



DE INTERNATIONALISTISKE IDEELLE SAMTALER

I anerkendelse af, at kunstens felt ikke er isoleret fra den samtidspolitiske diskurs, men dybt afhængigt af de tendenser, der præger den politiske scene og finansielle sektor, har vi valgt at sætte en række billedkunstnere, akademikere og aktivister i stævne for at debattere vores samtid, samfund og kunstens potentiale som aktør i verden – en verden, der i stigende grad præges af politisk ustabilitet, recession, fødevareangel og krig.

Gennem den overordnede indfaldsvinkel, VISIONER, har vi således diskuteret strategier for samfundsudvikling, retten til tvivl og genforhandling af de prædikater, vi møder hinanden med.

Alle samtaler blev holdt på det kunstnerdrevne atelier og udstillingssted, atelier atelier, der ligger på Vesterbro. Her blev de implicerede parter bedt om løbende under samtalen at plote betydningsfulde bevægelser og begivenheder ind på et kort og en tidslinje, der var malet på atelierets væg – som en art 3D-notesblok (se side 11).

I samtalerne kommer vi vidt omkring og debatterer højtlyvende emner som kunstens relevans, styrke og mulighedsfelt i en ulige og ustabil verden, såvel som de adspurgtes egne idéer og strategier for handling.

TVIVLENS HELLE

Samtale mellem Katya Sander, Christian Gether og Internationalistisk Ideales redaktion (Marie, Morten og Camma). Samtalen fandt sted d. 8. december 2008.

Marie: For at starte et konkret sted, kunne vi godt tænke os at få jer til at præsentere jeres interesseområder og arbejdsfelt, så vi har noget konkret at snakke ud fra.

Katya: Det er jo altid lidt mærkeligt at skulle definere sin praksis som om, det er én ting. For det er jo et liv, man forestiller sig – et liv, man forestiller sig bagud, og et liv man forestiller sig fremover. Men jeg kan da helt kort sige, at jeg er konceptuelt baseret kunstner, og at jeg arbejder meget med rum, politik, magtforhold og ordensmekanismer – i den forstand er jeg også meget interesseret i sprog og den måde sprog former, hvad vi kan formå at tænke og forestille os. Jeg er formand for bestyrelsen af Overgaden, og nyansat professor på Kunstakademiet ved Billedhugger-skolen Frederiksholms Kanal. Det er den korte version.

Som kunstner arbejder jeg i længere perioder inden for udvalgte tematiske områder. Jeg udvikler værker og projekter inden for sådanne over en årrække. Ét af områderne, jeg arbejder meget med lige nu, er "global finans" – på engelsk "global financing". Det er ikke bare generelt "penge" eller "økonomi", men finans forstået som penge, der bliver handlet med: Der handles altså ikke med varer eller ejendomme, men penge. Jeg har længe interesseret mig meget for konstruktioner af penge – det er jo noget meget konceptuelt.

Jeg har arbejdet med det i en del år, og nu har den finansielle krise så netop lige ramlet ned om ørerne på os, så jeg laver en masse research for tiden.

Et af de aspekter, jeg synes er spændende ved spørgsmål om global finansiering er, at selvom vi sidder fem veluddannede mennesker her i dag, alle vel med en relativt høj IQ, så fatter vi ikke, hvordan det globale finansieringssystem hænger sammen – det er der rent praktisk meget få mennesker, der gør.

Der er forskellige modeller, og de kan virke rimelig enkle – men, det er ikke så enkelt i virkeligheden: Det viser sig igen og igen at konsekvenserne i virkeligheden er nogle helt andre end dem, man havde beregnet. Det er et fantastisk interessant og fascinerende system – og det har selvfølgelig altid meget konkrete konsekvenser forskellige lokale, specifikke steder. Det giver nogle meget konkrete historier eller fortællinger, som man måske kan bruge i et forsøg på at indkredse, hvordan pokker man kan forestille sig global finansiering.

Jeg synes, at det er interessant, at selvom de fleste af os kan forstå grundprincipperne i, hvad det vil sige at tage et lån; at skulle betale af og alt det der, så er global finanshandel – altså handel med penge og værdipapirer – ekstremt svært at forstå, og mange af dem, der sidder med det, forstår heller ikke de større mekanismer, der ligger bag. De forstår ikke konstruktionerne, de ved bare for eksempel, at "jeg køber til den pris, sælger til pris og gør det hurtigt". Ikke desto mindre er det jo et system (eller et konglomerat af systemer) med ufatteligt meget data hobet op. Det er en form for decentral viden, en decentral intelligens – også selvom hele strukturen er kunstig.

Det er virkelig interessant for mig, for jeg ser det som et vidensområde, der har stor indvirkning på vores dagligdag, samtidig med, at det er en form for "ukendelig" viden; altså viden, der kan erfares, men ikke fuldstændig kendes og beskrives. Der sidder altså ikke nogle få meget kloge hoveder, som forstår den fulde effekt af de mekanismer, der er i spil.

Det er en form for organisk viden, og jeg er meget interesseret i det, fordi der er så mange forskellige mennesker, der plottes ind i det på forskellige måder, og fordi det er noget, der er svært at forstå som viden. Man kan erfare det og kende det og mærke det i sin krop og sin rygrad og i sit sansesystem, fordi man er opvokset med det i denne verden, men det er enormt svært at artikulere som konkret vidensobjekt.

