komplekst og moderne samfund, en globaliseret verden. Futilismen bliver i den optik en metode, hvormed den globale verden kan betragtes, og globale spørgsmål om eksempelvis forholdet mellem de fattige udviklingslande og de rige industrialiserede lande kan belyses. Men hvis futilismen skal anvendes, må det meningsløse ikke bekræftes og bekæmpes i diskurser om værditab, istedet må der tages udgangspunkt i verden som den foreligger: "Diskussionen om værdinormstabet hærgede, og jeg så indre billeder af kloge mennesker, der klamrede sig til hvert sit stykke mordernistisk tømmer i den sorte værdinormsfortærende malstrøm. Jeg forstod ikke, hvorfor man ikke bare gav slip på den synkende modernistiske supertanker og blev en del af sin egen ægte virkelighed."³² Futilismen skal altså arbejde på den eksisterende verdens præmisser, og den må ikke konstruere en falsk holisme: "Futilismen arbejder for, at vor forvirrede og dermed følsomme tid for alt i verden ikke må falde i hænderne på et ensidigt magtbegær båret af tomme løfter om tryghed og pseudoholisme."³³ Ligesom der ikke må gribes tilbage til sammenhængsskabende mytologier. Futilismen er altså årsagen til, at *The Village Project* ikke kan være en mikroutopi og også til nødvendigheden af bruddet med kunsten som separat felt.

Futilismen indeholder den ubegrænsede frihed:

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 vor 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.³⁴

Futilismen og det meningsløse muliggør friheden, og det giver kunsten en ny rolle:

Kunsten kan for første gang i historien, med rette, være isbryder frem for i tusinder af år at skulle have løbet forpustet efter udviklingen og kommenteret

³⁰ Hornsleth, 1997 B, s. 9, punkt 3

³¹ Hornsleth, 1997 B, s. 4

³² Hornsleth, 1997 B, s. 4-5

³³ Hornsleth, 1997 B, s. 13, punkt 31

³⁴ Hornsleth, 1997 B, s. 10, punkt 11

og kurtiseret den, efter at religioner og magtsystemer havde defineret den officielle retning.³⁵

Det futile rum er altså det rum hvor alle muligheder er åbne, en kvalitet man også finder i Deleuze og Guattaris glatte rum. Det glatte rum er nomadens rum, og dette rum er struktureret anderledes end statens og de fastboendes landområder. Nomaden følger baner mellem forskellige punkter, der er underordnede banerne, der rummer al konsistensen.³⁶ Den afgørende forskel på nomadens og statens rum er, at statens rum gøres stribet, i og med det opdeles og fordeles, og de nomadiske rum er glatte og kun markeret af spor som udviskes og forskydes langs med banen.³⁷ Det er netop kernen i det futile, at rummet er lokaliseret, men ikke afgrænset, og deri består kunstens mulighed. Kunsten kan definere det glatte rum, ved at tage udgangspunkt i futilismen og forsøge at udbrede det glatte rum. Det er hvad Hornsleth gør, når han i *The Village Project* anskueliggør forholdet mellem den industrialiserede vestlige verden og Uganda som repræsentant for de fattige udviklingslande. Han accepterer, at de præmisser, verden foregår på, er komplekse, men at det futile og meningsløse er mulighederens rum, og da det endnu ikke er tilgængeligt for alle, må det udbredes. Det globale og åbne mulighedsrum må være gældende for alle, hvis rummet skal være glat og mulighederne åbne. Derfor handler Hornsleth med uganderne og viser, at de netop ikke er en del af globaliseringens futile rum.

Ved hjælp af futilismen positionerer Hornsleth sig selv og sit projekt i et socialt felt, der ikke blot er kunstens. På grundlag af de tilgængelige kulturelle materialer, altså globaliseringens rum og det ulige forhold mellem Vesten og uganderne, etableres en ny identitet, der redefinerer Hornsleths position i samfundet og kunstens forhold til det sociale felt. Gennem repositioneringen søges den overordnede sociale struktur³⁸ med hensyn til globaliseringen ændret. Globaliseringen er mulighedsbetingende for det glatte rum, og derfor må rummet udbredes, så alle får adgang til dets muligheder. Men hvor projektidentiteter, som den Hornsleth etablerer ved hjælp af sin positionering, normalt producerer subjekter forstået som kollektive sociale aktører gennem hvilke, individer kan nå holistisk mening, gør Hornsleth op med holismen, fordi holismen begrænser det futile og dermed indskrænker mængden af muligheder.

³⁵ Hornsleth, 1997 B, s. 26, punkt 96

³⁶ Deleuze, 2005 (1980), s. 491

³⁷ Deleuze, 2005 (1980), s. 491

³⁸ Castells, 1997, s. 8

Mødet med den "Anden"

Futilismens objekt er i *The Village Project*, som nævnt, forholdet mellem Hornsleth som repræsentant for Vesten og uganderne, der repræsenterer udviklingslandene. Med futilismen som udgangspunkt, vil Hornsleth ændre forholdet mellem de rige lande og udviklingslandene, der skal have adgang til det glatte rum. Det sker ved at indskrive forskellige identiteter i værket. De rige lande iscenesættes som den legitimerende identitet, repræsenteret af Hornsleth, hvis diskurs må brydes ved hjælp af Hornsleths overordnede projektidentitet og etableringen af en ugandisk modstandsidentitet.

