

Ind i kroppen og op i hovedet

- *En rapport om kunstnerisk kritik af kapitalismen*

Lasse Emil Larsen Mouritzen

Julie Høj Thomsen

Nana Buurgaard Christensen

Pelle Wegeberg

Rasmus Hage Dalland

Gruppe 21, hus 19.2

2. semester, sambas, 2011

Vejleder: Lars Petersen



”kunsten fungerer ved at den i virkeligheden går ind i kroppen og op i hovedet, det vil sige den snyder den forsvarsmekanisme som man normalt har, intellektuelt for at beskytte sig mod, mod nogle ting, som man måske ikke vil erkende”

Jens Galschiøt

Abstract

In this report our ambitions is to investigate the relation between criticism and capitalism, and how a criticism directed at the capitalism can create a space of free or critical reflection. We have chosen to analyze three different artists, whose works can be characterized as a kind of performance art, which aim is to engage a larger group of audience in a happening and to combine an aesthetic expression with a specific action. Jens Galschiøt is a Danish sculptor, who is directing a criticism of the capitalism in a less determined way, as he expresses more universal problems in the world through his works. *Survival of the Fattest* is a good example of his wide appeal in his criticism, as it represents a general injustice in the world. The Danish group of artists or social entrepreneurs, Superflex, creates solutions to specific problems, often provoked by the capitalism, by using aesthetic and artistic effects. This way of working manifests itself in their *Guaraná Power* project. The Yes Men is an American activist duo, who works within the capitalistic system in order to criticize it. This type of action is expressed for instance in their action against DOW Chemicals, and is described in their film *Fix The World*. We have made use of different interpretations of The Frankfurt School's Aesthetic Theory, in order to describe the possible effect of these groups' artistic expressions. We have chosen *The New Spirits of Capitalism* as a theoretical foundation of understanding how the critique is able to influence the capitalism, and how the capitalism handles this critique. To organize the analysis about the chosen groups' ability to create a space of free or critical reflection, we have used Ønskekvist-modellen, devised by a group of Danish scientists. Finally we will investigate how you, depending on your goal for the criticism, can criticize capitalism according to Kuhn's Paradigm Theory.

Abstract

I denne rapport er vores ambition at undersøge relationen mellem kritik og kapitalisme, og hvordan en kritik rettet mod kapitalismen kan danne rum for fri eller kritisk refleksion. Vi har valgt at analysere tre forskellige kunstnere, vis værker kan karakteriseres som aktionskunst - en slags kunst, der kombinerer æstetisk udtryk med en specifik handling, og vis mål er at engagere en gruppe mennesker.

Jens Galschiøt er en dansk kunstner, der retter en kritik mod kapitalismen på en åben måde, da han udtrykker nogle af verdens universelle problemstillinger i hans værker.

Survival of the fattest er et godt eksempel på den brede appel i hans kritik, da den repræsenterer en generel uretfærdighed i verden.

Den danske gruppe af kunstnere, eller sociale entreprenører, Superflex, laver, ved hjælp af æstetiske og kunstneriske virkemidler, løsninger på specifikke problemer, der ofte er fremprovokeret af kapitalismen. Denne måde at arbejde på manifesterer sig fx i projektet Guraná Power. The Yes Men er en amerikansk aktivist-duo, der arbejder indenfor det

kapitalistiske system for at kritisere det. Denne type arbejde kommer bl.a. til udtryk i deres aktion mod DOW Chemicals, og beskrives i deres film Fix The World.

Vi har gjort brug af forskellige fortolkninger af Frankfurterskolens æstetiske teori for at beskrive de mulige effekter af disse grupper kunstneriske udtryk. Vi har valgt The New Spirit of Capitalism som det teoretiske grundlag for at forstå hvordan kritik kan påvirke kapitalismen, og hvordan kapitalismen reagerer på denne kritik. For at organisere analysen af de udvalgte grupper mulighed for at skabe rum for fri og kritisk refleksion, har vi benyttet ønskekvisit-modellen, der er dannet af en gruppe danske forskere. Slutteligt vil vi, ud fra Kuhns paradigme-teori, undersøge, hvordan man kan rette en kritik af kapitalismen afhængigt af ens mål for kritikken.

1.0 Problemfelt.....	1
2. 0 Problemformulering.....	3
2.1 Uddybning af problemformuleringen.....	3
2.2 Underspørgsmål	4
3.0 Metode og design.....	5
3.1 Projektdesign.....	5
3.2 Afgrænsninger	5
3.3 Begrebsafklaring.....	6
3.4 Valg af metode	7
3.5 Hermeneutik	8
3.6 Valg af empiri	9
3.7 Interview	11
3.8 Kritik af empiri.....	12
3.9 Valg af teori.....	13
3. 10 Kritik af teori.....	14
3.11 Kvalitetsvurdering	16
4.0 Teori	19
4.1 Adorno - Det smukke og det grimme.....	19
4.2 Modernisering af æstetikken	21
4.2.1 Lippe - Sansbevidsthed	21
4.2.2 Æstetisk erfaring og praksis.....	23
4.2.3 Æstetisk kvalitet	24
4.2.4 Nyere æstetiske appeller	24
4.3 Boltanski og Chiapello - <i>The New Spirit of Capitalism</i>	25
4.3.1 Kritikkens mulige virkninger på kapitalismen.....	26
4.3.2 Kritik og indignation	26
4.4 Thomas Kuhn - Paradigme-teori	26
4.5 Ønskekvist-modellen	29
4.5.1 Ønskekvist-modellen i relation til vores projekt	29
4.5.2 Ønskekvistmodellens tre vektorer	30
5.0 Analyse af aktionskunstens virkemidler.....	34
5.1 The Yes Men	34
5.2 Jens Galchiøt	42
5.3 Superflex	51
5.4 Sammenfatning af de tre analyser:	58
6.0 Analyse af kritik og det kapitalistiske paradigme	61
7.0 Konklusion	67
8.0 Perspektivering.....	71
9.0 Litteraturliste.....	73
Bilag.....	75

1.0 Problemfelt

Magt er udtryk for alle de fænomener, der fastholder eller ændrer menneskeskabte relationer og strukturer (Christensen&Jensen:2009, s. 14). Følgelig har der i alle hidtidige samfund eksisteret en eller anden form for magtstruktur, og til enhver form for samfundsmæssig magt, hovedstrømning eller kultur, eksisterer modbevægelser – tryk avler modtryk.

Magt kan forstås som et forhold mellem de beherskende og de beherskede. Helt nøgternt kan man postulere, at de beherskende har en interesse i at bibeholde magten, og således ikke ønsker at være genstand for en kritik, som i sidste instans kan frarøve dem magtens privilegium. Historisk set findes talrige eksempler på bevægelser, der har forsøgt at ændre samfundsordenen, eller i hvert fald søgt at gøre opmærksom på alternativer til den herskende forståelse og erkendelse af det optimale samfund. Det er interessant at undersøge, hvilke vilkår kritikken eller alternativet skal fungere på, og hvilke 'krav' man skal opfylde, for at kunne udfordre magten samt hvilke strategier de beherskende anvender for at håndtere kritikken.

Dynamikken mellem magt og modmagt, eller magt og kritik af magten, og betingelserne for en åben debat mellem opponerende synspunkter, er essentiel for udviklingen af ethvert samfund. Indenfor det repræsentative demokratis rammer er der ytringsfrihed, og det er derfor muligt at udtrykke en kritik gennem traditionelle demokratiske udtryksformer, som eksempelvis læserbreve, demonstrationer, medlemskab af et parti eller lignende. Mange vælger dog at udtrykke deres kritik på mere alternativ vis. Utallige nye nicher, subkulturer og kunstretninger, søger at udfordre det samfundsmæssige hierarki, og forsøger på en mere utraditionel og indimellem opsigtsvækkende måde at realisere en kritik. I denne sammenhæng er det interessant at undersøge, hvorfor man vælger at udtrykke kritikken af denne vej. Hvad er det disse alternative udtryksformer kan, som mere traditionelle kritikformer ikke kan? Hvilke virkemidler tages i brug, og hvad er effekten af disse?

Et fænomen, der har været genstand for meget og mange forskellige former for kritik, er det kapitalistiske system. Kritik af kapitalismen har eksisteret lige så længe som kapitalismen selv, og har været udtrykt af et utal af forskellige grupper lige fra arbejderbevægelser, kvindebevægelser, minoritetsbevægelser og miljøbevægelser til forskellige kunstneriske og kulturelle retninger. Det kan dog være vanskeligt at adressere en kritik til et system, der i forvejen kan være svært at få øje på og i det hele taget definere præcist. Magten er lettest at få

øje på, hvis den eksempelvis er indlejret i en bestemt mand, virksomhed, titel eller genstand. Dog eksisterer her et system, som underbygger og forstærker en eventuel frontfigurs position, og som ikke nødvendigvis ophører med at eksistere, hvis frontfiguren falder eller skiftes ud. Man kunne hævde, at den er indlejret i vores forståelse af verden. Det kapitalistiske system har et diffust, men allestedsnærværende væsen, og selve systemet eller tankegangen bag kan være svær at ramme. Til trods for en vedblivende kritik fra mange forskellige sider, er det på mange måder lykkedes det kapitalistiske system at retfærdiggøre sig selv, nærmest som den eneste mulige måde at organisere samfund, økonomi og produktion på. Dette kommer bl.a. til indenfor den økonomiske videnskab, hvor neoklassisk markedsökonomi af de fleste præsenteres som objektiv videnskab, der ikke ligger under for bestemte værdier eller normative betragtninger (Boltanski og Chiapello: 2005, s. 13). Et interessant spørgsmål i denne sammenhæng er, hvordan det er lykkedes det kapitalistiske system at retfærdiggøre sig selv, og fastholde den brede befolkning i at deltage i systemet og akkumulations-processen, på trods af de mange forskellige former for kritik, det har haft rettet imod sig. Vi er interesserede i at undersøge vilkårene for kritik af kapitalismen, hvilke mulige virkninger kritikken har på kapitalismen og hvilke mulige reaktioner kapitalismen har på kritikken.

Med æstetiske udtryk og kunstneriske aktioner findes måder, hvorpå der kan skabes et rum for kritik, formulering af alternativer, fokus på samfundsmæssige problemer og herigennem skabe rum for refleksion hos beskueren. I denne sammenhæng ønsker vi at undersøge, i hvilket omfang og på hvilken måde kritik reelt kan udfordre kapitalismen. Gennem aktionsgruppen The Yes Men, kunstnergruppen Superflex og kunstneren Jens Galschiøts projekter oplever vi en interessant og nyskabende kritikform, hvor kreative udtryk og konkrete handlinger er omdrejningspunktet. Fællesnævneren for disse tre er, at de, på trods af deres differentierede udtryksform, alle beskæftiger sig med kunstneriske aktioner, der retter en kritik mod det kapitalistiske system. Der er ikke tale om konventionelle demokratiske måder at udtrykke en kapitalisme-kritik på, men derimod en innovativ form, hvor man agerer udenom statslige eller regionale magthavere og benytter sig af utraditionelle medier. Alle tre udnytter de f.eks. det offentlige rum til at udbrede kritik, og for alle tre er æstetikken i aktionskunsten en væsentlig faktor. Der kan endvidere ofte stilles spørgsmålstejn ved lovmæssigheden i disse gruppers projekter og aktioner. Om dette hæmmer projektet, eller om det måske ligefrem kan hjælpe dem til at de når deres mål, kan diskuteres og er spændende og relevant at undersøge.

Et andet forhold, der er interessant at undersøge, er værkernes og kunstnernes forhold til systemet. For både The Yes Men og Superflex' vedkommende forekommer kritikken at blive rettet indefra det system, der kritiseres, da de aktionere på systemets præmisser, men giver det et mere humant ansigt. Det er interessant at undersøge, om dette gør grupperne og kritikken stærkere eller om det svækker deres kritik, at de fungerer kapitalistisk. Desuden er det karakteristisk for både The Yes Men og Superflex, at de gennem deres projekter giver bud på et alternativ til det samfund de kritiserer. Ideerne nærmer sig i nogle tilfælde utopier. Utopier er kendetegnet ved at sætte drømmende tanker i gang hos den, der forestiller sig dem, men symptomatisk for utopien er også, at den definitivt ikke er realiserbar. Det legende i aktionskunsten kan måske bruges til at minde folk om, at en mere human verden er mulig, men det utopiske udseende vil måske få luftkastellet til at sprænges. Til gengæld skaber de, hvert fald i Superflex' tilfælde, en unik mulighed for at deres kritik, reelt rykker noget i samfundet og gør en forskel. Ydermere er det spændende at undersøge, hvordan og i hvor høj grad de tre typer aktionskunst formår at sikre sig mod kritik eller bruger kritikken aktivt i deres aktionskunst.

Med udgangspunkt i disse overvejelser er vi nået frem til nedenstående problemformulering:

2. 0 Problemformulering

Hvordan kan man gennem aktionskunst skabe kritik og rum for kritisk refleksion af kapitalismen?

2.1 Uddybning af problemformuleringen

Vi vil i nærværende projekt forsøge at finde ud af hvordan kunsten, eller nærmere bestemt aktionskunsten, kan skabe en kritik af kapitalismen som dels får publikum til at reflektere over det system vi lever under og deres egen rolle i systemet. Vi tager udgangspunkt i tre forskellige typer aktionskunst for at give et nuanceret billede af kritikkens ansigter og forsøger gennem teoriafsnittet at begrebsliggøre kritik, rum for refleksion, det kapitalistiske system. Teorien vil dog også give sine svar på hvordan et rum for refleksion 'ser ud', hvad det skal kunne og hvilke virkemidler det æstetiske i kunsten kan trække på for at nå ind til publikummet og opfordre til refleksion. I formuleringen *kritik af kapitalismen* ser vi også en åbning for at berøre hvordan kritik kan sammenspile med et system som det kapitalistiske.

Hvordan man kan skabe kritikken og rummet for refleksionen vil der blive givet teoretiske bud på, men hovedfokus ligger i de konkrete eksempler på virkemidler vi ser i vores tre cases, herunder f.eks. medier, udtryksform, interaktion med omgivelserne og publikum og mål for kritikken. I forhold til hvem eller hvad man kritiserer når man kritiserer kapitalismen så sorterer vi ikke nogen fra på forhånd, men overlader det til analysen at undersøge hvor kritikken rettes mod. Nogle bud på forhånd kunne dog være selve systemet, dets garantier, dets tilhængere, forbrugerne i systemet, producenterne eller investorer og spekulanter.

Derudover er der et par ting omkring kapitalismen, der er vigtige at få gjort klart. For det første arbejder vi ud fra at Danmark og resten af den vestlige verden er stærkt, og i nogle lande og nogle områder entydigt, styret af en kapitalistisk tankegang. Her tænker vi fortrinsvist på det økonomiske system. For det andet er vores motivation for at skrive projektet bygger på en frustration over nogle forhold i det kapitalistiske system vi finder problematiske. Dog mener vi at uanset samfundssystemet, sker udviklinger til det bedre kun gennem belysning og refleksion af kritisable forhold.

Centrale begreber fra problemformuleringen vil blive forklaret i begrebsafklaringen.

2.2 Underspørgsmål

1. *Hvad siger udvalgte teorier om virkningerne af æstetisk kritik af kapitalismen?*

Teorien vil vi bruge til at skabe struktur for vores analyse og til at åbne op for og begrebsliggøre en undersøgelse af vores tre cases.

2. *Analyse: Hvilke kvaliteter og problemer har The Yes Men, Jens Galschiøt og Superflex som kan hjælpe eller hæmme dem i fremstillingen af en kapitalismekritik og rum for kritisk refleksion hos modtageren?*

På baggrund af vores findings fra teoriafsnittet om paradigmateteorien og kritik af kapitalisme og analysen vil vi undersøge hvilken effekt forskellige former for kritik har på kapitalismen, her forstået som et overordnet system der nærmer sig et naturgivent verdensbillede.

3. *Hvordan kan kritik og kritisk refleksion påvirke et system som kapitalismen?*

3.0 Metode og design

3.1 Projektdesign

I forhold til projektdesign har vi valgt et klassisk design med indledende afsnit i form af problemfelt og metode. Disse bruges til at forklare vores tanker om projektets samfundsmæssige relevans og faglige problemstillinger ved dels emnet æstetisk samfundskritik og dels metodiske problemstillinger ved vores rapportskrivning og konklusion. Dernæst vil følge en gennemgang af teori. Teoriafsnittet vil have to dele, der relaterer sig til de to dele af vores problemformulering. Første del vil omhandle, hvordan kunst og æstetik kan skabe rum for fri refleksion. Anden del vil omhandle, hvordan man kan rette en kritik af kapitalismen, herunder hvilke mulige virkninger kritikken vil have. Efter teoriafsnittet vil følge en analyse, der ligeledes vil være inddelt efter de to dele af problemformuleringen. Første del af analysen vil tage udgangspunkt i vores tre cases, der præsenteres og analyseres enkeltvis.

Herefter vil følge en opfølgning af analysens resultater og afslutningvis en konklusion og en perspektivering. Vi har valgt denne klassiske opbygning, da den når rundt om de tre vigtige taksonomiske niveauer, som vi mener er essentielle for at svare fyldestgørende på vores problemstilling.

3.2 Afgrænsninger

Vi har valgt ikke at forholde os til diskussionen om hvad kunst er og ikke er. Denne afgrænsning har vi valgt, fordi hovedfokus i vores opgave ikke er kunst, men kritik, og hvordan man kan udtrykke denne. Når vi beskæftiger os med begrebet aktionskunst, er det egentlig ikke relevant for os, om de er kunst eller ej, men derimod at de er eksempler på en alternativ måde at rette kritik på. Kunst og æstetik er centrale begreber i vores litteratur til dette projekt, og kan derfor ikke undgås helt. Når vi alligevel bruger begreber som æstetik og kunst, er det fordi vi mener, at teorierne omkring disse begreber kan bidrage i analysen af vores cases.

Derudover har vi afgrænset os fra at undersøge beskuernes oplevelse af værkerne. Vi antager ganske vist, hvilke mulige virkninger de æstetiske virkemidler kan have på beskueren, men ikke om der på baggrund af disse bliver skabt kritisk refleksion eller ej. Det ville unægteligt være interessant, at tage udgangspunkt i en gruppe beskuere, og undersøge om værkerne

kunne skabe refleksion hos disse. En sådan undersøgelse ville dog være meget omfattende, og desuden er det vanskeligt at foretage mål og generaliseringer ud fra beskuernes eventuelle bevidsthedsændring i kontakten med kunstværket. I stedet har vi valgt at bruge vores teorier omkring kunst og æstetik til at forstå, hvordan aktionskunstnerne på forskellig vis har mulighed for at skabe rum for kritisk refleksion. Det er altså aktionskunstnernes potentiale til at skabe dette rum, som er i fokus, og ikke om beskuerne formår at 'udnytte' dette rum. Det problematiske ved denne fremgangsmåde er, at den beror på vores subjektive bedømmelse, men til gengæld hviler den på et teoretisk fundament.

3.3 Begrebsafklaring

Følgende afsnit vil kort forklare, hvordan vi forstår udvalgte, essentielle begreber i rapporten.

Kapitalisme: Vi bruger kapitalismen om det økonomiske system, der bygger på privat ejendomsret og markedsøkonomi. Vi er vidende om, at ingen stater har 100 % markedsøkonomi, men ifølge den store danske encyklopædi er kapitalismen siden Berlinmurens og Sovjetunionens fald blevet den absolut fremherskende samfundsform på globalt plan (www.denstoredanske.dk). I nærværende rapport vil der blive brugt vendinger, som "kapitalismen har mulighed for at tilsløre kritik". Dette skal ikke anses som et forsøg på en personifikation af kapitalismen, men snarere som et udtryk for en kapitalistisk "ånd" eller mekanisme, der gør sig gældende indenfor systemet. I diskussionsafsnittet vil kapitalismen blive brugt som et paradigme, der definerer vores måde at tænke økonomi, handel og styring på.

Kunst: I forståelsen af begrebet kunst har vi valgt at lægge os op af Jens Galschiøts forståelse. Kunst er en kommunikationsform, som taler til følelserne i stedet for hovedet. Udtrykket er fortrinsvist æstetisk, og kan også indbefatte f.eks. skuespil, musik eller poesi. Det verbale kan være en del af kunsten, men det er vigtigt at forstå sproget i kunsten som noget mere alment end det talte sprog. Kunst kan i højere grad end det talte sprog bryde kulturelle barrierer, og forstås, eller måske nærmere fortolkes, af alle, uanset nationalitet.

Aktionskunst: I nærværende projekt bruger vi aktionskunst, i mangel af bedre begreb, til at beskrive blandingen mellem kunst og politisk aktion. I denne blanding interagerer aktionskunstneren aktivt med publikum, og formidler et åbenlyst politiske budskab. Aktionskunstneren bruger virkemidlerne fra kunsten, men kan også drage andre elementer,

aktører eller publikum med i aktionskunstværket. Aktionskunsten skal altså forstås bredere end kunsten, men altid med en tilknyttet *event* eller *performance* som en del af værket.

Rum: Rum er i Det faglige manifest til faget Planlægning, Rum og Ressourcer på RUC defineret som dels fysiske og geografiske omgivelser eller den virtuelle sfære, hvor information og kommunikation kan flyde. Det opfattes dog også mere abstrakt, således at også et fotografi kan rumme bl.a. nærhed, afstand og følelser (Kompendium til grundkursus i PRR, s. 9). Det er primært i denne sidste version vi bruger begrebet rum. Vi beskæftiger os med det mere abstrakte rum, der kan rumme følelser, refleksion og kommunikation, med formuleringen *rum for kritisk refleksion*. Her er der tale om en form for bevidsthedsrum, hvor oplevelser bearbejdes. Af mere konkrete rum kan nævnes de rum, hvori aktionskunstnerne udtrykker sig, som eksempelvis det virtuelle rum, det offentlige rum og rum begrænsede til bestemte befolkningsgrupper.

Det offentlige rum: Det offentlige rum skal forstås mere traditionelt som de fysiske, digitale eller virtuelle omgivelser, som offentligheden har fri adgang til. Det kunne være gader og pladser i byer, medierne eller internettet.

3.4 Valg af metode

For at besvare problemformuleringen, vil vi foretage en kvalitativ analyse af tre udvalgte cases.

Den kvalitative metode er karakteriseret ved, at den prøver at forstå verden gennem de berørtes øjne. Det vil sige, at man forholder sig til undersøgelsesobjektet ikke kun som objekt, men også som subjekt, og forsøger at forstå dennes forståelse af verden. Den epistemologiske tilgang er fortolkende, hvilket vil sige, at man, i modsætning til den naturvidenskabelige tilgang, forsøger at forstå den sociale kontekst gennem en undersøgelse af de berørte deltageres forståelse af verden. Ontologisk har den kvalitative metode en konstruktivistisk tilgang, hvor man opfatter sociale fænomener som konstruktioner af de involverede individers interaktion. (Bryman, s. 268)

Vi vil således forsøge at vurdere de tre værkers kvalitet, forstået som deres potentiale i forhold til at skabe rum for fri og kritisk refleksion. Dette vil vi bl.a. gøre gennem et kvalitativt interview og litteratur og film om kunstnerne. Herigennem vil vi forsøge at forstå, hvad disse ønsker at udtrykke samt hvilke intentioner og tanker, der ligger bag. Vi vil desuden

undersøge hvilke midler, der er brugt, hvorfor netop disse er valgt og hvilken betydning de har for værkets/aktionens kvalitet. Herunder vil vi belyse, hvordan det kapitalistiske system reagerer på kritikken og hvilken rolle denne reaktion betyder for systemets beståen.

En problematik vi vil være opmærksomme på, er faren ved at uddrage noget generelt på baggrund af få cases. Dette vil vi tage højde for i vores analyse og konklusion, så det fremgår tydeligt at vores undersøgelse bygger på eksempler.

3.5 Hermeneutik

Hermeneutik betyder *fortolkning*, og er en fortolkningstradition, der har rødder tilbage til det antikke Grækenland. Denne fortolkende samfundsvidenskabelige metode har to grundlæggende betragtninger, nemlig at forståelse og fortolkning kommer før forklaring, samt at de sociale fænomener eller aktører, der undersøges, er bærere af betydnings- og meningssammenhænge, hvilket betyder, at det er disse, som skal fortolkes og udlægges i praksis (s.309-311). Vi vil anvende dele af den hermeneutiske filosofi til at anskueliggøre, hvordan vores subjektive forståelse af de fænomener, vi studerer, kan have en indvirkning på projektet.

Hans Georg Gadamer – Forforståelse og fordomme

Hans Georg Gadamer er eksponent for den filosofiske retning i hermeneutikken, der beskæftiger sig med, *hvorfor* mennesket er et fortolkende væsen, samt hvilken rolle vores forståelse spiller i forhold til vores ageren i og viden om verden. I hans hovedværk *Wahrheit und Methode* gør Gadamer op med videnskabens tro på, at metode medfører sand viden. Hans hovedærinde i værket er at vise, at fortolkning og forståelse er et grundvilkår for den menneskelige eksistens, og at forståelsen er det, vi som mennesker *er* (s. 320).

For Gadamer er forståelse udgjort af forforståelse og fordomme. Forforståelse betyder, at der altid går en tidligere forståelse forud for vores nuværende forståelse, hvilket indebærer, at en allerede given forståelse af verden er en forudsætning for vores forståelse og udlægning af mening. Fordomme skal ikke forstås i almen forstand, som snævertsynethed eller fordømmelser, men betegner nærmere den 'bagage' man altid har med i sin forståelsesproces af verden. Gadamer mener, at disse fordomme kommer fra vores kulturelle arv, tradition og historie. For Gadamer er vores forforståelse og fordomme en uundgåelig medspiller i vores erkendelse af verden, men det betyder ikke nødvendigvis, at de er frugtbare eller positive. I mødet med verden udfordres fordommene, og derfor skal vi være åbne, når vi vil forstå.

Ifølge Gadamer er fordommene en forudsætning for al forståelse, så derfor må man anerkende disse som en produktiv forudsætning for erkendelse af verden (s.322-323).

Relation til projektet

Vi har valgt at involvere Gadamers hermeneutik i nærværende projekt, som en slags filosofi i forhold til vores fremgangsmåde, snarere end en decideret metode. Denne filosofiske fremgangsmåde skal gøre os bevidste om vores egen position som forskere, som anskuer en problemstilling med bestemte forudsætninger. Kvalitetsvurdering af kunst, samt vurderingen af kunstens evne til at skabe kritisk refleksion hos beskueren, vil ofte bero på en subjektiv vurdering. Vores teoretiske tilgang til projektet giver os en baggrund for at sætte vores empiriske materiale i perspektiv, og vi vil i denne sammenfatning af teori og empiri selvfølgelig forsøge at være så objektive og nuancerede som muligt. Dog har vores forforståelse og fordomme unægtelig spillet en rolle, dels i udvælgelsen af de tre cases, og dels i vores forventning om, at de tre cases vil give nogle interessante og positive bud på, hvordan man kan indgyde til kritisk refleksion over kapitalismens væsen. I overensstemmelse med Gadamers hermeneutik, sætter vi vores forforståelse og fordomme på spil, for på denne måde at opnå en ny erkendelse og en ny mening. Vi anerkender vores forforståelse og fordomme, som en aktiv del af den viden, vi producerer, og stiller os samtidig kritisk til disse, for at udfordre vores egen forståelse.

3.6 Valg af empiri

Vi har valgt at tage udgangspunkt i tre cases indenfor aktionskunsten. Disse tre forskellige former for aktionskunst er valgt ud fra den overbevisning, at de hver især gør brug af meget unikke og innovative virkemidler i formidlingen af en kritisk holdning. Vores interesse for netop disse aktionskunstnere, bunder i en enstemmig holdning til det potentiale og den slagkraft, de hver især besidder. Vi mener, at de er i stand til at rette en kritik af kapitalismen, og formår at få beskuerne til at reflektere over den verden, de er en del af. De opererer på mange forskellige niveauer, appellerer til et bredt publikum og leverer skarpsindig kritik af et omgribende fænomen på en tidslig måde.

Aktionskunstnerne har forskellige målsætninger med deres kunst og arbejder i øvrigt i vidt forskellige medier. Fælles for dem er, at de alle begrundet deres kreative arbejde med et behov for at bringe opmærksomhed omkring enten komplekse eller konkrete

problemstillinger, der ofte er relateret til det kapitalistiske samfund. Fælles for dem er også, at de alle i deres arbejde formår at skubbe grænserne for, hvad deres forskellige medier er i stand til, og derudover skubbe til grænserne for formulering af kritik samt rammerne for kunst. Udfra disse tre forskellige kreative tilgange til et kritisk kunstudtryk vil vi, med hensyn til kunstens formål, uddrage de vigtigste virkemidler i en sammenfatning af, hvordan kunst kan skabe rum for kritisk refleksion.

Jens Galschiøt er billedhugger fra Odense. Han laver primært skulpturer af kobber og bronze, som regel med et iboende politisk budskab. Som case har vi valgt skulpturen *Survival of the fattest*, der forestiller en korpulent hvid dame, der sidder med bind for øjnene og en vægt i hånden på ryggen af en udmagret afrikaner. Vi har valgt at bruge netop denne skulptur som case, fordi vi ser den som et meget klart symbol på den økonomiske ubalance i verden og en kritik af, hvordan vi i den vestlige verden bygger hele vores rigdom og velstand på den tredje verdens bekostning. Blandingen af æstetiske udtryk og samfundskritik i Galschiøts værker og arbejde gør på en eller anden måde, at hans værker bliver enormt virkningsfulde, både som æstetisk udtryk og som samfundsrevsende kraft. I vores undersøgelse af Galschiøt aktionskunst gør vi brug af Galschiøts hjemmeside, hvor man bl.a. kan finde film og artikler om hans værker og nogle af de aktioner, de har indgået i. Derudover har vi foretaget et kvalitativt interview med ham, som vil blive beskrevet nærmere i interviewafsnittet nedenfor.

Vores anden case er et projekt af kunstnergruppen Superflex. Det projekt, vi primært vil beskæftige os med, er deres Guaraná Power projekt, som de lavede sammen med en gruppe sydamerikanske guaraná bønder. Ved hjælp af reklameindustriens egne tegn, symboler og salgsmetoder er det lykkedes Superflex og bønderne at skabe en alternativ sodavandsproduktion, som ikke underbetaler og udnytter bønderne. Det spændende ved Guaraná Power er, at det fungerer på markedsvilkår, og udnytter reklameindustriens egne virkemidler til at rette en kritik mod den udnyttelse af fattige, der finder sted, når priserne presses i bund, og der opmuntres til overforbrug.

Vores tredje case er aktionsgruppen The Yes Men med hovedfokus på deres film *Fix the world* og deres aktion mod DOW Chemicals. The Yes Men er en amerikansk aktionsgruppe bestående af to mand. På deres hjemmeside kan man læse, at deres formål er at ydmyge ”*big time criminals*”, som de kalder dem, eller mere præcist ledere og store virksomheder, der sætter profit før alt andet, og altså i det store hele også logikken bag den kapitalistiske

tanke.(<http://theyesmen.org/>) For at nå dette mål laver de aktioner, hvor de udgiver sig for at være netop dem, de ønsker at kritisere. En anden tilgang de bruger, er at udtrykke det, de ville ønske de kritiserede gjorde, for herigennem at vise at det rent faktisk er muligt. Filmen *Fix the world* viser desuden en række andre af The Yes Mens aktioner, og er fremstillet som en blanding af fiktion og dokumentar. De retter deres kritik mod de globale konsekvenser af kapitalismen, hvilket stemmer godt overens med resten af den udvalgte empiri, som også opererer på et såkaldt transnationalt niveau. Deres fremgangsmåde er desuden så opfindsom, at de får en hel del opmærksomhed i medierne når, de laver aktioner. Vi har valgt at tage udgangspunkt i filmen *Fix the world*. Den viser flere forskellige eksempler på deres aktioner, og vejer disses virkning op mod hinanden, hvilket netop er, hvad vi ønsker at gøre i dette projekt. Desuden er der i filmen lagt vægt på brugen af både humor, ironi og æstetik, hvilket vi finder relevant i dette projekt, hvor vi har den givne event eller optræden og dens virkemidler i fokus.

3.7 Interview

Som del af vores empiri vil vi foretage et kvalitativt interview med billedhugger Jens Galschiøt, med udgangspunkt i den semi-strukturerede, eksplorative interviewform. Dette vil sige, at vi ikke på forhånd vil have forberedt faste spørgsmål, men at vi vil indlede interviewet med et spørgsmål, hvorefter vi vil forsøge at respondere på Galschiøts egne udtalelser. Inden interviewet fandt sted, har vi i gruppen reflekteret over, hvilken information, der kunne være givtig for os i henhold til projektet. Vi har altså skabt os et overblik over, hvilke tematikker interviewet skulle berøre, men uden at formulere konkrete spørgsmål. Disse er bl.a. kunstnerens formål med at lave det han gør, hans målgruppe, muligheder og begrænsninger ved hans kunst i forhold til at udtrykke en kritik, rummeligheden i hans værker og mere specifikke refleksioner over de udvalgte værker. Denne tilgang har vi valgt for at sikre, at vi får nogle informationer, der er vigtige for os, men at vi samtidig er åbne overfor nye og beslægtede tematikker til vores problemstilling. Desuden har respondenterne større mulighed for selv at forme interviewets indhold, hvilket understøtter, at det netop er respondenterne, der er i fokus, og ikke os selv.

Under arbejdet med transkriberingen af interviewet, forsøger vi at gengive samtalen så detaljeret som muligt, for bedre at være i stand til at fortolke og analysere forskellige udsagn. Det visuelle indtryk, som også er en vigtig informationskilde i et interview, går dog tabt under

transkriberingen. Som forsøg på at bevare nogle disse indtryk, vil vi i empiriafsnittet skrive en forforståelse af interviewet, der skal gengive nogle af de indtryk, vi ikke har dokumenteret på bånd. På denne måde har vi et bedre udgangspunkt for det videre arbejde med interviewet.

3.8 Kritik af empiri

Generelt om vores empiri kan man måske kritisere, at vi kun bruger empiri af kvalitativ og ikke af kvantitativ art. Dette kan besværliggøre vores intention om til sidst i rapporten at sige noget generelt om problemstillingen. Vi har valgt kun at bruge kvalitativ empiri, da det er svært at lave en kvantitativ undersøgelse af vores emne. Det er meget svært at kvantificere, kategorisere og generalisere æstetiske udtryk, og modtagernes syn på partikulære værker eller kunst i det hele taget. Et punkt man kan kritisere i forlængelse heraf, er, at vi primært bruger aktionskunstnernes egne udtalelser og udtryk som empiri. Vi beskæftiger os ikke med modtagerne eller beskuerne af værkerne, og dette kan måske være en mangel, når vi vil forsøge at vurdere værkernes kvalitet i forhold til at udtrykke en kritik. Dette skyldes dog, som nævnt tidligere, at det ville kræve omfattende, og i øvrigt upålidelige, kvantitative undersøgelser eller svært generaliserbare kvalitative undersøgelser.

I interviewet med Jens Galschiøt kan man frygte, at han selv, som idémaker og producent, kan have en tendens til at overdrive de effekter, hans værker har haft. Men da vi i forvejen ikke beskæftiger os med at måle virkningen af hans kunst kvantitativt, neutraliseres de fejlkilder, der er baseret på kvantitative oplysninger. Hans oplysninger om hvilken virkning hans kunst har på beskueren, har vi ingen chance for at efterprøve og må den sammenhæng blot stole på ham.