Et andet felt, jeg interesserer mig for, er idéen om offentlighed som konstruktionen. Det er på sin vis et meget mere konkret og i Vesten velkendt historisk koncept, der har været meget diskuteret både politisk og filosofisk. Min interesse for spørgsmål om offentlighed er især i forhold til globalisering og i forhold til massemedier. Og så er der jo nogle enorme ideologiske konstruktioner, der hænger sammen med en historisk idé om offentlighed. Demokrati, for eksempel.

En tredje ting, jeg vil nævne her i aften, er et værk, jeg lavede i samarbejde med 4 andre kunstnere til documenta 12 forrige sommer. Værket handler om krigen og om, hvordan viden om krig sætter sig i et samfund, som i princippet ikke selv er til stede på krigsskuepladsen. Altså når selve den synlige vold forekommer at ske så langt væk. Hvis ikke man er til stede under krigen, dér hvor volden finder sted, men krigen ikke desto mindre sker i ens navn (nationalt set), hvordan kan krigen så erfares, og hvordan artikuleres en ikke-tilstedeværende vold – og hvordan forplanter det sig i et samfund? En form for vold via stedfortrædere og forflytninger, men ikke desto mindre med rod i os selv. Hvad betyder det?

Det uhyggelige er, at det meget ofte forekommer at betyde meget lidt. Men "lidt" hvordan? Det har vi været meget interesserede i med det værk.

Christian: Ja, jeg er jo kunsthistoriker og har haft vitalismebegrebet som min hovedinteresse i mange år.

Jeg er også institutionsleder og beskæftiget mig med samtidskunst. Desværre går det meste af min tid med ledelse – management, simpelthen – men, der bliver også tid til at beskæftige sig med billedkunst og samtidskunst.

Hvis vi skal komme over til Utopia eller utopisnakken, så er utopien en størrelse, som jeg har interesseret mig for i en masse år, og interessen stammer helt tilbage fra dengang, jeg på Institut for Engelsk Sprog og Litteratur læste Thomas Mores Utopia. I den version, jeg læste, var der en 40 sideres introduktion til utopiens kulturhistorie, og det fascinerede mig, for det opstillede jo dette, at alle mennesker har en stræben ud over sig selv. Det kan være, at vi kommer nærmere ind på det, men jeg mener også, at der i det gode kunstværk er en utopisk stræben, en vilje til at søge ud over sine egne rammer og søge ind i en dialog med betragteren. Det kobler sig heldigvis sammen med stedet, hvor jeg arbejder, museet på Københavns vestegn, Arken, som udspringer af en utopisk forestilling.

Fra politisk side erkender man i løbet af 1980'erne, at der bor en 4-500.000 mennesker på Københavns Vestegn, der i deres nærmiljø ikke har nogen mulighed for at blive konfronteret med den nationale kulturarv. Så man bygger et museum, hvor der ikke er nogen kunst, men man har så stor en tro på kunstens potentiale, at man siger: "Vi må lave nogle rammer, og så må vi se, hvordan vi får fyldt dem ud og får det hele til at fungere til gavn for en masse mennesker". Så jeg sidder i en formidlingsituation.

I oplægget til samtalen skriver I: "What you don't know, learn. What you know, teach". Jeg ved ikke, hvor I har citatet fra, men det kunne være en udmærket forlængelse af det store oplysningsprojekt fra 1700-tallet.

Det projekt føler jeg, at vi på Arken ligger i forlængelse af – vi er en del af samfundets oplysningsprojekt overfor borgerne, og vi gør det, fordi vi tror på, at jo mere man ved, jo færre fordomme har man om verden omkring sig. Derfor ser vi, at museet som institution i kraft af kunsten er med til at fremme en humanistisk dimension i samfundet: Oplysning, indsigt, tolerance, humanisme – i virkeligheden alle de klassiske dyder.

Vi prøver at nytænke museumssituationen for at finde ud af, hvordan den skal agere i forhold til fremtidens brugere og samfundet, som jo er defineret af massemedier og andre elektroniske medier. Vi går derfor meget op i, at vi skal udvikle et demokratisk samfund og ved hjælp af deltagelse sørge for, at alle får oplysning, så de er kvalificerede til at deltage i en demokratisk debat. Den debat, mener jeg, kan stimuleres ved at sætte så mange mennesker som muligt i kontakt med kunstens magiske univers.

Katya: Det er sådan set ikke, fordi jeg er uenig med dig i det, du har sagt hér, men jeg mener helt grundlæggende, at der er stor forskel på at være billedkunstner og at være kunsthistoriker eller institutionsleder. En af de forskelle, man i denne sammenhæng kan trække op, er, at jeg ikke ser mit projekt som et oplysningsprojekt. Jeg er ikke som kunstner forpligtet overfor denne idé – også selvom der nok er nogle, der vil mene, at den kunstnerrolle, der findes i dag, kun kan lade sig gøre på baggrund af denne idé. Men det er ét af de aspekter, jeg holder af ved at være billedkunstner: Jeg står ikke i taknemmelighedsgæld.

Som institutionsleder er der nogle definerede krav fra politisk side om blandt andet økonomi, besøgende, mediedækning etc., som man gerne skal leve op til. Som kunstner er man økonomisk ekstremt skrøbelig, men samtidig er man heller ikke afhængig af at skulle leve op til samfundets krav eller idéer om, hvad kunst skal og burde og ikke burde. Dermed kan jeg i forlængelse af det, jeg sagde før, tilføje, at mit projekt ikke er et kort-

lægningsprojekt, der forsøger at forklare det, som jeg ikke kan forstå, at vi ikke ved – det er snarere et projekt, der søger at finde ud af, hvordan vi ikke ved det.