I opgøret med den hegemoniske diskurs er det afgørende, hvordan parterne adresserer hinanden og beskueren af værket. Adressen er afgørende, fordi strukturen med hensyn til adressaten, ifølge Judith Butler, er vigtig for forståelsen af etik og mødet mellem mennesker. I *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* argumenterer hun for, at vi må acceptere, at vi ikke blot har adgang til andre når vi taler, men at vi også kommer til eksistens, i det øjeblik vi adresseres, og at noget i vores eksistens viser sig at være usikkert, når adressen fejler.³⁹ Som en konsekvens af dette, har det der binder os etisk at gøre med måden, hvorpå vi bliver adresseret af andre, idet adressen er uundgåelig og ligger før formningen af vores vilje. Det er altså en fejlslutning at tro, at etisk autonomi har at gøre med at finde og stå ved sin egen vilje. Hvis vi tror vi blot kan stemple vores navn på vores vilje, mister vi pointen i forbindelse med etiske krav.⁴⁰ Adressen kan altså vise, hvordan forskellige identiteter etableres i mødet med den "Anden".

Betydningen af mødet med den "Anden", kan anskueliggøres ved hjælp af ansigtet, der som begreb introduceres af Emmanuel Levinas, og som diskuteres af Butler. Ansigtet forklarer, hvordan andre udøver etiske krav mod os, som vi ikke er frie til at afvise: "It seems to be that the "face" of what we call the "Other" makes an ethical demand upon me, and yet we do not know which demand it makes."⁴¹ I *The Village Project* er der to ansigter: Hornsleths og ugandernes. Hornsleth adresserer uganderne og påvirker dermed deres identitet og vilje, men også ugandernes ansigter fremtræder tydeligt. I fotografierne illustreres den performative vold, der udøves mod dem af Hornsleth og af den

³⁹ Butler, 2004, s. 130

⁴⁰ Butler, 2004, s. 130

⁴¹ Butler, 2004, s. 131

vestlige verden. Det er altså gennem mødet med den "Anden" og gennem ansigtet, Hornsleth italesætter sin kritik af det sribede rum.

Markedet, globaliseringen og udviklingslandene

De rige vestlige lande besidder den legitimerende identitet, det vil sige den identitet, der introduceres af de dominerende institutioner og samfund med henblik på at udvide og rationalisere deres dominans.⁴²

Den legitimerende identitet genererer et civilsamfund, der internaliserer dominans og legitimerer en udifferentieret normaliseringsidentitet. I denne forbindelse betyder det, at de rige lande som gruppe legitimerer og udvider deres dominans. Men den dominans, de besidder, er baseret på globaliteten, altså på en tilstand hvor det er muligt at koble det lokale til fjerne lokationer via mobilitet og grænseopløsning, og denne globalitet udbredes gennem globaliseringen, der er processen hvor globaliteten udbredes. Når Vesten i denne proces fastholder deres dominans, er det en særlig form for globalisme, det vil sige globaliseringens ideologiske repræsentation, et forsøg på at fastholde og definere globaliseringen inden for deres diskurs om verdenssamfundet.⁴³

Mobilitet og grænseopløsning er kun en del af globaliseringen, Ash Amin og Nigel Thrift opstiller syv karakteristika: Øget centralisering af den finansielle struktur, øget betydning af en vidensstruktur, transnational teknologi, globale oligarkiers opståen, transnational økonomisk diplomati og globalisering af statsmagten, globale kulturelle flows og deterritorialisering af tegn, mening og identiteter og en ny global geografi.⁴⁴ I denne forbindelse er det interessant, at alle syv aspekter kendetegner globaliseringen, men det er de seks første punkter der tilsammen medfører den nye globale geografi. Ligeegyldigt om vi opfatter globaliseringen som et "space of flows"⁴⁵ eller en kæde af sammenhængende lokaliteter,⁴⁶ er det afgørende altså, at geografien er ændret, men ligeså vigtigt er det, at globaliseringens geografi ikke inkluderer alle områder, men er begrænset til nogle sfærer (med undtagelser som f.eks. miljø) til knudepunkter med koncentration af økonomisk og kulturel magt. Globaliseringens processer er altså ikke lige, både regioner og sociale grupper risikerer at blive marginaliseret, og det er denne problematik der ekspliciteres i *The Village Project*, hvor Uganda, som

⁴² Castells, 1997, s. 8

⁴³ Opdelingen af globalitet, globalisering og globalisme findes hos Jansson, 2004

⁴⁴ Amin, 1994, s. 3-5

⁴⁵ Castells, 1989

⁴⁶ Storper, 1997

repræsentant for udviklingslandene, ikke er inkluderet i globaliseringen. Det vil sige, at selv om globaliseringen, i kraft af futilismen, defineres positivt, er det nødvendigt at udbrede den, for at undgå marginaliseringen af enkelte områder.

