

Hornsleths un/fair trade

– æstetisk evangelisme og
nykolonialistisk etnografi
i samtidskunsten

AF MATHIAS DANBOLT
OG TOBIAS RAUN

Kan man gøre og sige hvad som helst i kunstens navn? Kontroversielle kunstprojekter som Kristian von Hornsleths Hornsleth Village Project Uganda har skabt debat om forholdet mellem det etiske og det æstetiske i den socialt engagerede samtidskunst. Kunst behøver ikke at være etisk forsvarlig for at være relevant, men hvorfor repeterer grænseoverskridende kunstneriske provokationer ofte sexistiske, racistiske og koloniale strukturer?

I bogen *Ny Dansk Kunst 07* skriver kunstanmelder og lektor Mette Sandbye om den fornyede politiske drejning i dansk samtidskunst. Hun forholder sig dog kritisk til, at det kun er en bestemt form for politisk kunst, der eksponeres i medierne, nemlig den letkøbte provokation. Hun er især fortørnet over projekter som Kristian von Hornsleths *Hornsleth Village Project Uganda* (2006-2007), som hun kalder “grundlæggende usmageligt og selvpromoverende” (Sandbye 2007: 34). Sandbye kommer i forlængelse heraf med et opråb – dels til kunsten, der bør interessere sig for det samfund, den udfolder sig i, men som er “forbandet forpligtet til at gøre det dygtigt, præcist, gennemtænkt og etisk velovervejet” (ibid.: 34). Og dels til journalister og kunstkritikere, der “er nødt til at udsætte sådanne kunstprojekter for de samme etiske og skarpvinklede spørgsmål, som man ville gøre over for et journalistisk eller socialt projekt”. Hun konkluderer: “Vi mangler en nuanceret diskussion af, hvad

politisk kunst egentlig vil sige her i år 2007” (ibid.: 33).

En dybdegående og kritisk analyse af samtidens politiske og socialt engagerede kunst efterlyses også af kunsthistorikeren Claire Bishop i artiklen *Den sociale vending*. Hun mener, at samtidskunsten bør diskuteres og analyseres “kritisk som *kunst*”, fordi “gode intentioner burde ikke gøre kunsten immun over for kritisk analyse” (Bishop 2006/07: 30). Sandbye og Bishop er således fælles om et kritisk opråb, men deres fordring til kunsten er væsensforskellige, idet Sandbye mener, den bør være etisk ansvarlig, mens Bishop agiterer for en kunst, der muligvis synes “ubehagelig, udnyttende og forvirrende”, da dette er essentielt “for at opnå nye perspektiver på vores grundvilkår” (ibid.: 32).

I denne artikel vil vi tage både Sandbye og Bishop på ordet og præsentere en udfoldet analyse af Hornsleths projekt *Hornsleth Village Project Uganda* (herefter *HVPU*), med særligt henblik på hvilken rolle etikken bør have i en sådan kritisk undersøgelse. Det overordnede spørgsmål bliver dermed: Hvordan skal vi forholde os til Hornsleths projekt?

HORNSLETH VILLAGE PROJECT UGANDA

Billedkunstneren og provokatøren Kristian von Hornsleth har haft formidabel succes i løbet af de sidste ti år med at synliggøre brandet HORN\$LETH, og det er branding, vi ser radikaliseret i *HVPU*. Hornsleth er længe blevet opfattet som en *enfant terrible* i kunstverdenen, men han har været god til at dyrke rollen som *outcast*, hvorfor flere af hans projekter har opnået større gennemslagskraft i de danske medier sammenlignet med andre ‘respekterede’ kunstneres værker. *HVPU* og det nyeste *The Hornsleth Arms Investment Project* (2008) er uden tvivl de mest succesfulde set i dette perspektiv.

HVPU har undertitlen *We want to help you but we want to own you* og går i korte

træk ud på følgende: Hornsleth har i 2006 indgået en frihandelsaftale med over 100 indbyggere i den lille landsby Buteyongera i Mukono-distriktet i den sydvestlige del af Uganda. Deltagerne, som alle er over 18 år, har underskrevet en kontrakt, hvor de forpligter sig til at få ‘Hornsleth’ som mellemnavn i mindst to år i bytte mod et husdyr – en gris eller ged. Halvdelen af dyrenes potentielle afkom skal deles med andre familier i landsbyen, hvorved projektet med tiden skal hjælpe flere og flere familier.