Morten: Men ikke desto mindre er beskueren jo ret central i din praksis...

Katya: Jo, helt klart, men ikke med udgangspunkt i, at jeg skal oplyse beskueren; jeg behøver ikke at have et etisk projekt, hvor viden ordnes hierarkisk efter vigtighed, og nogen viden anses som vigtigere og bør prædikes, mens anden ikke bliver det. Det var ikke derfor, jeg blev billedkunstner. Der er forskellige måder at forstå idéen om en beskuer på, og jeg tror ikke, at det er min opgave at fortælle noget, vedkommende ikke vidste før. Beskuerer er vidt forskellige og ved ekstremt mange ting. Derimod kan jeg lave situationer, hvor man pludseligt får øje på nogle måder at vide noget på, som man ikke kendte – og som skal erfares snarere end demonstreres... Det lyder selvmodsigende, men er faktisk vigtigt. Der har været en del diskussioner om ikkeviden og 'unlearn' – altså afmontere viden – men, det er ikke det, jeg taler om. Jeg taler om nogle strukturer og systemer, som man kender, fordi man erfarer dem, og man er en del af det, men man kan ikke artikulere det. Det er en i interessant tilstand af at "kende noget", især fordi det er ting, der er så vigtige, og fordi vi lever i en tid, hvor der er så store kampe for at artikulere utopier og politik på nye måder. 9/11 markerer jo også et nyt paradigme i kampen om at artikulere politiske diskussioner og erfaringer.

Ét forhold, som jeg synes er interessant ved den politiske debat lige nu, både på lokalt undergrundsniveau, men også på globalt niveau, er, at ingen tvivl er tilladt.

Det er stort set umuligt at artikulere sig politisk og også samtidig tilkendegive tvivl; kvalificeret, interessant tvivl. Det er derfor p.t. også meget svært at artikulere et rum i forhold til en anden person, som man måske er uenig med, men hvor man ikke desto mindre kan tvivle sammen. Det er et stort problem, at man ofte bliver konstrueret i en taleposition, hvor "hvis man siger dét, så siger man også automatisk dét og dét" og "så må man også tænke og gøre og handle sådan og sådan"! Man bliver meget hurtigt sat i den ene eller den anden bås. Og alternativt er det næsten umuligt at udtrykke kvalificeret tvivl uden også automatisk at blive set som en "taber" af diskussionen, fordi man ikke "er sikker".

Det giver meget lidt luft – dels til at mødes og finde nye løsninger, men det gør også, at mange mennesker føler sig klaustrofobisk indelukket i politiske muligheder både på internationalt niveau såvel som derhjemme over middagen i køkkenet. Og så holder man sig selvfølgelig væk fra politiske diskussioner som sådan; de forekommer ikke at kunne rumme ret mange muligheder, overraskelser eller åbninger lige nu.

Christian: Det helt centrale i min utopi er pladsen til tvivl: Hvis nogen i den offentlige debat udtrykker tvivl, så viser de svaghed. Men, i virkeligheden er det jo en intellektuel styrke at turde tvivle. Jeg mener, at tvivl er forudsætningen for den frie tanke og forudsætningen for at videreudvikle et demokratisk samfund. Tvivlen opstår jo i forbindelse med renæssancen, men vi siger mere og mere, at for at være stærk og magtfuld skal man være hævet over tvivl.

Katya: Man skal helst være "helt sikker" i sin sag...

Christian: Ja, og forfægte et synspunkt til den bitre ende, uanset hvor absurd det kan blive.

For at komme over til kunstværket er det det kunstværk, der er åbent for fortolkning og kan give anledning til tvivl og modsigelser, der interesserer mig – altså et kunstværk, der

genererer en proces uden at standse i en konklusion: Når det til et synspunkt, skal det være anledning til et nyt synspunkt, en kæde af synspunkter, så det i virkeligheden er processen, den demokratiske og intellektuelle proces – tvivlen – der holder hele samfundsmaskineriet i gang – i hvert fald på et tankemæssigt plan.

Marie: Hvordan kan man så med udgangspunkt i det, vi lærer – at de stålsatte bevægelser gennem historien ikke har bragt ret meget godt med sig – hvordan kan man så tegne utopier, hvis man skal gå en anden vej?

Christian: Hvis man har en entydig forestilling om, hvad en utopi kan være, så lukker man systemet ned. Utopien er en radikal anderledes måde at indrette sig på. Det er ikke noget, der foregår inkrementelt, det er en revolutionær situation, som sætter en ny samfundsstruktur ind.

Hvis man har fået defineret nogle samfundskonstruktioner, så skal de jo også forsvares, og i det øjeblik, at noget skal forsvares, skal man etablere nogle magtmidler og udelukke tvivl, og så har man tabt det hele på gulvet. I slutningen af 70'erne, hvor man diskuterede lignende ting, var det meget oppe i tiden at tale om, at demokratiet var en doven ideologi. Det har jeg aldrig kunnet forstå, for jeg synes faktisk, det er lige omvendt.