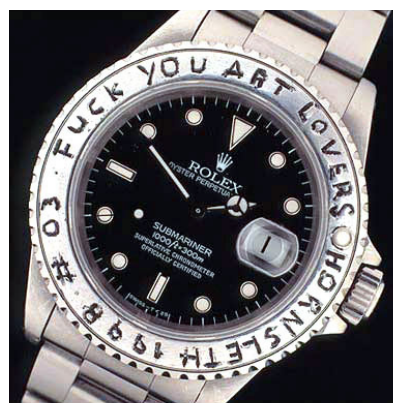
Forholdet mellem udviklingslandene og Vesten må ses i et historisk perspektiv, for at forstå den marginalisering Hornsleth angriber. Efter anden verdenskrig blev det internationale system bipolar med supermagterne Sovjetunionen og USA, men reelt var der tale om tre verdener, Sovjetunionen og USA med deres respektive støtter og de øvrige områder i verden, der stod uden for blokkene, og som ofte havde kolonistatus og dermed alligevel var knyttet til vestblokken. Som afkoloniseringen skred frem opstod flere neutrale stater. Disse blev fordømt af begge supermagter. Hvor Sovjetunionen angreb neutraliteten for at være et dække over en fortsat tilknytning til Vest, mente Vesten, at neutralitet var at svigte den fælles kamp for frihed. Fra omkring 1960erne rummede bipolariteten eksplicit tre verdener, idet den Tredje Verden blev udskilt som de fattige tidligere kolonistater i syd, hvis prioriteringer først og fremmest gjaldt uafhængighed og overlevelse.

Efter murens fald i 1989 og Sovjetunionens opløsning i december 1991 står USA tilbage som eneste supermagt, og samtidig bliver landene i højere grad gensidigt afhængige (jf. de syv aspekter af globaliseringen). Den økonomiske afhængighed bliver opfattet som et lovende tegn for menneskeheden, fordi fredelig samhandel menes at kunne begrænse voldelige opgør, men på trods af optimismen bliver den eksisterende ramme for global afhængighed kritiseret. Kritikken, som man blandt andet finder hos imperialismekritikeren J.A. Hobson og i Frantz Fanons værker om afkolonisering, går blandt andet på, at de fattige landes historie som kolonier fortsat betyder, at de rige industrialiserede lande modtager langt mere end deres retmæssige andel fra de eksisterende økonomiske forhold, der er blevet påtvunget udviklingslandene ufrivilligt under den europæiske politiske dominans og kolonisering, og at der derfor med globaliseringen er tale om en ulige geografi, der medfører neokolonialisme. Siden 1980erne har det været almindeligt at fremhæve frihandel som vej til udvikling. Der argumenteres for, at udviklingslandene kan udvikle sig ved at udnytte deres komparative fordele i råvarer eller billig arbejdskraft. Der er altså tale om en udpræget eksportoptimisme.⁴⁷ Eksporten anses for at være en økonomisk vækstmotor, samt en mekanisme, der kan fremme en mere lige udvikling.

⁴⁷ Branner, 2001, s. 161

The Village Project retter med udgangspunkt i eksportoptimismen en kritik mod neokolonialismen. Frihandel opfattes som en naturlig del af globaliseringsprocessen, men det er områder der endnu ikke er globaliserede, fordi den vestlige verden fastholder sin dominans ved fortsat at gøre rummet stribet. Derfor er projektets motto ”We want to help you, but we want to own you”. I og med handlen er betinget af, ”we want to own you”, udforsker værket netop forholdet mellem den internationale udviklings politik og reproduktionen af global ulighed, og implicerer at der er tale om neokolonialisme.

Hornsleths varemærke er en dekadent flabethed, der viser sig i reproduktionen af den vestlige verdens gennemkommercialiserede tomhed. I forlængelse heraf finder reproduktionen af den vestlige verdens diskurs om udviklingslandene sted. Kommmercialismen eksponeres gennem navnet Hornsleth, der har en fremtrædende placering i alle værkerne.⁴⁸ Der står Hornsleth på alt: De store farvestrålende malerier, et Rolex ur, en pistol og en dildo (der desuden fotograferes oppe i skeden på en kvinde) indgraveres navnet sammen med sloganet ”Fuck You Art Lovers 1998”⁴⁹, på manchetknapper, nøgleringe, ringe, smykker mm. indgraveres Hornsleth, ”Kill the bitch” og andre slogans⁵⁰, billeder af personer som Bill Clinton, Marilon Manson, Pamela Anderson, Lene Siel og Osama Bin Laden overmales med Hornslet, og på pornografiske fotografier står der Hornsleth på modellerne.



⁴⁸ I sin brug af markedet er Hornsleth på linie med den markedsorienterede kunst, der fik sit gennembrud i 1990 med udstillingen ”Luxury Culture”, der uden omsvøb henviste til sponsoreringer fra Bryggeriet Faxe på både udstillingens plakat og i kataloget. Det viser, at kunsten er domineret af markeds mekanismer, hvad der ikke er nogen nyhed, men der er et opgør med den berøringsangst, der har eksisteret mellem pengenes verden og kunstens verden. Jf. bl.a. Gade, 2006, s. 10.