At projektet gennemføres i netop Uganda skyldes, at Hornsleth i 2006 kommer i kontakt med en dansk investor – Mr. Birger – som arbejder i Jinja, et populært rejsemål for vestlige turister. I slutningen af april 2006 besøger Hornsleth Buteyongera for første gang for at præsentere projektet. Han ansætter en advokat til at stå for navneskiftene og ansøgning om pas samt identitetskort, da det er en omfattende proces at skifte navn i Uganda. For at hverve folk til projektet ansætter Hornsleth ingeniøren David Kateregga som lobbyist blandt landsbyboerne, fordi han selv er opvokset i landsbyen og derfor har gode kontakter på stedet.

I juni 2006 rejser Hornsleth tilbage til Uganda for at gennemføre og dokumentere projektet. Med sig har han et ekspeditionshold bestående af sønnen Adrian på 13 år, dokumentarfilminstruktøren Henrik Lundø fra DR2, kunsthistorikeren Staffan Boije som er betalt for at skrive om projektet, Bjarke MacCarthy og Jon Norddahl, som skal fotografere indbyggerne, og venen Peter med sønnen Carl Frederik. Turen dokumenteres af Lundø i filmen *Hornsleths projekt*, som vises på DR2. Inddelt i syv afsnit for hver af rejsens syv dage og tilsat en god portion dramatisk musik, følger vi det hvide, mandlige ekspeditionshold: Kommer passene som bestilt? Eller har advokaten snydt dem? Når Bjarke at fotografere de over hundrede personer med deres nye identitetskort på den korte tid? Og klarer mændene kampen mod tropesygdommene?

I filmen ser vi, at ekspeditionsholdet ikke får passene, men turen fremstår alligevel vellykket, fordi fotografierne bliver gode. Til afskedsfesten bespises 500 mennesker med en ko slagtet til lejligheden, og der råbes et trefoldigt hurra til ære for Hornsleth, som desværre ligger på hotellet med en mystisk tropesygdom. Derefter rejser ekspeditionen hjem og bearbejder materialet fra turen. Dette resulterer, foruden dokumentarfilmen, i 100 store farvefotografier som sælges for 52.000 kroner stykket på en udstilling i Politikens Hus i København (og senere på Hornsleths galleri i Singapore), og i bogudgivelsen *Hornsleth Village Project Uganda* som dokumenterer og kontekstualiserer projektet med bidrag fra internationale kunstkritikere og teoretikere.

HORNSLETHS ÆSTETISKE EVANGELISME

Det første spørgsmål der melder sig i analysen af *HVPU* er: Hvad er egentlig værket? Overordnet kan projektet beskrives som et konceptuelt kunstværk, der handler om byttehandlen 'navn for gris'. Men allerede her støder vi på et problem: For hvor går grænserne mellem *værk*, arbejdsproces og eftervirkninger? Er indbyggerne i Buteyongera – eller grisene som udveksles – en del af værket, eller er de kun *effekter* af dets konceptuelle overbygning? Er fotografierne, filmen og bogen sekundære repræsentationer? Eller udgør de ganske enkelt kunstværkets eneste æstetiske komponenter, altså det egentlige værk?

HVPU er et af mange kunstprojekter i de seneste år, som bevæger sig i grænselandet mellem kunst og virkelighed, og hvor 'almindelige' mennesker inddrages som deltagere eller medspillere. Hornsleths projekt kan derfor ses i lyset af kunstretninger som 'social skulptur' (Joseph Beuys), 'kontekst kunst' (Peter Weibel), 'relationel æstetik' (Nicolas Bourriaud) og 'interventionskunst' (Gregory Sholette). Et fællestræk ved disse forskellige kunstformer er, at

kunstværkets materialitet og visualitet er underspillet til fordel for en forståelse af værket som proces. Her er værket ikke nødvendigvis et objekt, men snarere et *møde*, en *dialog*, en *relation* eller en *udveksling* mellem mennesker, og grænserne mellem kunstner, kunstværk og betragter er ofte uklare. Disse værker er i kontinuerlig forandring og udvikling, hvilket også gælder for *HVPU*, idet projektet lever videre både gennem personerne i Buteyongera, som bærer navnet Hornsleth, og ikke mindst gennem kunsthistorikeres og kritikeres analyser og diskussioner.