I virkeligheden er alle totalitære systemer dovne, for de har jo fået defineret deres synspunkter færdigt. Den mest arbejdskrævende ideologi, man har – eller samfundssystem, man har – det må jo være det demokratiske, fordi det kræver det personlige engagement.

Hvis vi ser et kunstværk, som kan tolkes entydigt, så har det ikke længere noget med kunst at gøre. Så er det propaganda og bliver et spørgsmål om, hvor godt det kan formidle det, det har sat sig for at formidle – men, det har lukket tvivlen og den indre refleksion ude og dermed også udelukket det vigtigste af værket.

Kunsten som sådan er måske det sidste felt, hvor der er frihed til at tænke ustruktureret.

På Kunstakademiet vil man gerne gøre uddannelsen akademisk og bevise, at man kan arbejde efter akademisk metode og så videre – og, det synes jeg bestemt ikke, man skal. Som Katya Sander er inde på, er det en helt anden tilgang og position – en anden åbenhed – man skal bevare. Et tvivlende helle i et samfund, som ellers bliver mere og mere struktureret. Ligesådan skal kunstmuseet være et helle eller 'stronghold', hvor man må gå ind med sine egne erfaringer om livet og så blive konfronteret med de erfaringer, definitioner, kritikker eller udsagn, som ligger i kunstværkerne.

Jeg mener, at det er der, utopien ligger. Det udsagn om livet, som kunstværket har, når det overlapper betragterens udsagn – ikke, at de er ens, men at der opstår en dialog – det er der, jeg mener kunstdimensionen opstår, og det er der, den utopiske stræben opstår, fordi man så ønsker sig en større indsigt.

På Arken siger vi, at "et besøg skal sætte et nyt perspektiv på den besøgendes virkelighed således, at den enkelte bliver klogere på sig selv og dermed på livet" – og, det er helt overordnet totalt utopisk, altruistisk og idealistisk og bestemt ikke apollinsk. Vores vision statement er, at "et besøg på Arken skal være en intellektuel, æstetisk og følelsesmæssig udfordring baseret på indsigt, kvalitet og fordybelse", og så har vi ligesom de to store udgangspunkter, som vi nærmer os vores publikum med. Og, der bruger vi så kunsten som det centrale; det er omkring kunstværket, at vi samler os, og, det giver anledning til, at folk kan gå derfra – måske – med en lille smule retning på deres tilværelse: Hvis alt andet flyder, så kan det godt være, at det er okay, at vores tilværelse flyder. Det kan også være, at der bliver sat et perspektiv på en overordnet retning, eller at det giver anledning til en følelsesmæssig overvejelse.

Katya: De begreber du hér omgiver Kunstmuseet med; at I har jeres kvalitet og fordybelse og jeres indsigt og alt det der, det er jo alt sammen fantastiske ord, som ingen nogensinde vil kunne være uenige i. Og, det ville være fantastiske ord for et museum at kunne realisere. Men, det er også ord, som jeg aldrig nogensinde ville kræve af enkelte værker – og, det rejser så en diskussion om, hvad kvalitet er, og det er noget helt andet, som vi ikke skal ind på i aften. Jeg kan godt forstå, at det er ord, man gerne vil have knyttet til sit museum, men jeg ser det også i høj grad som et svar på de krav, der kommer fra samfundet, politikere og økonomi.

Christian: Nej, tværtimod – det er faktisk lige omvendt.

Katya: Du ville jo aldrig sige, at et besøg på Arken ikke skulle ...

Christian: Nej, men vi er nødt til at insistere på, at det skal være sådan, for i samfundet og i medierne i dag bliver ting mere og mere overfladiske og hastige. Man ser og hører, hvordan alting bliver amputeret, der er ikke plads til fordybelse, og så pludselig bliver man nødt til at bruge de ord. For selvom man er enig i, at vi skal fordybe os, og at der skal være kvalitet, så møder vi det jo ikke, når vi kigger ud af vinduet, går ned ad gaden eller slår ind på tv.

Du finder ikke kvalitet ret mange steder, så, ja, det er ord, der giver sig selv – men, det er også ord, som vi kan bruge, når vi skal argumentere for det, vi gør. Både når vi kigger efter værker, der skal indgå i vores samling, når vi laver udstillinger og skal finde værker, eller når vi taler med bestyrelser eller politikere. Det er vores arbejdsgrundlag, og så er det så også rigtigt, at det er os, der arbejder på museet til daglig, der skal forsøge at definere, hvad det så går ud på, for det er en kompliceret størrelse.

Katya: Men at komme og sige "det her det er vores arbejdsgrundlag", det behøver en kunstner jo heldigvis ikke. Kvalitet, refleksion, fordybelse er ikke ord, som en kunstner behøver pådutte sit arbejde, og det tror jeg er vigtigt. Man kan jo lige så godt sige "Arken siger, at de viser fordybelse, men se på det overfladiske maleri – det er jo stik imod jeres intentioner".