⁴⁹ Hornsleth, 2005, s. 111, 143, 146 og 160

⁵⁰ Hornsleth, 2005, s. 140

Desuden reklamerer han på sin hjemmeside for "Cultural Engineering", der omhandler branding af virksomheder gennem kunst og arkitektoniske projekter. Hornsleth kalder denne type branding "Intelligent advertising through cultural projects,"⁵¹ og han reklamerer for, at han som kunstner og arkitekt konsulterer og implementerer programmer for kulturel identitet for virksomheder, der ønsker branding. Desuden argumenterer han for, at mange virksomheder endnu ikke har indset, at traditionel reklame ikke er nok til at opretholde forbrugernes loyalitet og øge væksten.⁵²

Hornsleth er et brand, han er en forretningsmand, der markedsfører og iscenesætter sig selv. Når han som kunstner intervenserer i samfundet, anvender han samfundet som en teaterscene. Han forstørrer de normale menneskelige adfærdsmønstre, da social intervention, ifølge Goffmann, altid er en scenisk optræden, ligesom mennesket har frihed til at vælge roller og fremstilling. Her opstår spørgsmålet om, hvilken position Hornsleth indtager, fordi det er uafklaret, om positionen skal knyttes til hans brand eller til den sociale intervention. Spørgsmålet er, om rollen er dækkende for personen, om Hornsleth kan rumme både et brand og et socialt engagement. Kritikerne har afvist dette, med henvisning til at det sociale engagement er præget af kynisme og kan reduceres til ren marketing. Den rolle Hornsleth spiller i Uganda virker på grund af brandingens ikke troværdig, fordi den kontrollerede information, der afgives om projektet som grundet i et ønske om at ændre vilkårene for de fattige lande, viger for den umiddelbart ukontrollerede information, som brandingens afgiver, omhandlende Hornsleths selv fremstilling og projektet som salgsobjekt. Det er således ligetil at tolke *The Village Project* som endnu et eksempel på branding af Hornsleth, et simpelt forsøg på at fastholde og udvide produktet Hornsleths kundekreds.

Men igen er dobbeltheden mellem Hornsleth som økonomisk og politisk magthaver og social aktør central, da den information, der afgives om Hornsleth gennem brandingens, kun umiddelbart er ukontrolleret. Det viser sig, at brandingens er nødvendig både for at markedsføre projektet og for projektets succes som kunst. Hornsleths branding bevirker, at han positionerer sig selv som den dekadente vesterlænding, der er i opposition til den "Anden", landsbyboerne, fordi han ved at positionere sig selv som sådan, kan synliggøre sociale kategorier, altså forholdet mellem Vesten og den "Anden". Når uganderne tager Hornsleths navn, indgår de en handel med ham, og bliver en del af hans markedsføring. Handlen kan kritiseres for blot at være en del af Hornsleths markedsføringsstrategi,

⁵¹ www.hornsleth.com/template/t02.php?menuId=9

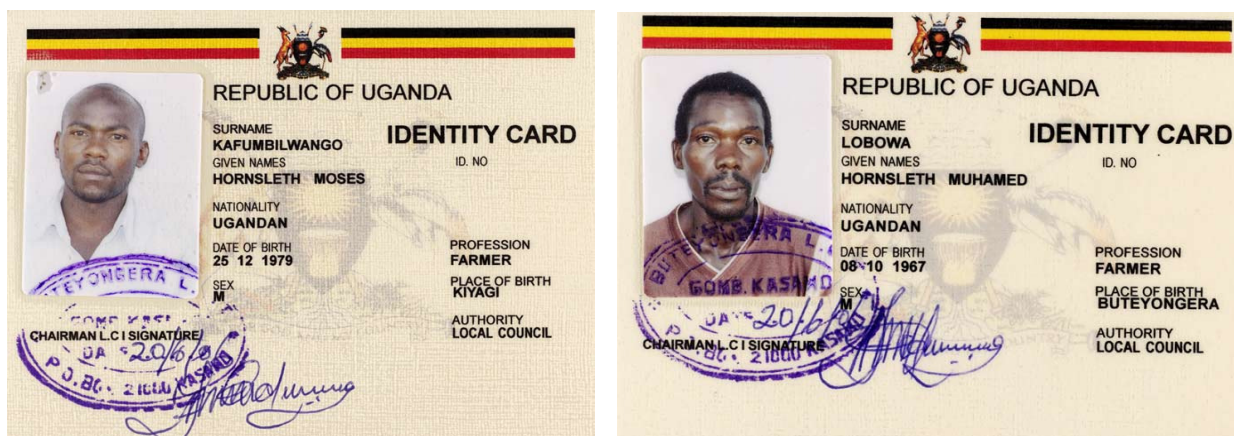
⁵² Dette er set før. I 1980'erne brandede virksomheder deres navn gennem kunstmuseer, kunstværker mm., det var muligt på grund af kunstinstitutionernes økonomiske nød.

men den tjener også et andet formål, nemlig som en illustration af mottoet ”We want to help you, but we want to own you.” Mottoet er en allegori på de rige industrialiserede landes forsøg på at fastholde og udvide deres diskursive magt i forhold til udviklingslandene. Den hjælp og de handelsmuligheder, der tilbydes, er ikke nødvendigvis hensigtsmæssig, men udviklingslandene er i så stram en økonomisk situation, at de på trods af dårlige eller ulige handelsvilkår, nødvendigvis må acceptere. Det samme gør sig gældende i Hornsleths handel:

De her mennesker er så fattige, at de ikke havde et reelt valg, da jeg tilbød dem dyr i bytte for at tage mit navn. De er så fattige, at de ville have kaldt sig Coca-Cola, hvis det var, hvad der blev krævet.⁵³

Netop derfor består den vestlige verden som legitimerende identitet, de fattige lande har simpelthen ikke mulighed for eller råd til at afslå hjælp og handel, og derfor er Hornsleths handel såvel som de internationale forhold et udtryk for en performativ vold mod uganderne og udviklingslandene generelt.