I forhold til de interviews vi har udvalgt med Superflex, kan det være problematisk, at vi ikke selv har udført dem. Det bringer nogle problemstillinger med sig, ud over dem vi har beskrevet ved selv at lave interviews. F.eks. kender vi ikke noget til forforståelsen hos interviewerne; hvad er indforstået, hvad er deres formål, hvorfor bliver noget inddraget, mens andet bliver udeladt osv.? Udover at vi ikke selv var til stede under disse interviews, er det tydeligt, at interviewene er renskrevne og ikke transskriberede. Dette kan betyde, at vigtige pointer er udeladt, og at vi kan risikere at misforstå den oprindelige mening med udtagelserne. Vi bruger flere interviews med Superflex, som er fremkommet i forskellige sammenhænge, og som er foretaget af forskellige interviewere, samt at medlemmerne af Superflex skiftes til

at være informanter. Dette kan skabe noget forvirring, men vi regner med, at medlemmerne er enige, når de udtaler sig på Superflex' vegne, og vi markerer det, hvis de taler på egne vegne. I forbindelse med vores undersøgelse af The Yes Men gør ovennævnte problematikker sig også gældende, måske endda i endnu højere grad. Her tager vi primært udgangspunkt i filmen *Fix the world*, som The Yes Men selv har produceret. Dette betyder, at det er deres egen fremstilling af deres aktioner og virkningerne af disse, som vi bruger. Det kan være problematisk, da vi ikke har mulighed for at efterprøve, om deres fremstilling er sand. På trods af at alle aktionerne er dokumenteret på film, er vi opmærksomme på, at man, også med film, kan manipulere med begivenheder, da der også her sker en bevidst udvælgelse af, hvad der vises og hvad der ikke vises. Vi ser dog også filmen i sig selv som en æstetisk fremstilling af en kritik, som derfor har et bestemt budskab og en bevidst fremstilling af aktionerne. Det er netop denne fremstilling og virkemidlerne omkring den, vi er interesserede i at undersøge. Udover filmen har vi desuden brugt eksterne empiriske kilder, der fortæller noget om aktionerne og reaktionerne på dem.

Et andet centralt kritikpunkt til vores empiri er, at vi som sagt vælger tre aktionskunstnere til at sige noget generelt om kritik igennem aktionskunst. Derudover vil vores analyse af disse aktionskunstneres tre måder at operere på, udelukkende afhænge af en kort redegørelse af aktionskunstneren eller aktionskunstnergruppen, hvorefter vi vil tage udgangspunkt i et enkelt værk. Analysen af, hvordan de udvalgte aktører udformer deres kritik, er derfor primært baseret på et enkelt værk, og kan være en begrænsning, når vi i princippet siger noget generelt om aktionskunstnerens eller aktionskunstnergruppens virke.

Det er også vigtigt at tilføje, at vores tre cases i deres udtryksform breder sig over et meget stort felt. Dette kan medvirke til, at vi i analysen og sammenfatningen af analysen får svært ved at sammenholde de meget forskellige mål, som kunstnerne har med deres kunst og de meget forskellige medier, virkemidler og arbejdsmetoder de ligeledes gør brug af.

3.9 Valg af teori

Indledningsvis vil vi præsentere et afsnit fra Theodor W. Adornos *Æstetiske Teori* omkring den smukke og grimme kunst, som skal angive disse elementers effekt på det kunstneriske udtryk, samt aktionskunstnernes eventuelle anvendelse af disse elementer i deres værker. Herefter vil vi følge op med et kort oprids af den *Æstetiske Teori*, hvorefter vi vil opdatere disse teoretiske overvejelser, så de kan bruges i en æstetisk analyse i dag. I moderniseringen

af æstetikken har vi valgt at præsentere Rudolf zur Lippes beretning om den antropologiske æstetik, *Sansebevidsthed*. Samt litteratur fra Aarhus Universitet af bl.a. Henrik Kaare Nielsen, som moderniserer centrale begreber indenfor den kritiske teori og den æstetiske erfaringsproces.

For at kunne forklare og forstå, hvordan vores tre cases indenfor aktionskunsten former deres æstetiske udtryk, i forhold til erkendelsen eller benægtelsen af den kapitalistiske logik, og dermed kritiserer den, vil vi benytte os af Luc Boltanski og Eve Chiapellos *The New Spirit of Capitalism*. Herfra vil vi påpege vigtige bindeled mellem den kreative kapitalismekritik og udviklingen af kapitalismen.

Afslutningsvis har vi valgt Ønskekvist-modellen til at strukturere vores teoretiske begreber og få et bedre overblik over, hvad vores analyseafsnit skal indeholde. Ønskekvist-modellen vil fungere som et samtalerum omkring de tre cases, hvorfra vi vil kunne strukturere en omfattende diskussion og vurdering af kunstens kvalitet.

I det andet analyseafsnit vil vi inddrage Thomas Kuhns *paradigmeteori* til at give et bud på, hvordan man ændrer et system så omfattende som kapitalismen. Det viser sig, at mange af forholdene for *paradigmeteorien* passer med vores øvrige teori. Målene for kritik stemmer overens med en teori fra *The New Spirit of Capitalism*, og Lippes teori kan give et bud på, hvordan man kan erkende det paradigme, man lever under. I vores projekt kredser vi meget om kunstens evne til at gøre opmærksom på kritiske forhold i kapitalismen og skabe rum for refleksion. Dette fungerer godt indenfor *paradigmeteorien*, hvis udgangspunktet er, at viden og videnskab sker ved erkendelse af omverdenen.

3. 10 Kritik af teori

Et mindre kritikpunkt for vores teori omkring Luc Boltanski og Eve Chiapellos *The New Spirit of Capitalism* kan være, at den udelukkende er skrevet ud fra den franske kapitalistiske situation siden 1960. Derudover konstruerer værket ikke konkrete teorier omkring kapitalisme og kritik, men snarere begreber og situationer, der kan ligge op til diskussion af forskellige måder, hvorpå samspillet mellem kritik og kapitalisme kan se ud.

Vi har i vores teoriafsnit gjort brug af mange forskellige beretninger omkring æstetik, der alle har taget afsæt i Frankfurterskolen og *Kritisk Teori*. Vi har trukket på Adornos *Æstetiske Teori*, Rudolf zur Lippes *sansebevidsthed* og endelig Henrik Kaaares modernisering af

æstetikken. Ud fra denne brede dækning af æstetisk teori vil vi få et nuanceret og samtidsrelevant udgangspunkt for at vurdere den æstetiske kvalitet i vores tre cases. Dog kan denne brede teoretiske dækning også gøre analysearbejdet vanskeligere, da vi skal tage højde for forskellige begreber og nye fortolkninger, som er orienteret omkring den samme stamme. Vi vurderer, at dette, eftersom alle teoretikerne tager afsæt i Frankfurterskolen og *Kritisk Teori*, ikke vil svække vores analyse nævneværdigt, men blot stille større krav til vores evner til at adskille og sammenholde de forskellige teoretiske begreber og rammer. Vi vil efter bedst mulig evne prøve at holde de teoretiske begreber adskilt, men vil senere i analysen få brug for at samle vores forskellige overvejelser, og dermed vil det være fordelagtigt også at samle de teoretiske begreber.

I vores analyse benytter vi os meget af Rudolf zur Lippes begreber. Det kan her være en fejlkilde, at vores forståelse af sansebevidsthed, og de centrale begreber i denne sammenhæng, er knyttet til en artikel af Birger Steen Nielsen omkring sansebevisthed og ikke til Lippes originale værk *Sinnenbewusstein*. Dette kan medvirke til, at vores viden omkring sansebevidsthed er baseret på en relativt kortfattet og måske mere overfladisk dækning af de centrale begreber, end hvis vi havde taget udgangspunkt i originalværket.

Når vi vælger at strukturere vores analyse ud fra *Ønskekvist-modellen*, skal det også gøres klart, at dette valg kan have konsekvenser for det videre arbejde, samt for konklusionen. Selvom *Ønskekvist-modellen* er relevant til vores strukturering og vurdering af de tre forskellige aktionsgruppers værker, har den også nogle begrænsninger. Det bliver for det første, på trods af det ellers meget frie oplæg til vurderingsdiskussionen, en meget subjektiv analyse af, hvad god kunst er. Men idet vi har valgt at lave en kvalitativ undersøgelse kan det ikke undgås at denne bliver subjektiv. En kvalitetsvurdering af kunst kan nok aldrig fungere på et objektivt plan, men ud fra vores perspektiv er vi overbeviste om, at *Ønskekvist-modellen* er et godt udgangspunkt.

En anden ulempe ved *Ønskekvist-modellen* kan være, at den på mange måder kan begrænse vores analyse. Når der eksempelvis bliver lagt en struktur for, hvordan vi skal analysere et værk og forstå dets kvalitet, vil nogle af vores egne tanker gå tabt.

Paradigmateteorien er udviklet på baggrund af observationer af naturvidenskaben, hvilket kan give problemer, når den overføres til samfundsvidenskaben. F.eks. ligger det i teorien, at de

store udviklinger i videnskaben sker gennem revolution af verdensopfattelsen, hvorefter ét paradigme afløser et andet. Det påpeges dog, at der i samfundsvidenskaben lever flere paradigmer side om side i bedste velgående. Carl Popper kritiserer desuden paradigmateteorien om, at der ikke kan ske en frugtbar diskussion mellem to paradigmer, ved dels at påpege at historien er fuld af eksempler på det modsatte, og at problemet kan løses ved at ensrette lingvistisk formulering af vores forestillinger. Hvis paradigmerne objektiviseres bliver det muligt at kritisere dem (Fuglsang og Olsen: 2004, s. 8).

3.11 Kvalitetsvurdering

For at kvalitetsvurdere vores projekt vil vi anvende Lincoln og Gubas kriterier for vurderingen af kvalitative undersøgelser. Lincoln og Guba har kreeret et alternativ til gyldigheds- og pålidelighedskriterierne, nemlig trustworthiness og authenticity. I denne sammenhæng vælger vi at oversætte trustworthiness som vederhæftighed. En af de primære grunde til Lincolns og Gubas bekymring overfor den simple anvendelse af gyldigheds- og pålidelighedskriterierne er, at disse forudsætter én absolut fremstilling af den sociale virkelighed som opnåelig. Lincoln og Guba argumenterer for mere end en, og ofte flere mulige fremstillinger af den sociale virkelighed. Vi vil kvalitetsvurdere vores projekt ud fra vederhæftighedskriteriet, der skal undersøges ud fra følgende fire punkter: Troværdighed (credibility), omsættelighed (transferability), pålidelighed (dependability) og bekræftelighed (confirmability) (Bryman s. 273-274).

Troværdighed (credibility) refererer til, at der kan være flere mulige fremstillinger af et aspekt af den sociale virkelighed, men at det er troværdigheden i den gennemførte fremstilling, som afgør, om hvorvidt den bliver taget for gode varer. Dette betyder den foretagne research skal have fulgt god undersøgelsesskik, og at de aktører, der er blevet studeret, kan konfirmere, at vi som forskere på korrekt vis har forstået det aspekt af den sociale verden, vi har beskæftiget os med. En anden måde, hvorpå fremstillingen kan godkendes, kan være via triangulering, hvor man benytter sig af flere forskellige metodologier, teoretiske perspektiver eller informationskilder (Bryman s. 274-275).

Vi har ikke haft mulighed for at få vurderet vores projekts resultater af de aktører, som projektet har omhandlet. Vi kan altså ikke sige noget kvalificeret om, hvorvidt vores resultater er i overensstemmelse med deres egen opfattelse af deres sociale verden. Vores teoretiske tilgang til projektet har været centreret omkring Frankfurterskolen og æstetisk teori. Dog har

vi inddraget Ønskekvist-modellens tre vektorer til at få et andet perspektiv på, hvordan de tre cases kan analyseres, samt anvendt *The New Spirit of Capitalism* og paradigmateteorien til at forstå, hvordan kritikken kan virke på det kapitalistiske paradigme. Vi har anvendt den kvalitative metode, hvilket vi anser som den bedste fremgangsmåde for at besvare vores problemformulering. Vi kunne have inddraget kvantitative data, som angiver mere konkrete og målbare parametre for vurderingen af den kunstneriske kvalitet, men som ikke nødvendigvis fortæller om en eventuel bevidsthedsændring hos beskueren.

Det er vores overbevisning, at vi på bedst mulig måde har levet op til troværdighedskriteriet. Projektets slutninger kan utvivlsomt diskuteres, men vores fremstilling giver et kvalificeret og velbegrundet svar på problemstillingen.

Omsætteligheden indebærer, at man som forsker er i stand til at producere en *thick description*, hvilket er en grundig fremstilling af detaljerne i det studerede. Denne *thick description* kan inspirere andre til at omsætte resultaterne og anvende dem i andre sammenhænge (Bryman s. 275).

Den kritiske refleksion, som nogle af de udvalgte aktionskunstnere skaber rum for, er ikke nødvendigvis begrænset til at udelukke at være orienteret mod kapitalismen. Det kan være en kritisk refleksion over magtstrukturer i det hele taget. Ydermere kan man argumentere for, at en kritisk refleksion kan udmøntes for mange forskellige måder. Jens Galschiøts værker er et godt eksempel på ikke kontekstbundet kunst, der anvendes i forskellige sammenhænge, alt efter hvilken betydning værket tillægges, eller hvilken kritisk refleksion, det skaber rum for. Vores udvalgte aktionskunstnere befinder sig desuden på grænsen af det, man kan karakterisere som kunst i traditionel forstand. Således kan man postulere, at deres måde at fremsætte en kritik på, kan implementeres uden for kunstregiet. Disse forhold taget i betragtning, vurderer vi at der er god mulighed for at omsætte vores resultater, og anvende disse i andre sammenhænge.

Pålideligheden forudsætter, at medlemmerne i projektgruppen skal have en 'reviderende' tilgang til det materiale, der anvendes i projektet. Dette omfatter blandt andet, at tidligere dokumenter, forslag til teori, problemformuleringer osv., gemmes, og er tilgængelige under hele forløbet. På denne måde kan man under og efter forløbet vurdere, i hvor høj grad fremgangsmåden er blevet fulgt eller ændret. (Bryman s. 275-276).

Vi har under hele projektforsløbet bestræbt os at bevare alt skrevet materiale, hvilket har hjulpet os til at få et godt overblik over hele processen. Vi har sørget for, at to eller flere gruppemedlemmer har været involveret i tilblivelsen af de forskellige afsnit, for at sikre en kritisk tilgang til alle projektets dele. Herudfra vil vi vurdere, at projektet har en stor intern pålidelighed.

Lincoln og Guba mener, at bekræftelighed skal være et mål for forskeren. Bekræfteligheden vedrører, om hvorvidt forskeren er i stand til at undersøge en problemstilling i god tro, velvidende at absolut objektivitet er en umulighed indenfor social forskning. Dette indebærer, at det tydeligt skal fremgå, at forskeren ikke åbenlyst tillader sine personlige værdier eller teoretiske tilbøjeligheder at dominere undersøgelserne (Bryman s. 276).

I nærværende projekt har det selvfølgelig været hensigten at besvare problemformuleringen så objektivt som muligt. Vores subjektive holdning har unægtelig haft indflydelse på valg af problemstilling, og vi har da også haft en forventning til, hvordan de endelige slutninger ville se ud. Jf. afsnittet om hermeneutikken lægger vi ikke skjul på, at vores forforståelse og fordomme spiller en rolle for besvarelsen, men vi vurderer ikke, at den er kilde til bias i projektet. Vi har benyttet Ønskekvis-modellen til at opstille nogle parametre til at strukturere diskussionen af den kunstneriske kvalitet i vores tre cases, hvilket har medført, at vi har fået udfordret vores egen tilgang til problemstillingen. Som effekt heraf, er den dragne konklusion ikke i fuldkommen overensstemmelse med vores forudindtagne antagelser.

4.0 Teori

Vores teoriafsnit er inddelt i to dele. I første del vil vi gennemgå udvalgte teorier om æstetik og sansebevidsthed af Adorno, Lippe og Henrik Kaare Nielsen. Disse teorier vil tjene til at besvare første del af vores problemformulering: Hvordan kan man med aktionskunst skabe rum for kritisk refleksion over kapitalismen? I anden del af vores teoriafsnit vil vi gennemgå udvalgte pointer fra *The New Spirit of Capitalism* samt Thomas Kuhns paradigme-teori. Disse skal tjene til besvarelsen af anden del af vores problemformulering: Hvordan kan man med aktionskunst fremsætte en kritik af kapitalismen?

Til sidst vil vi gennemgå ønskekivistmodellen og dens sammenhæng med de øvrige gennemgåede teorier. Denne vil tjene med begreber hvorfra vi vil strukturere vores analyse.

4.1 Adorno - Det smukke og det grimme

Theodor W. Adorno var en af hovedtænkere bag Frankfurterskolen og den kritisk teoretiske retning, der udsprang deraf. I værket *Asthetische Theorie* fra 1970 beskæftiger Adorno sig bl.a. med begreberne *det smukke* og *det grimme*.

Ordene æstetik og kunst bliver ofte, fejlagtigt, brugt synonymt med det skønne eller det smukke. Det smukke hænger selvfølgelig, ligesom det grimme, tæt sammen med æstetik, men det smukke og det grimme er kun elementer i æstetikken (Adorno, 1997, s. 51). Disse to elementer er relevante at undersøge, fordi de begge retter opmærksomheden mod noget centralt omkring kunsten uden direkte at være definerende. Om vigtigheden af det smukke i kunsten skriver Adorno: *"If artifacts were not in various ways judged to be beautiful the interest in them would be incomprehensible and blind, and no one – neither artist nor beholder – would have reason to make that exodus from the sphere of practical aims."* (ibid., s. 51). Uden det smukke i kunstværker ville interessen for dem altså blive uforståelig, og vi ville ikke have en grund til at flygte fra virkelighedens praktiske mål. Og videre om det smukkes egenskab for et givent værk skriver Adorno: *"Beauty establishes a sphere of untouchability; works become beautiful by the force of their opposition to what simply exists"* (ibid., s. 51). Ved at stille sig i opposition til, eller måske hæve sig over, virkeligheden er det smukke i stand til i nogen grad at gøre værket urørlig. Præcis hvad der er urørlig overfor fremgår ikke helt klart, men Adorno giver i sætningen før, et hint i form af *"the immediately existent"*. Altså det der eksisterer i øjeblikket.

Men som kort berørt ovenfor hænger det smukke sammen med det grimme. Det er dog for banalt blot at sige, at det smukke kræver det grimme for at kunne realiseres (s. 45). Han forklarer, at det grimme, modsat hvad man skulle tro, kom før det smukke, og det smukke opstår ved et forsage det der engang var frygtet. Det frygtede bliver ved denne forsagelse til det grimme (ibid., s. 47). Det grimme i kunsten udfylder dog flere roller end at skabe det smukke ved en afstandtagen fra det frygtede. Ordet kitsch er et eksempel på, hvordan det grimme kan være i stand til at trække det skønne 'ned på niveau' eller 'ind i' det grimme. Hvad før var, eller kunne være, smukt opleves nu grimt (s. 47). Omvendt vidner det nutidige slang retro og det noget ældre begreb renæssance om hvordan ting, der engang var smukke, men i en periode har været forkastet (sikkert som grimme), genopdages som noget smukt. Adorno beskriver denne proces således: *"There is nothing putatively ugly that would not be able through a transformation of its position in the work, freed from the culinary, to discard its ugliness."* Alt der anses som grimt må altså gennem en transformering, og set ude af kontekst, være i stand til at kaste det grimme bort. Ud fra dette må man oven i købet kunne konkludere at intet er naturligt og evigt grimt.

Det behøver dog ikke være et mål i sig selv for kunsten at få kasseret det grimme. Det grimme kan også spille nogle meget væsentlige roller idet at være grimt. *"(...) in the ugly, art must denounce the world that creates and reproduces the ugly in its own image (...)"* (ibid., s. 48-49). Denne sætning skal forstås sådan, at kunsten med det grimme skal fornægte den verden, der producere grimhed. Dette er kunstens opgave på trods af, at der kan være risici ved en sådan opgave. Risikoen er, fortæller Adorno, at den sympati der måtte være med the degraded (det som kunsten tager i forsvar), skal vende til en enighed med den degraderingen der er sket (s. 49).

Det grimme i kunsten har også et andet formål. Adorno fortæller, hvordan det grimme kan være med til at transformere hvad, der måtte være fjendtligt mod kunsten, til kunstens egen garant. Denne egenskab har kunsten i kraft af, at den er i stand til at huse dens egen modsætning uden at slække på kunstens længsel, altså f.eks. billedet på en anden verden. Og deraf konkluderer Adorno, at den er i stand til at ændre det grimme til sin force. (ibid., s. 49).

4.2 Modernisering af æstetikken

Æstetikken betegnes ifølge oldgræsk oprindelse, aisthesis, som den erkendelsesform, der tager udgangspunkt i menneskets konkrete, sanselige omverdensrelation i bred forstand (Kaare:2001, s. 90).

I den klassiske kritiske teori spillede det æstetiske en central rolle i samfundskritikken. Det var i erkendelsen og bearbejdningen af det æstetiske, der åbnede op for en friere praksis og egensindighed som et slags værktøj mod ufriheden. Den kritiske teoris udgangspunkt i det æstetiske var dengang mest baseret på konkrete kunstværker, og kunst var ifølge Theodor W. Adorno det stærkest tænkelige argument mod en erkendelsesteoretisk adskillelse af æstetisk bevidsthed og forstand. Da Adornos *Aesthetische Theorie* blev skrevet i 1969 var æstetikken forbeholdt den høje kunst og kunstinstitutionens diskurser, men da kunst i dag kun udgør en brøkdel af de æstetiske appeller, vil disse klassiske teorier ikke virke optimalt på en analyse i dag. For at forstå hvordan æstetikken er erfaring og erkendelsesform eksisterer i et nutidigt perspektiv kan man være nødsaget til at modernisere og indlogere denne forståelse ud fra den moderniserede samtidsverden (ibid.).

4.2.1 Lippe - Sansebevidsthed

En vigtig modernisering af den æstetiske teori, blev foretaget af en af Adornos nærmeste elever, Rudolf zur Lippe. Lippe præsenterer i sin viderebygning af æstetisk teori sansebevidstheden, som danner en bredere forståelse for, måder hvorpå man bruger og udvikler sin æstetiske refleksion. Lippe foreslår i sin teori om sansebevidsthed, hvordan man, ikke kun igennem kunst, men også igennem leg og afmålt afstandtagen fra samfundets dominerende fornuft, kan skelne forstanden og sanseligheden. Vi har dog valgt at se på nogle af disse elementer ud fra den overbevisning, at de også kan bruges til at forstå nogle af de æstetiske virkemidler, som aktionskunsten gør brug af.

Æstetisk holdning eller sansebevidsthed handler om at kunne adskille sanselighed og forstand, erkendelsesteoretisk og livspraktisk, personligt og kulturelt-politisk (Nielsen:2006: s. 1-2). Sanseligheden er subjektiv og individuel og styres derfor ikke af den dominerende instrumentelle fornuft og dominerende sociale strukturer i samfundet. Æstetisk erfaring kendetegnes ved, at det kan adskille de to forskellige verdener af virkelighed, den subjektive sanselige verden og den empiriske virkelighed. Denne måde at forstå æstetikken på udvikles selvfølgelig afhængigt af subjektiviteten, kulturen osv. Men i sidste ende afhænger den af

vores evne til at interagere med verdenen. Det handler især som begrebet mimesis refererer til, om at kunne eftergøre de komplekse inputs du får i berøringen og kontakten med verden (Nielsen:2010, s. 6). At eftergøre kan altså også forstås som en slags kontant berøring og føling med verden, hvor vi gang på gang oplever, erkender og derigennem udvikler vores subjektivitet. Udviklingen af subjektiviteten kan altså siges at opstå i berøringen med verden. I denne proces handler det om subjektets evne til at modtage og indoptage verdens inputs. Jo mere subjektet kan erkende disse inputs, jo mere differentieret og reflektiv kan subjektet udvikle sig. Altså jo bedre berøring og forståelse af verden, des bedre mulighed har subjektet for at erkende dens kompleksitet, funktion og virke. Man kan sige at det handler om at indfinde sig i den bedst mulige balance mellem at være opslugt af verden og være afskåret fra den. Denne balancegang kaldes fri afstand, og man kan sige, at det er en måde at være i en situation og i forhold til den. Herigennem skaber man rum for imagination. Er vi opslugt af situationen, kan vi ikke se ud over den. Er vi for meget på afstand af den, hævet over den, bliver imaginationen kontekstløs og abstrakt (Nielsen:2010, s. 6).

Et andet aspekt i æstetikken er legen, som er vigtig i forståelsen af den kritiske skelneevne. Psykoanalytikeren Donald Winnicotts bestemmer legen som det, der konstituerer et overgangs- eller mulighedsrum og grundlægger det skabende i kulturen (jf. Winnicott:1990). Det legende er udelukkende styret af fantasien og ikke bestemt af dominerende sociale strukturer og instrumentel fornuft. Legen er fri og uden regler, og herfra udvikles evnen til at skabe utopier og stille spørgsmål og undren til de "virkelige" forhold omkring os (Nielsen:2010, s. 7) Legen fungerer som et slags fundament for fri afstand og er etableret af en hermeneutisk virke, "Spørgsmål-svar-spørgsmål", hvilket også er logikken bag mimesis, at eftergøre. (ibid., s. 8)

Sansebevidstheden handler ifølge Lippe om, at man gennem erkendelse og anerkendelse af det æstetiske, som bygger på oplevelser og erkendelse af verden, kan bidrage til at opløse nuværende blokeringer af social fantasi og dermed åbne for friere former for praksis.

Æstetisk erfaring og dannelse spiller stadig en central rolle for kunsten, men den er i dag også vigtig i forhold til det folkelige kulturelle udtryk og hverdagslivets former (Kaare:2001, s. 90). I det Rudolf zur Lippe begrundet, at man igennem andre praksisser end kunst kan tilegne sig en æstetisk holdning, altså at kunne adskille det sanselige fra forstanden, foregår det også i en verden, der konstant udvikler nye æstetiske appeller. Dvs. at der i den vestlige verden, i

takt med samfundets modernisering, er sket store forbedringer i velstands- og uddannelses-sektoren, samt større demokratisk deltagelse. Dette er medvirkende til at det enkelte individ er blevet "frisat" og at lyst- og oplevelsesorientering er blevet fornyet. Disse forandringer har også medvirket til sekulariseringen af det æstetiske udtryk, som i dag ikke længere er forbeholdt (eller domineret af) kulturindustrien og den højere kunst, men i lige så høj grad er styret af nye elementer i hverdagen så som massemedier og politik, og derudover styres brugen af æstetik også i retningen af den dominerende samfundslogik. Dvs. at hverdagen, kulturforståelsen og derfor æstetikken er kraftigt influeret af, at det er det kapitalistiske samfunds logik der er styrende for udviklingen i samfundet.

4.2.2 Æstetisk erfaring og praksis

Henrik Kaare Nielsen¹ beskriver den æstetiske praksis som mødet og udviklingsprocessen mellem artefakt og modtager. Dvs. den dialektiske formidling mellem en æstetisk konstruktion (artefaktet) og modtagerens livshistoriske erfaring (Kaare:2001, s. 92). Derudover vil de allerede institutionaliserede rammer for æstetik både skinne igennem konstruktionen af artefaktet og ligge indskrevet i modtagerens livshistorie med det æstetiske. I modtagerens livshistoriske æstetiske erfaring forstås altså hans/hendes forventnings-struktur. Dvs. bekræftelsen eller udfordringen i mødet mellem det konkrete artefakt og modtagerens livshistoriske ballast, altså alle æstetiske erfaringer modtageren har gjort i sin fortid. Modtagerens møde med artefaktet er således allerede på forhånd bestemt af en svag erfaring eller ikke-erfaring med denne æstetiske konstruktions særlige 'form', og i dette møde spiller kultur, religion, subjektivitet og ikke mindst de dominerende institutioners genrekonventioner ind. Disse virkninger kan siges at nuancerer modtagerens æstetiske erfaringsproces' forventningshorisont, så den således kan forstås til at være i konstant revidering. Dette bliver udgangspunkt for en ny tilgang til næste artefakt og projekterer derudover også en ny betydning ind i artefaktet.

Som følger heraf, mener Henrik Kaare at man, ud fra artefaktets påvirkning på denne forventningshorisont, kan vurdere, hvorvidt artefaktet er af god eller dårlig kvalitet.

¹ Henrik Kaare Nielsen er kulturteoretiker inspireret af Kritisk Teori og er derudover dr. phil MSO (med særlige opgaver) og professor på Institut for Æstetiske Fag på Det Humanistiske Fakultet i Aarhus.

4.2.3 Æstetisk kvalitet

Et konkret artefakt kan siges at være af god kvalitet, hvis den danner opspil til en konstruktiv og bevidsthedsudvidende dialog, der udfordrer og nyskaber sider af modtagerens sanseapparat, emotioner og intellekt (Kaare:2001, s. 93). Kvalitet skal altså forstås som den dialektiske udveksling mellem oplevelses- og erfarings-processer, som hos modtageren udvider sanselige, emotionelle og intellektuelle kapaciteter og dermed forbedrer bearbejdningen af den moderne livssammenhængs kompleksiteter. Denne kvalitet er da ikke altid en selvfølge. Hvis en artefakts opspillede dialog f.eks. ikke bringer modtagerens oplevelses- og refleksionsprocesser i clinch med hinanden, men derimod neutraliserer ambivalens og konfliktualiteten (kompleksitet), sker der ingen revidering af forventningsstrukturen, og bevidstheden bliver bekræftet frem for udvidet. (Kaare:2001, s. 94)

4.2.4 Nyere æstetiske appeller

I takt med udbygningen af det moderne menneskes rettigheder og friere rammer sker ligeledes en orienterings- og identitetsproblematik. Her står det moderne menneske overfor den udfordring at skulle bearbejde og stabilisere sine verdensinputs og herigennem erkende de æstetisk konstruerede behov, som følger. I det moderne menneskes identitetsmæssige søgeproces er der nogle nye markante æstetiske udtryk, som appellerer til individet. Betydningsdannelser hos individet dannes f.eks. igennem livsstilsfællesskaber, smag, fascination, oplevelsesbehov osv. Kulturindustrien forstår at præsentere og skabe et marked for populærkultur som italesætter individerne som konsumenter. Derudover udgør massemedierne en enorm æstetisk appel, da de er henvist til at transformere abstrakte, uanskelige relationer til konkrete anskuelige størrelser, så de forekommer håndgribelige for den almene hverdagsbevidsthed (Kaare:2001, s. 104).

I disse komplekse informationsstrømme kan der være fare for, at den emotionelle tillid begynder at styre den æstetiske proces. Med dette menes, at måden vi indoptager komplekse verdensrelationer styres af vores følelser og tillid, og at vi dermed har en fare for at miste den kritiske skelneevne.

Når æstetikken bliver styret eller domineret af en kapitalistisk markedslogik, sker der afsensibilisering og tomhedsfornemmelse. Hvis modtagerne italesættes som konsumenter, sker der en reproduktion og en ensretning af deres æstetiske erfaringsproces. Man kan sige at forventnings-strukturen ikke bliver udfordret eller fornyet og derved forbliver den samme, og den æstetiske erfaring vil strande. Det er også vigtigt at tilføje, at vurderingen af artefakter er

stærkt influeret af markedslogikken og globaliseringsprocessen. Artefaktet vurderes i højere grad ud fra en international referenceramme, hvilket marginaliserer lokal og kulturel egenaktivitet. Der er altså tale om en overgang fra lokal til global, og fra særlig til almen. (Kaare:2001, s. 103).

For at opfølge på den reaktion og udvikling, der sker i mødet mellem modtager og artefakt, afhænger det af modtagerens livshistorie og tidligere æstetiske erfaringer. Dette forstås derfor også som den vurdering modtageren foretager af artefaktet.

4.3 Boltanski og Chiapello - *The New Spirit of Capitalism*

Luc Boltanski underviser i sociologi på EHESS i Paris, og Eve Chiapello er professor ved HEC School of Management i Paris. Sammen har de skrevet bogen *The New Spirit of Capitalism* hvori de, med udgangspunkt i den franske situation, beskriver de ideologiske forandringer, kapitalismen ifølge dem har undergået siden 1960'erne. Omdrejningspunktet for deres analyse er Kapitalismen, kritikken af den og forholdet mellem disse.

Ifølge Boltanski og Chiapello kræver den kapitalistiske akkumulation mobilisering af et stort antal mennesker, vis udsigt til profit reelt er ret lille. Kapitalismen kan ikke tvinge folk til at arbejde, da dette ville være i modstrid med dens indgroede ideologi om frihed. For at mobilisere folk til at deltage i den kapitalistiske akkumulations-proces må der inkorporeres en moralsk dimension, der både retfærdiggør deltagelsen på et individuelt plan og i forhold til det fælles bedste. Denne dimension defineres med begrebet *the spirit of capitalism*, der altså beskriver den ideologi, der retfærdiggør engagement i kapitalismen.

Gennem en undersøgelse af nyere management-litteratur beskriver forfatterne, hvordan retorikken fra 1968'ernes kunstneriske og sociale kapitalisme-kritik i dag er blevet taget til sig af ledere og arbejdsgivere som del af retfærdiggørelsen af en ny afart af kapitalismen, bedst beskrevet som netværkssamfundet. Boltanski og Chiapello argumenterer således for, hvordan kapitalismen har bevæget sig væk fra den fordistiske organisering af arbejde og produktion, og i stedet udformet en netværksbaseret organisering, der er baseret på de ansattes engagement, entusiasme, initiativ og autonomi. 1968'ernes kritik er altså i høj grad blevet indoptaget i det kapitalistiske system, men ifølge de to forfattere, har dette blot ført til en ny form for udnyttelse og undertrykkelse, der mest af alt har ført til både materiel og psykologisk usikkerhed.

På baggrund af disse observationer tillægger forfatterne kritikken en stor rolle i udviklingen af kapitalismen, og ikke mindst i den mekanisme, der står for den moralske retfærdiggørelse. (Boltanski og Chiapello: 2005 ff.3-16)

4.3.1 Kritikkenes mulige virkninger på kapitalismen

Boltanski og Chiapello mener således, at kritikken har tre mulige virkninger på kapitalismen:

- Den kan delegitimere tidligere *spirits of capitalism* og fratage denne sin effekt. Dermed tvinges kapitalismen til på nye måder at retfærdiggøre sig selv.
- Kritikken kan føre til en forbedring af kapitalismen på de punkter kritikken bliver ført. Dette vil sige at kritikken bliver hørt og optages af kapitalismen, men det betyder samtidig at retfærdiggørelsen af kapitalismen styrkes, og at de værdier kritikken var mobiliseret omkring nu bliver inkorporeret som en del af akkumulations-processen.
- En tredje mulig effekt af kritikken er, at kapitalismen undviger kravene om øget retfærdighed ved at tilsløre den kritiserede sag gennem en ændring i profitskabelses-processen. Den kritiserede profitskabelses-proces ændres på en måde, så det bliver svært at gennemskue, hvorvidt denne ændring er til arbejdernes fordel eller ulempe. På denne måde afmonteres kritikken og tvinges til at revurdere sin ideologiske konstruktion. (Ibid., p. 28)

4.3.2 Kritik og indignation

Ifølge Boltanski og Chiapello bundes kritik altid i en dårlig oplevelse enten på egne eller andres vegne. Dette udgør kilden til indignation, hvilket er drivkræften bag kritikken.