Der er forskellige måder at vise kunst på, og så er der det, man kan forlange af et værk, og jeg fokuserer selvfølgelig på værkpraksis. Ofte er jeg meget irriteret over museer – ikke Arken, for der har jeg aldrig udstillet – men jeg er irriteret over alle de formater og dogmatiske måder, museer mener, man skal artikulere kunst på; alle de iscenesættelser og positioneringer, beskueren skal igennem og input af den ene og anden art, før man kan sige "nu står du foran værket". "Dét er titlen", "det år er det produceret", "det siger anmelderne", "pilen er denne vej", "toiletter den vej", "jakker skal hænges dér", "du må ikke have din taske med" og så videre, og så videre. Der er sørme ikke meget plads til tvivl. Der er så mange præmisser, man skal indlade sig på, før man kan stå foran et værk. Det er en meget specifik og gennemdefineret situation. Der findes så mange andre situationer, der også er interessante, og det er derfor jeg ofte laver værker, der ikke lige finder sted på den væg, hvor det er beregnet, at "hér skal kunsten være"; eller også laver jeg et værk, der netop handler om den plads og den væg og de måder, beskuerens blik trænes og præpareres, før det når væggen. Det gør jeg for at sætte fokus på, hvordan man bliver positioneret og adresseret som beskuer: Hvad betyder det for det modus, man ser noget i? – Og hvad betyder det for, hvad man overhovedet kan se?

Det kunne jo være fantastisk at gå ind og se "ná, men der er totalt kaos her, det er der

også i mit liv, og så er det måske okay". Men der er altså ikke tale om kaos, når det er værker, der hænger med kunstnernavn, titel, årstal, katalognummer på en væg, og når man er omgivet af beskeder om brandudgange, åbningstider, café-priser, og så videre. For at opleve eller erfare det kaos, du snakker om, skal man *mouldes* og imprægneres godt og grundigt først. Vi lærer efterhånden, som vi går på museer, hvad det er for nogle blikke og måder at se på, vi skal overtage, og så lærer vi efterhånden at se på den måde. Det er interessant, for museet er selvfølgelig ikke det eneste sted, der i den grad producerer særlige måder at se (og erfare) på. Det er bare så tydeligt på et museum, måske til dels på grund af alle de store ord om frihed og tvivl...

Jeg kan godt stille mig op foran et værk og se kaos, tilfældighed og tvivl, men så snart jeg ser på rammen og alarmsystemet og vagten og åbningstiderne og så videre, så ved jeg godt, at der faktisk ikke er så meget kaos, tilfældighed og tvivl. Man skal hele tiden være i en skizofren tilstand af at kunne "se dobbelt". Dét er museet.

Christian: Der er jo heller ikke kaos ude på vejen: Biler skal køre i højre side, stoppe for rødt lys og så videre...

Katya: Ja, men det er nogle gange interessant at adressere folk i situationer, hvor det netop handler om de reguleringer. Det er ikke kun museet, der er interessant som sted eller som et mødested med kunsten – og, det tror jeg ikke, at du, Christian, er uenig i.

Jeg vil gerne vende tilbage til det, du snakkede om omkring tvivl i forhold til oplægget om viden. En af grundene til, at jeg trækker "tvivl" frem så generelt set, er, at viden jo ofte også er magt. Noget af det, jeg prøver at bringe frem i min undervisning er, at der er én slags viden, som er noget, man kan lære – faste "videns-objekter", som matematik eller hvordan man skal opføre sig – men, så er der også *tænkning*. Og det er ikke det samme. Nogle gange er det fristende at sætte tænkningen op som en modsætning overfor viden. "Viden" kan nogle gange kan blive en lukkende hierarkisering, "det er vigtigt at vide noget derfra og dertil", og især i dag hører man det ofte i forbindelse med dansk økonomi, der jo i fremtiden skal basere sig mere på "vidensøkonomien", som det hedder; altså en økonomisering af viden. En tællen og ordnen og beregningen.

Jeg kan mærke det i mit arbejde som underviser: Viden forstås mere og mere som objekt og som handelsvare. Nu er det jo sådan, at vi stadig til en vis grad har fri uddannelse i Danmark, men man kan i højere og højere grad mærke, hvordan viden søges defineret og pakket ind, stille og roligt, som afgrænsede objekter, man kan sælge. Jeg mener, det er vigtigt at forstå tænkning som noget andet end viden. Det, der sker på universiteterne – og, det er også til en vis grad noget, som akademierne bliver bedt om at gøre – er at lave tænkning om til viden. Det kommer meget hurtigt til at lukke for tænkning; altså aktiviteten at *tænke*. Og tænkning er dér, hvor tvivlen er; viden er, når man er sikker.

Mens man går mod at artikulere viden som endnu en handelsvare blandt andre, er det derfor vigtigt at insistere på kunst som et sted, hvor subjektet kan være i tvivl, hvor der er mulighed for, at noget ikke går op – hvor tvivlen altså *producerer* noget; et rum af en art, men ikke til at definere.

Det er vigtigt at skabe et sted for tænkning, tvivl og noget, der ikke går op og samtidig forsøge at skabe et rum, hvor den slags tænkning fremprovokeres – og endvidere selv kan fremprovokere *noget mere*.

Men det er svært og krævende at undervise i. Det er Så meget lettere at undervise i viden: Der er bøger, kanon, regler, "dét er meget

læst", "denne kunstner er meget kendt" og så videre og så videre.

I forhold til undervisning er viden så meget lettere at undervise i end tænkning. Man kunne hurtigt blive doven og stille sig tilfreds. Det specifikke sted, hvor en underviser kan åbne en sprække, er så individuel. – Jeg kan ikke sige, hvad skal du gøre, og hvad du ikke skal gøre, og man skal i dag være meget modig som studerende for at turde tvivle, fordi vores uddannelsesstruktur er bygget op på en måde, der stort set ikke tillader at spille tid på tvivl.