Handlen er som helhed et billede på de internationale forhold, men også i værkets mindre dele illustreres dette. Eksempelvis kan man på id-kortene se, at Hornsleth ikke er den første, der har ”handlet” med uganderne. Uganderne har traditionelle ugandiske efternavne, men ikke ugandiske fornavne. De to ugandere, der vises på disse id-kort, hedder eksempelvis Moses og Muhamed til fornavn, men Kafumbilwango og Lobowa til efternavn.⁵⁴ Dermed henvises der til Kristendommens og Islams imperialisme.



Missionærerne indgik og indgår stadig en handel med betingelser: ”De lover evigt liv og mad. Hvis du forlader din 10.000 år gamle stammereligion, og du tror på ham der Jesus Christensen, så lover vi dig evigt liv og glæde. Plus, om søndagen får du lov til at sidde inde hos præsten og drikke te i hans

⁵³ Elgaard, d. 31. marts 2007

⁵⁴ Hornsleth, 2007, s. 192 og 156

stue.”⁵⁵ Men også en mere generel imperialismekritik udfoldes, idet de afbillede uganderne bærer traditionelle europæiske fornavne, som eksempelvis Philip Hornsleth Gimugu, Joyce Hornsleth Nakabugo, Charles Hornsleth Juuko og Richard Hornsleth Mulondo.⁵⁶ Gennem navnene konkretiseres det, at Hornsleths ærinde er en reproduktion af allerede eksisterende mønstre, men en reproduktion der har til formål at belyse magtstrukturerne i de selv samme mønstre.

På trods af at globaliseringen og det futile rum værdilades positivt, kritiseres den eksisterende struktur for ikke at være universel, rummet er endnu ikke glat, fordi den vestlige diskurs og praksis vedrørende udviklingslandene gør rummet stribet gennem konsolideringen af deres diskurs. Hvis globaliseringens rum skal være glat, fordrer det en konsolidering af ”en konstitution for global kapitalisme”, jævnfør Hornsleths eksportoptimisme. De rige vestlige lande kritiseres for ikke at være interesseret i en sådan global kapitalisme og for i stedet at fokusere på den ”nationale udvikling”. At fokus er på den nationale udvikling peger på, at rummet fortsat ønskes stribet, og at den globale kapitalisme et glat rum tilbyder afgrænses af nationale og regionale grænser. Den vestlige politik om den internationale udvikling forstærker altså en diskurs og praksis, der legitimerer nogle centrale antagelser i den globale politik, nemlig statssuverænitet og territorialitet, der fungerer som stærke ideologiske antagelser.⁵⁷

Både ideologi og praksis i den globale politik om international udvikling forstærker den globale ulighed og må ændres både som analytisk ramme og som organisationsprincip i verdenspolitikken. Det ekspliciteres i *The Village Project*, når Hornsleth imiterer den globale verdens kommercielle system. Han skaber en modkultur på det globale systems egne præmisser. Man kan vælge at afvise denne modkultur ved at henvise til Grant Kesters dialogiske determinisme og konstatere, at projektet bekræfter en ulige dialog. Men reproduktionen af uligheden er nødvendig. Hornsleth kan ikke bare give dem dyrene og fotografere dem. Det er nødvendigt, at uganderne tager navnet. Det skyldes, at futilismen nødvendiggør reproduktionen, i og med det er nødvendigt at tage udgangspunkt i verden som den foreligger i stedet for blot at bekræfte diskurser om værditab. Futilismen tillader ingen pseudoholisme og utopiske rum, men fordrer at udgangspunktet er allerede eksisterende kulturelt materiale inden for det sociale felt. Dermed afhænger projektets succes af, at der tages udgangspunkt i den foreliggende struktur, selvom dialogen er ulige, og at den løsningsmodel, der opstilles, også har

⁵⁵ Christensen, d. 28. august 2006

⁵⁶ Hornsleth, 2007, s. 130, 129 og 136

⁵⁷ En kritik, der blandt andet rettes af Weber, 2004, s. 189

hjemmel i materiale, der allerede foreligger. Derfor opstilles den globale kapitalisme og det glatte rum som løsning. Ydermere afhænger projektets succes af, om uganderne etablerer en modstand, og at denne bliver repræsenteret i projektet.

Ugandernes møde med Hornsleth

Kritikken af det sribede rum retter sig særligt imod vestlig imperialisme og neokolonialisme, og på hvordan den hegemoniske diskurs påvirker de dominerede især med hensyn til økonomisk formåen og identitetskonstruktion både som individer og som gruppe. Kritikken er en påpegning af, at samtidens diskurs og praksis om udviklingslandenes udvikling er et forsøg på at rekonstruere den politiske anvendelighed af den Tredje Verden som en fastforankret diskurs om den uudviklede "Anden".

Rekonstruktionen er problematisk, fordi begrebet om den Tredje Verden ikke længere er analytisk anvendeligt. For det første fordi den Tredje Verden på trods af sin diversitet primært bliver associeret med postkolonistater og stater i det globale syd og altså er territorielt beskrevet, hvor situationen i dag er anderledes divers.⁵⁸ For det andet er den Tredje Verden ikke længere et meningsfuldt referencepunkt for samtidig global politik, fordi den politiske betydning er forsvundet efter den kolde krigs afslutning og enden på bipolariteten. Derfor er referencen til den Tredje Verden i dag først og fremmest et politisk og ideologisk koncept,⁵⁹ men alligevel er begrebet til stadighed ledende i organiseringen af global kapitalisme og administrationen af sociale og politiske modsætninger med hensyn til ulighed og fattigdom.