Kritik består af to niveauer, hvor der ovenpå det emotionelle niveau, som indignationen udgør, ligger et teoretisk eller ideologisk niveau. Det emotionelle niveau, indignationen, vil altid være der, hvorimod det er det ideologiske niveau, der refereres til, når der er tale om at kritikken afmonteres. Derfor kan der godt være en stor mængde indignation tilstede, selvom den ideologisk/teoretiske kritik er i krise. (Ibid., p. 36)

4.4 Thomas Kuhn - Paradigme-teori

Den amerikanske videnskabshistoriker Thomas Kuhn skrev i 1962 en historisk oversigt, over hvordan videnskaben, på helt overordnet plan, har udviklet sig gennem tiden. Siden er hans værk blevet berømt, og hans konklusion har dannet grundlag for en teori om videnskabs udvikling generelt (Thurén: 2005, s. 69). Hans hovedpointe var, at videnskab og de grundlæggende verdensforståelser kan ses som paradigmer – en slags tavs viden, der

bestemmer eller i hvert fald øver indflydelse på opfattelse og udvikling af fakta og teorier (ibid., p. 70). Billedliggjort kan man forestille sig paradigmet som en ramme, hvori man kan passe sine fakta og teorier som puslespilsbrikker. Thomas Kuhn tog udgangspunkt i naturvidenskaben og konkluderede, at ingen frugtbar debat kunne føres på tværs af flere paradigmer. Et godt eksempel på to paradigmer og spændingen mellem dem er Ptolemæus's teori om jorden som centrum for universet og Kopernikus' teori om at solen er centrum i solsystemet, og at solen kredser omkring planeterne. I mange år var Ptolemæus's verdensbillede herskende og fakta, og teorier blev tilpasset denne. Videnskab der uproblematisk bliver ført indenfor paradigmet, som f.eks. forklaringen på hvorfor solen står op og går ned, bliver kaldt normalvidenskab og ingen reflekterer over dette. Men indenfor alle paradigmer vil der være fakta, som ikke giver mening i det aktuelle paradigme, disse kaldes anomalier. I det ptolemæiske paradigmes tilfælde var en anomali f.eks. observationer af kometer, der bevægede sig udenfor det system, planeterne og stjernerne bevægede sig indenfor. Videnskabsmænd forsøger i tilfælde af anomalier at opstille hjælpehypoteser og -teorier for at få anomalien forklaret eller i hvert fald passet ind (ibid., s. 71). Dette kan i nogle tilfælde lykkes, men på et tidspunkt vil ethvert paradigme være så fyldt af anomalier, eller så kompliceret af hjælpehypoteser og -teorier, at nogen vil opdage og fremsætte et bedre paradigme, eller i vores metafor, udvikle en ramme der nemmere kan rumme fakta og teorier og kan vende anomalier til normalvidenskab. I eksemplet sker dette da Kopernikus udvikler teorien om det kopernikanske verdensbillede. Krisen i det ptolemæiske verdensbillede begyndte dog længe før Kopernikus. Igennem en årrække (her ca. 150 år) vil videnskabsmænd acceptere det nye paradigme, og det gamle vil forsvinde. Vi ser altså 3 faser videnskaben kan eksistere i: normalvidenskab, krise og revolution (ibid., s. 72-73).

Kuhn gjorde sin teori ud fra naturvidenskabens historie, men paradigmateteorien er siden blevet meget populær inden for både human- og samfundsvidenskaberne. Her fungerer paradigmerne lidt anderledes. Torsten Thurén (2005, s. 74) fortæller, hvordan der relativt uproblematisk indenfor samfundsvidenskaben lever paradigmer, oven i købet modstridende paradigmer side om side - en ting der ifølge teorien ikke kan lade sig gøre i naturvidenskaben. Thomas Kuhn er i sin fremlæggelse uklar i forhold til, om erkendelse er absolut eller relativ. Denne skildring er vigtig, fordi den smitter af på opfattelsen af videnskab i det hele taget. Hvis erkendelsen er absolut, vil man kunne påstå, at videnskaben gør absolutte fremskridt. I en videnskabelig revolution bygges der ikke ovenpå den gamle videnskab. Den rives ned og

bygges op på en mere hensigtsmæssig måde. Thurén (2005, s. 73) giver eksemplet, at ingen ved sine fulde fem i dag vil tilslutte sig det ptolemæiske verdensbillede. I den relativistiske model er paradigmerne ikke sammenlignelige, og derfor giver det ikke mening at påstå, at det ene er bedre end det andet. Vi ved at paradigmerne ikke varer evigt, men løbende skiftes ud til fordel for et nyt, der passer bedre til samtidens videnskab og erkendte fakta. Kuhn selv vægrer sig mod denne tolkning, men mange har taget skridtet fuldt ud og benægter, at der findes en objektiv sandhed og et objektivt sandt billede af virkeligheden (ibid., 73-74). Begge udgaver arbejder dog indenfor en tradition, hvor forskerens (og sådan set også lægmandens) viden og videnskab dannes ud fra deres erkendelse af verden. Denne viden er ikke direkte betinget af, men i hvert fald under kraftig indflydelse af det eksisterende paradigme subjektet henholder sig til.

I nærværende rapport vil vi betegne det kapitalistiske system som et paradigme. Dette gør vi ud fra en subjektiv vurdering af kapitalismens udstrækning og vidtrækkende omfang. Efter murens fald og Sovjets kolaps findes, efter vores opfattelse, ingen systemer der som kapitalismen, er i stand til at påvirke tankemønstre, politik, handel, videnskab, uddannelsessystem (f.eks. fra forsker til faktura tanken), ideologi og meget mere. Dog skal det sige at flere forskere også betegner kapitalismen som et paradigme³ og at Thurén (2005, s. 74) til sammenligning fremhæver marxisme, behaviorisme og psykoanalyse som paradigmer indenfor samfundsvidenskaberne.

Thomas Kuhn betegner paradigmet som en *tavs viden*, altså en 'usynlig' eller 'ikke erkendt' viden, vi tænker ud fra eller på baggrund af. Med vores definition af kapitalismen som et paradigme kan vi drage en parallel til begrebet reificering. Berger og Luckmann (i Fuglsang og Olsen: 2004 s. 367-68) fortæller hvorledes samfund og de iboende institutioner bliver reificeret. Dette er en proces hvor mennesket "glemmer" dialektikken mellem dem selv som producenten og dets produkt. Hvis vi, som Karl Marx f.eks. gjorde det (ibid., 361), betragter det kapitalistiske paradigme som reificeret, vil dette altså betyde, at mennesket har glemt dem selv som forfattere af dette system. Kapitalismen er i den optik blevet til en sandhed, mennesket bekender sig til, uden at opfatte sig selv som værende i kontrol over denne. Fuglsang og Olsen (2004, s. 361) udlægger at Karl Marx bl.a. så kapitalismen som et sådan reificeret system der fremstår som evigt og almengyldigt. I den optik vil videnskabsmænd og lægmænd ikke sætte spørgsmålstegn om rammen hvor indenfor de producerer viden. Selv om

viden og videnskab fremlægges objektivt, kan den, i lyset af paradigmateteorien og reificeringen af kapitalismen, være dybt betinget af den samfundsstruktur vi lever under.

4.5 Ønskekvist-modellen

Ønskekvist-modellen er en model til vurdering af kunstnerisk kvalitet i performativ kunst. Modellen er udviklet af Jørn Langsted, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsen på Institut for Æstetiske Fag, Århus Universitet (<http://aestetik.au.dk/>).

Kunst er mildest sagt en svær størrelse at vurdere. Da man ikke kan forvente at den producerer overskud eller andre indlysende kvantitativt målbare størrelser, er man nødsaget til at rette blikket mod den kvalitative vurdering (Szatkowski: 2005, s.41). Forskernes hensigt med projektet var således at skabe en evalueringsmodel, der ikke målte efter skemaer, tal og karakterer, men stadig systematiserede og strukturerede en diskussion omhandlende kunstnerisk kvalitet (Langstad mfl.: 2003, s. 143). Denne diskursive ramme har de kaldt et samtalerum. Rum kan principielt skabes på to måder. Den ene tager udgangspunkt i selve afgrænsningen af rummet. Man etablerer, så at sige, nogle grænser for samtalen, og indenfor grænserne skabes rummet. I den anden tilgang defineres rummet som et kernefelt af centrale begreber. Fra disse begreber udgår samtalen og diskussionen. Det er netop i det sidstnævnte samtalerum, at de tre forskere mener, at der skabes mulighed for stillingtagen til, om noget har kunstnerisk kvalitet eller ej (Ibid., s. 143). De tre forfattere har lavet modellen som redskab til at måle kvaliteten af performativ kunst, men de er selv blevet gjort opmærksomme på, at den lader sig benytte i ganske andre sammenhænge, hvor det menneskelige møde eksisterer (Ibid., s. 233). Vores kunstneriske definition er funderet i Jens Galschiøts idé, om at kunst er sanselig kommunikation mellem værk og modtager, hvilket også stemmer overens med Henrik Kaars teori om æstetisk praksis. I den optik må det menneskelige møde i sagens natur, være immanent tilstede al kunst. Ydermere gør vores værker brug af utraditionelle kunstneriske virkemidler, som ofte indeholder nogle performative elementer, og kan derfor sættes i relation til den idé, hvorfra modellen udgår.

4.5.1 Ønskekvist-modellen i relation til vores projekt

Ønskekvist-modellen bidrager med nogle teoretisk funderede begreber, der kan bruges til at diskutere kvaliteten af vores værker. Dette gøres efter principper, der kan siges, at diskutere kunst på et universelt, grundlæggende niveau. Modellen arbejder på et plan, der kan begrebsliggøres som *konsensusniveauet*. Dette niveau går på tværs af kunstarter, genrer og

enkeltværker, og stiller sig i modsætning til *konfliktniveauet*, hvor kunst diskuteres ud fra kriterier, der ofte er private og subjektive (Langstad mfl.: 2003, s. 144). Dermed forsøger de tre forskere at distancere sig fra den gængse diskussion om kvaliteten af kunst som en udelukkende subjektiv vurdering, og søger at vurdere kunst på et dybere liggende niveau. Et niveau, hvor kunst og kunstnerisk kvalitet, er aflejret i en form for konsensus. Der er dog tydelige problemstillinger knyttet til dette: Selvom man har indkredset nogle universelle begreber for at strukturere en diskussion omkring kunst, er disse jo blot forhold man diskuterer ud fra. Problemet opstår, når vi skal vurdere værkerne. For selvom analysen er forankret i teori og struktureret af ønskevist – modellen, kan vi ikke forholde os objektivt i en vurdering. Det er os, der udvælger de ting, vi finder relevante at inddrage af den valgte empiri, og gennem brugen af ønskevistmodellen vurderer vi, hvordan værkerne er i stand til at skabe rum for kritisk refleksion. Da kunst som nævnt, ikke lader sig vurdere ud fra målbare kvantitative data, er den subjektive tilgang en måde at nærme sig sin forskningsgenstand på, der retter sig mod at være dybdegående frem for generel (Institut for æstetiske fag, www.au.dk)

4.5.2 Ønskevistmodellens tre vektorer

'Ønskevist'-modellen anvender tre parametre til at strukturere diskussionen af den kunstneriske kvalitet i de performative kunstarter: Kvaliteten i det kunstneriske udtryk er ikke nødvendigvis karakteriseret ved en stor tilstedeværelse af alle tre parametre, men parametrene kan anvendes til at strukturere en diskussion og tydeliggøre hvilke parametre, der lægges vægt på i diskussionen.

Villen

Den kunstneriske vilje er delt i to kategorier: udtryksviljen og kommunikationsviljen. Disse fortæller noget om kunstnerens engagement i fremførelsen af sin kunst. Udtryksviljen angiver, hvordan kunstneren er i stand til at forme sin oplevelse af verden, og samtidig give udtryk for en utopisk forestilling om verden. Denne vilje til at udtrykke sig, er drevet af ambitioner, selvbevidsthed og ekspressivitet. Kunstværket repræsenterer et valg blandt verdens mangfoldige elementer med en eller anden form for hensigt. Kommunikationsviljen er dialogisk, og stiller krav til kunstnerens evne til et samspil med publikum, som på én og samme tid skal tage udgangspunkt i publikummets og kunstnerens eget nærvær. Der arbejdes på alle tænkelige måder for at fange publikums opmærksomhed, for at gøre det interesseret og bevæge det intellektuelt såvel som følelsesmæssigt. Viljen kan også være ønsket om at nå et

udenforstående publikum, hvilket kan komme til udtryk i ønsket om at fremstille og forunderliggøre et emne, eller ønsket om at fremføre noget, som publikum aldrig har oplevet før.

Den øvrige teoris relation til begrebet villen:

Som værktøjer til at anskueliggøre hvordan man kan se vores værkers kunstneriske *villen*, vil vi inddrage dele af den gennemgåede teori.

I *The New Spirit of Capitalism* beskrives indignation som grundlaget for al kritik. Disse indignations-kilder ser vi som afgørende for kunstnernes engagement og udtryksvilje, som en slags drivkraft bag værket, og vi vil derfor definere disse som del af vores bestemmelse af det kunstneriske engagement.

Et vigtigt element i udtryksviljen er, som beskrevet ovenfor, formgivningen af hvordan verden kunne være eller skabelsen af utopier. I analysen af hvordan vores værker formår dette, vil vi benytte os af Lippes teorier om sanselighed og psykoanalytikeren Donald Winnicotts teorier om det legendes evne til at skabe utopier, social fantasi og undren.

Kommunikationsviljen er som beskrevet viljen til dialog, interessen i publikum og engagementet i at fange disses opmærksomhed. Til at beskrive dette aspekt vil vi benytte os af Henrik Kaars teori om æstetisk kvalitet, der defineres som en dialog, der skal bevidsthedsudvide, udfordre og nyskabe modtagerens sanseapparat.

Kunnen

Den kunstneriske *kunnen* handler om tre ting, nemlig om værket formår at skabe enhed i mangfoldigheden, hvilke tekniske evner der er brugt, og om det formår at aktivere både intellekt og følelser hos modtageren. Om værket formår at skabe enhed i mangfoldigheden dækker over, om det rummer både kompleksitet og sammenhæng. De elementer, der kan skabe sammenhæng eller helhed, kan f.eks. være værkets kompositions-princip, synsvinkel, idékompleks eller lignende. De tekniske evner henviser til kunstnerens specifikke, tekniske færdigheder, der er forskellige fra kunstart til kunstart. Den kan være tilegnet gennem kunstneruddannelse eller gennem årelang praksis. Det sidste element henviser som nævnt til, om værket formår at aktivere både følelser og intellekt, og om det taler til det hele menneske. Den kunstneriske *kunnen* er nødvendig for at være i stand til at udtrykke sig og kommunikere,

og det kan have stor betydning for vellykketheden af et værk, at kunstneren mestrer de kunstneriske udtryksmidler, som denne betjener sig af.

Den kunstneriske *kunnen* er dog ikke en absolut størrelse. Den lader sig i høj grad influere af omgivelserne og samtiden. I kunstnerisk sammenhæng opleves *kunnen* uden personligt præg og engagement, ifølge ønskekivistens forfattere, som tomgang, og bliver således udelukkende et udtryk for den traditions-vedligeholdende kunstneriske form, eller med andre ord, en ren reproduktion.

Den øvrige teoris relation til begrebet *kunnen*:

I vores analyse af den kunstneriske *kunnen*, der er udtrykt i værkerne vil vi benytte Adornos teorier om det smukke og det grimme, til at vurdere hvorvidt kunstnerne har formået at udtrykke disse æstetiske kategorier.

Den kunstneriske *kunnen* henviser desuden til, hvorvidt værket aktiverer både intellekt og følelser, hvilket vi vil relatere til begreberne om kritikkens emotionelle og ideologiske niveau fra *The New Spirit of Capitalism*.

Skullen

Den kunstneriske *skullen* betegnes som relationen til publikum, omgivelserne og samfundet, hvori kunstværket opføres. For at være kvalitetspræget, må kunstværket have en relevans eller nødvendighed, der rækker ud over den kunstneriske vilje og de kunstneriske evner. Dets udspil skal være et indspil til en virkelighed bestående af mennesker, der er karakteriseret ved særegne sociale og psykiske karakteristika. Samtidig skal dette udspil være i stand til at bearbejde disse menneskers sociale og psykiske situation på en måde, der kan virke øjenåbnende, troværdig og nærværende. Kunsten skal altså formå at forholde sig til publikums livssituation på godt og ondt, og omkranse dette liv, eller elementer af det, så det tilføres noget andet eller en andethed. Den må ikke forholde sig indelukket og esoterisk uden interesse i publikum.

Et kunstværk skal være på niveau med tidens problemer, livsformer og tankegange, og samtidig forsøge at sætte disse i bevægelse mod en ny retning, der virker frigørende og perspektivændrende. Den kunstneriske *skullen* forener det æstetiske og det etiske, og skal tage modtageren dybt ind i sig selv og langt ud over sig selv.

Det øvrige teoris relation til begrebet *skullen*:

Den kunstneriske *skullen* er et billede på værkets relevans for omverdenen. Alle vores værker adresserer, på forskellige niveauer og måder, aktuelle problemstillinger, idet de retter kritikken mod det nuværende, kapitalistiske system. *The New Spirit of Capitalism* beskæftiger sig med forholdet mellem kapitalisme og kritik, og kan derfor bruges til at diskutere det dialektiske forhold mellem disse.

Skullen handler som førnævnt også om at et værks evne til at udfordre omverdenens aktuelle handle og livsformer og formå at sætte disse i bevægelse. I analysen af hvordan man kan se denne *skullen* i vores værker, vil vi benytte Rudolf zur Lippes teori om sansebevidsthed, og idéen om at man gennem erkendelse og anerkendelse af det æstetiske, kan nedbryde eksisterende barrierer. Ydermere vil vi gøre brug af Henrik Kaars teorier om æstetisk kvalitet, og tanken om at kunstnerisk kvalitet fordrer en bevidsthedsudvidende dialog der udfordrer modtagerens sanseapparat.

5.0 Analyse af aktionskunstens virkemidler

5.1 The Yes Men

The Yes Men er en kunstner-aktivist duo grundlagt af de to amerikanere Jacques Servin alias Andy Bichlbaum og Igor Vamos alias Mike Bonanno. Deres politiske mål er, at skabe opmærksomhed omkring de sociale problemstillinger der ligger latent i det kapitalistiske system og dets fokus på profitmaksimering. Jacques Servin har udgivet eksperimenterende litteratur og har været programmør. Igor Vamos er multimediekunstner, har modtaget Guggenheimerlegatet og underviser kunststuderende på Rensselaer Polytechnic Institute (Petersen:2010, www.Modkraft.dk)

The Yes Men praktiserer det, de selv kalder Identity Corrections, som grundlæggende går ud på, at udgive sig for at være talspersoner for store multinationale selskaber og beslutningstagere, og ved hjælp af medier og satire, offentligt udstille og ydmyge disse (www.theyesmen.org). Siden 1999 har de stået bag en lang række opsigtsvækkende mediestunts, hvor de skaber og opretholder falske websites og mailadresser, og derefter venter på at folk ved en fejl opsøger dem, og inviterer dem til at tale på vegne af den organisation de udgiver sig for at være. Herefter rejser de så USA rundt med påskuddet om at være repræsentanter for WTO, DOW eller andre de betragter som mål for deres aktioner og holder oplæg om ekstreme idéer, som for eksempel at afskaffe siestaen i Sydeuropa, eller åbne demokratiet for de frie markedskræfter, ved at gøre det muligt for folk at sælge deres stemme til højest bydende. Disse forretnings idéer bliver fremført i al alvor, med det formål at få Milton Friedmanns tilhængere til at sætte spørgsmålstejn ved det system de har opbygget. Det der i praksis sker er dog, at de tit oplever positiv respons for de idéer de præsenterer på konferencer, og det er ofte i afsløringen af dem selv, at den virkelige kritik bliver fremprovokeret. Den massive mediedækning deres utraditionelle aktionsformer ofte skaber, giver en mulighed for at få kritikken ud til den brede offentlighed. Andy Bichelbaum udtaler i et interview givet i forbindelse med deres seneste film *"The Yes Men Fix the world"*:

"We're satirising the whole way people don't seem to question the foundations of current corporate globalisation, and the way it works. People assume there must be some good reason for corporate globalisation, and that someone knows what that good reason is. But one of the points of the film is to suggest that in fact, no one really is considering the consequences of liberalisation, or at least not very intelligently: it just happens because it's convenient for those who have the power. If we can propound these extreme versions of this stuff and nobody notices, then what else is being put over without anyone noticing? Everything" (Lawless:2005, www.threemonkeysonline.com).

De betragter selv deres projekter som en form for journalistik, eller, et samarbejde med journalister, der gavner begge parter. Mike Bonanno udtaler i et interview, at mange journalister gerne vil diskutere de problemstillinger the Yes Men adresserer, men på grund af redaktionel kontrol, sker det sjældent at de får lov. Aktionerne bliver ofte beskrevet som tegneserielignende komedier, med fokus på legende elementer, og man kan påstå, at The Yes Men således har fundet en vej til at skabe satiriske forestillinger, der giver journalister en undskyldning for at dække emner, der ellers ikke ville have det samme nyhedspotentiale (Moyers:2007, www.pbs.com).

I projektet har vi valgt at fokusere på dokumentaren *The Yes Men Fix the world*, som The Yes Men selv har produceret for at vise et udvalg deres forskellige aktioner, i kampen mod kapitalismen og den globale handels bagmænd. Filmen er bl.a. centreret omkring The Yes Mens aktion mod DOW, som er en af verdens største virksomheder, med en årlig omsætning på 50,7 milliarder dollars og datterselskaber i 35 lande på verdensplan (<http://www.dow.com/about/>). DOW opkøbte kemikalievirksomheden Union Carbide, som var ansvarlig for Bhopal-katastrofen I 1984, hvor op i mod 5000 mennesker blev dræbt, og mange stadig den dag i dag, lider af relaterede konsekvenser. Ved hjælp af en falsk hjemmeside blev The Yes Men inviteret til at tale i et live-interview på BBC World (Se bilag 1). Baggrunden for interviewet var 20 års dagen for katastrofen, og det blev ifølge *Fix the world* transmitteret til mere end 3 mil. seere. På DOW's vegne proklamerede Andy Bichelbaum, i live fjernsyn, at selskabet nu var rede til at påtage sig det økonomiske ansvar for de mange ofre. Han annoncerede, at en del af DOW's overskud skulle gå til en 12 milliard-dollar-plan, tiltænkt folkene i Bhopal som erstatning for deres lidelser. Nyheden bredte sig hurtigt til andre medier, og DOW måtte to timer senere erkende, at det hele var et fupnummer, men også forklare hvorfor de ikke havde tænkt sig at udbetale erstatning for katastrofen. På dette tidspunkt var deres aktieværdi faldet med 2 mia. dollars. Bhopal-katastrofen blev et emne på nyhedsdagsordenen og mange medier henvendte sig til Andy og Mike for at få en forklaring på deres, i mange øjnes, grusomme fupnummer. De begrundende deres aktion med at de blot havde udtalt hvad DOW moralsk set skulle have gjort for mange år siden, og pointerede igen, at det nogle gange kræver en løgn at afsløre sandheden.

I en anden aktion udgiver The Yes Men sig igen for at være repræsentanter for Dow, denne gang på en konference for repræsentanter for forskellige banker. Her præsenterer de "Gilda

the golden sceleton” (se bilag 2), et guldskelet, der er symbol på en teknik til at opveje menneskelige omkostninger mod profit i planlagte investeringer – den såkaldte ”Human impact calculator”. The Yes Men finder selv idéen ekstrem og inhuman, men på konferencen opfattes den som forfriskende. Med denne reaktion kommer bankmændene i The Yes Mens film til at fremstå som ureflekterede og inhumane.

I filmen præsenteres en række andre af The Yes Mens aktioner, der på forskellig vis søger at udfordre det økonomiske system. De vil blive forklaret løbende når de inddrages.

Villen

Et værks *villen* handler om dets udtryks- og kommunikationsvilje. Udtryksvilje fortæller noget om kunstnerens engagement og ambitioner og hvorledes disse manifesteres i kunstværket. Kommunikationsviljen er kunstnerens evne til at indgå i dialog med sit publikum.

The Yes Mens engagement er drevet af en stor indignation over kapitalismens måde at betragte verden fra et evigt egennyttmaksimerende perspektiv. Deres erklærede mål står klart og tydeligt på deres officielle hjemmeside: *“Impersonating big-time criminals in order to publicly humiliate them. Our targets are leaders and big corporations who put profits ahead of everything else.”* (www.theyesmen.org) Deres ambitioner kommer til udtryk i deres engagement til deres aktionskunst på. De rejser verden rundt og stiller sig selv til mål for den vrede der eventuelt skabes som reaktion på deres aktioner. I BBC-aktionen mod kemikalievirksomheden DOW, blev der rettet kritik mod dem fra især BBC, der anså det som et grusomt stunt mod de fattige mennesker i Indien, der blev henstillet i et håb om erstatning. I filmen ser man hvorledes The Yes Men rejser til Bhopal, for at undersøge om de, i forsøget på at skabe fokus, har såret de mennesker de mente at hjælpe. Selvom dette selvfølgelig også skal ses i forhold til at filmen er produceret af The Yes Men og med et bestemt formål, så er det et godt eksempel på deres engagement og en *villen* til at reflektere over konsekvenserne af deres aktioner. Deres formål skal ses i lyset af deres *villen*. De vil ikke bare ydmyge for at ydmyge, men for at skabe fokus på uheldige konsekvenser af multinationale selskabers begær efter profit.

Den kunstneriske udtryksvilje handler også om hvorledes dette engagement bliver udtrykt gennem en kunstnerisk fremstilling af verden som den *kunne* være – en slags utopi. Da Andy Bichlbaum på vegne af DOW, hævder at ville afsætte et tocifret millionbeløb til kompensation for alle der er berørte af ulykken i Bhopal, fremsættes en utopi om hvordan en verden hvor virksomheder agerer efter et menneskeligt moralkodeks, kunne se ud: *"I can tell you one thing: We will not go out of business. We will continue to make profit. We will simply just make slightly less profit than normal, but we will do the right thing"* (The Yes Men *Fix the world*) Et andet og måske bedre eksempel på hvordan The Yes Men formår at fremstille en utopi er i deres avis-aktion. Her trykker de en kopiudgave af The New York Times udelukkende med de nyheder offentligheden ønsker at høre (se bilag 3). Da de deler avisen ud i New Yorks gader og folk bl.a. kan læse at Irak-krigen er slut, opstår der forundring, men også håb. Som en læser udtaler i filmen *"This is too good to be true, but it's not impossible"*. En anden læser bliver mere begejstret og engageret af avisens budskab: *"we've got to take back our government, march into cityhalls and say: here we've got the sollutions!"* Evnen til at fremstille utopien, tager sit udgangspunkt i leg. I Rudolf zur Lippes *sansebevidsthed* beskrives legen som et overgangs- eller mulighedsrum, der udelukkende er styret af fantasien. Legen er fri og fungerer uden regler. The Yes Men tilføjer deres aktioner et element af leg når de bryder et uskrevet regelsæt for hvordan man bør opføre sig og benytter sig af fantasifulde kreationer der skal understøtte deres fantasifulde idéer. De leger med måden, hvorpå deres budskaber fremføres, og opfordrer indirekte andre til at lege med og tage stilling til utopien. Eller sagt på en anden måde – lege med tanken om, hvordan verden kunne se ud. I denne formgivning af verden udtrykkes viljen som manifesteret i aktuelle kunstneriske handlinger.

Kommunikationsviljen er et andet vigtigt element i begrebet *villen*, der beskriver kunstnerens vilje og engagement i at kommunikere med og indfange sit publikum. For at vurdere om The Yes Men udtrykker kommunikationsvilje, må man først definere publikum eller målgruppen. Man kan pointere at The Yes Men har flere målgrupper med deres aktioner. Dels de ledere, virksomheder og lignende der kritiseret og dels den brede offentlighed der kommunikeret til gennem medierne. Men da vi beskæftiger os med filmen *The Yes Men Fix the world* som værk, er det filmens seere vi opfatter som den primære målgruppe. At denne målgruppe kan opfattes som den primære understreges desuden af The Yes Mens eget erklærede mål om at ydmyge og udstille de såkaldte 'big time criminals', hvilket i særdeleshed er hvad filmen gør.

Det kan betragtes som et skuespil hvor repræsentanterne for kapitalismen agerer som en karakter, uden selv at være klar over det, og publikum, altså filmens seere, er det andet niveau. Anskues The Yes Mens aktioner på denne måde, kan der argumenteres for at kommunikationsviljen er stærk. De benytter sig af skuespillet, ironien, sarkasmen, legen og utopien til at skabe en interessant forestilling. Virkemidlerne kan siges at udtrykke en vilje til at kommunikere, idet man prøver at indfange beskueren ved hjælp af forskellige elementer. Denne opsigtsvækkende afsenderform, kan anses som en opfordring til respons hos modtageren. Respons skal her ikke kun opfattes som svar på tiltale, men mere i bred forstand, der blandt andet kan indebære kritisk stillingtagen til det system vi bekender os til, refleksion eller inspiration.

Kunnen

Et værks kunstneriske *kunnen* handler om hvorvidt værket formår at skabe enhed i mangfoldigheden – hvorvidt det rummer både kompleksitet og overskuelighed. Derudover handler det om den tekniske *kunnen* hvormed det er udført og endelig om det formår at aktivere både følelser og intellekt.

I The Yes Men *Fix the world* må man sige at der berøres nogle meget komplekse problemstillinger. Filmens overordnede problemstilling og omdrejningspunkt er noget så komplekst som spørgsmålet om hvordan man kan reparere verden, og mere specifikt forholder værket sig til flere forskellige komplekse problemstillinger i de enkelte aktioner. Disse er f.eks. DOW's sociale ansvar i Bophal, forholdet mellem markedet og statslig regulering, forholdet mellem løgn og sandhed mm. Dog berøres problemstillingerne med en vis ironisk distance, og ofte med en stor grad af forsimpning. Problemstillingerne præsenteres ofte meget tydelige og pædagogiske gennem tegnefilm eller andre illustrationer, næsten som var det fortalt til et barn. Det gennemgående tema der skaber sammenhæng og overskuelighed er måske netop humoren, den ironiske distance, forsimpningen og det faktum at de komplekse sammenhænge præsenteres ud fra The Yes Mens egen synsvinkel. Derudover er filmens mange forskellige temaer sammenholdt af historien om de to hovedpersoners erkendelsesproces i deres forskellige forsøg på at ”rede verden”.

Grundet det forsimplede udtryk, kan man stille spørgsmålstejn ved hvorvidt de reelt formår at indfange de berørte problemstillingers kompleksitet. Dette aspekt, kombineret med

filmmediets monologiske form, kan problematisere i hvor høj grad værket skaber rum for refleksivitet og æstetisk erfaring, hvilket relaterer sig til værkets *skullen*, og i hvor høj grad det udtrykker kommunikationsvilje, altså viljen til en reel dialog, hvilket, som nævnt ovenfor, relaterer sig til værkets *villen*. På den anden side kan det hævdes at forsimplingen er nødvendig for at skabe den førnævnte sammenhæng, og at det måske netop er de klare budskaber, der gør værket i stand til at sætte de ting det berører i bevægelse.

I forhold til den tekniske *kunnen* i *Fix the world*, er to afgørende egenskaber hos kunstnerne for det første deres samfundsmæssige indsigt og for det andet deres kommunikative evner, der netop gør dem i stand til at udtrykke klare budskaber om komplekse problemstillinger. Deres primære kommunikationsmidler og kunstneriske udtryksformer er teater, parodi, satire og humor, hvilket de må siges at mestre på imponerende vis. De to aktører behersker deres roller så godt at de formår at overbevise deres publikum om at de rent faktisk *er* den rolle de spiller, selvom deres idéer og roller for filmens seere ofte virker fuldstændig absurde. Det er i høj grad deres gode skuespillerevner og deres autoritet som talsmænd for store virksomheder, politikere eller lignende, der gør det muligt at overbevise aktionernes deltagere om deres ofte absurde idéer. For at opnå denne rolle som autoritet benytter de sig af en anden vigtig teknisk *kunnen*, nemlig deres evner indenfor animation og IT. Med disse evner skaber de troværdige hjemmesider, der er overbevisende nok til at folk henvender sig til dem i troen på at The Yes Men reelt er de repræsentanter de udgiver sig for at være. På denne måde formår The Yes Men at udnytte den globaliserede verdens store strøm af informationer og æstetiske indtryk, der jf. teoriafsnittet om nyere æstetiske appeller medfører en fare for at den emotionelle tillid styrer den æstetiske proces og dermed svækker den kritiske skelneevne. Netop denne mekanisme udnytter The Yes Men ved at bruge et massemedie, som internettet til at overbevise folk om at de er dem, de giver sig ud for at være.

Ved hjælp af ovenstående tekniske evner lykkes det altså at sælge de absurde idéer til aktionernes deltagere, og derigennem udstille dem som ukritiske, ureflekterede og ofte inhumane.

På denne måde fremprovokeres foragt og antipati hos seeren, hvilket fører direkte videre til det emotionelle niveau, der er forbundet med deres drivkraft og *villen*, nemlig indignationen over disse ledes egoisme, deres prioritering af profit før alt andet. Man kan altså sige at filmen på den måde aktiverer beskuerens emotioner.

Hvad angår det intellektuelle niveau, bliver det i høj grad aktiveret hos filmens seere. Man præsenteres for yderst opfindsomme idéer, der som beskrevet i afsnittet om *villen* spiller på utopier og skaber rum for social fantasi og refleksivitet. Selvom filmens budskab ofte er forsimplet, berører den som sagt komplekse problemstillinger, der provokerer beskueren til at reflektere på en ny måde. Man kan også reflektere over, jf. beskrivelsen af ovenstående aktioner, hvorledes det intellektuelle niveau hos dem der håndhæver kapitalismen, aktiveres, når de fremsatte idéer bekræfter den herskende fornuft funderet i markedslogikken. Man kan argumentere for at *The Yes Men*, i kontrast til deres oprindelige mål, måske bidrager til at skubbe kapitalismen i en mere inhuman retning.

Skullen

Et værks kunstneriske *skullen*, handler om værkets placering i samtiden. Det skal formå at sætte sig i relation til omverdenen, befolkningen og de eksisterende tanke – og handlemønstre og sætte disse i bevægelse. Herunder følger en analyse af *Yes Mens* kunstneriske *skullen*; hvilken relation der er mellem værk og omverden, og om de formår at skubbe denne i en frigørende og perspektiv-ændrende retning.

I filmen *Fix the world* og i de præsenterede aktioner forholder *The Yes Men* sig i høj grad til deres og publikums omverden. Det overordnede tema er det kapitalistiske system og de problematikker de ser i dette. Da publikum, både aktionernes deltagere og filmens seere, er en del af dette system, eller i hvert fald i berøring med det, må man sige at værket forholder sig til publikums sociale, emotionelle og intellektuelle kontekst, og besidder en stor grad af aktualitet og relevans for sin samtid.

For at besidde en høj grad af *skullen* må værket bearbejde den sociale og psykiske kontekst på en øjenåbnende måde, der tilfører noget nyt og andet til publikums virkelighed. Dette kan, jf. teoriafsnittet sammenflettes med Henrik Kaars teori om æstetisk praksis, der beskriver forholdet mellem artefakt og modtager, altså mellem værket og publikum. Ifølge denne skal værket for at være af høj kvalitet virke bevidsthedsudvidende, i modsætning til at fastholde modtagerens bevidsthed. Dette kræver at værket bringer oplevelses- og refleksionsprocesser i konflikt i stedet for at neutralisere ambivalens, konfliktualitet og kompleksitet.

Hvorvidt The Yes Men formår dette med deres aktioner og med filmen afhænger i høj grad af hvem man opfatter som publikum og hvordan man definerer bevidsthedsudvidende dialog. Men også, som beskrevet i efterfølgende analyseafsnit hvilket normativt standpunkt publikum har.