Christian: Jeg er enig i, at kunstværket er stedet for tvivlen, men jeg tror nu nok, at enhver videnskabelig proces som udgangspunkt er baseret på tvivl – man har systemer, som man arbejder efter, og så prøver man at finde ud af, hvor man skal placere det, man studerer. Men, det interessante i en almindelig videnskabelig proces er det at nå frem til en konklusion, der er ikke kan falsificeres. I en kunstnerisk proces kommer man frem med et værk, der ligger som et åbent felt, hvor observationen gør én i stand til at arbejde videre med det, der ligger i det. Det er også det, jeg synes er så vigtigt med kunstværket – nemlig det, at det jo til enhver tid kan gøres samtidigt. Man opererer måske med et hierarki, hvor jo nyere et kunstværk er, jo mere interessant er det, og det mener jeg grundlæggende er noget vrøvl; kunsten er i virkeligheden det eneste, som er hævet over tid og rum. Også fordi det beskæftiger sig med grundlæggende eksistentielle vilkår for menneskene, hvis vilkår – de økonomiske og de sociale – ændrer sig gennem tiden. Men, menneskets grundlæggende undren over verdens indretning har jo altid eksisteret.

Det fører mig frem til projektet Utopia på Arken – vi insisterer meget på at fortælle, at vi ikke er ved at udvikle en ny politisk teori, for det har vi ikke forstand på. Der er folk på blandt andet institutter for samfundsvidenskab, der ved meget mere om det end os. Det ville også være helt forfærdeligt, hvis vi i forlængelse af vores utopi-projekt kom frem til en eller anden mere eller mindre entydig beskrivelse, for så bliver det jo netop en lukket og totalitær samfundsbeskrivelse endnu en gang til.

Men vi har jo altid gjort os utopiske forestillinger om, hvordan det kunne være, og haft længsler efter en mening i tilværelsen – det vil sige, at vi har forestillet os, at der lå en essens et andet sted.

I vores sammenhæng har vi prøvet at tage udgangspunkt, sådan overordnet, i Platons tanker om den ideelle verden, ideernes verden, som vi ikke kan vide noget om. Vi befinder os jo selv i fænomenernes verden, men der ligger i vores "sjælsfornuft" en erindring om ideernes verden. Observationen af kunstværket, det harmoniske og afbalancerede, fortæller Platon, giver anledning til, at vi kan kigge ind i idéernes verden – som du også talte om lige før, Katya, at åbne en sprække, ind i en erindrings- eller forestillingsproces, fordi der grundlæggende i os ligger nogle idéer om, hvad der er godt, og hvad der er ondt.

Så kan man så give en hel masse forklaringer på, hvorfor så mange mennesker gør noget, de grundlæggende ved er forkert.

Vi har anstillet det her eksperiment over tre år, hvor vi beder en kunstner om at etablere et værk i den lange akse i Arken. Det værk står i en ti-elleve måneder, og så inviterer vi alle dem, der har lyst til at deltage i debatten om det, man kunne kalde en drøm om en tilværelse med udgangspunkt i observationen af det æstetiske i kunstværket, fordi kunstværket giver anledning til refleksion – ja, der er sågar en, der har skrevet "livlighed".

Kant taler om observationen af det skønne i naturen, og i stedet for at sætte en masse kloge mennesker til at læse en hel masse bøger om nogle politiske teorier, så vil vi få menneskene – de, som observerer og

FORTSAT FRA SIDE 6

betragter kunstværket – til at bruge deres egne erfaringer om tilværelsen; sætte dem i dialog med det æstetiske udsagn, de møder, og gå i en intern debat. Vi forventer ikke nogen konklusion på debatten, men alting skal sættes i tvivl, og alting skal sættes i proces. Deri ligger også den utopiske stræben, som er på Arken, at vi gerne vil være med til at sætte menneskenes egen tænkning fri. For man kan kun være et frit tænkende menneske, hvis man kan være et frit agerende menneske – det kunne vi godt forestille os, at kunsten kunne være med til.

Katya: Jeg taler ikke om, at der er fundamentale ting, vi "bør forstå", men ikke har forstået – som en slags moral. Og jeg er slet ikke enig i, at kunstværket er det eneste, der står uden for tid og rum! Det kan godt være, at der er nogen, der senere har historisk interesse for et værk, men det jeg taler om, når jeg taler om beskueren, er "nu": At man er en krop, der under nogle forudsætninger står og oplever kunstværket, og prøver at opleve det, at tyde det og at producere mening eller erfaring eller følelser via det. Jeg lovede også lige at nævne værket "9 Scripts From a Nation at War", der består af en gruppe videoer lavet af fem kunstnere i et tæt samarbejde. "9 Scripts From a Nation at War" prøver at synliggøre og tale om, hvordan vores forståelse af verden er baseret på den viden og de erfaringer, vi har gjort os, og hvordan det tager form via sprog – især tale.

Det er et værk, der afsøger forskellige sproglige formationer, helt konkrete talesituationer og forskellige steder, hvor subjekter bliver bragt til at tale på forskellige måder – eller hvad man kan kalde forskellige *subjekt-positioner*, som man er mere eller mindre tvunget til at indtage for overhovedet at kunne tale.