For at indkredse *HVPU*s overordnede koncept, kan det være relevant at se nærmere på Hornsleths intention. Han italesætter projektet på forskellige måder både i dokumentarfilmen og i de mange interviews, han giver til forskellige medier. Fra Hornsleths side synes der ikke at være ét gennemgribende og ekspliceret koncept for projektet, men han betoner hovedsagelig projektets 'godhed' og/eller brandingen af navnet Hornsleth.

Samtidskunstnernes ønske om at skabe 'gode' og konkrete sociale forandringer finder vi flere eksempler på i Nicolas Bourriauds bog *Relationel æstetik* (2005 [1998]).¹ Bourriaud påpeger, at en række samtidskunstnere ønsker at skabe mellemmenneskelige relationer eller konkrete *modeller* for "mere retfærdige sociale forhold" (Bourriaud 2005: 49) ud fra et *demokratisk* hensyn og ønsket om at "give alle en chance" (ibid.: 63). Kunstnerne arbejder således ikke længere med at udforme imaginære eller utopiske virkeligheder, men derimod med provisoriske her-og-nu-løsninger, altså mikroutopier. Hornsleths projekt kan til dels betragtes som et relationelt projekt, da det er direkte *brugbart* og opstiller en *model* for, hvordan landsbyen kan hjælpes. Projektet har visse paralleller til udviklingsorganisationers 'køb en ged kampagner' og de såkaldte mikrokreditter – det nye markedsøkonomiske vidundermiddel til at få mindre lokalsamfund på fode.

Projektets 'godhed' betones blandt andet af David Kateregga og Richard Mulondo i kataloget *Hornsleth Village Project Uganda* (2007). De taler på hele landsbyens vegne, og de påpeger, at indbyggerne i Buteyongera deltager af egen fri vilje, at de fuldt ud forstår konceptet bag projektet, og at dette medfører konkrete og tiltrængte ændringer (Kateregga 2007, Mulondo 2007). Målet for begge er at modbevise enhver tvivl om det uetiske i Hornsleth projekt, hvilket også ekspliciteres i Katereggas bidrag med den meget sigende titel: "Open Letter to People in Doubt about the Hornsleth Village Project". Han skriver:

[Hornsleth] is bringing out the reality and absolutely not "having fun" embarrassing people from any poor country. He has an idea to open the eyes of the rich world, and his aim is to focus on a more fair world in terms of resources and rights to the wealth of the earth (Kateregga 2007: 38).

Kateregga og Mulondo er begge ansat af Hornsleth, hvilket ikke ugyldiggør deres stemmer. Men de kan heller ikke anses som uvildige repræsentanter. Det virker som om, deres bidrag hovedsagelig er inkluderet som et forsvar imod en forventet kritik frem for som selvstændige stemmer. Hvis 'vi' betvivler Hornsleths gode intentioner, så kan 'vi' bare læse, hvad de folk siger, som projektet faktisk omhandler – og hvis 'vi' tvivler på Kateregga og Mulondo, så er det 'os' som udenforstående, hvide, vestlige betragtere, der er fordomsfulde og frarøver uganderne en stemme.

Blandt europæiske kunsthistorikere har meningerne været delte. En velrenommeret kunstkritiker som Boris Groys har for eksempel betonet det heroiske i Hornsleth projekt. Groys anfører, at projektet ikke er udnyttende, i hvert fald ikke på en dårlig måde, for som han siger: "To exploit people actually means to use people. It seems to be not a good thing, but on the other

hand, if people are not usable, they are left alone and they are frustrated" (Groys et al. 2007: 89). Det heroiske pointeres også af kunsthistorikeren Wolf-Günter Thiel, der ydermere mener, at hvis der pågår en etisk uforsvarlig udnyttelse udøves den i højere grad af uganderne end af Hornsleth:

These people on the photos would probably never be able to reach this personal attention and personal communication without Kristian and his artwork. These people use Hornsleth more than he uses them. They use him to visualize their personal existence and their personal voice [...] Hornsleth becomes an ambassador of these people, he becomes a testimonial for these people and he becomes a voice for these people, a person to talk about the real situation in villages like that in Uganda (Thiel 2007).