Man kan hævde at The Yes Men forsøger at udfordre beskuerens forventningshorisont og fremprovokere en undren, alene i form af deres yderst opfindsomme aktioner og idéer. Ifølge Lippe udvikles subjektiviteten i berøringen med verden, hvilket sker i kraft af menneskers evne til at bearbejde de indtryk de konfronteres med. Beskuerens evne til at reflektere over verden udfordres når aktionerne tilfører noget nyt til den velkendte verden.

Et eksempel kan identificeres i DOW-aktionen. Umiddelbart efter den kontroversielle udmelding fra hvad der lignede Dows repræsentant, faldt aktiekurserne drastisk som reaktion på virksomhedens tilsyneladende nye image. Denne reaktion er i høj grad et vidnesbyrd om, at markedslogikken hersker, og at begæret efter profit sejrer i et økonomisk-etisk dilemma. Den instrumentelle fornuft adlydes, hvilket kan ses som tegn på at aktionen altså ikke har ført til en ny erkendelse af verden, der, indenfor rammerne af det kapitalistiske system, kan skabe en debat om systemets virke.

Opfatter man derimod filmens seere som modtager kan man, jf. Henrik Kaares teori, i højere grad argumentere for at der skabes rum for bevidsthedsudvidende refleksion. Med filmen *The Yes Men Fix the world*, lukkes offentligheden ind i fora, som ellers kun er tiltænkt en lille politisk og økonomisk elite. Gennem linsen, bliver beskueren taget med på konferencer og til forhandlinger. Modtageren bliver på den led sat i berøring med dele af den omkringliggende verden, der uden filmen, ville ligge uden for den almenes rækkevidde.

Gennem The Yes Mens film og aktionskunst formår de at skabe hvad Lippe betegner som fri afstand. Dvs. at der skabes et rum hvor publikum får mulighed for at stille spørgsmålstegn og undre sig. Dette sker ved at de gives et indblik i det kapitalistiske system, men samtidig står på afstand af det. De bliver altså introduceret uden at blive inkluderet eller med andre ord, de erkender kapitalismen uden at anerkende den. Man kan argumentere for at det er en meget ensidig fremstilling af kapitalismen, skabt af to kapitalismemodstandere, og at der derfor var tale om en kritisk, men ikke fri refleksion. Vi vil dog argumentere for at der er tale om, i hvert

fald en eller anden grad af, fri refleksions så længe optagelserne inde fra møderne ikke er forfalskninger.

Filmens aktioner skaber utopier f.eks. gennem Bophal aktionen, hvor den altså skaber rum for social fantasi og en ny opfattelse af hvordan modtagerens verden kunne være, ved at illustrere hvordan DOW kunne have reageret. Men der skabes også dystopier, og modtagerens opfattelse og erkendelse af verden udfordres i afsløringen af aktionernes deltageres mangel på refleksion og medmenneskelighed. Her benyttes det grimme til, som Adorno jf. teori afsnittet foreskriver, at tage afstand fra den verden man oplever som grim. Publikums sanseapparat udfordres på det emotionelle plan, hvorved der stimuleres følelser som forargelse, antipati og indignation.

5.2 Jens Galschiøt

Vi mødte Jens Galschiøt i hans værksted i Næsby i Odense. Han gav os en lang rundvisning i værkstedet og en forklaring af mange af hans værker, projekter og arbejdsrutiner. I forbindelse med arbejdsrutinerne faldt vi over et mindre paradoks i hans finansieringsmuligheder. Galschiøt finansierer selv sine aktioner, og var f.eks. med svinehund-aktionen² ved at gå fallit. Han fortalte os at han søger legater og støtte, men uden stort held. Han tjener i stedet en del af pengene, til driften af værkstedet og finansieringen af aktionerne, ved at give foredrag for hvem der end måtte bede om det, fagforeninger som rotoryklubber, og ved at sælge sine skulpturer og smykker fra en tilhørende sølvsmedje. Galschiøt fortalte, at han også gennem foredrag og salg af skulpturer og smykker kan få udbredt sit budskab. Men han nikkede samtidig til paradokset i at være nødt til at pleje sine kunder og kunstinstitutionerne for at kunne skaffe penge til sine projekter – en ting som han ellers flittigt kritiserer nutidens navlepillende kunstnere som han kalder dem.

Gennem vores snak med Galschiøt fik vi det indtryk, at han er humanismens forkæmper. I en film om hans skamstøtte i Hong Kong (Aidoh a) fortæller han hvordan hans rolle i verden er at få folk til at snakke sammen og diskutere. Det er ikke hans formål at indføre demokrati eller en venstreorienteret ideologi, men derimod at løsne op for censur, ytringsfrihed, menneskerettigheder og en generel humanistisk medmenneskelighed. Som han siger i filmen,

² Galschiøt stillede 1993 Han stillede uanmeldt 20 store betonskulpturer op på fine pladser i Europæiske storbyer. De skulle symbolisere det dyriske i os alle sammen som har lyst til at flå de andre. Galschiøt spurgte, under alias'et Cogito (jeg tænker) i en fax byrådet om at lade dem stå i 14 dage. 13 kommuner gjorde det og 8 fjernede dem hurtigt efter de var stillet op.

bekymrer det ham ikke, om Kina bliver et monarki, så længe det sker efter åben diskussion og accept af borgerne i Kina. Galschiøt fortæller i vores interview hvordan hans kunst kan fungere som katalysator for diskussioner og debat: *"jeg arbejder måske i virkeligheden på at bombe alle mulige andres kommunikation så det bliver åbent, så man ser verden fra forskellige punkter"* (Bilag 11, s. xi).

Dette giver et meget godt billede af Galschiøts forståelse af kunsten generelt. Kunsten i sig selv kan ikke redde verden, men den taler et sprog, som alle kan forstå. Han taler om denne evne i to perspektiver: Dels forklarer han, hvordan kunsten taler et ursprog, som alle mennesker forstår. Uanset hvilken tid, land eller kultur vi er vokset op i, har vi alle de samme følelser og kan derfor nås af kunsten. Galschiøt fortæller:

"Jeg har måttet krybe over mange kulturelle barriere for at lære det her. Men der fungerer kunsten faktisk som en samler, det er lidt sjovt at den kan gøre det. Egentlig meget uproblematisk, i hvert fald med mine ting synes jeg (...)" (Bilag 11, s. xxvii).

Det andet perspektiv i kunstens evne til at kommunikere tager udgangspunkt i denne forståelse af at tale til ur-følelserne.

"kunsten(...) fungerer ved at den i virkeligheden går ind i kroppen og op i hovedet, det vil sige den snyder den forsvarsmekanisme som man normalt har, intellektuelt for at beskytte sig mod, mod nogle ting, som man måske ikke vil erkende eller noget lignende." (Bilag 11, s. viii).

Jens Galschiøt kan altså, ifølge ham selv, nå mennesker uanset kulturbaggrund og få dem til at reflektere over nogle emner, som de normalt ville feje væk ved en intellektuel forsvarsmekanisme. Kunsten kan altså med Galschiøts ord være med til at skabe grobund for bevægelse.

En ting der overraskede os ved samtalen med Galschiøt var det store forarbejde han gør, før han sætter en skulptur op. Hvor vi troede, at skulpturen i sig selv var katalysatoren for diskussion og kritikken i sig selv, viste det sig at skulpturen 'kun' er en forløsning på et langt forarbejde hvor alle tænkelige samarbejdspartnere, kritikere og fjender (forstået som dem der kritiseres) informeres gennem store maillister og inddrages i projektet længe før en given skulptur bliver præsenteret.

"jeg har lavet en kæmpe gødning af jorden først, så når jeg kommer med den, så er det i virkeligheden bare lige præcis toppen, det er forløsningen, 'slap' siger det så, så ved alle 'gud, nu er den her', og man skal ikke til at forklare hvorfor den er der." (Bilag 11, s. xiv).

Han sørger for, at skulpturerne har en symbolværdi, allerede før den er afsløret. Det gør, ifølge Galschiøt, at figuren i sig selv er magtfuld, allerede før den er stillet op, og derfor kan

være så svær at fragte over grænser, at de må smugle den ind. F.eks. har han været nødt til at smugle skamstøtten ind i Mexico, hvor den bestemt ikke var velkommen hos magthaverne.

Det bringer os til et aspekt af lovligheden af opstillingerne. Nogle gange søger Galschiøt om tilladelse til at sætte sine skulpturer op, andre gange bliver lokale myndigheder først kontaktet, efter en skulptur blev stillet op. Om han får tilladelse eller ej spiller ifølge Galschiøt ikke den store rolle, han kan altid lave en ny, og nogle gange mere effektiv, historie hvis han får afslag. Loven ses ikke altid som hindring for en aktion, men kan også bruges som springbræt til at sætte større vægt bag budskabet eller sikre større mediedækning. Galschiøt fortæller, hvordan han fik vendt et forbud mod at stille hans frihedsgudinde op på Kongens Nytorv til en stor mediebegivenhed. Han vendte den oprindelige historie, om at Danmark havde valgt at håne præsident Bush med opstillingen af Frihedsgudinden, til at Danmark synes at Frihedsgudinden var for grim til at have stående på Kongens Nytorv, og sikrede sig dermed massiv mediedækning af skulpturen og aktionen. Galschiøt valgte nemlig at stille skulpturen op på Kongens Nytorv alligevel.

Jens Galschiøt arbejder altså bl.a. i og med medierne, men også altid i det offentlige rum. Og når han gør det, er størrelsen en vigtig faktor. Man er oppe imod travle folk, reklameskilte og trafik, så en given figur skal være stor for at tiltrække sig opmærksomhed. Enkeltheden i skulpturen og symbolikken er også vigtig: *"jeg vil gerne have, at ligeså snart man ser det der billede, så klap, aha, man ved nøjagtigt hvad det handler om lige fra starten af"* (Bilag 11, s. xvii) Desuden bruger Galschiøt ofte kendte symboler fra historier til at skabe opmærksomhed og forståelse. *"Oftentimes læner jeg mig op af nogle meget meget store fortællinger som kan understøtte min egen fortælling som fx historien om Jesus der bliver korsfestet eller noget lignende ikke, det kan være en fordel for mig"* (Bilag 11, s. xxi). Genkendeligheden kan altså få folk til at opdage skulpturen og hurtigere forstå referencerne og symbolikken i den. Et fjerde virkemiddel Galschiøt kan trække på er mængden. I øjeblikket sejler skibet M/S Anton rundt med 70 statuer af flygtninge rundt til forskellige byer i Danmark (Aidoh b).

"Altså i princippet kunne jeg få det samme budskab ud med kun at lave 5 flygtninge og putte dem ud på en båd, men det ville ikke fungere fordi det er mængden der i virkeligheden gør det, så derfor vælger jeg at lave 70 flygtning der kommer på en båd. Og så fungerer det." (Bilag 11, s. xxi)

Han fortæller videre, hvordan hver enkelt flygtning er smuk og stolt, således at beskueren får medlidenhed med hver enkelt, men hvordan mængden af dem får dem til at virke voldsomme. Det samme paradoks som ifølge Galschiøt præger flygtningedebatten.

Survival of the fattest (se bilag 8), eller *Global Deal* som den oprindeligt hed, blev første gang stillet op i samarbejde med Mellemfolkelig Samvirke i forbindelse med et EU topmøde i 2002. Som beskrevet tidligere er det en skulptur, der forestiller en korpulent vestlig dame på ryggen af en udmagret afrikansk mand.

"Jens Galschiøts skulptur er en kommentar til skævvridningen af verdenshandelen, hvor den privilegerede del af verden med toldsatter og subsidier holder u-landene ude" (www.ms.dk)

Siden 2002 er den blevet brugt bl.a. under klimatopmødet i København i 2009, hvor den bl.a. skulle symbolisere hykleriet i, at den vestlige verden ville lægge store dele af ansvaret for oprydningen af forureningen over på verdens fattigste lande. Kvinden citeres for at sige 'jeg sidder på ryggen af en mand. Han synker under byrden. Jeg ville gøre alt for at hjælpe ham, bortset fra at stige ned fra hans ryg' (Bilag 11, s. xiii).

Survival of the fattest bliver ifølge Galschiøt brugt i utallige sammenhænge og af utallige organisationer. Om det, og at der åbenbart er få, der ved hvem, der har lavet den siger Galschiøt i vores interview:

"Jeg synes faktisk at det er rigtig rigtig fedt at det er sådan, fordi at så bliver den, der hvor den skal være, det skal ikke forstyrres af, om man er en dum dansker (...) der har lavet den her (...). Værket bliver sig selv, det kræver så også at værket skal kunne bære vildt meget alene, men det kan det så tilsyneladende." (Bilag 11, s. xiv)

Galschiøt mener, at *Survival of the fattest* er den mest brugte danske skulptur nogen sinde, og det er han glad for. For ham er det ikke kunsten i sig selv, og slet ikke kunstneren, der er interessant, men kunsten som symbolsprog og den dialog, den skaber. Og jo mere den bliver spredt, des mere dialog skaber den forhåbentlig også.

Villen

Som vi lærte i teorikapitlet stammer al kritik fra en indignation. Galschiøts indignation stammer fra den verden han oplever uretfærdig. I tilfældet hvor han skabte *Survival of the fattest*, var det uligheden i verdenshandlen og den massive sociale og økonomiske ulighed den fører med sig der var indignationen. Den vestlige verdens overflod og levestandard symboliseres ved den kaukasisk udseende, korpulente kvinde. For at understrege at der er noget indlysende galt med den globale fordeling har hun lukket øjnene for den vægt hun holder i hånden (se bilag 8). Den tredje verdens undertrykkelse og dårligdom er symboliseret ved den afrikansk udseende, udmagrede, segnefærdige mand under hende. Det er altså

indignationen over denne ulighed, fattigdom og egoisme, der kan ses som fundamentet for Galschiøts engagement og udtryksvilje.

Ifølge ønskekivistmodellen ses udtryksviljen desuden gennem kunstnerens evne til at udtrykke sin oplevelse af verden og forme utopier omkring denne. Umiddelbart virker det ikke til at skulpturen forsøger at give et billede af en anden, og måske bedre, verden, som vores teorier ellers foreskriver. Galschiøt fremsætter nærmere end dystopi, ved at bruge ”det grimme” og herigennem tage afstand til en verden han finder kritisabel.

De forhold der kritiseredes ved afsløringen af skulpturen i 2002 var økonomisk handelspolitik i vesten. Galschiøt udstillede den senere selv, i forbindelse med klimatopmødet i København i 2009 i vandet ved siden af *Den Lille Havfrue* for at vise at vesten, også i klimaspørgsmålet, har et hyklerisk forhold til rollefordelingen (se bilag 8). Dette er et eksempel på hvordan *Survival of the fattest*, kan tages ud af kontekst og symbolisere noget mere og nyt i en ny kontekst. I kraft af denne erkendelse, kan måske findes en forklaring på at den bruges i så mange sammenhænge. På grund af skulpturens statiske natur, vil kommunikationen med publikum være envejs, men der skabes alligevel en slags relation, når beskueren selv kan tage skulpturen til sig og bruge den i en anden sammenhæng. Galschiøts kommunikationsvilje kommer bl.a. til udtryk i hans udtalelser om at skulpturen skal skabe refleksion hos brugeren og holdning om at skulpturen skal kunne bære nok i sig selv til dels at kunne tale for sig selv, og til at kunne benyttes i mange sammenhænge.

Survival of the fattest er sat i verden pga. en indignation over vestens hykleriske ageren overfor den tredje verden som resulterer i fattigdom, ulighed og egoisme. Den bruger dystopien mere end utopien, men med den forskel at figuren ikke beskriver hvordan verden kan blive værre, men hvordan den er. Den skaber rum for en refleksion hos modtageren, med en immanent kritik af os selv, men giver ingen løsninger på problemet.

Kunnen

”Om hans værker har anmelderne ikke været i tvivl: Her er et stortalent på spil, en kunstner med udpræget æstetisk fornemmelse, billedsans osv.” (Bjørnkjær: 2007). Den tekniske *kunnen* er vigtig for at komme ud med sit budskab. Galschiøt er autodidakt kunstner, men formår at frembringe imponerende og ofte naturalistiske skulpturer. Men den kunstneriske *kunnen* rækker som bekendt ud over de tekniske færdigheder. Et godt eksempel på hvordan Galschiøt

kan bruge det fysiske udtryk i sine skulpturer, til at få et budskab ud, kunne være hans aktion med værket *Min indre svinehund* (se bilag 9). *Min indre svinehund* var støbt i beton og vejede et ton og de kommuner der besluttede at fjerne skulpturen med store kraner fungerede som symbol for hvordan man med al kraft forsøger at skjule sin indre svinehund og lukke øjnene for problemerne.

Ved at kigge videre på hans brug af materialer, vil man kunne opnå endnu en konklusion. Galschiøt arbejder helst i bronze eller messing når han udstiller i det offentlige rum. Men i kraft af, at megen anden traditionel kunst i det offentlige rum er lavet af samme materialer, kan man, ved første øjekast, let komme til at forveksle hans værker med dem. Her bryder Galschiøt med tilskuerens forventning til skulpturkunsten i det offentlige, fordi han præsenterer et overraskende dystert, stødende og ofte grimt udtryk som afviger markant fra de glorificerende symboler man ofte finder i de traditionelle bronze- og messingstatuer. Ved at bryde med modtagerens forventningsstruktur, udvides bevidstheden og de sanselige kvaliteter. Alt sammen noget Henrik Kaare betegner som æstetisk kvalitet (Jf. teorikapitlet). Langt størstedelen af Galschiøts værker har et meget dystert, nogle ville sige grimt, udtryk. *Survival of the fattest*, kan man ikke kategorisere som grim eller smuk, da det vil bero på en meget subjektiv bedømmelse. Men det er nok ikke for meget at påstå at de to personer ikke er lavet efter skønhedsidealerne i Danmark og vel heller ikke resten af verden. Kvinden er vulgært overvægtig og manden udmagret af sult. Ud fra Adornos teori om det smukke og det grimme, kan man se dette som udtryk for at Galschiøt forsøger at fornægte det grimme i vores verden, i dette tilfælde vestens udnyttelse af den 3. verden, ved at fremstille repræsentanterne som modsætninger af idealet. Hvem har lyst til at ligne eller være den undertrykkende dame eller undertrykte afrikaner? Men en af pointerne med projektet er at vi alle sammen er den hvide dame, det er os der undertrykker den tredje verden (Bilag 11, s. xiii). Det er et svært budskab at komme ud med. Man kan forestille sig at modtageren vil tage afstand fra en sådan beskyldning og benægte sig ansvaret for vesten undertrykkelse. Men her hjælper kunstens væsen (som Galschiøt ser det): *"Kunsten fungerer ved at den går ind i kroppen og op i hovedet, den snyder den intellektuelle forsvarsmekanisme du har for at beskytte sig mod nogle ting som man måske ikke vil erkende."* (ibid.)

At *Survival of the fattest* taler til det følelsesmæssige, eller det emotionelle niveau, er der ikke nogen tvivl om. Mandens udmattelse, det absurde i situationen samt kvindens udtalelse om,

gerne at ville hjælpe manden, men ikke stige ned fra hans ryg, vil bringe en følelse af uretfærdighed frem i beskueren (eller måske fornøjelse hos lidet sympatiske personer). Men om den taler til intellektet og kan betegnes som ideologisk kritik, er måske mere diskutabelt. Det kræver i hvert fald at beskueren forstår symbolikken i værket. Den store udbredelse af skulpturen og brugen af den i mange sammenhænge indikerer dog at folk forstår budskabet og symbolerne.

Galschiøt formår i *Survival of the fattest* både at rumme kompleksitet og sammenhæng. Man kan sige at han igennem sin brug af meget tydelige symbolikker og beskrivelser på værket, i dette tilfælde citatet fra den overvægtige kvinde, formår at give et konkret og tydeligt eksempel på en meget kompleks verdensrelation. Med Boltanski og Chiapellos teori om indignation og kritik kan man drage en sammenligning. Som beskuer oplever man den emotionelle indignation over verdens uretfærdigheder igennem skulpturen, og opdager at man selv er en del af problemet. Den ideologiske del af kritikken ligger immanent i værket, men løsningen på problemet, må man selv tænke sig til. Første indskydelse kunne være at træde ned fra ryggen af manden, men det er en refleksion modtageren er nødt til at skabe selv. Dette stemmer fint overens med Galschiøts intention om at oplyse folk om problematikker og så få dem til at tage et standpunkt.

For et øjeblik at vende tilbage til det grimme, er der også risici ved den målrettede brug af det grimme. Som beskrevet tidligere, kan man risikere at skubbe beskueren fra sig i brugen af det grimme. Jens Galschiøt rejste i 2007 til Nairobi med sit værk *I Guds navn*, der forestiller en korsfestet gravid teenager (se bilag 10) som skal symbolisere den katolske kirkes ofring af unge piger i kampen mod abort og prævention (bilag 11, s. xxi). Igen kan man ikke sige at skulpturen er grim, men den er i den grad stødende. Og åbenbart stødende nok til at nogle folk i Nairobi blev rasende over symbolet. De mente at det var et blasfemisk symbol der hånedes korset (Voller: 2008). Galschiøt fortalte os (uden for interview), at han med *Survival of the fattest* havde oplevet en lignende problematik. Her havde han fået mange klager fra feminister der var trætte af hans fremstilling af kvinder. Man kan også forestille sig at det grimme eller stødende i kunsten kan skabe en modstand mod værket, især når man, som i Galschiøts tilfælde, laver værker der som regel skal repræsentere os som beskuerer, eller det potentielle i os som beskuerer.

Med sin tekniske *kunnen* og sit dystre og stødende udtryk i kunsten, kan Galschiøt måske snyde sig igennem en intellektuel forsvarsbarriere og dels ramme nogle følelser, men også få modtageren til at reflektere over hans budskab, så både intellekt og følelser aktiveres. Risikoen ved hans udtryk er dog at folk skræmmes væk af det dystre og stødende ydre.

Skullen

Et af forholdene omkring kunsten og specielt aktionskunsten er som bekendt tilknytningen til omgivelserne og samtiden. Som nævnt ovenfor stillede Galschiøt *Survival of the fattest* i vandet ved siden af *Den Lille Havfrue*, som er en af Danmarks største turistattraktioner, og sikrede sig dermed at den blev set af en masse mennesker, inklusive, må man gå ud fra, mange af de udenlandske deltagere til klimatopmødet i 2009. Ulandsnyt.dk analyserer sig oven i købet frem til et samspil mellem de to skulpture: ”*Den vestlige verden og danskerne sidder som Den lille Havfrue på en sten eller som den fede dame i sikker afstand fra vandstigningen*” (Ulandsnyt.dk: 2009). Placeringen kan altså bruges til at udbrede skulpturen og give ny mening til den. De fire forhold Galschiøt nævner (størrelsen, den ukomplicerede skulptur, kendte symboler og mængder) som vigtige når man udstiller i det offentlige rum, bidrager også til større eksponering af skulptur og formål.

Jens Galschiøt har valgt at give politiske organisationer lov til at bruge hans skulptur i vid udstrækning. Dette, blandt andre forhold, har gjort at den nu bliver brugt af rigtig mange aktører og i ligeså mange, overvejende politiske, sammenhænge. Den udbredte brug af skulpturen i politiske sammenhæng, må først og fremmest indikere at den skaber en refleksion hos modtageren, men også at der er en forestilling om at den skaber den ønskede refleksion, eller som minimum en ønsket emotionel indignation. I forhold til Henrik Kaars teori om modtagerens bearbejdning af et værk, beskrives den proces der finder sted i spændingsfeltet mellem værkets æstetiske udtryk og modtagerens æstetiske erfaring. Hvis forestillingen hos de mange organisationer og politiske aktører som benytter sig af *Survival of the fattest*, samt ovenstående analyse af skulpturens virkemidler og disses effekt på modtageren holder stik, må det alt andet lige være fordi skulpturen har forstået at tale et symbolsprog som de fleste forstår, uanset æstetisk erfaring. Og selvom disse antagelser ikke skulle holde stik, er det ikke for meget at konkludere at skulpturen forholder sig til publikums livssituation, som ønskevistmodellen foreskriver kunst med kvalitet (Langsted m.fl.:2003, s. 152)

Galschiøt har selv en kommentar til besværligheden i at få folk til at acceptere hans budskab (her om svinehunden): ”Det er os alle sammen der er forførte, man kan sige, at det er ikke et ret godt politisk budskab at komme ud med, fordi at når man er sur vil man gerne have at man er sammen med de frelste og de frelste skal redde de andre (...)” (bilag 11, s. xi).

Tvetydigheden i kunsten kombineret med beskuerens ønske om at blive bekræftet i at være *frelst*, kan altså være et problem for Galschiøts ønske om at skabe refleksion. Han risikerer måske at refleksionen bliver afløst af en fornægtelse af hans budskab om at vi alle i den vestlige verden, ifølge *Survival of the fattest*, er en del af problemet. Dette er dog, ifølge Galschiøt, kunstens begrænsning. Om det virkelig forholder sig sådan med kunst er måske diskutabelt, men det er nærliggende at argumentere for at der kan opstå problemer når man, som Galschiøt ofte gør, forsøger at fortælle folk om deres egne dystre sider. Gør man det samtidig med et forfærdende udtryk, kan man sagtens forestille sig at man skræmmer nogle væk fra at forstå dem selv i den relation til verden *Survival of the fattest* sætter dem i.

En sidste ting der bør inddrages i forhold til Jens Galschiøt og hans værker er det store forarbejde han og hans team gør før de stiller skulpturer op. Ved at opsøge alle interessenter der har med en given sag at gøre, sikrer han sig opbakning til, men også kritikere af projektet, før en skulptur afsløres. Ved at engagere et samfund, organisationer, kirker osv. i hans projekter skaber han et samtalerum omkring skulpturen og åbner for fastlåste eller gemte stridigheder og får dem bragt frem i lyset og diskuteret. Tilhængere og modstandere driver debatten selv og skaber større offentlig opmærksomhed på problemstillingen. At bryde borgfreden kalder Galschiøt det, i forbindelse med skulpturen af den korsfestede gravide teenager, som er nævnt ovenfor. Formålet var her at sætte fokus på problemet i at de protestantiske hjælpeorganisationer ofrede kvindernes menneskerettigheder for en borgfred med de katolske samarbejdspartnere. Den gravide teenager giver anledning til diskussionen, som i høj grad forstærkes af at der er gjort et gevaldigt forarbejde med at informere om dens opstilling. Værket er altså kun det halve af happeningen. Den anden halvdel ligger i at sikre en debat ved at informere og provokere. Derudover ligger der også et stærkt virkemiddel i, at værkets kritiske stillingtagen bliver bekræftet når forskellige ”modtagere” i det offentlige rum vælger at skille sig af med det, som vi berørte ift. *Min indre svinehund*.

Jens Galschiøt bruger altså det offentlige rum til at opnå udbredelse, men anvender rummet til at skabe ny kontekst i sine skulpture. Symbolerne i *Survival of the fattest* provokerer

modtageren til at tage stilling til sit eget liv, om så det bliver en selvkritisk eller fornægtende observation. I kraft af sit store forarbejde og med sine skulpture, skaber Galschiøt et samtalerum hvori eller omkring implicerede parter i det opbragte emne, selv kan drive debatten.

5.3 Superflex

Superflex er en dansk kunstnergruppe bestående af Jacob Fenger, Rasmus Nielsen og Bjørnestjerne Christiansen. De er alle uddannet ved Det Kgl. Kunstakademi og grundlagde i 1993 Superflex, som skulle vise sig at blive en koncept der arbejdede i en sær spænding mellem at være et firma, en kunstgruppe og et socialt entreprenørskab (www.turbulens.net a)

Superflex beskriver selv deres projekter som 'tools', altså redskaber eller værktøjer, forstået på den måde, at de skal kunne anvendes i praksis og være til gavn for projekternes målgruppe. Et eksempel på et 'tool', er deres projekt Supergas (første gang i 1997 i Tanzania), som er et biogas-anlæg designet til brug for underudviklede landsbyprovinser i Afrika (www.Superflex.net). I dette simple biogas-anlæg sker der helt enkelt en gæringsproces af husdyrafføring og vand der udvinder metangasser, som kan bruges til køkkenbrug, el og opvarmning. Ideen med Supergas er at skabe billig, bæredygtig og miljøvenlig energi som samtidigt giver beboerne fra disse landsbyer en økonomisk gevinst ved at investere i anlægget.

“En af mine hovedinteresser i forhold til biogassystemet er at udfordre de nuværende magtstrukturer. Hvis folk i Afrika for alvor blev en del af vores økonomiske system, så ville det nuværende økonomiske system være nødt til at forandre sig. Det er en langt ude drøm. Jeg vil forandre den overordnede økonomiske struktur” (Jacob Fenger i Berger&Steiner:2003 s. 234)

Supergas har også været udstillet på Louisiana og er foruden Tanzania, også blevet produceret i Cambodia (se bilag 4), Thailand og på Zanzibar.

Meningen med disse tools er altså, ifølge Jakob Fenger, at de skal kunne ses som en 'hjælp til selvhjælp' og fremme selvorganiseringen og dermed åbne op for et frirum hvor man kan agere mere eller mindre uafhængigt af dominerende kooperative magtstrukturer.

Generelt for den måde Superflex arbejder på, er at de kopiere og bygger videre på et allerede eksisterende koncept og produkt, med henblik på at skabe selvorganisering. De bygger

ligeledes videre på deres egne produkter og har f.eks. kopieret den klassiske PH-lampe (www.kobenhagen.dk) som til forskel fra originalen, er produceret af wokgryder og kører på deres supergasanlæg i Thailand.

”(...) vi går ind og modificere et produkt og ved at gøre det, ændrer vi også den sammenhæng, produktet normalt optræder i. Som f.eks. med PH lampen. PHs idé var, at det skulle være en lampe for alle, en som alle havde råd til, fordi enhver havde ret til et ordentligt lys. Det har jo så ændret sig, og nu er den blevet et dyrt design-ikon. Så det, vi gjorde, var at vi tog hans tanker og idé og placerede det i en ny sammenhæng - nemlig Thailand- og koblede det til vores biogas anlæg.” (www.turbulens.dk b)

Vi har udvalgt ét specifikt værk, som vi mener er blandt Superflex absolut mest velfungerende og interessante værker. Værket hedder Guaraná Power og valgt ud fra dets relevans til vores problemstilling og så er det i øvrigt meget repræsentativt for Superflex' arbejds- og udtryksform.

Guaraná Power

Guarana Power projektet startede da Superflex i 2003 blev inviteret til Amazonas i Brasilien af NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art).(www.kopenhagen.dk).

I landsbyen Maues blev de bekendte med en gruppe brasilianske guaranábønder der havde etableret et kooperativ efter at de multinationale selskaber, Ambev og Coca Cola, havde dannet et kartel, hvilket havde betydet et prisfald på 80 % for guaraná-bærret (Gade:2010, s. 76). Ud fra denne problematik, indgik Superflex et samarbejde med guaranabønderne og de fik igennem et par workssshops udviklet en projektstrategi, hvor ideen var, at lave et kopiprodukt af en af kartelmedlemmernes sodavand. Igennem et samarbejde med det danske økologiske bryggeri, Søbogaard, konceptualiserede bønderne og Superflex dermed energidrikken Guaraná Power, der kopierede og omlagde den brasilianske nationaldrik Guaraná Antarctica (se bilag 5 og 6). (Gade:2010, s. 76)

Designet af Guaraná Power sodavanden blev et direkte rip-off af nationaldrikkens emballage. Farver og logo blev direkte kopieret, mens variationen i navnene var den eneste synlige forskel på de to sodavand. Derudover blev der på flasken også fortalt om historien og problematikken som havde ledt op til dette initiativ og alle de medvirkende guaranábønders navne var streget ud med sort sprit tusch. Sodavandens slogan blev ændret til “For Energy and Empowerment” og understregede dermed incitamentets kommercielle afstandstagen og sociale værdi.

Efter nogle år på markedet blev Superflex beskyldt for at have kritiseret globale varemærker og måtte trække sodavanden tilbage. Efter en tid blev der gjort opmærksom på fremtiden for Guaraná Power og Superflex skrev på deres hjemmeside: *“Efter en lang kamp om retten til at kritisere globale brands er Guaraná Power endelig tilbage. Vi har fået ny identitet. En identitet der er censureret til at overholde markedets love. Mere må vi ikke sige.”* (www.Superflex.net) (Se bilag 7)

Formålet med projektet var at skabe et værktøj hvormed bønderne kunne løsrive sig fra de multinationale selskaber og producere deres varer i kooperativer, således at fortjenesten ville forblive i lokalsamfundet og kunne give mulighed for at forbedre de lokale forhold (www.turbulens.net a). Rasmus Nielsen beskriver i et interview hvordan inspirationen til kopistrategien opstod under biogasarbejdet i Thailand, hvor de blev opmærksomme på de lokales udnyttelse af de multinationale selskaber:

Det er en økonomisk strategi. Men det er også en identitetsskabende strategi. Man kan sige, at de laver politik på markedets vilkår. De går ind og siger “coca-cola eksisterer, og det kan vi ikke gøre så meget ved, men vi kan sende noget tilbage i Coca-Colas system, som ligner det så meget, at det sætter spørgsmål ved Coca-Colas eksistens og berettigelse og det sætter så meget spørgsmål, at folk også er interesserede i det nye produkt (www.turbulens.net b).

Måden at udvikle tools ved at kopiere andre produkter får altså ikke alene identitet af at være et godt redskab for bønderne til at rive sig løs fra de multinationale virksomheder. Kopivaren indeholder også i sig selv en immanent kritik af de det kopierede produkts eksistensrettighed eller i hvert fald enerettighed.

Villen

Igennem Guaraná Power, Supergas og andre tools udtrykker Superflex ikke deres forhold til verden igennem utopiske æstetiske fremstillinger, men derimod realiserbare forbedringer og alternativer til det kapitalistiske produktions- og forsyningssystem. Superflex’ mål og største drivkraft for deres arbejde er, at sætte spørgsmålstegn ved mange af kapitalismens problemstillinger, f.eks. ophavsretten og dens virkning mod udvikling, og deres udtryksvilje grunder i et ønske om at vise hvordan man ved at udnytte disse kompleksiteter kan løsrive folk der er fanget i uretfærdige magtstrukturer.

Superflex modvirker en evt. uretfærdighed før den i princippet bliver præsenteret eller alment kendt. Superflex' arbejdsproces er derfor først at skabe retfærdighed i kapitalismens problemstillinger og dernæst at gøre opmærksom på selve metoden og resultatet. Kronologisk set, udgør det kunstneriske aspekt, altså fremstillingen af deres arbejde, det sidste led i den samlede proces. Deres proces er altså styret af en meget stærk retfærdighedssans som jo både kan ses som en styrke for deres mål, men også kan ses som en svaghed for den måde de henvender sig til deres modtagere og publikum.

På den ene side formår de at skabe en meget eksplicit forandring, som opfylder deres mål, men på den anden side begrænses de af kunstens kvalitet og dialogens frie bevægelighed hos modtagerne og brugerne af værket. Det vil sige at deres meget normative tilgang til deres arbejde faktisk skaber en forandring i fysisk forstand, men indenfor kunstverdenen ikke rigtig indbyder til dialog. Man kan sige at Superflex projekter, som kunst, ikke får udfordret modtagerens forventningshorisont fordi det bygger på et så stærkt normativt grundlag og fordi det i princippet fungerer som meget anden kommerciel æstetik. Her kan man sige at Superflex' projekter indenfor kunstverdenen er for normative og måske for aktivistiske i deres *villen* til at de kan udfordre modtagerernes forventningshorisont.