Det er et værk, der handler helt specifikt om Irak-krigen. Vi begyndte at arbejde på værket i 2003, da Danmark og en række andre lande gik ind i Irak. Til at begynde med diskuterede vi meget, hvad vi skulle fokusere på i det hér projekt, og vi havde mange idéer. Men, hver gang vi havde en pause, kom vi i vilde og heftige samtaler om angrebet på Irak. Det blev klart for os, at projektet blev nødt til at handle om dét, der foregik mellem os *lige nu og hér*; om Irak-krigen, selvom det var en enorm udfordring at arbejde med noget, vi havde så mange lag af tvivl omkring, som vi næsten ikke kunne finde ud af at give udtryk for, fordi dét at tvivle i denne forbindelse generelt var meget ilde set.

Vi spurgte os selv: "Tør vi lave et værk om noget, der benævner sit objekt så entydigt, altså "Irak-krigen", og så prøve at arbejde og tænke med denne her i forvejen umulige størrelse, *mens den finder sted*?" På det tidspunkt var alle begivenhederne og narrationerne jo under konstant udvikling hele tiden, og ingen kunne vide, hvordan den krig ville blive fortalt senere. Det var slet ikke så klart, hvilken trist fadæse det ville blive, som det er nu. Det var dét, der var udfordringen. Det var meget ambitiøst at kaste sig ud i, og jeg er stolt af at have turdet.

Vi vidste, at værket skulle vises på documenta 12 i 2007, for det var det, vi var inviterede til, så vi havde fire år. "Vi" er en tysker, en dansker og tre amerikanere, og vi havde alle sammen boet, vokset op og studeret på forskellige steder, så vi havde en masse overlap mellem hinanden og hinandens referencer til forskellige nationale og lokale identiteter og måder at overtage og videregive viden på.

Jeg rejste en del frem og tilbage mellem Danmark og USA og syntes, at det var virkelig interessant at følge med i, hvordan krigen blev formidlet i Danmark i forhold til, hvordan den blev formidlet i USA. Ingen af os ville have turdet tage sådan en udfordring op alene på den måde; at lave et værk om krigen, *mens den finder sted*. Der skete jo udviklinger hele tiden: Så blev Bagdad taget, og så fandt de Hussein i et hul, og så så det ud som en succes og så

videre, og så videre. Der skete virkelig meget, som vi skulle prøve at navigere i, og én af vores helt store ambitioner var at prøve at undgå at folde projektet sammen i en moralsk konsensus, men hele tiden opretholde tvivlen og flerstemmigheden. Det værk er et godt eksempel på et værk, der nok kun er muligt at udvikle i fællesskab med andre kunstnere.

Vi undersøgte de positioner, hvorfra der bliver talt om krig. Vi valgte helt konkret nogle steder, hvorfra der blev/bliver snakket om krig i forhold til en eller anden form for offentlighed – man kan kalde det "positioner for tale". Men det er også positioner, hvor man bliver positioneret som talende.

Vi ved for eksempel alle sammen, hvordan en nyhedsrapport taler. Derfor prøvede vi at interviewe forskellige krigskorrespondenter om deres brug af forskellige ord, for eksempel ordet 'fjende'. Det var interessant at dem fra skandinaviske, europæiske og mellemøstlige lande fortalte, at de havde kun brugte ordet i citater, og aldrig ville sige det selv, direkte. Amerikanske krigskorrespondenter derimod havde brugt ordet 'fjende' – "jeg står her i fjendens lejre, bomberne hagler ned bag mig" og så videre.

Vi spurgte, hvad det betyder for ens status som subjekt at blive kaldt 'fjende'? – her var alle krigskorrespondenterne enige om, at det betød, at man hurtigt skulle komme væk; at man uanset hvad ikke ville kunne snakke sig ud af situationen.

Vi fulgte også en sociologi- og antropologiklasse på The New School i New York, hvor der blev arbejdet med etik og vold. Vi var interesseret i de studerendes evne til at artikulere sig akademisk om vold samtidig med at krigen pågik, så vi satte nogle interviews i scene, hvor vi bad dem interviewe hinanden. Vi gav dem spørgsmål til hinanden på kort – spørgsmålene handlede om krigen, men vi satte dem i en eksamenssituation i en klasse foran en tavle i det lokale, hvor de normalt havde mundtlige eksamener.

Vi filmede dem, mens de havde denne 'eksamen', som også var en samtale. Vi var interesseret i deres forsøg på at aktivere det akademiske vokabularium, som de havde lært i forhold til den erfaring om "krigen et andet sted", som de hele tiden også lå under for.

Vi placerede dem dels som nogen, der har et "videns-objekt", som de kan bruge at tale om; dels som nogen med en nationalitet, der er i krig, og med brødre og fædre ved fronten – altså noget de er meget følelsesmæssigt involverede i. Vi var interesseret i at finde ud af, hvilket sprog de lærer, og hvad det sprog tillader dem at gøre og sige, betvivle og ikke betvivle. Ordet 'fjende' er jo for eksempel helt anderledes, når man taler med antropologer frem for udenrigskorrespondenter.

Derudover interviewede vi også en masse hjemvendte amerikanske soldater omkring gentagelser og rutiner i forbindelse med deres træning som soldater: Hvad lærer kroppen ved gentagelser, øvelser, scenarier og træning?

Disse interviews transskriberede og redigerede vi, hvorefter vi gav dem tilbage til soldaterne og tilbød dem at læse dem højt for kameraet i en foredragssituation. De læser altså deres egne historier og ord højt, men ser dem for første gang også som fremmede – og det hele i en offentlig situation.