Det er denne reproduktion af den Tredje Verden, der finder sted i handlen mellem Hornsleth og uganderne, idet der konstrueres en traditionel diskurs om den "Anden". Forholdet mellem Hornsleth og uganderne reproducerer os-dem dikotomien, Vesten og de "Andre", som man blandt andet finder beskrevet i Edward W. Saida's *Orientalism*, der omhandler forholdet mellem Occidenten/Vesten og Orienten/Mellemøsten. Dikotomiseringsperspektivet kan i forbindelse med globaliseringen og det glatte rum bidrage med en forklaring på, hvorfor grænser består på trods af, at personer (mm.) krydser

⁵⁸ Situation efter 1990 er kompleks, her kan man finde flere distinkte klasser af nationer. De tidligere kommunistiske Østeuropæiske lande danner noget i retningen af en mellemindkomstgruppe sammen med de store olieeksporterende stater, der dog stadig er bagefter Vesteuropa og Nordamerika. Latinamerika klarer sig bedre end Afrika syd for Sahara, og også Syd- og Østasien er diverse. Et kort der illustrerer de enkelte landes BNP findes i Mackay, 2005, s. 1178

⁵⁹ Williams, 1994

dem. Den kategoriske distinktion mellem grupper afhænger ikke af mobilitet, kontakt og information, men indeholder en social proces med eksklusion og inklusion, og dermed opretholdes kategorierne på trods af, at globaliseringen ændrer deltagelse og status.⁶⁰ Orientalismen er i forlængelse heraf en kunstig vestlig forestilling, en konstruktion, der er uforanderlig, fordi den konstrueres i stabile mønstre og ikke er i overensstemmelse med virkeligheden.⁶¹ Konstruktionen af den "Anden" påvirker også de virkelige forhold, og Vesten har dermed magten til at påtvinge den "Anden" sin konstruktion. Said peger på, at orientalismen er en forudsætning for kolonisering, hvad der i denne forbindelse implicerer, at genopfindelsen af den Tredje Verden som Vestens "Anden" er en forudsætning for den økonomiske neokolonisering.

Dikotomien viser sig i *The Village Project* i handlen, som uganderne er for fattige til at afslå. Hornsleth påtvinger dem sin vestlige konstruktion i form af navnet, som de ikke kan afslå, han har altså magten til at påtvinge den "Anden" sin konstruktion. Dette illustreres også på det billedlige plan, hvor det på flere fotografier er bemærkelsesværdigt, at byen er blevet indhegnet, for at holde dyrene inde, men at det i ligeså høj grad synes, at være menneskene der spærres inde af pigtrådshegn og høje stolper med Ugandas farver og Hornsleths navn. Hornsleth har altså magten til at afgrænse deres råderum og til at gøre deres rum stribet, helt konkret stribet af pigtråd og farverne sort, gul og rød.



Hornsleth italesætter altså dikotomien gennem handlen, men spørgsmålet er, hvordan han påtvinger uganderne sin konstruktion, hvordan uganderne sin identitet påvirkes. Som Stuart Hall gør opmærksom på er, "the notion that identity has to do with people that look the same, feel the same, call themselves the

⁶⁰ Frederik Barth beskriver disse processer medhenblik på etniske kategorier, dog uden globaliseringsperspektivet.

⁶¹ Det er problematisk, at Sids diskurs er uforanderlig og totalitær, da det betyder, at diskursen er ens over tid, og altså ikke tager højde for historiske skift, som eksempelvis det der skete med murens fald. Problemet er, at han overtager sit diskursbegreb fra Foucaults ide om at: "Vi kan kalde en gruppe af ytringer for diskurs i det omfang de udgår fra den samme diskursive formation (...) Diskursen består af et begrænset antal ytringer, som man kan definere mulighedsbetingelserne for." (Foucault, 1969 s. 153 citeret fra Marianne Winter Jørgensen og Louise Philips) Dette er for så vidt et fint udgangspunkt, problemet er bare, at Foucault tenderer mod at identificere en og kun en diskurs i hver epoke, og det samme gør Said. Hvis man løser op og i stedet anvender Laclau og Muffes kritiske diskursanalyse, kan man bevare blikket for magten og betone diskursernes stræben efter hegemoni, lukning, altså at definere en situation.

same, nonsense.”⁶² Faktorer som etnicitet, religion og kultur er altså ikke identitetsskabende i sig selv, men i kraft af de bliver tillagt en værdi for fællesskabet. Identitet er ikke en essentialistisk kerne, men processer af kulturel udveksling, altså er kulturelidentitet flydende processer, der opstår mellem mennesker. Identitet er en forhandling mellem selvbiografisk materiale og det samme materiale, men fortalt af andre: den ”Anden”, samfundet, myndighederne, autoriteterne.⁶³ Dermed er identitet både kollektiv og personlig. Ydermere behøver sandhedsværdien ikke at være afgørende, da identitet også fremstilles i forhold til, hvem vi gerne vil være, hvad man kan kalde imaginære identifikationer. Identitet er altså kulturelt betinget: “Our selves – our identities – are made in culture, rather than something we inherit from nature.”⁶⁴ Hornsleth er i landsbyen autoriteten, i den forstand at han har magten til at fortælle uganderne biografiske og kulturelle materiale.