Dette betyder at Superflex' meget stærke udtryksvilje, dvs. deres æstetiske verdensanskuelse og deres engagement i denne, overskygger eller modvirker deres kommunikationsvilje, som er baseret på dialogen og samspillet mellem kunstner og publikum.

Kunnen

Som allerede berørt, er Superflex ikke alene en kunstgruppe, men også et socialt entreprenørskab og et firma. Deres *kunnen* dækker, i vores optik, ikke blot over deres kunstneriske evner, men også over hvordan de er i stand til at kombinere og udnytte disse tre kasketter.

Centralt for Guaraná Power-projektet og Superflex' måde at udtrykke sig på, er at man ved at udnytte kapitalismens koder og symboler, skaber modøkonomi, altså økonomistrømme (fungerende indenfor kapitalismens logik) der modarbejder den dominerede økonomistrøm, og derigennem konstruerer et hjælpemiddel eller redskab for dem som bliver udnyttet af kapitalismens virke. Superflex udvikler altså tools, til at skabe modøkonomier i kraft af at de kan fungere som hjælp til selvorganisering.

Udviklingen af disse tools sker i en arbejdsproces der trækker på ideer og metoder indenfor ingeniørkunst, økonomi, kunst og socialt entreprenørskab. Fra denne flertydige position driver gruppemedlemmerne Superflex som et firma, ligesom de herfra lancerer objekter, der ikke blot har status af kunst, men også markedsprodukter der oven i købet har en værdi af at være fairtrade (Gade:2010, s. 73). Med deres kopieringsstrategi og konstante innovative nyrenovation af egne og andres brands, kombinerer Superflex forhold som magt og produktion på en ny måde, forandrer strømninger i økonomien og skaber social forandring (www.turbulens.net a). Og det er heri man kan forstå det sociale entreprenørskab.

Det kunstneriske aspekt i Superflex' udtryksform er yderst relevant. Superflex er alle Akademiuddannede og bruger kunstinstitutionen som platform for deres udtryksform.

Rasmus Nielsen forklarer:

"Kunsten er et offentlighedsrum, hvor du kan sige ting, ligesom du kan sige ting i en avis - uden nødvendigvis at blive afkrævet et akademisk eller økonomisk resultat. Kunsten er en form for frirum, hvor man kan prøve nogle ting af. Men der er også mange ting, man ikke kan. Når vi vælger at tage en anden kasket på og præsenterer os som firma, er det jo for at tiltage en anden identitet end kunstneridentiteten. Det gør vi, fordi det nogle gange er lettere at operere inden for de områder, vi er interesserede i med firmakasketten frem for kunstnerkasketten. Også for at blive taget mere alvorligt. Når man forsøger at sige noget alvorligt, kan det være problematisk, at folk starter med at spørge: "Hvorfor er det kunst?" eller vil vide, om de er med i et teaterstykke. Så metoden er en slags anvendt skizofreni: Nogle gange kan vi køre kunstsporet og andre gange kører vi langs et helt andet spor. Vores projekter hører ikke hjemme det ene eller det andet sted." (www.turbulens.net b)

Ud over at kunsten kan fungere som en løftestang til at skabe kendskab til deres projekter igennem udstillinger på kunstmuseer, kan den altså også skabe et uforpligtende, eksperimenterende samtalerum. Men Rasmus Nielsen forklarer også hvordan kunsten kan være en hæmsko for dem fordi det kan tage alvoren ud af deres projekter. Netop dette forhold, kan dog både ses som en mulighed og en begrænsning for deres mål.

Ved at tage noget af seriøsiteten og anspændtheden væk kan de imødekomme kritik af deres kopistrategi. F.eks. siger Bjørnestjerne Christiansen *"I USA kalder man det, vi laver, at lave en parodi. Det gør det svært at lave et copyright-angreb mod os - netop fordi vi laver denne henvisning. Coca Cola ville for eksempel aldrig lave en parodi af sig selv."*

(www.Kopenhagen.dk). Kunsten som parodi, kan derfor betyde at deres projekter faktisk får lov at eksistere. Havde deres kopistrategi udelukkende fungeret på markedsplan og hvis den ikke havde kunstinstitutionens "godkendelse" ville Superflex højst sandsynligt ikke kunne fortsætte, uden at være under konstante copyright-anklager.

Superflex' styrke og gennemslagskraft ligger altså i, at kunne samle tre forskellige "institutioner" og få centrale elementer fra disse, til at spille sammen. På denne måde arbejder og virker de på flere forskellige niveauer. Kunsten skaber rum for deres udtryk og er en slags 'afsender' på det de laver. De arbejder som et firma, virker som et socialt entreprenørskab og bruger udstillinger i kunstinstitutionen til at præsentere og reklamere for deres produktion. Indenfor den genre vi har valgt at definere som aktionskunst, ser vi disse evner, som en vigtig del af deres kunstneriske *kunnen*.

Selvom denne kombination af forskellige institutioners virkemidler og metoder udgør en styrke og faktisk også medvirker til at Superflex når deres mål og gør en eksplicit forskel, fører den også nogle problemstillinger med sig. Inden for kunstverdenen kan Superflex' æstetik blive ødelagt af deres fragmenterede og komplekse identitet. Modtageren kan blive forvirret og derfor ikke udfordret, idet Superflex' æstetik ikke kun er kunst, men også design, social aktivisme osv.

Der kan altså falde en dæmper for den oprindelige tanke og idé med Superflex projekter. Ligeledes er deres projekter indenfor kunstverdenen mere appellerende til forretningsstrategier og alternativ miljøvenlige design, hvilket måske kan aktivere folk på intellektet, men langt fra på det emotionelle plan.

Skullen

Superflex formår igennem deres kreative proces at ændre og udvikle nogle sociale og økonomiske strukturer i verden. Deres proces kan karakteriseres ved både at acceptere kapitalismen, men samtidigt kritisere og forbedre den. Ud fra deres hensigt, kan man jo argumentere for, at de på mange måder lykkedes i at udglatte og renovere nogle af de økonomiske og sociale uligheder som kapitalismen har medvirket til. Deres projekter har altså god relevans og nødvendighed til samtidens og hverdagens problemer, livsformer og tankegange som ønskevisten fortæller kunsten *skal*.

Deres udtryksvilje og deres tekniske *kunnen* som aktionskunstnere er stærk og man kan se på deres projekter at de faktisk har en konkret effekt på samtiden, f.eks. tjener guaranábønderne i Maues det dobbelte pr. kg. bær af hvad de tjente før samarbejdet med Superflex (Gade:2010, s. 80). Dog medvirker disse forhold også til en modarbejdelse af deres *skullen*, forstået som evnen til at bryde med beskuerens forventningsstruktur og bevæge denne i perspektivændrende retning. Superflex formår nemlig at ændre på nogle forhold som ligger

udenfor kunstverdenen og idet de bliver inddraget i kunstverdenen sker der en slags udvanding af selve hensigten. Man kan måske sige at Superflex præsenterer et allerede eksisterende koncept eller produkt som er realiseret og som derfor ikke åbner op for den utopiske verden. Idet projektet som fremstilles allerede er eksisterende, kan man sige at det vil bekræfte modtagerens forventningshorisont og ikke få ham/hende til at se udenfor dette værk. Dvs. at Superflex' kunstneriske udtryk bliver for opslugt af tanken om hvordan nogle forhold er og bør være og lader dermed ikke modtageren reflektere frit.

Et andet kritisabelt forhold for deres udtryk henvender sig til et snævert og intellektuelt publikum. Superflex har f.eks. ikke en facebook profil og formulerer kun deres hjemmeside på engelsk. I kraft af disse to forhold må de alt andet lige, nå et mindre publikum, end hvis de oversatte deres hjemmeside, publicerede deres projekter bredere eller reklamerede igennem f.eks. Facebook.

Dette er dog blot en mindre grund til at Superflex produkter ikke formår at fungere på et kritisk refleksivt plan. Det er nemlig et vigtigt aspekt i deres hensigt, at deres primære målgruppe må være dem som disse projekter og tools er beregnet til. Grundlaget for Superflex' arbejde var at skabe noget funktionelt der eksplicit kunne ændre nogle forhold i de sociale og økonomiske strukturer. Med dette som udgangspunkt, må det publikummet som observerer deres projekter og tools indenfor kunstinstitutionen være en andenprioritet.

Superflex præsenterer noget allerede eksisterende og deres værker virker derfor nærmere som reklamer for deres arbejde. Altså kan man også se Superflex' brug af kunsten som en løftestang og som skjold for kritik der kunne falde på deres kopieringsstrategi. Deres projekter og deres tools virker og gør en forskel for dem og det som de er skabt til, men ser man isoleret på Superflex' kunstneriske formåen, ser vi ikke tegn på at de udfordrer modtageren igennem deres værker.

Superflex arbejder ud fra et normativt grundlag og skaber funktionelt designkunst som kan ses som miljørigtigt, fairtrade og socialt entreprenørskab. Det infiltreres i det kapitalistiske system og forbedrer nogle forhold. Men ud fra ønskekivistmodellens kunstneriske kvalitetsvurdering kan disse styrker og sociale kvalitetstegn ikke overføres til kvalitetskunst.

Superflex vil, med den måde de kritiserer uretfærdigheder, ud fra konkrete situationer, i høj grad være udsat for kapitalismens indoptagelse og brug af de kritiserede emner, til at retfærdiggøre sig selv. Superflex' kritik er meget målrettet, konkret og vundet omkring

intellektet, og hermed følger også en sårbarhed overfor kapitalismens repræsentanter, som kan gennemskue de kritiserede forhold og selv sætte fokus på dem. Dette er en naturlig del af kapitalismens virke og en naturlig del af udviklingen. Man kan altså forstå at Superflex udnytter kapitalismen i deres projekter og derfor også selv udsættes for at blive udnyttet. Med reference til Boltanski og Chiapellos teori om kritikens virkninger på kapitalismen, ligger Superflex sig med deres kritik i den anden kategori. De legitimerer kapitalismens virke, men er samtidigt med til i en eller anden grad at forbedre den.

En styrke kan, som tidligere nævnt, ligge i deres konstante samspil med kapitalismen. Superflex går konstant ind skaber nye rum for kritik og udnytter økonomiens hovedstrøm og viderebygger forskellige produkter og koncepters funktioner. Problemet i Superflex' *skullen*, ligger i, at de igennem deres mange evner indenfor kunst, design og firma, også kan gå hen og blive en diffus størrelse. Deres "skizofrene" væsen kan måske blive for stor en mundfuld for modtageren og de kan miste deres troværdighed og nærvær.

Superflex' arbejde er altså centreret om at ændrer på nogle forhold indenfor forskellige strukturer således at de får en ny etik, et nyt marked og en ny måde at virke på. Økonom og entreprenør Joseph A. Schumpeter kalder denne kreative fremgangsmåde for "*creative destruction*" og forstår det som den nødvendige udvikling, når man går ind og ændre på økonomiens cirkulære strømninger og dermed skaber rum for profit (www.turbulens.net a). Superflex' *creative destruction* modvirker Guaraná Antarctica og Coca Cola, og skabe et nyt og forbedret produkt der tilgodeser arbejderne i stedet for kapitalen. Altså har til hensigt at skabe social profit frem for økonomisk. De formidler hvordan man ved at bearbejde kapitalismens virke, gang på gang kan forbedre den. En slags cirkulær kritik og evig stillingtagen. Deres udtryk og kritik finder altså sted i et dialektisk samspil med kapitalismens ånd, hvorpå kritikken indoptages og udnyttes, hvorefter den i princippet igen kritiseres.

5.4 Sammenfatning af de tre analyser:

Vi har ud fra de æstetiske teorier og ønskevismodellen vurderet hvordan de tre værker formår at bryde med modtagerens forventningshorisont og dermed skabe rum for kritisk refleksion. Disse overvejelser er gjort på baggrund af værkernes brug af leg og utopi, samt deres virkning på modtagerens intellekt og følelser

I vores analyse af *The Yes Men* er vi nået frem til at de trods deres noget normative budskab formår at bryde med beskuerens forventnings-struktur. Deres film taler både til det

emotionelle og det intellektuelle niveau. I deres film argumenteres der tydeligt ideologisk med logisk rationelle argumenter, men pointerne underbygges, fremhæves og simplificeres af filmens æstetiske og humoristiske virkemidler. Aktionerne afslører de kapitalistiske repræsentanter som ureflekterede, egoistiske og inhumane – en fremstilling, der taler til det emotionelle niveau og vækker beskuerens indignation. Derudover formår The Yes Men at etablere hvad Lippe betegner som fri afstand. Ved at interagere med det kapitalistiske system uden at lade sig opsluge af det, kan de altså forholde sig kritisk til det. Derudover kan man også sige, at seeren igennem filmen får motiveret en fri afstand fordi han/hun kan introduceres til et meget lukkede forum, men uden at skulle medvirke i det, og derfor bedre kan forholde sig refleksivt til det. Ydermere bruger The Yes Men det legende og det utopiske som del af deres kritikappel, hvilket både indgår i de æstetiske teoriers og i ønskekvisstens kvalitetsvurdering. The Yes Men formår dog ikke at skabe dialog med eller rum for fri refleksion hos repræsentanterne for det kapitalistiske system, der deltager i deres aktioner.

Jens Galschiøts *Survival of the fattest* skaber ifølge vores analyse ligeledes gode forudsætninger for fri refleksion hos modtageren. Galschiøt bryder med beskuerens forventnings-struktur bl.a. ved at han udtrykker noget meget dystert og kritisk igennem en udtryksform, bronze- og kobber- skulpturer, som beskueren er vandt til at møde i det offentlige rum, men som normalt ikke har dette udtryk. Galschiøt bruger det grimme som et virkemiddel til at benægte den verden han finder grim eller uretfærdig. Galschiøts skulpturer taler i høj grad til det emotionelle niveau. Som han selv beskriver det går de ind i kroppen uden om intellektets forsvarsbarrierer og derefter op i hovedet og skaber refleksion. Om det reelt forholder sig sådan er en subjektiv vurdering hos den enkelte beskuer, men den store udbredelse af Galschiøts skulpture i mange politiske sammenhænge kan tolkes som indikator for at de skaber rum for refleksion og formentlig også refleksion i den ønskede retning.

Superflex lever ifølge vores analyse ikke i samme grad op til de opstillede krav for kunstnerisk kvalitet, og formår således ikke at bryde med publikums forventnings-struktur og skabe rum for fri refleksion. Superflex' projekter og aktioner taler ikke i særlig høj grad til det emotionelle niveau, men fungerer nærmere som et slags (rationelt) bevis på at det er muligt at udfordre kapitalismen og skabe reelle velfungerende alternativer eller forbedringer. I og med at Superflex præsenterer et færdigt produkt, der allerede er realiseret, åbner de ikke op for en fri refleksion eller utopisk forestillingsevne. Deres værker fungerer i princippet som megen

anden kommerciel æstetik, fordi de netop forsøger at implementere en holdning og en tankeretning frem for at åbne op for friere refleksion.

Med udgangspunkt i disse overvejelser kan vi nu argumentere for de vigtigste æstetiske virkemidler som aktionskunsten kan gøre brug af, hvis den skal skabe rum for kritisk refleksion. Den kritiske refleksion kan også forstås som en utopisk dimension i bevidstheden. Det handler først og fremmest om at et værks styrke kan være dens åbne, tvetydige og komplekse skildring af en verdensproblematik. Værkets opspillede dialog skal appellere til en fri tolkning og vil derfor styrke en fri bevidsthed hos modtageren. Det er også vigtigt at værket 'fanger' modtageren og leder hans/hendes møde med værket i en retning ved f.eks. at opstille problemstillinger som kickstarter og klincher beskuerens emotionelle eller intellektuelle refleksioner. Jo åbent værket formidler problemstillingen jo bredere refleksion affødes. Det er også vigtigt at værket formår at bryde med tilskuerens forventningshorisont så der sker en renovering af bevidstheden. Altså skal værket skabe klinch mellem modtagerens oplevelse og forventning, og dermed styrke han/hendes æstetiske erfaring hvori den åbne og frie bevidsthed udvikles. Dette formår Galschiøt i høj grad idet han nytænker og udfordrer den traditionelle æstetik der er forbundet med skulpturmediet og ikke mindst beskuerens forventning til den offentlige kunst, som f.eks. er tilpasset til hele landets befolkning og derfor ikke er i stand til at præsentere problemstillinger. Et stærkt virkemiddel for aktionskunsten er i denne sammenhæng også at appellere til beskuerens følelseregister. Igennem et grimt og dystert udtryk klincher Galschiøts værker med beskueren følelseregister som dermed aktiverer intellektet. Derudover motiverer hans meget tydelige symbolikker en øjeblikkelig og følelsesmæssig reaktion som giver værket et bredt publikum. Når et værk, som Galschiøts *Survival of the fattest* bruger tydelige symboler og aktivere følelserne, sikrer det dermed også at 'ramme' bredt, dvs. bryde med den almene- eller hverdagens bevidsthed. Et andet vigtigt virkemiddel for at sikre en bevidsthedsudvidelse er ved at benytte det utopiske. The Yes Men formår f.eks. igennem deres avis-aktion at bryde med modtagerens forventningshorisont og derigennem skabe rum for ny refleksion. Avisaktionen præsenterer altså læseren (den almene bevidsthed) for alle de nyheder de gerne vil høre, hvorigennem den utopiske dimension bliver aktiveret i bevidstheden. Det vil altså gå op for modtageren at verden faktisk kunne se bedre ud og dette vil medvirke til at de kan stille sig kritiske overfor verden som den faktisk ser ud.

Tager vi fat i Superflex' værker, kan man sige at de ikke formår at udfordre (kunst)publikummets bevidsthed fordi de hverken formår at udtrykke kompleksitet eller utopier. Deres værker er for fokuseret på at definere en sandhed hvilket på en måde modvirker udfordringen af publikums bevidsthed hvori deres behov for at undre sig, kritisere, spørge til og lede efter sandheden går tabt. Det betyder altså at den kritiske refleksion motiveres igennem et værks emotionelle og intellektuelle måde at præsentere komplekse problemstillinger på, samt opstillingen af utopien og hermed dens brud på modtagerens forventningshorisont. Derudover skal et værk heller ikke have løsning på den udspillede dialog, hvis værket havde det, ville det som Superflex mister sin bevidsthedsudvidende funktion.

6.0 Analyse af kritik og det kapitalistiske paradigme

Gennem teoriafsnittet har vi identificeret nogle centrale begreber, ud fra hvilke man kan diskutere kunst og æstetisk kvalitet på en struktureret måde. I analysen er det i gennem begreberne blevet belyst, hvorledes de udvalgte værker, med forskellige virkemidler og metoder, formår at skabe rum for kritisk refleksion. For at undersøge sidste halvdel af problemformuleringen, hvordan man med aktionskunst kan rette en kritik af kapitalismen, vil vi tage afsæt i Boltanskis og Chiapellos teorier om forholdet mellem kritik og kapitalisme. Ifølge dem kan kritikken have forskellige virkninger på kapitalismen enten i form af at delegitimere *the spirit of Capitalism*, føre til forbedringer af det kapitalistiske system eller udmønte sig i en afmontering af kritikken gennem tilsløring af de kritiserede forhold. Det er vigtigt her at holde sig for øje, at teorien foreskriver afmontering af *kritikken* og ikke refleksionen. Først hvis refleksionen resulterer i mere end bare en emotionel indignation, har kapitalismen mulighed for at afmontere kritikken. Da vi er af den overbevisning, at ingen af vores værker har den intention, at kritikken skal afværges af det kapitalistiske system, udstyrer det os med to formål at diskutere den fremsatte kritik ud fra:

- 1) formålet om at delegitimere systemet
- 2) formålet om at forbedre det kapitalistiske system.

Afhængigt af sit normative udgangspunkt, har man som aktionskunstner fremsat en kritik, hvis den falder inden for en af de to kategorier. Vi vil med inddragelse af Thomas Kuhns teorier om paradigmer analysere, hvad man skal kommunikere, for at en ny kollektiv

bevidsthed skal resultere i en systemændring eller i denne forståelse et paradigmeskift. Kuhns paradigme kan, specielt indenfor samfundsvidenskaben, ses som en paraply af kollektiv bevidsthed eller en udbredt forståelse af verden og videnskab, der kan rumme små forskelle og uenigheder. Vi vil, som beskrevet i teoriafsnittet, betragte det kapitalistiske system som *reificeret*. Vi har hidtil i rapporten fokuseret vores analytiske kræfter i retning af beskueren, og hvorledes aktionskunsten kan skabe kritisk refleksion hos samme. I en kritisk-teoretisk tradition er det *emancipatoriske* element grundlæggende. Ved at afsløre de strukturelle rammer som *ikke naturlige*, kan disse dekonstrueres og frigøre mennesket fra vaneforestillinger, som holder dem fanget (Thurén, 2005, s.82) Det frigørende element ligger også latent i Lippes teori om fri afstand, og postulatet om, at jo bedre forståelse af verden, detso bedre mulighed for forståelse af dens kompleksitet, funktion og virke. I en forståelse af kapitalismen som reificeret er det således interessant at undersøge, hvorledes aktionskunsten kan bidrage til at fordre en frigørelse fra dette paradigme.

I paradigmateteorien arbejder man, jf. teoriafsnittet, med, at der ikke kan ske en frugtbar debat mellem to paradigmer. Et eksempel herpå kan ses i *Fix the world*. The Yes Men er ikke i stand til at forarge det publikum, de optræder for under deres aktioner (når de vel og mærket forsøger på det). Hvad der i deres paradigme (vi kan kalde det et antikapitalistisk paradigme) virker som et fuldstændig langt ude forslag, kan hos tilhængere af det kapitalistiske paradigme virke som gode forslag, specielt når de fremlægges med logik fra det samme paradigme. De anvender samme begreber og udtryk, men deres verdensbillede er vidt forskelligt, og derfor taler de forbi hinanden. Med denne aktionsform vil man altså have svært ved at provokere til kritisk refleksion hos mennesker, man er grundlæggende uenige med.

Men hvad så med publikum til *Fix the world*? Hvis vi husker, hvordan The Yes Men er i stand til at præsentere noget hidtil uset fra deres møder med kapitalejerne og Friedmanns tilhængere for filmens publikum, kan vi med paradigmateteorien belyse The Yes Men fra en anden vinkel. Thomas Kuhn beskriver paradigmerne som en slags ramme, hvori videnskaberne, lægmænd osv. kan sætte fakta og teori sammen som brikker i et puslespil. Ved at bringe hidtil usete forhold fra kapitalismens lukkede fora frem i lyset, vil der, for den del af publikum som finder disse nye opdagelser kritisable, skabes et rum for kritisk refleksion og skabe nye anomalier indenfor det kapitalistiske paradigme. Set fra denne vinkel vil det kapitalistiske paradigme bringes tættere på en krise, når nye anomalier afsløres. I denne sammenhæng kan også Jens Galschiøts *Survival of the fattest*, bringes på banen som en

skulptur, der viser beskueren, hvordan det kapitalistiske paradigme fordrer ulighed i verden. Også her kan aktionskunstneren bidrage til, at flere forhold indenfor det kapitalistiske paradigme vendes til anomalier. Disse to eksempler på hvordan man kan vende normalvidenskab til anomali, må dog nuanceres lidt. Personer indenfor det *antikapitalistiske* paradigme vil se flere anomalier i det *kapitalistiske* paradigme, og vil dermed blive bekræftet eller forstærket i deres afstandstagen. Lykkedes det derimod at få skabt en kritisk refleksion hos personer *indenfor* det *kapitalistiske* paradigme, vil hvad der før var normalvidenskab for den reflekterende person, blive vendt til anomali. Hvis man f.eks. mener, at kapitalismen fordrer lige muligheder for alle, og bliver indigneret over uligheden i verden i mødet med *Survival of the fittest*, kan den hjørnesten i kapitalismen blive vendt fra normalvidenskab til en anomali. Den reflekterende person kan ikke få fakta passet ikke ind i paradigmet. Det kapitalistiske system har tabt (noget) opbakning fra personer indenfor paradigmet, hvilket må betyde at systemet er blevet delegitimeret en smule. For hver gang noget normalvidenskab vendes til anomali, vil kapitalismen bringes en tand tættere på krise. Men krisen er altså betinget af, at kritikken stammer fra personer, hvis forståelsesramme ligger indenfor det kapitalistiske paradigme. Vi ved ikke, hvem der er publikum til *Fix the world* og *Survival of the fittest*, hvilket paradigme de tilhører og i hvor høj grad værkerne skaber kritisk refleksion. Men i analysen blev det antydnet, at *Survival of the fittest*, med sin plads ved siden af havfruen og sit kunstneriske udtryk, var i stand til at ramme bredt og måske med kunstens væsen bevæge sig 'under' intellektuelle forsvarsbarrierer og skabe rum for en emotionel indignation overfor kapitalismen.

Men en krise i paradigmet er ifølge Thurén (2005, s. 72) ikke nok til at få et paradigme til at falde. For at videnskaben revolutioneres, skal nogen konstruere et paradigme, hvor flere af puslespilsbrikkerne passer bedre sammen, og hvor færre brikker slet ikke passer ind. Her bliver det tydeligt, at et antiparadigme ikke vil være tilstrækkeligt til at rumme brikkerne fra det gamle paradigme, eftersom det i sin natur ikke har normative holdninger til hvordan noget skal være eller fungere, kun til hvordan det ikke skal være eller fungere.

Det banale svar på dette er, at en person skal komme op med en idé til et nyt system, som andre kan tilslutte sig. Men for at finde på et nyt system må man nødvendigvis erkende, at det gamle ikke fungerer. Dette gøres dels, som vi allerede har kigget på, ved kritik af paradigmet, men som Rudolf Lippe vil vide det, kræver det også en grad af fri afstand. Man er, jf. teorikapitlet, nødt til at erkende, hvordan systemet fungerer uden at anerkende det. Hvis

kapitalismen er blevet en reificeret størrelse i vores samfund, må man altså dels erkende, at det forholder sig sådan, og forholde sig kritisk til dét. Yes Mens avisaktion er et godt bud på, hvordan aktionskunsten kan skabe rum for en sådan fri afstand hos modtageren. De stiller spørgsmålstejn ved, hvorfor størstedelen af nyhederne i aviser er negative nyheder. Deres holdning er, at sådan behøver det ikke at være. I kraft af at aktionen har et stort utopisk potentiale, leger modtagerne af avisen med tanken om, hvordan en verden med udelukkende gode nyheder ville være, men i utopiens væsen ligger også et urealiserbart aspekt, hvilket måske kan få nogen til at opgive tanken igen. Jens Galschiøt skaber med *Survival of the fattest* et rum for kritik af kapitalismen, men i vores øjne også et rum for fri refleksion og leg med tanken om, hvordan verden burde se ud. Hans kommunikation er dog lidt anderledes end The Yes Mens, eftersom han ikke giver noget bud på, hvordan en anden verden kunne se ud, men lægger det frit ud til modtageren at finde på en bedre løsning. Vi ser i begge værker et potentiale for kritisk refleksion over kapitalismens reificerede væsen. I den bedste af alle verdener vil modtageren erkende, at kapitalismen ikke er en naturgiven og evig samfundsstruktur, og har dermed haft en frigørende refleksion. Om det forholder sig sådan ved vi ikke, og flere forhold bremser denne frigørende refleksion. Det grimme i Galschiøts kunst, det urealiserbare i The Yes Mens avisaktion og risikoen for at modtageren ikke forstår symbolerne, kan ses som sten på vejen mod den frigørende refleksion.

For at vende tilbage til paradigmateteorien er kritik alene altså ikke nok, hvis man vil revolutionere videnskaben. Der skal først ske en frigørelse fra det gamle paradigme, så der kan konstrueres et alternativ til det eksisterende. Et nyt skal lægge op til en bedre sammensætning af de brikker, som det kapitalistiske system er bygget op om, og det skal rumme en forklaring og løsning på anomalierne fra det kapitalistiske paradigme. Vi har tidligere argumenteret for, at The Yes Men med deres avisaktion leger med utopierne, og opstiller en slags alternativer til det system, de kritiserer. Superflex' tools kunne også nævnes i denne sammenhæng. Vi kalder dem ikke utopier, da de faktisk kan implementere deres idéer, men man kan argumentere for, at de arbejder for et mere humant system. Denne del af deres aktionskunst kan altså i dette lys ses som en yderst vigtig del af kritikken mod kapitalismen.

Spørgsmålet er dog i hvor høj grad The Yes Men faktisk opstiller et alternativ til det eksisterende system. De fornægter jo faktisk ikke selve systemet. The Yes Men beskriver i DOW-aktionen, hvordan store multinationale selskaber bør agere i det kapitalistiske system.

De skal stadig lave profit, men gøre det rigtige samtidig, siger de. Hermed udfordrer de ikke ideologien bag det økonomiske system, men kun virksomheders forhold til etik og moral. Superflex gør det samme. Guaraná Power fungerer mere eller mindre på markedsvilkår, og benytter kapitalismens symboler og metoder til egen fordel. Drager vi en parallel til Boltanski og Chiapellos teori om kritikkens mulige virkninger på kapitalismen, ses en tydelig sammenhæng med nummer to. De giver kapitalismen et etisk og humant islæt med deres tiltag og kritik, men i kraft af denne proces legitimerer de også kapitalismen med dens nye værdier. Vender vi tilbage til paradigmatheorien, kan denne proces forklares ved, at de anomalier, der opstår, eller i hvert fald kan opstå ved deres kritik, bliver vendt til normalvidenskab ved f.eks. større etisk omtanke bag produktion og tildeling af erstatning. Med både paradigmatheorien og Boltanski og Chiapellos teori kan man altså se deres aktionskunst, dels som en (forventet) legitimering af kapitalismen, men også en forbedring af den.

Delkonklusion

Med paradigmatheoriene på kan man placere vores aktionskunstnere i relation til det formål, som deres kritik retter sig mod, hvilket er henholdsvis at delegitimere det kapitalistiske paradigme eller skabe en forbedring samme. Lad os starte med Jens Galschiøt: Hans egen personlige definition på kunst er, at det fungerer som et sanseligt sprog, der overskrider kulturelle og sproglige barrierer. Dette er selvfølgelig kunstnerens egen opfattelse, men hvis man sammenholder det med *The New Spirit of Capitalism* og vores analyseresultater, tegner der sig et billede af, at han i højere grad end de to andre kunstnergrupper spiller på det emotionelle niveau. Idet hans kunst er bredtfavnende, og ikke udtrykker et klart politisk budskab, kan der argumenteres for, at han taler fra en position *mellem* paradigmer, eller i hvert fald til begge paradigmer. Han opstiller ikke noget klart alternativ, og er i følge paradigmatheorien ikke i stand til at vælte det kapitalistiske paradigme (hvilket givetvis heller ikke er hans ambition). Dog kan man påpege, at han, ved at skabe rum for den kritiske refleksion, løbende delegitimerer elementer af det kapitalistiske system, såfremt disse opfattes som anomalier. Ydermere kan man argumentere for, at hans kunstværker har potentiale til at gøde jorden for et paradigmeskift, hvis flere og flere fakta vendes fra normalvidenskab til anomali *indenfor* det kapitalistiske paradigme.

Superflex influerer med det kapitalistiske paradigme på en, om end ikke modsat, så

anderledes måde. Superflex opstiller implementerbare alternativer, omvender symboler og diskurser, hvilket kan ses som mål om at forbedre kapitalismen. Jf. paradigmateteorien, vil det kapitalistiske paradigme derved styrkes. Som en konsekvens af, at observerede anomalier gennem kritikken vendes til normalvidenskab, sker der en omformning af kapitalismen. I ovenstående analyse er det blevet synliggjort, hvorledes The Yes Men prøver på nogle af de samme ting som Superflex – at fremme en moralsk stillingtagen til kapitalismens metode. Gennem aktionerne udstilles uetiske elementer af kapitalismen, hvilket kan fordre en forbedring af det samme. Endvidere bruger de utopien som vigtigt virkemiddel, og selvom det ikke er i nærheden af et implementerbart alternativ til det kapitalistiske paradigme, har det stort potentiale for at skabe den frie afstand, Lippe omtaler. Dette kan måske på lang sigt skabe en delegitimering af det kapitalistiske paradigme.

7.0 Konklusion

I vores projekt har vi valgt at undersøge, hvordan man med aktionskunst kan skabe rum for kritisk refleksiv bevidsthed over kapitalismen og rette kritik af kapitalismen.

Ud fra en forståelse af den æstetiske praksis og heri også den æstetiske kvalitet, har vi lagt en forståelsesramme for, hvordan kunstneriske aktioner kan bryde med modtagerens æstetiske livshistoriske ballast (kunst) og udvide hans/hendes bevidsthed. Vi har brugt Rudolf zur Lippes begreber til at forstå de æstetiske virkemidler og metoder aktionskunsten benytter for at bryde med den dominerende forventnings- og oplevelshorisont og herigennem skabe frirum for social fantasi og refleksion. Æstetikken kan altså motivere modtagerens utopiske dimension, hvilket kan forstås som evnen til *fri afstand* og eftergøren. Appellere til det bevidsthedsrum, hvor man kan være i en situation og i forhold til den, hvori muligheden for undren og kritisk refleksion kan opstå. Æstetikken i kunsten kan altså løsne for de rammer, der tynger bevidsthedens utopiske dimension og dermed styrke egensindigheden.

Vi nåede i vores analyse frem til nogle af de vigtigste æstetiske virkemidler, som aktionskunsten kan gøre brug af for at åbne og frigøre modtagerens bevidsthed og dermed motivere en kritisk refleksion. Aktionskunsten kan igennem en brug af emotionelle eller intellektuelle virkemidler, som f.eks. Galschiøt bruger det grimme og dystre, fremstille en (kontroversiel) problematik som klincher med modtagerens forventningshorisont, og derigennem skaber opspil til dialog og undren. Et stærkt virkemiddel for at bryde med modtagerens forventningshorisont kan f.eks. være som Galschiøt gør, at bryde med den almene "sandhed" og dermed forventning, i hans tilfælde den almene forventning til offentligt skulpturkunst. Derudover er det også vigtigt, at værket problematiserer nogle forhold, som folk kan relatere til, men at det ligeledes ikke bestræber sig på at have patent på sandheden bag eller løsningen på disse forhold. Værket skal få modtageren til at tænke, men ikke bestemme hvad han/hun skal tænke på eller om. Et virkemiddel, som kan understøtte værkets selvstændighed og motivere modtagerens frie vurdering, kan f.eks. være, når kunstneren til værket ikke er i fokus. Galschiøt formår i mange af sine skulpturer at lade værket stå for sig selv, dvs. at hans navn ikke altid er forbundet med aktionen, skulpturen og symbolikken, hvilket styrker modtagerens frie refleksion, netop fordi værket står alene og informationen om kunstneren ville influere på forståelsen af værket.

Et andet vigtigt virkemiddel for aktionskunsten er at lege med og på sin vis “snyde” modtagerens intellekt, hvilket udfordrer og motiverer en utopisk dimension i bevidstheden, som vi fx har set The Yes Men gøre. Hvis et værk vil fortælle en sandhed eller styre modtagerens tanker omkring en problematik, hvilket er tilfældet med Superflex’ projekt *Guaraná Power*, opsluges modtageren af én holdningsretning, hvorved refleksionen og den utopiske bevidsthedsdimension strander.

For at undersøge anden del af vores problemformulering, hvordan man kan rette en kritik af kapitalismen, har vi taget afsæt i Luc Boltanskis og Chiapellos teori om kritikkens mulige virkninger på kapitalismen. I følge dem kan kritikken have tre mulige virkninger på det kapitalistiske system: 1) kritikken kan delegitimere *the spirit of capitalism* 2) kritikken kan føre til forbedringer af det kapitalistiske system, hvilket samtidig betyder, at den indoptages af systemet, og dermed er med til at styrke det 3) Kritikken kan blive afmonteret af kapitalismen, fordi denne ændrer eller tilslører det, der kritiseres.