Thiels karakteristik af Hornsleth stemmer overens med det, kunstkritikeren Grant Kester har kaldt 'æstetisk evangelisme'. Begrebet dækker over samtidskunstens forsøg på at give socialt udsatte eller udstødte en stemme. Men som Kester påpeger, er det altid problematisk at tale på vegne af andre (Kester 1995). Kunstneren risikerer at isenesætte sig som en slags 'Messias', der skal redde de fattige og lede de udstødte på rette vej. Denne rolle tildeler Hornsleth også sig selv, idet han både fremstiller sig som en Kristus-figur ("Jeg er et håb for disse mennesker") og som en enestående kommunikator ("30 millioner mennesker har set eller hørt om det i verdens medier. Det medvirker til en bevidstgørelse af problemet") (Borello 2007). Den æstetiske evangelists bedrevenhed kan være en måde at konstruere sig selv som et autoritativt, universelt og humant subjekt.

HORNSLETHS NYKOLONIALISTISKE ETNOGRAFI

Hornsleth betoner dog ikke entydigt projektets 'godhed'. I dokumentarfilmen giver

han flere gange udtryk for, at det er kynisk at stille folk over for et valg, som de egentlig ikke har. Men er det nødvendigvis et must, at kunstprojekter skal være 'gode'? Det mener Claire Bishop ikke. Hun anfægter, at kunstnere "bliver kritiseret for selv den mindste antydning af udnyttelse hvor deres deltagere ikke repræsenteres fuldt ud, som om noget sådan overhovedet var muligt". Hun beklager, at "den æstetiske bedømmelse er blevet overtaget af etiske kriterier" (Bishop 2006/07: 30). Bishop finder den etiske fordring både beklagelig og problematisk, da disse kunstnere fortsat arbejder inden for kunstrummet eller kunstsfæren, og derfor også bør bedømmes ud fra æstetiske parametre. Inspireret af filosofen Jacques Rancière, mener hun, at æstetiske kriterier kan og bør adskilles fra etiske kriterier, og dermed kan værkerne være vellykkede selv om – eller måske netop fordi – de er ubehagelige og udnyttende. Værkerne synes netop at miste deres værdi som kunst, hvis de bliver til 'moralprædikener'. Bishop advokerer således for en 'relational antagonistisk' kunst, som ikke baserer sig på social harmoni, men som i stedet satser på at synliggøre konflikter gennem en æstetisk form: "a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased" (Bishop 2004: 66).

Vi vil i det følgende diskutere, hvorvidt det æstetiske og det etiske kan adskilles, ved at analysere *HVPUs* mest eksplicite æstetiske komponent: fotografierne. I lighed med Bishop mener vi ikke, at kunsten nødvendigvis behøver at være 'god', men vi forholder os spørgende til, hvorfor grænseoverskridende kunstneriske provokationer ofte implicerer en repetition af racistiske og/eller sexistiske strukturer. I analysen vil vi derfor spørge til, hvem der taler, hvor der tales fra, på hvilke præmisser udvekslingen foregår, hvilke kønnede og raciale logikker, der er på færde og hvilke fotografiske traditioner, der trækkes på.

Noget af det første, som slår en ved Hornsleths 100 portrætfotografier af ind-

byggerne i Buteyongera, er, at de spiller på *mug shottet* (forbryderbilledet) som fotografisk tradition. Denne genre har en to-delt oprindelse, dels i det franske politi, og dels i etnografer og antropologers registreringer af mennesker. I sine studier af *mug shottet* diskuterer medieteorikeren Peter Larsen spændingen mellem det individuelle og det typiske, som præger denne form for fotografisk dokumentation – en spænding som går tilbage til genrens fremvækst. For mens politiet fotograferede med en målsætning om at indfange individuelle karakteristika, således at tidligere dømte personer kunne identificeres på et senere tidspunkt, brugte antropologerne fotografiet til at stadfæste fællestræk ved racer eller folkeslag. Intentionerne var med andre ord diametralt modsatte, omend fotografierne havde samme kompositoriske struktur (Larsen 2006).

I Hornsleths portrætfotografier ser vi en lignende spænding mellem den individualiserende og typificerende fremstillingsform. På det formale og kompositoriske plan minder billederne om *mug shottet*. Alle har samme format og beskæring, afstanden mellem person og kamera er den samme, og alle personerne holder deres nye identitetskort tæt ind til brystet med blikket rettet direkte ud mod kamera. Billederne har minimal dybdeskarphed med en utydelig baggrund, men adskiller sig dog fra *mug shottet*, idet baggrunden ikke er neutral. Billederne er tydeligvis taget på forskellige locations, der forankrer personerne i et specifikt landskab "der siger Afrika", som Hornsleth diskuterer med fotografen Bjarke i dokumentarfilmen: grønne palmer, rødlig jord, simple huse og cykler. Til trods for fotografiernes serielle formsprog og skematiske portrættering, fremstår personerne i Hornsleths billeder som individuelle personligheder. Dette bestyrkes af, at der er en blikudveksling mellem den afbildede og betragteren, og at de afbildedes tøj er meget forskelligartet, varierende fra typiske 'afrikanske' dragter til 'vestlige' T-shirts.