Uganderne må nødvendigvis tilfredsstille deres basale behov, der, som Abraham Maslow beskriver i sin behovspyramide, er af fysisk karakter, nemlig føde. Først når sult og tørst er stillet, kan mennesket fokusere på andre behov. Det andet trin i pyramiden er behovet for sikkerhed, og det er her Hornsleth handel kan placeres. Mennesker der har oplevet sult og tørst ønsker at sikre sig og sin familie for at undgå sulten igen, og Hornsleth tilbyder dyr, der fungerer som en fremtidig sikring af det fysiske behov sult og en indtjening, der kan dække øvrige behov vedrørende overlevelse. Der etableres altså en sikkerhed mod den nød David Kateragga, der er deltager i projektet, beskriver:

Sub Saharan people are actually dying. Uganda in particular with a life expectancy of 46 years. Not because we Ugandans want to die that early, but simply because our people do not have a single coin to buy medicine and the basic necessities to keep living.⁶⁵

Sikkerheden opnår de, hvis de til gengæld er villige til at indoptage Hornsleth og hans kultur, repræsenteret ved navnet, i deres identitet. Handlen er altså et eksempel på, hvordan identitet forhandles mellem autoriteten og selvet, men i den forstand at det er en forhandling mellem Vestens stærke diskurs og de fattige udviklingslande. Der sker en forhandling, men den er båret af, at udviklingslandene ikke har andre alternativer end at acceptere modpartens krav.

⁶² Hall, 1996, s. 49

⁶³ Storey, 1999, s. 80

⁶⁴ Storey, 1999, s. 88

⁶⁵ Hornsleth, 2007, s. 37

Også med hensyn til identitetskonstruktionen reproducerer Hornsleth altså den globale ulighed, men igen tjener reproduktionen som illustration eksisterende strukturer i det sociale felt. Reproduktionen af uligheden giver uganderne en mulighed for, at repræsentere den diskurs de er underlagt af Vesten og tale imod denne. David Kateragga skriver blandt andet:

The people of my village are participating in the Hornsleth Village Project of their own free will. Absolutely none are forced into doing something that they do not want to do. They fully understand the aim of the project, and they are participating – not only to get a goat or a pig – but also because they approve of the aim of the project.⁶⁶

De accepterer navnet, fordi de ikke har andet valg, men også fordi de erkender nødvendigheden af at italesætte de ulige vilkår, hvis de skal ændre deres forhold mere permanent og altså opnå en mere permanent sikkerhed som gruppe. De tager navnet, fordi det kan give dem en stemme:

We badly need a voice, and who will speak, if the Africans around the world are not speaking? I believe that this project is a part of our voice⁶⁷

Deres mål er at skabe opmærksomhed omkring den usikre situation de befinder sig i, og på at de ikke er en del af den globale kapitalisme, men tværtimod fastholdes i en begrænsende diskurs om den underudviklede Tredje Verden.

To make people think of the fairness of the Western world aiding Africans and at the same time setting limits of international open trade markets.⁶⁸

Det projekt, de indskrives i, udøver på den ene side en performativ vold mod dem, idet de gøres til den "Anden", men på den anden side gives de muligheden for at italesætte deres andetgørelse gennem en udtalt modstand. Aktører, der gøres til den "Anden" og befinder sig i en devalueret eller gennem dominans stigmatiseret position, genererer ofte en modstandsidentitet. Modstandsidentiteten leder til formationer af fællesskaber, idet der konstrueres kollektiv modstand mod den ellers ubærlige undertrykkelse. Normalt dannes fællesskaberne på grundlag af identiteter, der umiddelbart er klart defineret af historie, geografi eller biologi, der gør det lettere at essentialisere grænserne for modstanden.⁶⁹ Men ugandernes modstand konstitueres anderledes, i og med de indgår i *The Village Project*. Deres modstandsidentitet bygger, på grund af Hornsleths futilisme, på idealet om global kapitalisme. Landsbyens fællesskab er altså ikke territorielt bestemt og baseret på eksempelvis en

⁶⁶ Hornsleth, 2007, s. 37

⁶⁷ Hornsleth, 2007, s. 38

⁶⁸ Hornsleth, 2007, s. 37

⁶⁹ Castells, 1997, s. 9

holistisk etnicitetsopfattelse, men snarere et fællesskab baseret på kravet om, at blive en del af det større fællesskab. De er villige til at opgive de mere traditionelle fællesskabsgivende faktorer til fordel for en integration i den globale kapitalisme. Deres modstandsidentitet får dermed en speciel karakter, fordi der ikke er tale om "the exclusion of the excluders by the excluded,"⁷⁰ men snarere om inklusionen af den ekskluderende af de ekskluderede. Uganderne forsøger, gennem handlen med Hornsleth, simpelthen at inkludere den globale kapitalisme i deres region, for dermed at undgå den fortsatte marginalisering.

Reproduktionen af det urepræsenterbare

To spørgsmål står tilbage. For det første om Hornsleth formår at repræsentere den vold, der udøves mod uganderne og den modstand, der opstår som reaktion herpå, i fotografierne. For det andet om den adresse, uganderne retter mod os som beskuerer, når de på fotografierne vender deres ansigt mod os og stiller etiske krav til os, er succesfuld.