Ud fra *The New Spirit of Capitalism* kan vi altså definere to mål man kan have for sin kritik, alt afhængigt af ens normative udgangspunkt, enten at delegitimere retfærdiggørelsen af kapitalismen eller at bidrage til forbedringer af det kapitalistiske system, hvilket dog samtidig vil føre til en styrkelse af dette.

Går vi ud fra at kapitalismen er et paradigme kan vi ud fra Kuhns teori om paradigmer konkludere, hvordan man skal udforme sin kritik for at nå et af de to mål, altså enten at ens kritik medfører en forandring af kapitalismen i den ønskede retning, eller at den medvirker til at nedbryde det kapitalistiske paradigme for at bygge et nyt op.

Hvis man erkender kapitalismen som et udmærket system, men finder forhold indenfor kapitalismen kritisable, kan man uden større problemer for kritikken gøre brug af de allerede eksisterende strukturer, tegn og symboler til at fremføre sin kritik. Man kan altså med Boltanski og Chiapellos ord, sagtens tilføre sin kritik et intellektuelt, ideologisk perspektiv uden at skulle være bange for at kapitalismen indoptager og afmonterer kritikken. Det er tværtimod en fordel, hvis kapitalismen anerkender kritikken og retter op på de kritiserede forhold. I forhold til kapitalismen som paradigme vil den blive styrket i sin legitimering, men altså også i sin funktionalitet, således at den nu kan rumme de tidligere kritisable forhold. Vi har gennem rapporten set tre forskellige eksempler på, hvordan en kritik med dette mål for øje kan se ud.

Jens Galschiøt påpeger med sin *Survival of the fattest* Vestens og kapitalismens hykleri overfor den tredje verden. Med sit klassiske kunstneriske medie, sit utraditionelle udtryk og sin brug af omgivelserne, opstiller han et rum for kritisk refleksion over det kapitalistiske system og vores egen rolle i dette.

The Yes Men kritiserer med *Fix the world* mere konkrete problemer ved kapitalismen, f.eks. multinationale virksomheders mangel på humant og socialt ansvar. Deres umiddelbare metode er det, de kalder identity correction, altså at stjæle en anden identitet og korrigere den til hvordan den burde se ud eller vise dens grimme ansigt frem åbenlyst. Med denne metode er de i stand til at bringe information fra de ellers lukkede kapitalistiske fora og vise, hvorfor der er brug for kontrol og grænser for kapitalismen.

En tredje kritikmetode man kan bruge er, som Superflex gør det, at skabe nogle redskaber som kan fungere indenfor det kapitalistiske system, men kan erstatte kritisable forhold med mere acceptable versioner.

Mulighederne for en kritik af kapitalismen der har til formål at forbedre, kan altså være at pege på specifikke problemer, åbne op for refleksion af problemernes store skala og individets ansvar i disse eller udvikle redskaber til umiddelbar forbedring af kritisable forhold.

Vil man derimod helt af med det kapitalistiske system, bør man anvende sin kritik anderledes og være opmærksom på nogle andre ting. Først og fremmest må man sørge for at udstille kapitalismens skyggesider. Det er dog vigtigt at man får oprettet refleksionsrummet for mennesker, der befinder sig i det kapitalistiske paradigme. Jo flere kapitalister, der reflekterer kritisk over kapitalismen, des tættere rykkes denne på en krisetilstand. Men for at vælte et paradigme som kapitalismen, kræves to forhold mere opfyldt. Desuden skal man passe på med at spille med på kapitalismens præmisser, da dette kan resultere i, at det kapitalistiske paradigme bliver styrket i stedet for svækket.

For det første skal man forstå og formidle, at kapitalismen ikke er en naturgivet og evig samfundsstruktur. Dette kan ske gennem oprettelsen af et rum, hvor legen og legen med utopier kan foregå. Med The Yes Mens avisaktion så vi et eksempel på, hvordan aktionen de med det utopiske budskab skabte entusiasme hos flere modtager af avisen. ”Vi må tage magten tilbage, vi har løsningerne”, er en af kommentarerne.

Det andet forhold er, at der skal oprettes et nyt paradigme, som kan rumme både de velfungerende forhold under kapitalismen og anomalierne. Paradigmet 'popper' ikke op af sig selv, men skal udvikles af nogen. Men for at udvikle et nyt paradigme, må man først erkende, at det gamle kan skiftes ud. Jens Galschiøts *Survival of the fattest*, kan hjælpe til begge forhold. Skulpturen opretter, som tidligere beskrevet, et rum for kritisk refleksion over kapitalismen, men giver til gengæld ikke noget svar. Dette opfordrer til, at modtageren selv reflekterer over, hvordan et andet og bedre paradigme kunne se ud.

8.0 Perspektivering

I det følgende afsnit vil vi diskutere de væsentligste problemstillinger vi har fundet i relation til projektets metodiske tilgang.

Den mest iøjnefaldende problemstilling, som vi har været opmærksomme på lige siden projektets begyndelse, er det problematiske ved at forsøge at måle effekterne af kunst. Kunst handler om subjektive udtryk fra en kunstner, der vil medføre en subjektiv påvirkning og reaktion hos den enkelte modtager. Ønsker man at måle effekterne af kunst, kan man derfor reelt kun undersøge den enkelte beskuers oplevelse af kunsten. Undersøgelsen af denne, kan kun bero på subjektive udsagn, der er svært målbare, og som reelt ikke vil kunne sige noget generelt om kunstens kvalitet eller effekt. Ønsker man en undersøgelse, der tilnærmelsesvis vil kunne sige noget generelt, vil en sådan fremgangsmåde desuden være meget omfattende, da den vil kræve et stort antal kvalitative interviews.

Set ud fra dette udgangspunkt kan man hævde, at det ikke kan lade sig gøre reelt at undersøge generelle effekter eller kvalitet af kunst. Til trods for, at vi er bevidste om, at effekten af et kunstværk for den enkelte beskuer altid vil være subjektiv, har vi alligevel forsøgt at arbejde ud fra nogle parametre, der kan sige noget mere generelt, dog ikke om kunstens effekt, men om dens muligheder. I vores analyse har vi altså ikke vurderet, hvilken effekt værkerne vil have på modtageren, men hvilken effekt de ifølge vores teorier giver mulighed for, primært i hvor høj grad de skaber rum for fri refleksion, og hvordan dette rum skabes.

Til at strukturere denne vurdering har vi benyttet Ønskekvist-modellen. I forbindelse med denne kan man hævde, at den opstiller normative kriterier for, hvad kunsten skal indeholde og, at dette kan være problematisk. Ved nærmere eftersyn af Ønskekvist-modellen skal definitionerne *villen*, *kunnen* og *skullen* dog ikke opfattes som normative krav, som kunsten skal opfylde, men mere som et værktøj til at beskrive kunsten og til at diskutere den ud fra. Det er derfor op til brugerne af Ønskekvist-modellen at vurdere, hvilke af de tre parametre man vægter højest, alt efter hvad man mener, kunsten skal kunne. I vores vurdering har vi især vægtet den kunstneriske *villen* og *skullen* højt, herunder især kunstens evne til at udtrykke en utopisk forestilling om verden og dens evne til at tilføre noget nyt til beskuernes sociale og psykiske kontekst, da disse elementer ifølge vores teorier er med til at skabe et rum for kritisk refleksion. I denne vægtning ligger der ikke noget udsagn om, hvad kunst skal

kunne for at være god kunst, men derimod om, hvad kunst skal kunne for at skabe rum for fri og kritisk refleksion, hvilket er det afgørende for nærværende rapport.

I anden del af vores analyse undersøger vi, hvordan man kan rette en kritik af kapitalismen. Dette gør vi med udgangspunkt i kritikens mulige virkninger på kapitalismen set ud fra *The New Spirit of Capitalism* og Kuhns paradigmatheori. I analysen undersøger vi, hvordan vores tre cases placerer sig i forhold til disse teorier om kritikens påvirkning på kapitalismen og det kapitalistiske paradigme. I forhold til denne tilgang kan det måske synes problematisk, at det er utrolig svært, for ikke at sige umuligt, at sige, hvilke effekter vores cases vil have på kapitalismen, ikke mindst når man snakker langsigtede effekter, herunder idéerne om et paradigmeskift. Ud fra vores analyse vil vi altså ikke kunne sige noget om, hvorvidt vores cases kan bidrage til at skabe konkrete forbedringer af det kapitalistiske system eller til at delegitimere *retfærdiggørelsen* af det kapitalistiske system, med andre ord bryde med det kapitalistiske paradigme. Det er imidlertid heller ikke det vores analyse retter sig mod. Analysen besvarer, hvordan man ifølge teorierne kan rette en kritik af kapitalismen, herunder med hvilke formål, og hvad man skal være opmærksom på, alt efter hvad ens formål er. Inddragelsen af de tre cases skal ses som eksempler og som den empiriske besvarelse af, hvordan man kan kritisere kapitalismen, ikke som en vurdering af hvilken effekt vores cases vil have.

9.0 Litteraturliste

Bøger:

- Adorno, T., (2002) *Aesthetic Theori*, Continuum. London - New York: Continuum, Ed., Hullot-Kentor, R.
- Andersen, H., Kaspersen, L., B., (2007) *Klassisk og moderne samfundsteori*, 4. ed., København: Hans Reizels Forlag
- Bryman, A., (2004) *Social Research*, 2. ed., New York: Oxford University Press Inc
- Boltanski, L., Chiapello, E., (2005) *The New Spirits if Capitalism*, 2. ed., London: Verso
- Christensen, S., Daugaard Jensen, P., E., (2009) *Kontrol i det stille*, 2. ed., Frederiksberg: slforlagene
- Fuglsang, L., Olsen, P. B., (2004) *Vidensskabsteori i samfundsvidenskaberne*, 2. ed., Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Kaare Nielsen, H., (2001) *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Aarhus Universitetsforlag
- Langsted, J., Hannah, K., Rørdam Larsen, C., (2003) *Ønskekvist-modellen - Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*, Århus: Forfatterne og forlaget Klim
- Nielsen, B., S., (2006) *Sansebevidsthed og gestisk viden*. Roskilde: Institut for Psykologi og Uddannelsesforskning
- Thurén, T. (2005) *Videnskab for begyndere*, København: Rosinante, Ed., Michelsen, K.

Kompendium:

- Kompendium PRR, (2011) *Grundkursus i Planlægning, Rum og Ressourcer*, Det Samfundsvidenskabelige Basisstudium, Roskilde Unoversitet

Hjemmesider:

- Aidoh b, [www.aidoh.dk: http://www.aidoh.dk/new-struct/Happenings-and-Projects/2011/Flygtningeskibet/Sejlplan2011.htm](http://www.aidoh.dk/new-struct/Happenings-and-Projects/2011/Flygtningeskibet/Sejlplan2011.htm), 2011.12.05
- Bjørnkjær, K., Information: <http://www.information.dk/11204>, 2011.14.05
- Den Store Danske Encyklopædi, [www.denstoredanske: http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Sociologi/Samfund/kapitalisme](http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Sociologi/Samfund/kapitalisme), 2011.23.05
- DOW, [www.dow.com: http://www.dow.com/about/](http://www.dow.com/about/), 2011.13.05
- Institut for æstetiske fag, [www.aestetik.au.dk: http://www.aestetik.au.dk/grdummy/present/](http://www.aestetik.au.dk), 2011.15.05
- København.dk: [http://www.kopenhagen.dk/interviews/?tx_khpagecat_pi1\[start\]=10](http://www.kopenhagen.dk/interviews/?tx_khpagecat_pi1[start]=10), 2011.22.04
- Lawless, A., [http://www.threemonkeysonline.com: http://www.threemonkeysonline.com/als/the_yes_men_andy_bichlbaum_interview.html](http://www.threemonkeysonline.com), 2011.25.05
- Mellempfolkeligt Sammenvirke, [www.ms.dk: http://www.ms.dk/sw2706.asp](http://www.ms.dk/sw2706.asp), 2011.12.05

- Modkraft, [www.modkraft.dk](http://modkraft.dk): <http://modkraft.dk/sektion/kontradoxa/article/interview-opgor-med-metaforene>, 2011.10.05
- Moyers, B., www.pbs.org:
<http://www.pbs.org/moyers/journal/07202007/transcript1.html>, 2011.25.05
- Petersen, L., www.modkraft.dk:
<http://www.modkraft.dk/sektion/modkultur/article/the-yes-men-fix-the-world>, 2011.24.05.
- The Yes Men, www.theyesmen.org, 2011.25.05
- [Turbulens.net](http://www.turbulens.net) a, www.turbulens.net:
<http://www.turbulens.net/temaer/senestartikler/?article=295>, 2011.25.04
- [Turbulens.net](http://www.turbulens.net) b www.turbulens.net:
<http://turbulens.net/Temaer/Kognitivkapitalisme/?article=238>, 2011.26.04
- Ulandsnyt.dk, www.ulandsnyt.dk: <http://www.u-landsnyt.dk/nyhed/26-11-09/survival-fattest-ny-skulptur-af-jens-galschiot>, 2011.15.05
- Voller, L., Information, www.information.dk: <http://www.information.dk/162524>, 2011.15.05

Rapporter:

- Matthew, A., (2004), www.ser.oxfordjournals.org:
<http://ser.oxfordjournals.org/content/2/1/87.short>, 2011.24.05

Film:

- Servin, J., Vamos, I., (2009), *The Yes Men Fix The World*
- Aidoh a: www.aidoh.dk, *The Pillar of shame in Hongkong*,
<http://www.aidoh.dk/?categoryID=232>, 2011.13.05

Ikke skriftlige kilder:

- Galschiøt, J., Bilag 11: *Interview med Jens Galschiøt*, Odenese 2011.08.04,
Wegeberg, P., Høj Thomsen, J., Mauritzen, L.

Ind i kroppen og op i hovedet
- *En rapport om kunstnerisk kritik af kapitalismen*

Bilag

Bilag

Bilag 1:



Bilag 2:



"All the News
We Hope to Print"

The New York Times

Special Edition
Today, clouds part, more
sunshine, record gloom pass-
es. Tonight, strong inland
winds. Tomorrow, a new day.
Weather map throughout.

VOL. CLXIV, No. 54,631

NEW YORK, SATURDAY, JULY 4, 2009

FREE

Nation Sets Its Sights on Building Sane Economy

True Cost Tax, Salary Caps, Trust-Busting Top List

By T. YERLEN

The President has called for swift passage of the Subsidies for a New Economy (S.N.E.) bill. The omnibus economic package includes a federal maximum wage, mandatory "True Cost Accounting," a phased withdrawal from complex financial instruments, and other measures intended to improve life for ordinary Americans. See highlights box on Page A10. He also repeated earlier calls for passage of the "Ban on Lobbying" bill currently making its way through Congress.

Treasury Secretary Paul Krugman stressed the importance of the bill. "Markets make great mistakes, terrible leaders, and absurd religions," said Krugman, quoting Paul Hawken, an advocate of corporate responsibility and author of "The Sacred Conversation: How the Largest Movement in the World Came into Being and Why No One Saw It Coming."

"At this point, the market is our

leader and our religion. No wonder the median standard of living has been declining so much for so long."

Krugman said that the new Treasury bill seeks to ensure the prosperity of all citizens, rather than simply supporting large corporations and the wealthy. "The market is supposed to serve us. Unfortunately, we have ended up serving the market. That's very bad."

Much as Roosevelt, after the Great Depression, put the brakes on C.E.O. wages and irresponsible banking practices, administration officials claim that today we need to rein in the industry that has caused such chaos and misery.

"The building blocks of post-World War II American middle-class prosperity have all been swept away," said House Speaker Nancy Pelosi, who initially op-

Continued on Page A10

IRAQ WAR ENDS

U.S. Army helicopters begin moving troops and equipment from Saddam Hussein's former Baghdad palace.

Troops to Return Immediately

By JUDIE SHENEN

WASHINGTON — Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom were brought to an unceremonious close today with a quiet announcement by the Department of Defense that troops would be home within weeks.

"This is the best fact we can put on the most unfortunate adventure in modern American history," Defense spokesman Kevin Stoss said at a special joint session of Congress. "Today, we can finally enjoy peace — not the peace of the desert, perhaps, but at least peace."

As U.S. and coalition troops withdraw from Iraq and Afghanistan, the United Nations will move in to perform peacekeeping duties and aid in rebuilding. The U.N. will be responsible for keeping the two countries stable, coordinating the rebuilding of hospitals, schools, highways, and other infrastructure, and overseeing upcoming elections.

The Department of the Treasury confirmed that all U.N. dues owed by the U.S. were paid as of this morning, and that monies previously earmarked for the war would be sent directly to the U.N.'s Iraq Oversight Body.

The president noted that the Iraq War had resulted in the loss of many lives. "But our history with our allies runs deep," he said, "and we all know that friends forge bonds for anything. Or nearly." A spokesperson for the French Ministry of Defense confirmed that France would assist the U.S. withdrawal. "The U.S. helped the Soviet Union defeat Hitler. We do recognize that."

In conflict zones worldwide, leaders and rebels pledged peace. See "In Conflict Zones Worldwide, Peace Moves," on Page A4.

On Wall Street, reactions were mixed, with the Dow Jones Industrial Average up 84 points, to close at 4,212. While J.D. Stock was quickly downgraded to a "junk" rating of BBB-, defense contractors such as Lockheed Martin and Northrop Grumman started up.

Continued on Page A5

Maximum Wage Law Succeeds

Salary Caps Will Help Stabilize Economy

By J.K. MALONE

WASHINGTON — After long and often bitter debate, Congress has passed legislation, fiercely fought for by labor and progressive groups, that will limit top salaries to fifteen times the minimum wage. Tying the bill to a plan of overall reform of the U.S. economy, the bill echoes a similar effort enacted by President Franklin Roosevelt in 1942, which was followed by the longest period of growth for the middle class in U.S. history.

"When C.E.O. salaries remain stable thanks to high taxation of high salaries, there's little incentive to take big risks with shareholders' money, and the economy remains in a steady growth mode," said Senator Barney Frank, one of the bill's cosponsors. "But when C.E.O. salaries can fly through the roof, there's a very strong incentive for C.E.O.s

Continued on Page A10

TREASURY ANNOUNCES "TRUE COST" TAX PLAN

By MARCUS S. DROGGS

The long-awaited "True Cost" plan, which requires product prices to reflect their cost to society, has been signed into law.

Beginning next month, throw-away items like plastic, wastebottles and other items which are wasteful or damaging to the environment will be heavily taxed, as in many developed countries. Sleep taxes will also apply to large cars and gasoline.

The new plan calls for a 200 percent tax on gasoline, comparable to the one long in effect in most European countries. Companies and consumers are already switching to diesels from inefficient gas vehicles to new electric cars. "We had nearly a waiting list 200 names long for the EV1," said John Chuber, the owner of Chuber Chevrolet in

Continued on Page A10

Recruiters Train for New Life
As a ban is imposed on recruiting missions, ex-recruiters nationwide look for new work. The Times follows one on his job-hunt odyssey through Manhattan and surrounding areas.

By RABBI GILAD, PAGE A11

Last to Die
Two proportional monuments — one to the Iraqi dead, 300 feet high, and one to the American dead, 15 feet high — are unveiled in Baghdad, and a five-year-old boy whose lifespan coincided with that of the Iraq War is remembered.

By J. PROTERA, PAGE A1

USA Patriot Act Repealed
Eight years later, a shamantized Congress quietly repeals the much-maligned USA Patriot Act, unanimously... or almost.

By PHIL SLEDGEMOORE, PAGE A8

Evangelicals Open Homes to Refugees
Up to a million Iraqi refugees — nearly half of the total — will find sanctuary in Christian homes across the U.S., vows the National Association of Evangelicals. Other denominations are expected to follow.

By W. WILSON-FORCE, PAGE A7

Public Relations Industry Starts to Shut Down
The public relations industry has been criticized for misleading the American people, corrupting politicians, and even helping to start wars. Now it's beginning the process of shutting down for good.

By LOUI RECK, PAGE A10

Ex-Secretary Apologizes for W.M.D. Scare

300,000 Troops Never Faced Risk of Instant Obliteration

By FRANK LARMORE

Deputy Secretary of State Condoleezza Rice reassured soldiers that the Bush Administration had known well before the invasion that Saddam Hussein lacked weapons of mass destruction.

"Now that all of you brave servicemen and women are returning, it's important to us to reassure you, and the American people, that we were certain Hussein had no W.M.D.s and that he would never launch a first strike against the U.S.," Ms. Rice told a group of wounded soldiers at a Veterans' Administration hospital yesterday.

Continued on Page A5

Bilag 4:



Bilag 5:



Bilag 6:



Bilag 7:



Bilag 8:



Bilag 9:



Bilag 10:



Bilag 11

Pelle: ...Men det kunne være vi skulle starte med lige at give en kort brief på, hvad det er vi arbejder med i vores projekt

JG: Ja

Pelle: Øh, det er et samfundsfagligt, sociologisk projekt om, hvordan man kan bruge kunst som, øh, politisk våben, eller specielt det æstetiske udtryk i kunst som et medie for samfundskritik, ehm... så vi har planer om at inddrage dine 'survival of the fattest og 'svinehunden' og Superflex, kunstnergruppen Superflex og så The YesMen (uforståeligt), for at give nogle forskellige billeder af, hvordan man kan bruge medierne til at skabe noget samfundskritik (uforståeligt)

Så det vi godt kunne tænke os fra dig, tror jeg var meget noget omkring formålet med at lave kunst, lidt omkring hvad kunsten kan eller hvad det æstetiske i kunsten kan, som traditionel kritik ikke kan, og så måske også noget specifikt om dine værker, de to eksempler....

JG: ja, jo ehm, jamen kunst er jo ret specielt, måske skulle vi lige definere hvad kunst er, fordi det er lidt, det er der sådan lidt uenighed om, men jeg har en holdning til hvad det nu er, for mig handler det om øh, altså jeg mener kunst det er en måde at kommunikere på, altså at menneskeligheden har forskellige typer sprog, ik', det ene sprog, det er det vi snakker nu her, øh, og det kan man bruge til noooooget, men der er faktisk enormt meget man ikke kan bruge det til, for eksempel bare noget fuldstændig banalt som kærlighed eller sådan noget ik', altså når vi bevæger os over i det følelsesmæssige begynder det faktisk at blive temmelig vanskeligt at bruge sproget, øh, til det, så bliver det noget rod, det fungerer simpelthen ikke, og derfor, ehm, har man blandt andet opfundet sådan noget digtesprog, ikk, som slet ikke handler om ord, men handler om mellemrummene mellem ord, ik', sådan 'et simpelt blik, som bananerne kysses' (har meget svært ved at høre, hvad han præcist siger), for eksempel, det er et fuldstændig idiotisk, øh hvad hedder det, citat fra øh, Kim Larsen ik', men men men det er er ligegyldigt, men det har hverken noget med bananer eller noget som helst at gøre, men man ved præcist, hvad det betyder, og på den måde kan man sige, at hele digtsproget er et selvstændigt sprog, og det er det samme indenfor musikken, og det er det samme indenfor øh teatret måske og dansen og billedhuggersproget og malersproget, og sådan noget, så i virkeligheden, i virkeligheden så kan man sige alle de der sprog kommunikerer på nogle helt andre måder, end dem man normalt kommunikerer på, altså hvor man normalt kommunikerer med hovedet, øh, altså når vi snakker her så kommunikerer vi, altså og især jer på RUC ik', I laver stort set ikke andet end at rode rundt i latterlige bøger og rapporter kunne jeg forestille mig ik', og så er der den anden sådan den følelsesmæssige kommunikation, som nok foregår om fredagen, kunne jeg forestille mig, hos jer ik', øh men som handler nedenunder hovedet og handler om maven eller kroppen eller sådan noget, hvor der foregår en direkte kommunikation fra det ene menneske til det andet, og det er dér, det er dér hvor kunsten kommer ind, så kunsten, kan man sige, fungerer ved at den i virkeligheden går ind i kroppen og op i hovedet, det vil sige den snyder din forsvarsmekanisme som man normalt har, øh, intellektuelt for at beskytte sig mod, øh, mod nogle ting, som man måske ikke vil erkende eller noget lignende, øh, og det er i den sammenhæng jeg ser mine kunstværker, kan man sige, som en slags øh, da jeg startede med at lave 'Min indre svinehund', svinehunden handler om forførelse, øh, den handler om at at, i virkeligheden handler den om at alle mennesker tror, altså også alle dem vi betragter som onde, Gadaffi for eksempel, eller Hitler endnu værre eller sådan noget, så har man en fornemmelse af, at så lige pludselig vælger man så at blive ond og så er man Hitler, og slår man alle mulige jøder ihjel og sådan er det, ik', sådan er verden ikke, i virkeligheden inde i Hitlers hoved fungerer det helt anderledes og inde i nazisternes hoved

fungerer det helt anderledes, men de blir lige så stille og roligt forført til at gøre nogle ting som man tror er gode, altså Hitler i hans optik og nazisterne i deres optik der var de faktisk gode for den menneskelige race, øh det samme er det med Gadaffi, det samme er det med alle mulige andre røvhuller i denne verden, selv Pia Kjærsgaard ville mene hun var et godt menneske, ik', præsterne er også strålende eksempler inde i Folketinget, som nogle af de mest ubarmhjertige mennesker jeg overhovedet kender, men i deres optik er det gode kristne borgere, som vil forsvare Danmark på sin egen mærkværdige måde, ik', og det handler forførelsen om, den handler om at.., og for mig har det været enormt vigtigt lige præcis at give den fortolkning af det, fordi der er mange mennesker især i mit gamle venstreorienterede miljø, som havde en eller anden fuldstændig forskruet holdning til at socialismen var god og kapitalismen var ond, i princippet ik', og det hang bare overhovedet ikke sammen, fordi i virkeligheden så skete der jo det, at mange af vores socialistiske venner rundt omkring når de lavede en eller anden revolution, så blev de røvhuller i løbet af 20 minutter ik', øh og opførte sig fuldstændig urimeligt, og blev i princippet negationen, blev i princippet onde, og smed nogle andre i fængsel, torturerede nogle andre, lavede censur på en anden måde, og det var måske det jeg ville vise, så den der skulptur den handler jo om, den handler om at hvis der sker bestemte ting i en hvilken som helst civilisation, altså en hvilken som helst, uanset hvor højt niveau den er, så risikerer vi alle sammen at begynde at bevæge os, altså vi bevæger os hele tiden, men vi bevæger os også over i forførelsen og begynder at blive forrået, for eksempel hvis der sker det, at der kommer for mange flygtninge udefra, presset bliver for stort udefra, så begynder man at lave historier omkring flygtninge, du begynder at lave historier omkring..., stigmatiserer/stabiliserer (5.42) dem der er indefor, for at kunne stigmatisere/stabilisere dem der er udenfor, for at undgå at de kommer ind, for at få en forklaringsmodel, der går ud på, at vi kan jo ikke have dem herinde, vi kan jo ikke have herinde fordi de er mennesker, det kan vi kan ikke bruge som argument, fordi i hele vores grundforståelse er der et argument om at vi skal hjælpe andre mennesker, så derfor bliver vi nødt til at gøre dem til noget andet end mennesker, så vi gør dem i virkeligheden til en slags paria, en slags muslimske horder der vil ind og slå os ihjel dybest set, det er det samme trick man brugte med jøderne, og hele det der, det give nogle kolossale forskydninger i den europæiske kultur i øjeblikket som jeg mener giver forråelse, som jeg mener i sidste ende vil forråde os som individer, og det handler Svinehunden om, den handler om det der, som jo var.., det her jo meget komplekst i virkeligheden, altså det er en meget kompleks forståelse af virkeligheden som ikke er så let at.. og den er i hvert fald på ingen måde entydig, den er meget vanskelig at forstå i virkeligheden, og det handler Svinehunden om, ved at lave det her om til symbolsprog og knalde tyve tons svin ud på de allepæneste pladser i hele Europa ik', og kan man sige, komme med en advarsel om forførelsen øh, så hvad hedder det, skabte jeg på det tidspunkt nok en ret godt og faktisk ret givtig diskussion om det her tema, netop om forråelsen og hvad går Europa, og hvad vej vælger vi at gå, altså jeg mener vi står rent faktisk overfor et valg, enten så dyrker vi Svinehunden og vores egen negation og bliver totalitære igen ellers så beynder vi at dele vores rigdom, der findes kun den mulighede, altså der findes ingen andre muligheder, man kan ikke forestille sig i en globaliseret verden der er så smal, så meget presset sammen som den her, og så bevare den der kolossale ulighed der er på kloden, det kan ikke lade sig gøre, medmindre at man (uforståeligt) kraftige midler i Afrika og andre steder nu her, for at sørge for at de kommer op på et, de skal ikke have så mange køleskabe som os, men bare at de kommer op på et riemligt stadium, så man har lyst til at leve også i landsbyerne i Afrika og når man bliver flyttet på miljøtingene, så flytter man sig, ik', så mine ting handler om at lave et symbolsprog omkring hvordan er den her forråelse, hvordan fungerer den øh, og det er det alle mine happenings handler grundlæggende om det, og dér mener jeg kunsten har den helt store rolle, fordi den netop kommunikerer på alle de der niveauer, hele tiden samtidig, og selvom du er, selvom du faktisk er blevet forført, bliver du

også forført af Svinehunden den modsatte vej, du opdager måske i processen med den, det er der faktisk mange der har gjort, så opdager de lige pludselige 'hold da op', jeg er i virkeligheden selv en del af den her forførelse, jeg kan godt mærke at jeg selv har rykket mig, ik', Svinehunden for eksempel blev stillet op i Danmark 93, og på det tidspunkt overvejede jeg ikke at stille den op i Danmark, fordi jeg stod i et land, der havde den allerbedste flygtningelovgivning overhovedet i hele Europa, jeg stod i et land, hvor vi kritiserede alle de andre i hele Europa fordi vi mente de havde en rædselsfuld retorik omkringe flygtninge, og jeg stod i et land, som ikke ville ind i EUs flygtningelovgivning fordi vi mente den var alt alt for restriktiv, og allerede 10 året til Svinehund, som vi holdt i Paris i øvrigt, der stod jeg, jeg stillede heldigvis tre op i Danmark her, men der var hele min verden var rykket sig så meget, at ti år efter stod jeg i et land, som havde den allerallerstrammeste flygtningepolitik overhovedet i hele Europa, jeg stod i et land som havde den allerværste retorik omkring flygtninge, og vi blev kritiseret af alle de andre, fordi de mente vi var racister og vi var alt muligt, og vi ville ikke ind i EUs flygtningelovgivning fordi vi mente den var alt alt for liberal, alle de skridt er vi gået hver eneste dag fra 1993 til 2003 og der er ingen der har opdaget det, og når jeg siger at vi alle sammen har gået det, så har vi alle sammen gået det, det er helt lige fra det yderste højre til stort set det yderste venstre, man kan sige Enhedslisten, de radikale er måske gået en lille smule forbi, men også der har der været toner af den her retning, altså så vi snakker om 92 procent af den danske befolkning har gået de her skridt, som handler om forråelse, stille og roligt, og det er der ingen der har opdaget, vi tror alle sammen vi er ligeså retskafne, vi tror alle sammen vi er lige så humanistiske inde i vores hoveder, men det er vi ikke, det kan man sige det viser Svinehunden måske fordi den i virkeligheden var en pæn historie ik', den starter fra år nul i 93, hvor bevæger vi os så hen ik', og ud fra det så kan man sige politisk kunst fungerer overhovedet ikke, det hjælper ikke en skid, hahah, altså det gør det så nok ikke, men jeg tror ikke det er det som skal forandre verden, men måske er det med til at fokusere nogle ting, og måske er det med til at gøre nogle ting klare, og på den måde fungere det som mange andre stemmer ik', jeg snakkede om det der weiwei, så siger jeg for mig handler det om at få alle mulige kampe, og sidde og forholde sig til wayway(?) fordi det er vigtigt i forhold til Kina ik', jo flere der er jo lettere er det at knække Kina i forhold til det her ik', så det er det sådan set også i forhold til det her, men man kan sige den store masse går den anden vej nu her, så jeg kan ikke sige at det er en succesfuld kunstner I sidder og snakker med, i hvert fald ikke på den måde... desværre... hahaha

Julie: I forhold til det, så, nu har du været inde på nogle af de ting som kunsten kan, hvad er det så kunsten ikke kan, er der nogle begrænsninger for, noget der gør....

Lasse: Specielt i forhold til din, din måde at arbejde på måske...

JG: Ja, det er der, altså for eksempel er der den begrænsning og det har jeg selv valgt, den begrænsning, og jeg ved ikke om den er der i virkeligheden, jo det tror jeg den er, altså begrænsningen er at jeg ikke skaber nogle organisationer under, jeg ødelægger mine egne organisationer hver gang, altså vi var 100 der lavede Svinehunden, vi var måske 5-600 tror jeg i det hele da vi lavede 'pour orange'(? 11.28) konceptet, sådan nogle store projekter, hvor jeg ødelægger mine egne organisationer fordi jeg hele tiden lægger dem ud til nogle andre, så jeg har ikke bygget, man kan sige i virkeligheden så, er der ting der virkelig ændrer noget, så er det slagkraft i organisationer hvor man sætter sig ned og organiserer noget, sådan lige præcis zak, zak, zak, det gør sådan politiske partier, bevægelser, græsrodsbevægelser og det er jeg ikke, jeg er ikke en del af en græsrodsbevægelse, jeg lader mig bruge af græsrodsbevægelserne som så bruger mig, og på den måde bliver jeg en del af dem, men jeg orker ikke det organisatoriske kørende...

Lasse: du er ikke en fast del af nogle af de ting....?

JG: nej, overhovedet ikke, jeg er ikke en fast del af nogen som helst, jeg er ikke en fast del af nogen organisationer, jeg har ingen medlemmer, jeg sørger for ikke at have medlemmer, det kunne jeg godt have valgt, men jeg gør det ikke, jeg orker det ikke, jeg synes bare jeg har fået en fobi mod den slags i venstrefløjen i sin tid i halvfjerserne, øh, hvor jeg sad som hoved (? 12.15....) i nogle af de organisationer, det blev jeg træt af, øh, så der tror jeg kunsten har begrænsning ved at den ikke er så entydig, altså kunst, de fleste kunstsner prøver at fastholde tvetydigheden i det, jeg siger også her i (12.30 ? larm med stol) så siger jeg også her, jamen de er andre der, det er ikke kun de højreorienterede der er forførte, det er også de venstreorienterede der er forførte, det er alle mulige der er forførte, det os allesammen der er forførte, man kan sige, det er ikke et ret godt politisk budskab at komme ud med, fordi at når man er sur vil man gerne have at man er sammen med de frelste og de frelste skal redde de andre sådan så de også bliver frelste, altså det er sådan grundlaget i næsten enhver organisation, ik', så det vil sige i virkeligheden at vi alle sammen er svin, potentielle ik', det er en tung opgave at komme ud med, øh, og det vil måske i virkeligheden ødelægge kunsten for meget, hvis det blev for entydigt tror jeg, så måske skal kunsten have rollen som den evige øøøøhhhhh, revser, også af den interne organisation, det betyder ikke at man ikke kan bruges, mine ting bliver jo meget brugt i politiske sammenhænge, og jeg vil gerne have de bliver brugt i politiske sammenhænge, det er fint nok, øh men det er ikke det samme som ligesom at blive en del af en bevægelse, øh, men man kan sige det er måske med til at skabe bevægelse, nej de er med til at skabe grobund for bevægelse, måske er det i virkeligheden med til at øh, altså det er svært, det er enormt svært at finde ud af, hvorfor kommer der en revolution i Afrika i øjeblikket for eksempel, hvad fanden er det der sker, hvad er det for nogle mekanismer ik', og det er svært, det er måske kombinationen af det man har snakket om i årtier, internettet og informationsrevolutionen vil gøre det her, men det er måske ikke engang det, det kan i virkeligheden være det er fornemmelsen af ikke at høre på rock, høre på rockmusik, altså nogle gange så ungdommen reagerer meget, altså det er nogle helt andre ting der gør det, og nu rock så siger vi musik, så det er jo det kulturelle udbud der er, altså nu snakker vi ikke kun om billedhuggere, vi snakker om musik og alt muligt andet, kan meget meget vel have været grunden til at hele den der revolution kommer op også, man kan sige alle de der musikere, teaterstykker, digtere og hvad der nu ellers er, og kunstnere er med til at brække, hvad kan man sige, de stivnede samfundsnormer op, der måske i sidste ende gør at udløse det her, men men... det er ikke kunstens skyld som sådan, det er noget andets skyld..