Hornsleths fotografier mimer alligevel den ulige magtrelation, som findes i både politibillederne og de antropologiske billeder. Den fotografiske udveksling er tvungen og foregår på ulige præmisser, da fotografen/institutionen har den fulde magt over repræsentationen. Modellens agens bliver forsvindende lille. I Hornsleths projekt har modellerne til og med underskrevet en kontrakt, hvormed de fraskriver sig alle rettigheder i forhold til fotografierne. Modellerne udgør altså her i bogstaveligste forstand et prissat (kunst)objekt, ejet af kunstneren, som også er ejer af blikket.

Spørgsmålet er dog, om Hornsleths mimen af *mug shottet* bliver en produktiv fremvisning af det tidlige koloniale fotografis implicite racisme eller om det ganske enkelt genindskriver selvsamme? Dette er også kernespørgsmålet i sociologen Kobena Mercers læsning af fotografen Robert Mapplethorpes repræsentation af sorte mænd i bogen *The Black Book* (Mercer 1994). Heri diskuterer Mercer, om Mapplethorpes billeder reproducerer racistiske bemestringsfantasier, eller om de gennemspiller og overdriper stereotyperne, hvorved disse blotlægges og udstilles. Mercer omtaler sidstnævnte som en dekonstruktivistisk strategi, hvilket han meget rammende betegner 'ironic ethnography' (Mercer 1994: 195). Men spørgsmålet er, både i forhold til Mapplethorpe og Hornslet, hvorvidt der er en form for 'ironisk etnografi' på færde eller ej? Og hvordan afgøres dette? Ved at se nærmere på kunstnerintentionen? På billederne? Eller er det udelukkende afhængig af fortolkersubjektet?

Under selve fotograferingen i Buteyongera synes magtrelationen meget entydig. Modellerne er placeret i en klynge foran kameraet, mens de venter på, at det skal blive deres tur. Bag kameraet står det hvide, mandlige ekspeditionshold og instruerer modellerne. Der er ingen udveksling eller forhandling mellem de to grupper udover billedliggørelsen, der blot fikserer uganderens som tavs racialiseret Anden – der er

'put into place'. Det er kun de hvide mænd, der for alvor er i besiddelse af blik og agens – hvilket også producerer et seksuelt begær. Hornsleth siger således i dokumentarfilmen, da modellen er en yngre rødhåret kvinde: "Flot ansigt. Helt vildt frækt! Det er sådan her, man finder fotomodeller. Fint ansigt, virkelig flot". Alt imens ser han på de andre hvide mænd og smiler indforstået. Med fotografierne synes Hornsleth at gennemspille en kønnet og racialt kodet bemestringsfantasi, der dog aldrig for alvor dekonstrueres, men snarere rekonstrueres. Projektet bliver således en form for nykolonialistisk etnografi.

BRANDING HORN\$LETH

Problemet med at adskille det æstetiske og det etiske viser sig endnu tydeligere, hvis vi analyserer *HVPU* i lyset af Hornsleths overordnede kunstnerskab. I dokumentarfilmen fortæller Hornsleth, at han længe har ønsket at gå et skridt videre med sit generelle branding-projekt *The Hornsleth Logo Project*, ved at "gi' alle folkene i en landsby i Afrika navnet Hornsleth". Siden 1995 har han i utallige malerier skrevet logoet HORN\$LETH ovenpå en collage af billeder af afklædte kvinder hentet fra reklamer og porno, ofte ledsaget af sexistiske tekster fra populærkulturen. Branding-projektet er ifølge ham selv fremprovokeret af kunstverdenens fokus på 'Kunstneren', og hans projekt skal derfor forstås som en kritisk gestus: "Hvis de vil ha' et navn, så skal de få et navn [...] Det provokerer mig, at det er sådan spillet er og derfor fylder [navnet] Hornsleth gerne halvdelen af billedet. Det er i sidste ende det man bliver målt på, nemlig navnet" (Henri 2005: 240). Og Hornsleth har virkelig arbejdet konsekvent med at promovere sit navn, der ikke bare optræder på malerier, men også på keramik, motorcykler, dildoer, Rolex-ure og lamper. Hornsleth-logoet er desuden blevet kropsliggjort via tatoveringer, performances og ikke mindst i den fire minutter lange por-

nofilmen *Fuck You Art Lovers Live* (2004), som viser to mænd, der penetrerer en kvinde forfra og bagfra. De tre nøgne kroppe har alle Hornsleth-logoet skrevet på kroppen, og i stedet for at stønne, råber de "Hornsleth" under akten.