Levinas skriver om ansigtet og mødet med det:

The approach to the face is the most basic mode of responsibility ... The face is not in front of me, but above me, it is the other before death, looking through and exposing death. Secondly, the face is the other who asks me not to let him die alone, as if to do so were to become an accomplice of his death.⁷¹

Ansigtet peger altså på, at beskueren ikke må dræbe, på individets ret til eksistens, og på at den

"Andens" eksistensret har forrang over ens egen. Ansigtets udtalte mening er, at "The face is what one

⁷⁰ Castells, 1997, s. 9

⁷¹ Levinas, 1986, s. 23-24

cannot kill”⁷² Men hvorfor betoner Levinas drabet, hvorfor denne vold og angst for at møde ansigtet? Butler redegør for, at det handler om ikke-vold. I mødet med den anden frygter individet for sin egen overlevelse, men også for at såre den anden, og disse to impulser er i kamp med hinanden, men de bekæmper hinanden for ikke at være i krig. Ugandernes ansigter udtrykker altså, deres egen eksistensret, og at man som beskuer ikke med etisk belæg kan vægte sin egen eksistens højere end deres. Det er netop et opgør med Vestens dominans, der udtrykkes i ugandernes ansigter. Vi har som vestlige beskuere ikke ret til at dominere dette ansigt, og hvis vi forhindrer det i at få adgang til midler, der kan opretholde dets liv, bidrager vi til dets død. At respondere på ansigtet er at være bevidst om, hvad der er usikkert i et andet liv og i selve livet, og det er det, der sker i mødet med Hornsleth billeder, vi ser ugandernes usikre eksistens, og vi ser, at vi er ansvarlige for denne usikkerhed.

I *The Village Project* er der, som nævnt, to ansigter. Hornsleths ansigt, der vendes og udøver vold mod uganderne, og som repræsenterer Vesten, og ugandernes ansigt, der udtrykker den vold, der udøves mod dem. Igen er Hornsleths dobbeltpositionering afgørende. Når kunsten ikke er positioneret som den ”Anden” som den dominerende og marginaliserende magts modsætning, bliver det problematisk for beskueren at møde værket: for hvordan skal jeg reagere, når to ansigter vendes imod mig, hvoraf det ene udøver vold mod den anden, og hvor og det der udøver volden repræsenterer mig og min verden? Kunsten er ikke et isoleret felt, men en del af den vestlige diskurs, og derfor er det umuligt for beskueren at positionere sig i det kunstneriske felt og hævde sin andethed i forhold til Vesten og den vold der udøves mod uganderne.

Hornsleth tager ikke afstand fra den vold, han mener udøves mod uganderne, men reproducerer den. Derfor er det svært at afgøre, om projektet er en positiv illustration eller en negativ reproduktion, altså om det er Hornsleth som social aktør eller som forretningsmand, der betegner projektet. Der er tale om en tredje løsning, nemlig en positiv reproduktion, altså en social aktør der på markedets præmisser brander sig både som forretningsmand og social aktør med henblik på at ændre præmisserne. Denne dobbelthed afskriver ikke værket som social intervention, men giver det tværtimod nye muligheder med hensyn til menneskeliggørelsen af de ansigter, der indgår i værket. Der findes en generel antagelse om, at de der opnår repræsentation, især selvrepræsentation, har en bedre chance for at menneskeliggøres, og de der ikke har nogen chance for at repræsenterer sig selv løber en større risiko for at blive behandlet som mindre mennesker. Antagelsen har gjort sig gældende i receptionen af *The*

⁷² Butler, 2004, s. 134

Village Project, hvor det er blevet kritiseret, at uganderne ikke har mulighed for at repræsentere sig selv fuldt ud, men tværtimod er underlagt Hornsleths selvrepræsentation, hvorfor det konkluderes, at deres situation ikke behandles etisk forsvarligt i projektet. Men nok repræsenterer projektet ikke uganderne fuldt ud som individer, men til gengæld repræsenteres noget andet, nemlig den vold der udøves mod dem, og dermed deres lidelse. Butler argumenterer for, at ansigtet ikke kan repræsentere menneskelig lidelse, da denne ikke kan tage nogen direkte repræsentation i ansigtet.⁷³ Det er altså noget urepræsenterbart, Hornsleth forsøger at repræsentere i de portrætterede uganderes ansigter. Det urepræsenterbare forsøges repræsenteret, selvom det synes umuligt, og dette paradoks må opretholdes, i den repræsentation der gives.⁷⁴ Paradokset opretholdes i Hornsleths fotografier. Selvom ansigtet ikke direkte kan repræsentere volden, og id-kortene blot er symboler på volden mod ansigtet, henviser de som symboler til det, der ikke kan repræsenteres, nemlig den vold uganderne udsættes for af Hornsleth, af Vesten og af mig som beskuer. Ansigtet synes at sige: I udøver vold mod mig og i fratager mig min eksistensret.

I sidste ende formår *The Village Project* at reproducere og dokumentere den vold, der udøves mod uganderne, og dermed repræsenteres det urepræsenterbare, nemlig ugandernes lidelse.

⁷³ Butler, 2004, s. 144

⁷⁴ Butler, 2004, s. 146