Pelle: hvad er det så der udløser det? er det kunsten der løser op for nogle ting, eller er det det at kunsten der bliver undertrykt, der måske løser op for nogle ting, der sætter et oprør igang? jeg ser det lidt som to forskellige ting....

JG: ja, det er.. fuldstændig umuligt at finde ud af, hvad der udløser ting.. hvis man kunne det så.... det er sådan noget zygmont baumann har skrevet om.. han kender I godt, ik', han har skrevet en del om det der lige præcis hvad der udløser ting, især hvad der udløser forråelse i øvrigt, øøøøhhhhh... det er meget komplekst, det kan jeg simpelthen ikke overskue, hvad der udløser ting, altså jeg arbejder jo kan man sige på... jeg arbejder i virkeligheden bare som en slags katalysator overfor nogle andre ting, måske arbejder jeg i virkeligheden allemest på at holde min verden blød eller åben, for mig er det enormt vigtigt at folk der ikke lukker ned, fordi det er næsten det værste, det er tit det der sker i et totalitært system, man lukker ned og (15.27 et ord jeg ikke kan høre) alle de andre idioter, hvis man gør det, lukker man også kommunikationen, så jeg arbejder måske i virkeligheden på at bombe alle mulige andres kommunikation så det bliver åbent, så man ser verden fra forskellige punkter, øøhhh, men jeg tror ikke det er fordi kunsten bliver undertrykt, man kan sige i Danmark ville der ikke ske en

skid, hvis du undertrykte alt kunsten, nu er kunsten forholdsvis perifær i Danmark synes jeg, eller den er i hvert fald ikke nogen samfundsforandrende kraft og den er heller ikke en særlig vsamfundsrevsende kraft, altså der skete jo det måske som reaktion på 70ernes kunst og 60ernes kunst, som var meget meget aktive i og, kan man sige, ændre hele det kulturelle output i verden, så kom der en reaktion mod det, som gjorde at øhh, de der..., kunstnerne blev fanget i deres egen navle, jeg har altid tænkt på det som om lige pludselig en dag så har de stået og kigget sig i spejlet og så har de sgu opdaget at de havde en navle, og så er der en der har sagt 'det var da interessant, hvordan ser den ud?', og så har de simpelthen siddet og gloet på den i tyve år ik', og blevet fuldstændig forførte af dem selv, og troet at det i virkeligheden handlede om at drikke rødvin med ens kunder og gallerier rundt omkring, og helst gå rundt i en slags adel, os de gode, os de velkvalificerede kunstnere, os de intellektuelle ik', sammen med deres intellektuelle eller kapitalistiske kunder, som kunne købe det, og så kunne de fungere som sådan en slags adel, fuldstændig løsrevet for befolkningerne, og sådan har det faktisk meget været indenfor min branche, både indenfor billehuggere og indenfor maleriet, teaterfolket og bogfolket har hele tiden blevet nødt til, de har jo det store problem at de er afhængige af deres kunder, haha, altså hvis der ikke går nogle i teatret så bliver det noget lort, ik', og hvis øh, der ikke kommer nogen ind og køber ens bog, så er det også noget lort, så på den måde så, og musikerne også, de skal også, der er nogle der skal høre deres plader ellers fungerer det simpelthen ikke, hvorimod billedkunstnere faktisk godt kan være, kan løsrive sig fuldstændig fra virkeligheden, det gør ikke noget at der kun kommer hundrede mennesker eller halvtreds mennesker om dagen på Fyns kunstmuseum og ser en udstilling, det synes man ikke er så tosset, ik', men det er fuldstændig idiotisk i forhold til hvor stor bygning, der kan arbejde 30 mand herinde, haha, det er fuldstændig håbløst, man kan sige outputtet er simpelthen så lille så enhver anden institutionel (kan ikke høre hva der blir sagt 17.34), det svarer lidt til den danske folkekirke ik', man burde lukke hele lortet i princippet, ikke, fordi der er ingen der interesserer sig for det når det kommer til stykket, vel, så på den måde kan man sige, kunstnerne kan faktisk godt flytte sig fra deres folkelige base, det kan jeg ikke kan man sige, fordi jeg i den grad arbejder, (17.44 lidt uklart)... happening fungerer, så fungere de ikke, øhhh så derfor., så falder mit projekt sammen, så derfor bliver jeg i den grad nødt til at være sammen med folket ik', kan man sige om de her ting, øh.....

Lasse: Hvordan, nu siger du når har de her organisationer du arbejder sammen med, og de tager dine værker og din symbolik med sig ind i deres organisation, og bruger dem som udtryksform på en eller anden måde, hvad giver det dem, hvad kan de bruge det til og kan der være ulemper ved det?

JG: For eksempel øhhh, min skamstøtte, det er faktisk et ret godt eksempel, den øhhh, står i hongkong og fokuserer, kan man sige, hele demokratibevægelsen, og der er en masse ballade omkring den skamstøtte, hele tiden er der ballade omkring den, den står på hongkong university som er det største universitet med omkring femten tusind studerende, tror jeg, ik', men alle studerende i hongkong området bakker op omkring den her skulptur, og det gør, at hver gang der er ballade, det er som når jeg kommer ind i hongkong, hvad jeg så ikke har gjort de sidste par gange, jeg bliver altis smidt ud, ik', så giver det en kolossal ballade inde i hongkong og i hele asien fordi jeg ikke kommer ind, og så kommer fokuset hen på skulpturen, som igen fokuserer diskussionen omkring (et eller andet navn)-massakren, altså massakren på den himmelske fredsplads, og det gør at man har et fokuspunkt kan man sige.... kan man sige, hvor.. og der ligger det fokus på (wayway? 19.05) for eksempel lige i øjeblikket, ik, der fokuserer man på manden, og det gør man faktisk ikke så meget med mig, der fokuserer man på skamstøtten, for mig er det det allervigtigste at man gør det, at man holder fokus på værket som det vigtigste, fordi værket symboliserer netop den diskussion omkring ytringsfrihed og ikke ytringsfrihed, har vi ret til det her, har vi ret til at lave et monument om (et eller andet

navn)-massakren, eller har vi ikke, og har vi ret til at invitere kunstneren over, der har lavet værket, ik, øh, så på den måde er den med til at fokusere og fastholde både erindringen om (..)-massakren men også i offentligheden et fokuspunkt, som gør, at man kan huske (..)-massakren på det, og det samme er det med, hvad hedder det, den der står i (en eller anden by i Mexico) i Mexico, og der bliver holdt ceremoni om den hver eneste måned, er indianerne rundt og holde ceremoni omkring den her skulptur, øh, og især den 22. december hvor selve massakren skete i (den mexicanske by) er der store tv-transmissioner om den nu her ik, øh, og indianerne sælger postkort af den osv osv rundt omkring ik, så på den måde fokuserer den en en en øh en diskussion, så skamstøtten er meget fokuseret på den bestemt opgave, hvorimod survival of the fattest for eksempel, altså den anden figur med den fede dame, ofte bliver brugt i alle mulige fuldstændigt løsrevne sammenhænge, hvor man bliver lidt forvirret, og i øvrigt er jeg blevet meget kritiseret af kunstbranchen, fordi at jeg giver lov til at mine værker bliver omdefinerede, jeg er fuldstændig ligeglad, for mig handler det om noget andet, så så lige pludselig, jeg fortalte at jeg havde været i Indien her, bare på ferie, og så kunne jeg så se at alle de plakater i hele den der by jeg var i (navnet på et indisk by) i kirala i sydindien, de var fuldstændig fyldt med den der fede dame, og en hel masse hungerdrengene bagved, og så var det fordi der var en eller anden filmkavalkade, hvor de synes det kunne være sjovt at bruge den, fordi den passede til, det var sådan en antiimperialistisk filmkavalkade de arbejdede med i kirala ik, og så brugte de den til det, det var formentlig hele ude af den kontekst, som den normalt var lavet i, som handlede om handelsændringerne ik, men det gjorde ikke noget for de brugte den til det, de kasteløse (bynavn) i Bangladesh har brugt den her som symbol, øh.. fordi de synes den fungerede enormt godt i forhold til deres virkelighed, øh miljøbevægelsen har brugt den, den handler også om hvem der har magten, den handler, i virkeligheden handler den der skulptur om magt og afmagt, og hvem det er der tiltager sig magten, så den fede dame og retfærdighedsgudinden der sidder deroppe, er jo er jo en ekstremt hykler, hun har også et slogan som hedder ' jeg sidder på ryggen af en mand, jeg vil gøre alt for, han er ved at segne under min byrde, jeg vil gøre alt for at hjælpe ham, undtagen at træde nede fra hans ryg', så det bliver både et tegn på vestens ekstreme hyklery, vi vil godt hjælpe jer, vi vil bare ikke hjælpe jer rigtigt i virkeligheden, ik, men også det interne hyklery der er alle vegne, derfor er den blevet, det er nok blevet en af den.... det er helt sikkert den mest brugte skulptur overhovedet fra Danmark vil jeg tro, bare under topmødet, miljøtopmødet, blev den brugt i syv tusind aviser, så det er, som billedobjekt er den brugt enormt meget....

Lasse: ja, jeg tænkte mere på, det der du siger med at de som regel ikke inddrager dig, eller at de ikke tænker på at det er kunstneren, men de tænker udelukkende på.... ehm... tror du det er en fordel for måden at forstå værket, tror du det er en fordel for... for dig, at det er sværere at lægge en kritik, hvis man ikke tænker på hvem der har lavet det her, men nu er det der, og nu kan I forholde jer til det og lade være med at tænke tilbage på kunstneren som 'nåh, det er ham der har lavet det, nåh, så er det sådan og sådan', det der med at man er fri i sin fortolkning af det og i sin forståelse....?

JG: Jah.... øhhh... og nej, det er svært at vide, nu er der jo mange forskellige fordele og ulemper i denne her verden, man kan sige rent økonomisk er det en katastrofe for mig, der ville det være meget smartere at det var mig der blev kendt i stedet for mine værker, ik, fordi verden i den grad er styret af forførelse, kunstneren som navn, kunstneren som berømmelse, der så skal skaffe pengene, øh kan man sige så, så lige præcis der er det noget lort, i virkeligheden havde det været bedre at de kaldte skulpturen 'Galschiødt' i Hongkong, og ikke et eller andet mærkværdigt navn på kinesisk ik, øhhhh, fordi at kan man sige så ville det være, på den måde er hornsleth meget smartere end mig øhhh, hahaha... men men som..... altså den sammenhæng hvor det jeg vil er noget andet, det jeg vil er ikke kunsten, jeg kan ikke sige jeg er ligeglad

med kunsten, men kunsten som kunst interesserer mig ikke nødvendigvis, for mig der er det kunsten som symbolsprog og dialogen der er interessant, og der fungerer den helt vildt godt, fordi indianerne.. jeg vil tro hvis du spørger... 99 procent af indianerne i området hvor slkamstøtten står og hvad hedder det, hele det sydlige mexico, ville ikke ane, hvem der havde lavet skamstøtten, øhhh, det ville de måske lidt mere i hongkong, for det er mere oplyst, men men de fleste ville ikke ane det, og slet ikke survival of the fattest, der ville der også, det er det samme, der ville også være millioner der ikke aner hvem der har lavet den skulptur, og den florerer på internettet i alle mulige underlige sammenhænge og sådan noget ik, så man ikke aner hvem der har lavet den, og... og det har jeg det faktisk godt med, altså selvom jeg godt er klar over at det er en økonomisk katastrofe for mig, så synes jeg faktisk at det er rigtig rigtig fedt at det er sådan, fordi at så bliver den på, der hvor den skal være, det skal ikke forstyrres af et eller andet, øhhhhh, om man er en dum dansker eller man er en dum englænder eller om man er en dum japaner der har lavet den her, det er ikke, det synes jeg selv er forstyrrende ik, så værket bliver sig selv, det kræver så også at værket skal kunne bære vildt meget alene, men det kan det så tilsyneladende, ik, så på den måde er det udemærket, men kan også sige det også er en test af mig, jeg har det faktisk meget godt med det vil jeg, men men hvis du kigger på det sådan rent knustnerisk, karrieremæssigt, hvis vi skulle sige det på den måde, ik, så er det en katastrofe, det er rigtig rigtig dumt det jeg har fået lavet her, ehm.. sådan er det...

Pelle: Tror du det er ehm... både bare for at forstå det... både værket og dig selv, der har været med til at gøre, at værket ikke har sådan kunnet føres tilbage til dig eller bliver ført tilbage til dig, at det på en eller anden måde står alene, hvor meget har du været en del af den proces?

JG: Meget meget meget, jeg bruger for eksempel, der er mange der undrer sig over hvorfor fanden det lykkes at lave de her kæmpe, det er jo nogle kæmpe projekter, øh.. altså meggt meget store, og de lykkes næsten altid, øh, men det lykkes næsten altid af en bestemt grund, for eksempel da vi skulle lave, øøøhhhhh..... lad os tage (et eller andet) som eksempel, det er faktisk et udemærket eksempel, der bruger jeg i hvert fald et år eller mere på at skrive rundt til alle, og jeg snakker om alle, alle små bitte snoldede ngo'er, kvinderne i det nordlige mexico, i det sydlige mexico, hvad hedder det, indianerstammer, indianernes råd, (noget der lyder som artisterne), malerne, teatergrupperne alt muligt, vi sidder simpelthen, vi har bunkevis af folk der sidder og laver research og samler adresser og sådan noget, så så så inden jeg sætter sådan en skulptur op, har jeg i virkeligheden kontaktet måske tusind ngo'er i hele latinamerika, og specielt i mexico, ik, så og så bliver den bearbejdet hele den der skulptur, nu kommer vi med den, og vi får en teatergruppe til at tage sig af den, en mexicansk teatergruppe der så modtager den her, ik, og vi ved at den skal ned til (sambatisterne?) på et tidspunkt, det vidste vi sgu ikke engang, så kører vi den ned sydpå til (sambatisterne?) for at holde møde med dem, og et stort indiansk råd, der svarer til den indianske LO for eksempel, som så tager sig af den ik, men alle kender den, alle alle der er involverede, fordi de er alle sammen på billederne, de er alle sammen på øh, hvad hedder det., og det er på spansk og det indianske sprog det vi sender ud og sådan noget, så det vil sige jeg har lavet en kæmpe gødning af jorden først, så så når jeg kommer med den, så er det i virkeligheden bare lige præcis toppen, det er forløsningen, 'slap' siger det så, så ved alle 'gud, nu er den her', ik, og man skal ikke til at forklare hvorfor den er der, den er ikke, det er ikke, det er ikke en kunstudstilling, den er ikke, altså den er ikke kommet ind, normalt ville man ved almindelige kunst, så ville man, så ville man invitere alle honorationerne, ik, dem der har støttet kunstudstillingen, ik, man ville iinvitere alle dem der var interesserede i kunst i området, man ville invitere alle de intellektuelle på universitetet, som kunne forholde sig, det gør jeg overhovedet ikke, det er jeg fuldstændig ligeglad med, jeg inviterer bønderne og de andre, så det vil sige at det er helt nede i basis'en jeg roder rundt her, men det gør også samtidig, at når jeg så kommer med skulpturen, så er det slet ikke mig som

person der kommer, det er ikke mig der er interessant, det er simpelthen skulpturen, så den er allerede, den er allerede blevet et ikon før jeg kommer med den, ehm... og det kræver ofte at vi skal smugle den ind, vi måtte smugle den ind i Mexico for eksempel, og vi måtte smugle den ind, i Hongkong måtte vi lave vores eget shippingfirma for overhovedet at få den ind og sådan noget, det var virkelig forfærdeligt, fordi den er så magtfuld, altså allerede i starten er den enormt magtfuld her, øhh.. så den kommer ind som et symbol, den bliver ikke et symbol, den er et symbol allerede fra starten, og det er simpelthen noget jeg sørger for... fra starten af, at bruge tiden på det, jeg bruger rigtig, alt det her lort her, det handler om alle de der happenings her, ik, og vi har lige så meget på nettet, ik, øh.. så... så jeg er ret god til det der kommunikationsmæssige noget, altså hvem faen.. altså for eksempel har jeg otte tusind på min mailingliste i Danmark, arh Danmark, Sverige og Norge, ik, men jeg har måske 35 tusind... sådan globalt set, når vi sender ud, ik, og vi har måske... måske 150 tusind adresser i Latinamerika bare, som vi ikke sender ud til hele tiden, men som vi sender ud engang imellem, så hvis vi vil lave noget i Latinamerika kan vi sende ud til alle 150 tusind ik, for eksempel, da vi lavede det der med fundamentalismen, vi ved mange af dem, og vi sørger hele tiden for at orientere dem, jeg sørger hele tiden for at orientere fjenderne også ik, så da jeg lavede den der korsfæstede teenager, så sørgede jeg også for at orientere den katolske kirke om hvad jeg laver hele tiden, det vil formentlig irritere dem til døde her, men det er meningen, fordi de skal være med til at reagere, de skal være med til at drive debatten i virkeligheden ik, så ligesom det bliver symbol for nogen, så bliver det også antisymbol for andre det er lige så vigtigt, i virkeligheden er det lige så vigtigt at antisymbolet fungerer som symbolet, fordi ellers er der ingen debat, hvis alle bare synes det er fedt så er projektet ødelagt fra starten af, så dur det slet ikke, fordi så er det også ligegyldigt kan man sige, ik, hvis du stiller en skulptur op som den kinesiske regering synes er fed, ik.... så er de ligesom 'nå, og hvad så', ik, 'skulle det nu være noget', ik, så hvis ikke debatten kommer som man gerne vil have, så er det ligegyldigt, ik, og det er det store problem ved at arbejde inden i kunstinstitutionen, så det synes jeg, det er der mange af de der kan man sige, rigtige kunstnere, der har store problemer med, det burde de i hvert fald have, fordi de i den grad arbejder i en kunstinstitution, der i den grad er knyttet til statsapparaterne, og i den grad knytte til kapitalen de steder hvor de arbejder, og det gør også at de et eller andet sted bliver en del af det, det vil sige deres udgangspunkt er dér oppe, ik, det er ikke hér nede, det er det andet sted, og det giver nogle kæmpe problemer ehm.. for dem, kan man sige, de giver til gengæld nogle meget meget lette problemer når man skal søge penge, der kommer den jo så dobbelt ind ik, fordi det er jo de folk der, hele systemet er jo beregnet til, at så går ambassaden ind til det der land her Mexico for eksempel ik, støtter jo så kulturudvekslingen mellem Danmark og Mexico ik, og kulturattachéen i hvad hedder det i Mexicos ambassade stiller sig op og holder en tale og åbner det der, og Mexicos hvad hedder det kultur om at se Danmark kommer til Mexico og støtter, nu har vi lavet det her sammen og hvor er vi goooooode, vi åbner og der kommer kultur (kan ikke høre hvad der bliver sagt 30. 13), præsidenten, kulturministeren hvis man er heldig kan komme op og lave de her ting, ik, og det er klart sådan er det jo slet ikke med mine ting, der er udenrigsministeriet rasende hver gang jeg kommer ik, de er godt klar over at 'åh, kommer han igen', ik, jeg medføre en masse ballade, jeg bliver smidt ud af lande, jeg bliver, jeg laver politisk krise, jeg gør alting ik, de hader mig, hvad er det de kalder mig i Kampala, der kalder de mig trouble maker, det er sågar den norske ambassade, der kalder mig trouble maker, så det er hele diplomatiet, jeg har også mange venner i diplomatiet, men jeg har rigtig mange fjender, fordi at at.. jeg laver altid rod og internationale forviklinger, det er ikke til at have med at gøre, i virkeligheden burde de nyde det, i (kan ikke høre hvad der bliver sagt 30.46) nu har vi en måde og kunne diskutere det her, det er rigtig godt, (kan ikke høre hvad der bliver sagt 30.49), men for dem er det jo en masse problemer, det er klart, de skal jo på overarbejde, de skal ned og rive mig ud af et eller andet fængsel og lort og skidt ik, så det er

jo et stort arbejde for dem ik, men men for mig er det jo vigtigt at den diskussion er det.. så på den måde er der meget forskel på den ting jeg laver og de ting som mange andre kunstnere laver og det synes jeg faktisk er et problem, altså den der, den der opslugenhed af kunstverden er et problem kan man sige et eller andet sted, og den er måske i virkeligheden også lidt et problem på (wayway) og nogle af de her folk, som i den grad faktisk er blevet opslugt af kapitalen, fordi de er blevet investeringsobjekt... ehm hvad hedder det, til... ehm... altså kunst er jo, man skal ikke tage fejl af, at kunst er mange penge værd, ehm, så kan man købe en skulptur eller kaffekande her for titusind nu, og kan man så sælge den for 500tusind ti år efter, så er det jo en kolossal investering, som er ret god ik, så derfor handler det også om at pace nogle ting op, og de kinesiske kunstnere er faktisk blevet pacet op, og de er faktisk netop blevet pacet op af hvad kan man sige kunstindustrien, både kapitalen, men også kunstnerne rundt omkring, havd hedder det, og har ikke, de er ikke knyttet an til, de er jo ikke knyttet an til fagforeningerne, de er jo ikke knyttet an til, altså i europa og sådan noget, og det gør det sværere for dem i virkeligheden at blive forsvaret ordentligt, fordi de i den grad er knyttet til kunstverden og kunstverdens kapital flow ik, og det gør dem en lille smule utroværdige nogle steder... der er modstand mod at forsvare dem også, jeg forsvare dem jo.. med hud og hår.. men det er der mange, jeg sad i det der smagsdommerne igår, hvor nikolaj scherfig som er filmmand ik, en meget god fyr, som sidder og siger 'jamen de er blevet kapitaliseret de der', ik, så siger jeg selvom de er blevet kapitaliseret skal du altså ikke tage fejl af at det er farligt at være dem, øh.. altså de bliver arresteret selvom de også er rige, ik, og det er de, ik, så ja men det er i hvert fald det der adskiller meget af min kunst, øh.. der er mange i latinamerika der arbejder på samme måde som mig, der er det ret almindeligt at arbejde på denne her måde, hvor man arbejder sammen i bevægelserne, alle landsbyerne og agua caliente hedder de, de er i mexico, som har malet nogle store malerier, hvor det er kunstnerne der tager ud og donerer deres maling og maler simpelthen sammen med landsbyerne, man bruger det også rundt omkring, i store dele af latinamerika er der en dyb dyb samhørighed mellem kunstnerne og kan man sige det visuelle output i landsbyerne, man bruger det simpelthen som politisk, det er en tradition man har i latinamerika det her, ik

Det vil vel også være en fordel for din udtryksform at det bliver taget ned hvor der er mangfoldighed og hvor alle kan blive indraget i det frem for det mere finkulturelle hvor du har et museum hvor det er en mindre gruppe af mennesker der deltager i den debat tænker jeg

Ja hvis man er interesseret i debatten, den brede debat så er det klart en fordel, men er du interesseret i den forfinede interlektuelle debat så er det ikke en fordel vel

Nej præcis

øh kan man sige. man kan sige at i virkeligheden så, når jeg laver de der skamstøtter, så en af ankerne på mine ting har jo været, eller svinehunden, har jo været, der burde jeg jo i virkeligheden have sat en fuldstændig blank sort en op, det ville i øvrigt være billigere, overalt i europa kunne jeg sætte den op som symbol på den indre svinehund. Det kunne jeg godt gøre og jeg kunne også have fået en stor diskussion især indenfor kunstverdenen, det ville formentligt have gjort mig hoved rig, men jeg ville miste det jeg ville. Jeg ville miste kommunikationen med de borgere rundt omkring. Hvis du går rundt og spørger folk i Odense om mine ting ik, så, i sådan en by som Odense hvor jeg er ret kendt, så vil de fleste folk, uanset om de tilhører Dansk Folkeparti eller De konservative eller venstresocialisterne, eller Enhedslisten, så vil de fleste nok sige jaa han er godt nok lidt radikal, men det er nu egentligt meget godt at han er der. Og det er faktisk usædvanligt at man siger det om kunstnerne, men det er fordi mit kunstneriske sprog, måske fordi jeg selv er så banal inde i hoved, men vi kommunikere i virkeligheden meget, jeg kommunikere meget meget, hvad kan man sige,

visuelt øhm og meget naturalistisk, så man skal ikke abstrahere en bunke, man skal abstrahere, selvfølgelig lidt kan man sige, der sidder en kvinde på ryggen af en mand og det er så syrealisme, men det er men dog lidt lettere at have med at gøre, det er ikke to pinde der er stillet ovenpå hinanden og man skal igang med et kæmpe tankearbejde for overhovedet at finde ud af hvad fanden det er ikke. Øh og det kan jeg ikke, for hvis jeg gør det så mister det jeg gerne vil ikke. jeg vil gerne have at ligeså snart man ser det der billede ikke så klap aha man ved nøjagtigt hvad det handler om lige fra starten af. Og for mig er det enormt vigtigt at gøre det. Det er ikke så vigtigt hvis man arbejder indenfor kunstinstitutionen. Der kan man godt lave den der diskussion med med, som evaristo lavede med de der.. gulfiskene ikke, hvor man skulle trykke på den der ikke. egentlig en meget god diskussion. egentlig var det en ret god installation den der ikke. Det er fuldstændig latterligt at folk sidder og bekymrer sig om den der gulfisk mens der dør 35 tusinde børn om dagen. Det er fuldstændig idiotisk

Ja Ja

Det er ekstremt hyklerisk ikke? hvor lang kan man komme ud egentligt, når det kommer til stykket? Problemet er bare at han jo så heller ikke fik det brugt. I virkeligheden kom han jo ikke ud med sit budskab vel. Det blev jo inde på museumsverdenen ikke. Og nu koster de der blendere 85 tusinde stykke ikke. Det gør de faktisk, de har lige været på aktion. Øh og man kan se, han nåede ikke at komme ud og det er også svært at sige om han overhovedet ville ku' komme ud, for den kunne faktisk have været brugt rigtig godt, men det blev den ikke.

Hvorfor tror du ikke det?

fordi at han valgte at, jeg ved ikke hvad han valgte, han. Det er forde at når man laver det inde i kunstinstitutionen Så har det visse begrænsninger, så skal du lave dit projekt kunstnerisk, du skal bryde formen, det skal være en kunstnerisk nyfortolkning af diskussionen ikke? Altså man er låst fast i at det skal være indenfor en kunstnerisk forståelsesramme. Og hvis ikke det er det, så passer det ikke ind til kunstmuseet. Så derfor mister du store dele af dem du gerne vil snakke med, det er jo derfor de ikke strømmer ind på kunstmuseerne. Der er jo en grund til. De strømmer godt nok ind til rock-koncerterne, men kunstmuseerne strømmer de kraft stejleme ikke ind til, jo hvis der er Matisse eller noget lignende eller Picasso kan man sige så kommer der faktisk en hel del folk og det er så fedt at der begynder at komme flere og flere. Men sådan i al almindelighed kan man jo sige at det er ikke sådan at kunstmuseerne bliver overbefolket, og det kunne de jo godt blive ud fra min snak om hvordan det her fungerer. Altså når jeg er hos de der i Hong Kong med mine skamstøtter, så er der 100.000. Vi snakker om 100.000 kinesere der er der. Og det er jo meget. Der er jo ikke bare sådan lidt, det ville du jo aldrig få til en dansk fernisering

Nej

Så skulle den i hvert fald være speciel ikke.

Øhm lidt mere til omkring udtrykket i dine skulpture, vi har snakket om at de er enormt dystre mange af dem

ja

de er nærmest grimme. Altså svinehunden er jo forfærdelig

Ja han er fandme ikke køn nej, det må du nok sige

At stå og kigge i øjnene, øhm hvad det betyder for budskabet? fordi et eller andet sted så ligger der jo noget positivt og noget håb i de her, og noget utopisk i nogle af de her ting at altså, vi kan ændre verden, ser jeg, i de skulpture, men i et meget grimt udtryk.

Ja Ja det er rigtigt

Det er lidt et paradoks syntes jeg.

Ja det er det også, men det er måske også fordi at, fx svinehunden handler også om noget der er meget voldsomt ikke, den handler jo i virkeligheden ikke om det gode, svinehunden handler om det onde, eller den handler om det potentielt onde som vi alle sammen er i stand til. Den handler i virkeligheden om det punkt inde i os fire som er dyret, vores urdyr, vores lyst til at flå de andre udenfor, den anden stamme, dem udenfor RUC, eller hvor vi nu er henne. De skal bare ned med nakken ikke. Det er jo i virkeligheden det der dyriske instinkt der er tæt inde på ikke. Og det kan man jo godt have hvad hedder det. Det kunne man godt have det placeret som en smuk øh figur, hvis det urinstinkt handlede om fx sex ikke. Sex er jo også et urinstinkt ikke der ligger i os, det kunne godt lave noget smukt ud af og det bliver der i øvrigt også gjort. Men det her handler om negationen, der hvor vi flår hinanden. derfor er det for mig vigtigt at sige at det er kraft som simpelthend kolliderer med vores situationsmæssige stade, og det er måske i virkeligheden derfor vi ikke kan finde ud af det, fordi vi hele tiden kolliderer med den civilisation så derfor skal den fx være meget voldsom og meget grim. Men man kan sige med mine flygtninge dernede, hvis du lægger mærke til dem, nu skal du gå ned og lægge mærke til dem bag efter, de er faktisk ikke grimme, de er faktisk smukke og de står faktisk.. Nu er de mørke alle sammen, man tror de er negrere, men det er de faktisk ikke, mange af dem er asiater, men det er fordi vi laver skulpturer mørke her ikke. Men hvis du lægger mærke til dem så er de faktisk stolte, de er ikke fornedrede eller noget, de står og kigger lige ud i luften og når man kigger på dem tænker man hold da op det er da en stolt person der står der, og det har jeg gjort helt med vilje. I virkeligheden er den smuk helt på sin egen mærkelige måde, man kan sige mængden af dem gør dem voldsomme, men hvis du kigger på hver enkelt så virker de meget smukke, man kan sige det er med god grund. For at relateret. Vi skal have en fornærmelse af at her står der et menneske som hvor det bare ikke er gået som planlagt ikke. Hun troede at hun skulle når hun var færdig med RUC så skulle hun så læse sådan noget, og i virkeligheden så er der gået kage i hele hendes liv og lige pludselig befinder hun sig på en eller anden lortebåd ikek, hun har mistet alt fordi hun er flygtet fra krigen ikke, det er faktisk heroisk af hende, hun har måske oven i købet sørget for at få nogle af hendes venners børn med og osv. osv. ikke. Nu står hun bare der og er fortabt på den der båd, men hun er stadig et stolt menneske, der er ikke noget i vejen med hende. Hun er ikke et værre menneske end jeg er. Det er måske det jeg vil prøve at vise med den der, Men mængden gør at det bliver skræmmende. Det er jo det der er problemet, jeg tror selv dansk folkeparti ville acceptere at der kom en somalisk kvinde (uforståeligt) som kommer og siger jeg er flygtet, kan jeg ikke gå husly, det tror jeg at de fleste ville sige ja til. Men når der er 500 eller 1000 eller potentielt 100.000 søde Somaliske kvinder der står der ikke, så begynder det at blive voldsomt. Også selvom deres historie enkeltvis er ok og deres historie enkeltvis er ok, og det er måske det jeg prøver at arbejde med de der mængder hele tiden, det er i virkeligheden mængden vi har vanskeligt ved at håndterer, og i virkeligheden kan man sige at måske ligger den største kraft også i, det lyder lidt mærkeligt, det største kraft ligger måske ikke i glæden, den ligger faktisk i, den ligger ikke i det gode, den ligger i det onde. Selvom man skulle tro at det var kraften fra det gode der driver livet, det er det nok også, men så er det kraften, måske er det angsten for det onde der alligevel gør at man laver det gode. Så derfor er den ondes kraft meget stærkere end det godes kraft, jeg tror det er derfor at de fleste arbejder med, i øvrigt så arbejder man også altid, altså kunstnerne, det er jo ikke sådan at jeg

sætter mig ned og siger nu laver jeg en skulptur fordi jeg godt vil påvirke dig i en eller anden retning. Sådan er det ikke. Jeg laver en skulptur fordi jeg er frustreret over et eller andet. Det er i virkeligheden mig der er den fede dame. Jeg er frustreret over at være den fede dame. Jeg er også frustreret over at sidde på toppen af (uforståeligt) jeg er også frustreret over at se udviklingen med svinehunden når vi snakker om at vi går de der skridt. Det frustrerer mig hele tiden. Så i virkeligheden er det min egen angst jeg hiver ud når jeg laver de her ting, jeg projekterer dem ud, og den ser sådan ud, og det er der kraften er, kraften er i ens egen angst. Jeg tror slet ikke man kan lave det gode rigtigt, det fungerer ikke ordenligt, ikke siom kraft i hvert fald, ikke som kraft der kan forandre verden, det tvivler jeg på. Jeg har aldrig set det. Jeg er ikke den eneste der arbejder med den her slags voldsomme udsagn. Når kineserne laver de der grinende ansigter, så er de altid hysterisk grinende, ligesom krampagtigt grinende. Se de griner i virkeligheden ikke, de er blevet næsten tvunget til at grine, eller eller de griner hysterisk over et eller andet, de (uforståeligt 0.43.06)på at græde, så de kunne grine. Så det er måske derfor jaa.

Øhm så tænker jeg lidt på, du sagde i forhold til at ham kineseren

Wayway?

Ja, er der mange af de kinesere der bliver meget rige? og i forhold til dine, specielt survival of the fattest som bliver optaget af mange mennesker og bliver brugt af mange mennesker og budskabet ryger enormt meget ud, men det er måske ikke rigtig dit mere? om det på nogen måde svækker figuren? Vi har meget snakket om, det var en af vores formål med at skrive det her projekt at der, vi så at der var mange symboler på oprør og kamp blev commercialiseret, blev opkøbt og blev mainstream, og at de på den måde tabte deres symboler, partisanertørklædet, Che Geuvara og sådan bliver jo brugt af alle, og har fuldstændig tabt deres værdi. Er det en risiko ved fx survival of the fattest bliver brugt af alle eller at de her kunstnere bliver enormt rige af at sælge deres kunst?

Altså i virkeligheden tror jeg at risikoen ville være større hvis jeg promoverede mit eget navn i forbindelse med den, fordi så ville det have en ikonværdi som ville handle om mig og ikke om værket. Fordi det er der hvor det går galt, Vil jeg tro umiddelbart. Men jeg tror at alt. Altså meget kan man sige om reklameindustrien og kapitalismen, men de er vildt vildt gode til at oparbejde ting og assimilere dem og spytte dem ud igen i småstykker her og sælge dem på naksko. Det er de rigtig rigtig gode til. De har godt nok ikke gjort det med nogle af mine ting, de vil også blive sagsøgt langt ind i helvede, det ved de nok godt, så jeg har forløbigt kunne styrre det, så alle de steder hvor de her ting bliver brugt, altså den gravide teenager fx, er altid i forbindelse med bevægelser eller feministiske udsagn eller et eller andet af den slags, overgreb mod kvinder hovedsagelig. Men øh jeg vil ikke afvise at det ville kunne ske med nogle af mine ting også, især på længere sigt.