Vi beskæftigede os altså med det subjekt, man bliver i kraft af den tale, der forventes af én, og vi undersøgte, hvordan der bliver talt om krig i forskellige situationer, og hvordan italesættelse af krig bliver til, *mens den er i gang*.

Vores spørgsmål var ikke moralske, og vi prøvede ikke at positionere os selv i forhold til krigen – det var mere en undersøgelse af, hvilke muligheder der var for at udtale sig og hvilken form for tale, der forlanges hvor. Man kunne mærke, at det gjorde en stor forskel, at vi spurgte netop til en *igangværende* krig: Folk holdt sig lidt tilbage og spurgte ind til, hvem vi

var, og hvad vi ville. Alle anså som udgangspunkt deres tale i denne forbindelse som et sted de også var sårbare. Vores udfordring var at forsøge at være offensivt tvivlende og spørgende.

Vi er helt enige om, at ingen af os kunne havde lavet det værk eller noget lignende alene. Det er blevet et meget succesfuldt og efterspurgt værk, der allerede er booket til at turnere over hele verden, også lang tid frem. Dét, der er interessant for mig – og, det siger jeg uden personlig bitterhed – er, at der er ikke er blevet skrevet ét ord om det i de danske medier. Der er heller ikke én eneste dansk institution, der har vist interesse for at vise værket eller dele af det. De lande, der har udvist mest interesse, har blandt andet været Storbritannien, hvor værket blev vist på Tate Modern i sommers. I USA er det allerede blevet vist flere steder, også selvom det er et ret dyrt værk at vise. I Pakistan er vi inviteret til at lave en stor udstilling i Karachi, og selv Nordirak er vi blevet inviteret til, plus en masse andre lande. Som dansk kunstner synes jeg, at det er påfaldende, at der ingen interesse er fra Danmark – især netop fordi Danmark selv er/var med i denne her krig. Det er jo som sagt ikke et moraliserende værk, der propaganderer "for" eller "imod" krigen; tværtimod. Det bliver meget ofte taget for givet, at vi, fordi vi er kunstnere, er imod krigen, men det er ikke et værk, der handler om, hvorvidt man er for eller imod krigen. Det er et værk, der handler om hvordan krig italesættes, og hvilke subjekter den tale skaber og giver af muligheder. Jeg bliver ofte spurgt om, hvorfor det ikke bliver vist i Danmark. Jeg ved faktisk ikke, hvad jeg skal svare.

Marie: Men det i sig selv kan jo også være destabiliserende for et politisk system, der deltagere i krigen...

Katya: Men sådan er det jo også i USA og Storbritannien, og de første invitationer fra store institutioner, kom netop fra USA og Storbritannien. Værket er meget som sagt efterspurgt...

Måske har det noget at gøre med, at der i Danmark lokalt er en helt anden idé om, hvad kunst skal, og det, vores værk gør, er ikke det, man her i Danmark synes, kunst skal gøre, så derfor er der ikke interesse? Jeg ved det ikke...

Christian: Jeg må lige følge op på det, jeg sagde om værket i tid og rum. Selvfølgelig eksisterer værket jo et konkret sted – det, jeg taler om, er, at det gode kunstværk er både i sin tid og over sin tid, fordi det selvfølgelig kommunikerer til sin samtid, men man kan sagtens holde liv i et godt kunstværk igennem mange hundrede år.

Et 500 år gammelt værk kan være totalt samtidigt, hvis det betragtes med et samtidigt blik, og man hele tiden har en mental dialog med værket. På den måde er det hævet over tid og rum.

Leonardo Da Vincis "Vitruvian Man" er da lige så samtidigt som Anthony Gormly – han har produceret en skulptur med udgangspunkt i Den Vitruvianske Mand, men han fremstiller den i negativ form og hænger den på hovedet.

Der ligger altså også en opgave i at samtidigiggøre værkerne, uanset på hvilket tidspunkt, de er produceret. Og, det kan man, fordi værket beskæftiger sig med nogle fællesmenneskelige problemstillinger eller erfaringer, som kan gøres relevante for den samtidige betragter – det er vores utopi.

Katya Sander (f. 1970) uddannet hhv. cand. phil. i Litteraturvidenskab og Moderne Kultur fra Københavns Universitet og billedkunstner fra Kunstakademiets Billedkunstskoler, samt The Whitney Independent Study Program i New York. Hun har udstillet i både Danmark og udlandet, og deltog i 2007 i documenta 12 med samarbejdsprojektet "9 Scripts From a Nation at War". Projektet er siden blevet udstillet på bl.a. Tate Modern.

Udover sit arbejde som kunstner har Katya Sander forfattet en lang række tekster om samfund og kultur og har været redaktør af bl.a. tidsskriftet Øjeblikket og nu for serien OE-readers. Sander er ansat som professor ved Billedhuggerkolen Frederiksholms Kanal på Det Kongelige Danske Kunstakademi.

Christian Gether (f. 1948) adj. professor, mag.art. og cand.mag. Direktør på ARKEN Museum for Moderne Kunst siden 1997. Gether har stået i spidsen for en lang række udstillinger om moderne kunst og samtidskunst og har forfattet talrige artikler til bøger, udstillingskataloger og tidsskrifter med fokus på moderne kunstnere, enkeltværker og perioder samt på kunstmuseets aktuelle funktion og forhold til publikum.