Du sagde i forbindelse med ham kineseren, at ham fra smagsdommerne igår at han sagde at de er også blive for rige og de gør det for pengenes skyld og sådan noget, så et eller andet sted må det jo også være en risiko at budskabet bliver jo lidt flyttet, eller man ser bort fra budskabet og kigger på manden i stedet.

Ja det tror jeg også er en risiko. Men jeg tror nu at meget af det med kineserne som jeg tænker på nu alligevel så voldsomme at de fleste ville fastholde det som hvad hedder det, ville fastholde den politiske dimension som også er i værket, det ville de fleste gøre. Men på længere sigt kan man fint forestille sig at det vil ske, også med deres værker, altså de er jo blevet kommercialiseret i kraft af at de kommer ind på de der museer. Altså meget kan man sige om Guggenheimer og (uforståeligt), men vi snakker jo ikke om modmuseer der holder

hummanismens fane enormt højt. Vi snakker om museer der er gigantiske pengemaskiner som også gerne vil have afdelinger i Kina hvis de i øvrigt kunne få lov til det osv osv. Vi snakker ikke om museer der i princippet er særlig interesseret i, jo de vil gerne have samfundskritisk kunst, men det må ikke rigtigt genere vel. Det er derfor det bliver enormt tungt med den der FUNDAMENTALISME, den bliver rigtig rigtig svær at have med at gøre, den ødelægger det hele, den kommer ligesom en hund i et spil kejler, den ødelægger alt. Survival of the fattest kunne endda gå ikke, men den der, den er rigtig slem. For den ødelægger alle honorasorerne, den ødelægger alle bestyrelsesmedlemmernes egen jødiske eller kristne opfattelse af sig selv, og hvis du er nede i de muslimske lande vil det løse det, så den er virkelig tung at have med at gøre, og vil formentlig blive virkelig tung rundt omkring. Det tror jeg nok man skal regne med. Så altså, jamen det må man leve med, det er et livsvilkår, og så kan man sige, herre gud, så må vi bare skabe nye symboler. Så skulle da et af symbolerne blive, skulle Che Guevara blive brugt for meget, jamen så bliver han det. Og blevet kommercialiseret og være på alle mulige t-shirts, men jeg tror stadig han bliver brugt af revolutionære. Jeg tror stadigvæk i Afrika lige nu, i nordafrika at der er nogle der drøner rundt med Che Guevara portræt og bruger det portræt som det skal bruges, som et frihedsportræt. Uforagtet at Che Guevara langt hende af vejen var en røv altså og i øvrigt dybt allieret med Fidel Castro som også langt hende af vejen var en røv. Men den historie, skidt være med den, for det er symbolet jo. Så Che Guevara er måske symbolet, på et der et eller andet sted godt har kunnet klare sig nogen lunde ikke, han er stadigvæk knyttet an, i hvert fald af de musikere der bruger han er han stadigvæk knyttet an til en vis grad af frihed. Nogen steder er det så blevet misbrugt til friheden til at måtte gå i den slags sko man havde lyst til, friheden til at bruge nike fx. Det er jo der hvor det er virkelig tungt ikke. Men der bruger. Det klart ikke, reklameindustrien er enormt interesseret i sådan nogen som mig, altså kunstnere der arbejder med kommunikation, fordi de nemlig kan komme ud med de der non-verbale udtryk ikke, så jo mere de kan score der jo, så vil de gøre det jo, det ville jeg også gøre hvis jeg var dem, men så må vi håbe på at vi er stærke nok til at lave en modkultur, og det syntes jeg egentlig vi har været langt hen af vejen. Men alting vil blive udvandet, sådan er det. Alting vil blive en del af kunsthistorien, og på den måde miste sin kraft måske, som den var i samtiden ikke. man kan sige ikke, Willum Freddys paralysen ikke hvor der er den der pik, (uforståeligt), det er manikinhoved hvor han har malet en pik på og et glas vin som blev forbudt i mange mange år som var kan man sige har jo mistet sin kraft. Den blev beslaglagt, men nu står den på det fine museum, så nu er den jo ikke rigtig en provokatør mere vel, men så pludselig kommer den op igen, eller den der, kender i Courbets?

Nej

Den skal I se

(Galschiøt henter en bog og viser og et 'Verdens Oprindelse' af Courbets)

Det her billede af Courbets. Det hedder verdens skabelse og er fra 18hundredet og hvad er det det nu

66

ja 1866 ja, et fantastisk flot maleri som hedder verdens oprindelse, og det er lige blevet censureret på hvad hedder det Facebook fordi nogen havde brugt det på facebook. og og nej på hvad hedder det på apples apps i forbindelse med noget kunstmuseer fordi det er jo et billede af hele kunsthistorien ik. Og så mener de at det er pornografisk. Hvad det jo sådan set også er i princippet ikke, men det er lidt sjovt at det her billede lige pludselig buldrer op igen og får en ny historie lige pludselig midt i det hele. Så på den måde lever de op og dør de der

ting, sådan er det jo, men det er et livsvilkår som vi må leve under, der er ikke noget at gøre ved det, det kan ikke hindres.

nej. Det kan måske ligefrem være en fordel, i forhold til sådan noget der at når det bliver forbudt at det skaber noget mere røre og sådan?

Ja ja det er ikke nødvendigvis en ulempe, ikke altid i hvert fald. Nææ fordi som kan man sige så kan man bruge drivkraften for dem, foragelsens drivkraft er trods alt den største.

Ja det er jo en fordel at den før har været forbudt og så kommer frem, det får vel en til at tænke lidt.

Så det med at blive forbudt er ikke nødvendigvis noget lort.

Nej tvært imod.

(lang afbrydelse)

Jeg ved ikke, du har været lidt inde på det, med det der med at du siger at det du vil ikke er at påvirke nogen på en bestemt måde, men det mere af dit eget, din afmagt eller frustration du gerne vil ud med. Men har du, hvilke overvejelser har du omkring hvordan det påvirker de modtagere der nu er. Hvor meget bevist kommunikation ligger der bag det.

Jamen det kan man sige, det har jeg en del overvejelser på, kan man sige. Altså jeg arbejder bevist på ikke at lave det alt for avanceret. Altså jeg arbejder på at det skal kunne fungere i det offentlige rum. Så når jeg fx laver min svinehund eller den gravide teenager så skal den have en vis grad af, der skal en vis grad af opmærksomhedsskabende på den. Øh, der skal være et eller andet der symbolisere det jeg gerne vil. man kan sige teenageren er. det er faktisk en meget stor abstraktion fordi den jo handler om prævention og derfor er det meget meget specielt at korsfeste hende som gravid. så der er faktisk en abstraktion kørende der, som faktisk er forholdsvis kompliceret, men den fungerer meget godt fordi den bruger korset som er så kendt som symbolik samtidig med, og den der Jusesfigur som også er ekstremt kendt. Så den læner sig op af noget historisk. Så ofte så læner jeg mig op af nogle meget meget store fortællinger som kan understøtte min egen fortælling som fx historien om Jesus der bliver korsfestet eller noget lignende ikke, det kan være en fordel for mig, så det tænker jeg på. Men det er ikke sådan at jeg sætter mig ned og tænker 'hmm hvad vil mom virke? jeg korsfester sku en teenager, det virker nok'. Sådan er det faktisk ikke, nej, det er svært at vide hvad der sker inden under skalden på en, jo helt præcist, de der billeder kommer bare. Jeg får rigtig mange billeder i løbet af dagen, på alting. Så vælger jeg nogle af dem ud. Den der teenager var rigtig lang tid, den var jeg flere år om inden jeg nåede til at lave den, men jeg havde ideen fra starten af, men inden den blev ligepræcis den udformning var den hele vejen rundt. Og det samme med svinet, altså at det overhovedet skulle se sådan ud, det var det samme. Øh men det er klart, jeg tænker ikke på at lave noget der er ekstremt avanceret, for hvis jeg gør det så vil jeg miste de, de skal kunne fungere i det offentlige rum, fx skal det have en vis størrelse. Det duer ikke noget at. fx Marcus' blendere ville jo ikke fungere hvis de stod inde på rådhuspladsen, de er for små ikke, man ville bare vælte dem evt. Der skal de være noget større ikke, og virkemidlerne skal også være kraftige for du er oppe imod 22.000 reklameskilte og gamle damer der går forbi legende børn, så derfor skal du kunne fange et eller andet. Så rent størrelsesmæssigt tænker jeg det hele tiden ind, hvor stor skal den være for at virke ind i det offentlige rum? Øh og så også det der med mængderne, altså princippet kunne jeg få det samme budskab ud med kun at lave 5 flygninge og putte dem ud på en båd, men det ville ikke fungere fordi det er mængden der i virkeligheden gør det, så derfor vælger jeg at lave 70

flygning der kommer på en båd. Og så fungerer det. Så man kan sige at jeg tænker en del over hvordan modtageren referere og reflektere over det her, man kan sige at hvis ikke modtageren er nogenlunde ovre i min boldgade, hvis ikke modtageren ser den der installation, bliver nogen lunde ligeså bekymrede over hvordan verden ser ud når de ser det der flygningeskib der kommer ind, eller ligeså berørt over det, bliver jeg faktisk lidt ked af det jo, i den her sammenhæng. Det synes jeg helst man skulle blive, eller det vil jeg godt have at folk blev i hvert fald, lidt kede af det eller berørte af det, og det gør de i øvrigt også tit når det her flygningeskib kommer ind. Den der lidt afmagt ikke, altså 'åh shit altså, at verden ser sådan ud'. så det tror jeg at jeg tænker en del på. Men det er ikke sådan at jeg sætter mig ned og planlægger det. Fx, jeg kunne forestille mig at når man fx laver en pornofilm ikke, så vil jeg tro at så sætter man sig ned og siger 'hm hm der skal være lidt intro her, men det skal hurtig overståes ikke for lynhurtigt skal vi igang med det det handler om ikke, pikken ind og ud' osv osv for det er vigtigt ikke, det tror jeg man spekulere rigtig meget i i pornofilm ikke. Sådan er det fx ikke, jeg spekulere ikke i den slags effekter, ikke på den måde.

Hvad kommer først for dig, når du får en ide, eller kommer det samtidig, formålet med projektet, eller altså i forhold til svinehunden, billedet af et stort svin der kunne symbolisere det og det eller er det uretfærdigheden i verden man kunne symbolisere gennem et svin

Ja det, det er ikke engang uretfærdigheden i verden, det er værre endnu, det er frustrationen over selv at blive forført, eller angsten for at blive for selv at blive forført, i forhold til svinehunden var det angsten for at jeg selv blev svinet i virkeligheden. Fordi jeg jo opdagede at den forførelse. Man kan jo ikke bare sige at alle mennekser bliver forført uden selv at vide at man selv bliver forført. altså jeg er jo en del af forførelsen. så jeg tror næsten altid jeg laver mig selv, så svinet er også mig selv, og det handler også om min egen negation, sådan ser mit uhyre ud inden i. Det er frustrationen der bærer det. Det er også derfor jeg næsten aldrig får defineret et projekt, jeg laver det næsten altid med det samme her, åh jeg havde ellers et fantastisk projekt inde i hovedet, som jeg ikke engang turde sige til dem da jeg sad her med dem, de ved det ikke engang endnu. Det er sådan en bevægelse der hedder Hope Now, tror jeg de hedder, en organisation der behandler nigarianske prostituerede som kommer til Danmark med traffickin osv. og de spurgte så om jeg ville hjælpe dem med at sætte noget i gang ikke og de fortalte mig om hvad det var. Og så spurgte jeg hvor mange forhold sådan en trafficking pige havde sådan om året ikke. eller om dagen ikke. Tre stykker om dagen ikke, eller 4 hvis det gik højt ikke, for sådan en pige der gik på gaden. Nogen har mange flere ikke, men det er sådan et gennemsnit ikke. Så fik jeg med det samme en ide, om. Problemet er at når de der trafficking piger siger at ved du hvad det er ham der, det er ham der er bagmanden, det er ham der har sørget for at jeg er kommet ud her, så bliver de jo sendt tilbage igen, de der piger, de bliver jo smidt i fængsel i Danmark, så sidder de i fængslet i Danmark hvor der i øvrigt er en masse af hans venner tilfældigvis, der også sidder i fængsel, sådan er det jo med kriminelle. og så går der en måned, så bliver de smidt tilbage til Nigeria hvor hans venner tilfældigvis også er og har kastet en forbandelse, altså hekseri overfor deres familie osv. osv. Så de der piger er fuldstændig låst fast i systemet fordi man simpelthend nægter at give dem politisk asys. Man nægter at tage sig af dem, man sender dem bare tilbage til helvede, og så bliver det endnu værre, så tror da, så skal man da kraft stejleme være idiot hvis man siger at det er ham, så skal man være rigtig rigtig dum. Og det er den fælde de der trafficking piger er i. Det er at man i virkeligheden ikke vil tage sig ordentligt af dem. Nå men så havde jeg tænkt, og så fik jeg med det samme den ide, men jeg turde ikke sige det til de der piger, sådan nogle søde ældre damer, så jeg gik så ind og sagde det på værkstedet her bagefter. Jeg fik den ide at lave sådan en kvinde der ligger helt fastspændt i sådan et bur oppe på sådan et bord som det her, med træmmer her ikke, spændt fuldstændig fast, meget naturalistisk kvinde ikke, spændt fast ud til siderne, låst fast med torv eller noget andet. Så skulle hun ligge på en stabel bøger, det

er måske fordi jeg arbejder med bøger, det der lov noget, de der lovtekster og cirkulære der hele tiden forhindre dem at gøre noget som helst. Og så ville jeg sætte 500 pikke. Op i en lang kø lige forand hende. Det giver et rædselsfuldt billede. sådan nogle mænd der stod kun med det her eller et eller andet. Og bare ventede på at komme til. Det store problem var at hvis jeg kun gjorde det her med pigen, så ville jeg gøre hende til hvad hedder det, til en slags offer, at det var hendes skyld på en eller anden måde. Og det var det jeg så nødt ville, og så var det jeg kom i tanke om at i virkeligheden er det jo det der er det voldsomme. At det er jo de her 500 mænd der er en del af det her overgreb. Altså ud over hele lovovergrebet så er der jo også. Og det er ikke fordi jeg har noget forhold til prostitution, jeg ved ikke hvad jeg skal mene om prostitution, men det der med den der voldsomhed. Jeg regnede ud at det med de der 500 mænd ville fylde en kilometer ikke. På den måde vi havde planlagt at stille dem op. så skulle de stå sådan på Rådhuspladsen ikke. Og det tror jeg ville være et helt fantastisk installation. Som ville være så rædselsfuld væmmelig at man næsten ikke ville kunne holde ud at kigge på den. Bare tanken om dem.

Hele vejen gennem købmagergade og strøjet til Rådhuspladsen.

Hvor man så kunne komme ned og. Puhh uha. ja og man kunne lave den endnu længere, man kunne sige 2 år, Frygteligt ville det være ikke, at de stod der og ventede på at komme til hende pigen der der bare lå låst fast i den der modbydelige installation, men som virkelig ville virke helt fantastisk. altså den ville være rigtig god i forhold til den her debat ikke. Jeg plejer nu altid at lave mine ting, men om jeg vil lave den ved jeg ikke engang om jeg vil. Men sådan nogle ting kan jeg gå med i hovedet i lang lang tid, jeg har ikke engang sagt det til de der folk at jeg har den ide. Men sådan nogle ideer kan jeg gå med i hovedet i lang lang tid, og nogle gange bliver det sku ikke til noget, men nogle gang siger vi en dag, vi laver hende, fuck vi laver hende. Og det er sådan noget der kommer meget hurtigt. Det er svært at sige hvor det kommer fra, det kommer ligesom bare. Nu er jeg også en der definere oppe i hovedet. Det er fordi jeg tænker i billeder. Så når hun siger 3 gange, så siger jeg hvor mange er det om året, og så regner vi det ud og siger jamen det er sku da en del om året ikke. Ja siger hun, og så er de låst fast af lovgivningen siger hun, og så får jeg straks et nyt billede af de der mange mange mænd ikke og ja. Jeg tænker meget meget visuelt.

Er du aldrig bange for at komme til at lave, altså det er nogle meget karikerede billeder du laver tit ik?

Jo meget

Og nogle af dine figure kan lidt, de er som sagt meget dystre. Er du aldrig bange for at påvirke folk i en retning hvor man tænker ja puha ja verden er godt nok også ond og forfærdelig, hvad søren kan vi lige gøre ved det?

De opgiver

Ja, den der afmagt

Ja jo det er jeg faktisk, men det har jeg så afstået fra. Altså i virkeligheden er der jo sket det at vi har opgivet, altså rent faktisk har vi opgivet. Vi har opgivet CO2 forureningen, den globale opvarmning kører og vi er ikke særlig interesserede i at gøre noget ved det. Vi har opgivet at gøre noget ved verden, langt hende af vejen får de sultne lov til at være sultne og vi gir dem lidt her og der, vi skærer ned på vores ulandsbistand fordi vi synes at det er synd for os selv. Vi har opgivet store dele af projektet ikke. Vi har også opgivet vores modstand mod forråelsen i Sandholmlejren, man spærre jo folk inde i 10 år eller sådan noget i container og rådner op

og selvom børnene bliver psykisk syge så påstår vi at det er deres egen skyld ikke. Vi har jo opgivet store dele af vores humanisme allerede. Og man kan sige at når jeg så tonser oveni og siger at det bliver værre. Det bliver værre endnu. Der kommer 200 mio. nye flygtninge oveni. Øh så kan man godt sige at det vil nok få nogen til at opgive, det vil nok få nogen til at resignere, men det virker nu ikke sådan. Men man kan godt forestille sig at nogen vil resignere. Men de fleste, tror jeg, ville gøre det modsatte. De vil sige 'fuck, er det virkelig vores fremtid?' Er det virkelig jeres tre's fremtid? At I kommer til at leve i en verden, hvor I kommer til at slå dem ihjel fx. eller gøre noget der er værre. Jamen altså er det det I gerne vil? Er det jeres valg, er det jeres børn der skal leve i den verden? Jeg synes de fleste mennesker vil sige, nej det vil vi ikke, derfor bliver vi nødt til at gøre et eller andet ved det, eller i hvert fald være bevist om det. Så man kan sige jeg laver nogle små billeder inde i hovedet på folk som sætter sig fast, den fede dame sætter sig fast i de fleste fx, men det gør flygtningeskibet fx også. Så jeg laver sådan nogle små billeder som ligger inde i hjernen og så håber på at nogen vil reflektere på. Men det er klart at nogen vil opgive og sige at hvis verden virkelig er så dårlig så må vi heller opgive, det er der måske nogen der vil ja. Det kan jeg ligesom ikke rigtig gøre noget ved, men det kunne man godt forestille sig ja. Om der så er flere der opgiver end der ikke opgiver? hmm men det er jo det jeg siger at, kunsten kan ikke redde verden, jeg kan heller ikke redde verden, jeg kan sætte nogle billeder ind i hovedet, jeg kan nå nogen, men der vil også være nogen der går den modsatte vej, der vil være nogen der går af svinehunden til. Der er nogen der mener at det er ok, de vil godt ofre hende den prostituerede og sige jamen hun er en del af det. Altså det er ikke sådan at pladderhumanismen er i højsædet, tværtimod. Jeg er pladderhumanist. Så i virkeligheden er der masser der går den modsatte vej. Det kan godt være at min kunst nogen gange kommer til at skræmme folk i den modsatte retning, det kunne jeg godt forestille mig. Nu gør det jo ikke så meget da jeg ikke nødvendigvis har et projekt om at frelse dig, har måske et projekt om at frelse mig selv, eller få min eget frustration ud, men det er jo det. Men jeg kan jo mærke det når folk har været her, jeg holder jo foredrag hver uge, det er jo ganske almindelige mennesker, lige fra FOA som vi snakkede om før til rotery og sådan noget. Egentlig bliver de meget berørte af de her ting. Jeg tror der er mange der ændrer sig efter at de har været her. Det siger de i hvert fald. I hvert fald ændre, jeg tror de bliver en lille smule mere bløde. De kommer til at forholde sig lidt til deres egen forråelse. En lille smule mere end de gjorde før. Og hvis jeg når det, så er det jo find. Bare lige lidt. Ja.

Jeg har lige en lille ting til sidst her. Er der nogen ting som du ikke har tilladelse til at sætte op? Når du sætter svinehunden op, eller sætter forskellige værker op i det offentlige rum, er der noget du bare sætter op?

Ja svinehunden fx

Den er bare sat op?

Ja den satte jeg bare op. Ja ja og det har jeg faktisk tit gjort, men på det sidste er jeg blevet mere lovlydig, og det bekymrer mig i øvrigt lidt.

Hvad er forskellen på det du sætter op?

Jamen så har jeg søgt om tilladelse til, eller fået dem jeg arbejder sammen med til at søge om, skamstøtterne er langt hend af vejen også stillet op næsten ulovligt, de steder hvor de er stillet. Belang i Nordbrazilien havde jeg fx tilladelse af borgmesteren, men det er lidt forskelligt hvordan det har været. Ellers banker vi tilladelserne igen når vi er der

Ja

Ellers så stiller vi dem bare op, og så er de tvunget til at give den lov til at stå der.

Hvis du søgte om svinehunden i dag ville du så få lov til at stille den op tror du?

Overhovedet ikke. slet ikke. Den stod på de mest fine pladser i Europa. Det kunne slet ikke lade sig gøre. Det er derfor svinehunden. Det var jo også meningen at den skulle flyttes, det var en del af projektet. Og den skulle flyttes med kran. Fordi den var så pisse tung. Den var jo lavet af beton. Der er nogen der er lavet i kobber, men der er også nogen der er lavet i beton. Det er betonsvinehundende der er stillet ud fordi de var så pisse tunge at de skulle flyttes med kran. Plus at vi heller ikke gad at hente dem, det kostede jo en formue at køre dem derned ik. Til Spanien og sådan noget ikke, så fanden at skulle stå i at hente dem igen ikke. På den måde kan man sige at det havde en. Mange af de ting jeg laver lige nu har jeg faktisk tilladelse til. De fleste ting. Også fordi de er så dyre, jeg arbejder jo meget i kobber eller bronze hvis jeg kan komme afsted med det, og det er noget meget dyrt noget. Så derfor har jeg som regel tilladelse til at stille det op. Men jeg har overvejet at lave nogen projekter som hvor jeg ikke har tilladelse til det igen. Street art fx er jeg meget interesseret i. Og bruge den lidt mere offensivt og politisere den lidt mere end den er i forvejen. Det kunne jeg godt tænke mig.

Det kræver vil at du går på kompromis med den egen kunst hvis du skal søge om dem, går jeg ud fra.

Nææ nåå

Hvis du skal søge om at have din kunst et eller andet sted og de siger nææ den går ikke

Det er fantastisk, det fungerer helt utrolig godt. De steder, det er jo det der er fidusen i virkeligheden. Den der frihedsgudinde vi lavede, den skulle have stået i København, lige ved Kongens Nytorv, Og lige da miljøtopmødet åbnede, Danmark havde EU formandskabet på det tidspunkt, så skulle den stå midt på Kongens nytorv, og alle lygterne, 4000W pærere i hjørnerne skulle stå og lyse den op, og så skulle den stå og ryge, der står en kæmpe røgsøjle op af den. Det var planen. Og det var meningen. Så sker der det at to dage før at vi før vi skal over med den, får vi et brev fra Københavns kommunes æstetiske udvalg, hvor de skriver at vi ikke kan få tilladelse til den her skulptur. Fra Søren Pinds magistrat. Tænk at Københavns kommune har et æstetisk udvalg, det skulle man slet ikke tro, men det havde de. Og det skulle de aldrig have gjort. Fordi at, for det første skulle den kun stå der en uge, for det andet er det fuldstændig idiotisk at få Københavns kommunes æstetiske udvalg til at, den handlede jo ikke om det var kunst eller ej, den handlede om en politisk aktion, den handlede om ytringsfriheden i Danmark ikke, og derfor var det fuldstændig forfejlet at sende den derover. Men det er ligemeget for det havde de gjort og de havde afslået det, og det fungerede jo helt fantastisk, for på det tidspunkt havde jeg sendt tusindvis af breve ud og tusindvis af plakater til bl.a. Sydafrika hvor konferencen var og alle mulige andre steder. Plus at jeg var sammen med gruppe 92 som består af alle miljøorganisationer i Danmark, inkl. dansk jægerforbund og WWF og Prins Henrik som projektor og alt muligt andet skidt, så for en gang skyld var jeg sammen med alle de pæne. Så da de afslog det der, så sendte jeg en kontrameddelse ud, om aftenen skrev jeg simpelthend en pressemeddelse og skrev at nu havde vi fået afslag, eller at den danske regering og Søren Pind i al almindelighed mente at det amerikanske frihedssymbol var for grimt til at stå i København, og uæstetisk. Det fungerede helt utroligt. Den røg simpelthend gennem samtlige amerikanske aviser. De har en meget flad struktur, så derfor er de meget vanskelige at komme ind i, de amerikanske aviser. Den ryddede forsiderne. Vi skrev ikke noget om hvordan vi havde malet den, eller hvordan den var, men vi havde skrevet det der med at de mente at den var for uæstetisk og for grim til at stå og det var dårlig smag at stille den op her. det er det betyder ikke, uæstetisk. Det gjorde at alle aviser, de viste

godt den rigtige historie, på den anden side var denne her historie lige drejet på en måde så at den var simpelthen så sjov og især at det var Anders Fogh, præsident Bush' gode ven der havde forbudt den. Det var jo kraft stejleme sjovt. Og der var meget godt i den her historie, og den buldrede igennem i hele pressen alle vegne, på hele kloden. Alle plakaterne blev revet væk under topmødet i Johannesburg og vi måtte flyve nye forsyninger derned som blev hængt op. I kender de der topmøder, det flyder med plakater og normalt gider man aldrig tage noget med, men den der blev revet væk fordi den i den grad kørte ud. Og i mellemtiden, om nattet, kørte vi over til Jylland, det er der man hvor man køber trailere her, og købte en bådtrailer og så lagde vi den ned på den, så teknisk set er det en båd. og Så kørte vi den ind til København. Og her i frihedens eget land, der må man godt kører rundt med både, også selvom de ligner frihedsgudinden. Og så blev den stillet op alligevel på kongens nytorv. Og vi holdt vores taler og Greenpeace brugte den til at kører rundt med og kørte ud til den amerikanske ambassade og tog billeder der blev sendt rundt over hele Greenpeaces kolosale netværk, nu var den der og nu var den der og den lille havfrue og det var det bedste scoretricks overhovedet i København at køre rundt med den der. Den blev inviteret til gadefester og sådan noget. Til sidst så endte det med, i løbet af ugen, at den fik politisk asyl i Århus, midt under festugen hvor alle de der unge mennesker kom på universtorvet, det der torv hvor man drikker sig fra sans og samling under festugen, og stod der og røg. Det fungerede helt fantastisk. Og i virkeligheden var det en meget meget bedre historie end hvis de havde givet os lov. Så på den måde er det i virkeligheden ligegyldigt om vi har fået lov eller ikke har fået lov, det er sådan nogle helvedesmaskiner. Ofte får jeg afslag, men afslaget er ligeså vigtigt som at give lov. Ligesom det er ligeså vigtigt at jeg bliver smidt ud af Kina som at jeg ikke bliver smidt ud af Kina. Nogle gange er det i virkeligheden vigtigere at jeg bliver smidt ud af Hong Kong end at jeg ikke bliver smidt ud, så det er en del af gamet hele vejen igennem. Så vi vender bare på en tallerken, jeg ved nøjagtig hvad jeg skal gøre, jeg vender bare på en tallerken og så skriver jeg bare den modsatte historie. Det er ligegyldigt hvad historien er, fordi hvis kommunikationen er det vigtigste så er det ligemeget om den kommer op på Kongens Nytorv. Hvis den var kommet op på Kongens Nytorv så kunne vi så omvendt have skrevet at Danmark som havde formandskabet for EU havde nu besluttet at stille den der kæmpe skulptur op på Kongens Nytorv og håne præsident Bush for at han spillede golf i stedet for at komme til miljømødet og det var i øvrigt præsident Bush' gode ven Anders Fogh der havde besluttet det, og det havde også været en strålende historie, men ikke nær så god

Men ikke lige så sjov til gengæld, det havde været sjovere at tage ud og se den end hvis I havde fået lov til at stille den op.

Nej nej den anden var enormt morsomt. Så på den måde så er afslagende i virkeligheden ligeså gode. Der er ofte meget store forviklinger om mine ting, om de kommer op eller ikke kommer op og det er altid et kæmpe slag hver gang. Om det så er min, jeg har sådan en ko, kogalskab (uforståeligt) som jeg brugte til WTO topmødet også det medførte et kæmpe slag i Hong Kong, frem og tilbage og CNN der filmede og gjorde ved, inden den kom op. Så det er en meget vigtig del af det. Så ligesom den der kunsthinstallation, den der FUNDAMENTALISME jeg laver nu, der vil store dele af diskussionen slet ikke handle om skulpturen. Store dele af diskussionen vil handle om om man tør stille den op. Og hvorfor man ikke tør stille den op. Det vil være måske den aller vigtigste diskussion

Eller hvorfor den ikke må blive stillet op?

Ja eller hvorfor den ikke må, eller hvorfor bibelfundamentalisterne i USA er enormt sure over den. Og det kan man sige bliver den rigtige retning, men det er en del af den anden debat fx ikke. Hvorfor vil man ikke have den til USA fx ikke, hvorfor kan den ikke stå på sahirpladsen

i Egypten, eller kan den stå på Sahirpladsen i Egypten? Og i så fald, hvorfor kan den så ikke få lov at stå i London. Fx skabte vi en kolosal debat over den gravide teenager fordi den skulle være udstillet i Hide Park i London sammen med New voice against Poverty altså det der musikarrangement, hvor alle de der progressive kunstnere havde været sammen om de der sange mod fattigdom i verden. Og de Afrikanske kvinder havde bedt om at få denne her gravide teenager fragtet over og stillet op i Hide Park. Og så slog de kontra. Ledelsen af det der store progressive musik, slog kontra og forbød opstillingen af den i Hide Park. Det er det eneste sted den nogensinde er blevet forbudt, det er faktisk der. Og det gjorde den fordi at øh det viste sig at de havde, man har stillet i Europa indgået en aftale med den katolske kirke indenfor aidsbevægelserne hvor man har sagt at vi snakker ikke om det vi er uenige om, vi er en fælles hjælpeorganisation. Så alle de protestantiske, katolske kirker arbejder i samme hammel i forhold til den tredje verden, og den her diskussion den ved vi godt at vi ikke kan finde ud af, derfor snakker vi ikke om prævention, fordi at man i hele Europa, der ved den katolske kirke godt at den kan ikke komme igennem med at få folk til at lade være med at bruge kondomer, den går simpelthen ikke. Det vil folk simpelthen synes er for dumt. Selv i Irland vil folk synes at det er for dumt. Så derfor har man tonet hele den diskussion ned og indgået en borgfred, og præcis denne her skulptur den ødelagde borgfreden mellem de gode velmenende hvide gode som gerne vil fremstå som velmenende hvide gode, så selv der kommer den. Vi lavede en kæmpe ballade om det. Vi sendte ud til alle NGO'er i hele London at denne her var blevet forbudt og hvorfor den var blevet forbudt. Så vi ødelagde borgfreden. Men det gjorde ikke noget for vi var med til at hvad kan man sige, også selvom det var nogle af venner trak vi alligevel bukserne ned på dem, fordi vi synes faktisk at det var fuldstændig uanstændigt at de valgte at opretholde borgfreden frem for at støtte de afrikanske kvinders udsagn om prævention. Fordi det viste også noget om hykleriet ikke. Så på den måde er det der spil udemærket. Der er også nogen der undersøger hvorfor jeg altid lægger mine rejseplaner ud når jeg rejser. Dels er det for ikke at lande i et eller andet fængsel uden at der er nogen ved det. Der er ikke noget problem i at sidde i fængsel. Men det er hårdt at sidde i fængsel hvis der ikke er nogen der ved at du sidder i fængsel, så er det faktisk ret ubehageligt at sidde i fængsel. Men hvis der står en masse journalister og venter udenfor med kamerare, så er det lidt federe ikke. Fordi så ved man godt at så får man ikke så mange tæsk vel, eller man får ikke tæsk, får så bliver det opdaget. Plus at jeg får hele historien op til hele diskussionen om kan han komme ind, eller kan han ikke komme ind i Hong Kong ikke. Det svirre aviserne med 3 uger i forvejen ikke. Artikler hver eneste dag, frem og tilbage ikke, så udtaler ministeren det og den anden minister det, og demokratibevægelsen det og jeg udtaler det osv. osv. Det er en fantastisk historie. Ja, det er slet ikke nødvendigt at tage derover. Haha.

Jeg tror måske kun jeg har en enkelt ting tilbage, i forhold til, vi har snakket om hvordan kunst kan være i stand til at skabe et rum over landegrænser og over kulturer, hvordan man kan bruge det som et fælles kommunikationsmiddel. Du har været lidt inde over det, i forhold til kommunikationen, vi har bare snakket om hvordan det kan binde folk sammen over enorme afstande.

Det kan man sige at det er det min kunst gør. Det er lidt specielt at den gør det. Man kan sige at det er jo også helt usædvanligt at kunne sidde i en baggård i Odense, af alle stede, af alle lortesteder i verden, i Næsby i Odense og sidde og påvirke verden med en klump voks ikke, det er jo reelt det vi gør her ikke. Og det er meget opløftende ikke. I virkelighed er det jo meget opløftende at selv en lille lortebilledhugger i Odense er i stand til at enddog sætte meget store svingninger igang i verden. Helt i Kina og Mexico og Brasilien og Afrika, det er kraft stejle langt væk. Udelukkende ved hjælp af kraften fra kunsten. Der er rigtig mange kulturelle barrierer mellem Kina og den måde de tænker på, kinesere og os, eller mexicanere og os eller afrikanere og os. Jeg har måtte krybe over mange kulturelle barrierer for at lære det

her. Men der fungerer kunsten faktisk som en samler, det er lidt sjovt at den kan gøre det. Egentlig meget uproblematisk, i hvert fald med mine ting synes jeg.

Fordi der er noget alment gyldigt over det?

Ja jeg tror der er noget ur-noget over det, ja i virkeligheden er det jo vores ur. Der snakker måske til noget ur-noget i os. Det der med ikke at snakke igennem hovedet, men at snakke igennem maven. Dybest set har vi jo alle sammen de samme følelser, uanset hvad land vi er vokset op i, hvad kultur vi er vokset op i. Eller også uanset hvor forråede vi er blevet, så har vi alle sammen dybest set den samme, vi er grundlæggende set de samme mennesker og vores følelsesliv er grundlæggende også. så kan det være mere eller mindre ambuteret. Der sker noget. Derfor kan man også forholdsvist let komme ind til folk. Det går i hvert fald udemærket med mine ting. Om det så er ældgamle indianere der ikke kan et eneste ord hverken på spansk eller engelsk eller kinesiske mødre, så går det faktisk rigtig godt. Jeg har været forbavset over kraften i det her

Nej du ville aldrig kunne kommunikere så globalt eller bredet hvis det havde været gennem hovedet eller?

Aldrig, alene sprogbarrieren.

Nej præcis, alle folk kan forstå dine symboler eller fortolke dem som de har lyst til. Men det er i hvert fald universelt. Det er fedt.

Ok? vil I ikke have noget mad

Jo super. Tak for din tid.