Det er umiddelbart vanskeligt at se den kritiske gestus i Hornsleths branding-projekt, dels fordi kunstnersignatur/branding har været et tema i kunsten siden starten af det tyvende århundrede, og dels fordi 'mærkevaren' HORN\$LETH nu på tiende år fremstår som ren rutine. Men for Hornsleth udgør affirmation tilsyneladende den bedste kritik, i så fald at det er et kritisk projekt, han har gang i. Spørgsmålet er dog, om affirmationen implicerer en kritik, eller om projektet bare bekræfter og dyrker kunstinstitutionens navnekult?

HVPU fremstår som en 'naturlig' udvikling af logo-projektet og Hornsleths forsøg på at 'bryde grænser' og 'provokere'. Men der er selvsagt stor forskel på, hvordan Hornsleth-brandet virker i hans malerier, film og performances – som hovedsagelig udspiller sig i gallerirummet – og hvad der er på spil i *HVPU*. For i *HVPU* har brandet virkelighedsindstiftende karakter, idet 'Hornsleth' er indskrevet i over hundrede personers identitetspapirer. Desuden foregår projektet langt udenfor Hornsleths van-te kunstkontekst, nemlig i 'det mytiske Afrika', hvorved de praktiske, kulturelle og etiske rammer er forskellige. Navngivningen af mennesker fra Buteyongera har derfor andre og flere betydninger end i det øvrige logo-projekt.

Brandingen af Hornsleth i *HVPU* peger for eksempel på vestlige hjælpeorganisationers synlighedsstrategier, og på at hjælpen ofte kommer med en pris: Er det allestedsnærværende Hornsleth-logo i Buteyongera ikke blot en variation over de utallige andre logoer, som er at finde i Uganda ved hver eneste brønd, skole eller børnehjem, og som dokumenterer hvem, der har givet hvad? Hornsleth synliggør og radikaliserer hjælpeorganisationernes branding, idet det

ikke bare er bygningerne, som han tilføjer sit logo, men også menneskerne som bor der. Selvom Hornsleths 'mærkning' peger på en problematisk tendens i vestligt hjælpearbejde, er hans kritik dog ikke helt præcis. Et af *HVPU*s mottoer lyder "Stop donations, start free trade!", og i flere interviews har han forklaret, at han synes "frihandel er bedre end nødhjælp" (Danne-mand 2006): "Jeg mener, man burde skrotte bistanden. I stedet skulle man give investeringsfrihed og rive toldbarriererne ned; man giver dem jo ikke en chance. [...] Man bliver jo passiv af at modtage hjælp, og det kunne jeg fornemme dernede" (MariEGAARD 2006). Hornsleth lægger sig her i forlængelse af en velkendt og uspecifik kritik af Vestens nødhjælp, idet han repeterer en totaliserende og stereotyp forestilling om 'Afrika' som et homogent kontinent i nød med korrupte statsledere og en befolkning af passive ofre. Han mangler endvidere selv den mest elementære viden om, hvad nødhjælp og bistand er. Nødhjælp dækker de mest basale behov for folk i stærk nød, den passificerer ikke, den redder liv, og den kan derfor ikke sammenlignes med eller erstattes af frihandel. Den 'bistand' Hornsleth kritiserer, er sandsynligvis udviklingsbistanden. Men hans eget projekt minder faktisk om visse former for udviklingsarbejde, et prissat hjælpearbejde dog. At hjælpen har en pris, er åbenbart det, der for Hornsleth gør 'bistand' til en frugtbar frihandelsaftale, som viser kapitalismens goder. Men spørgsmålet er, om projektet ikke snarere peger på de meget ulige magtforhold, som kapitalismen/frihandlen kan være med til at producere og cementere, for er denne handel en *fair trade*?

DEN HVIDE KOLONIHERRES NAVNGIVNINGSPRAKSIS

Hornsleths navngivning refererer også til Ugandas kolonihistorie. Det er blot 46 år siden, at republikken Uganda i oktober 1962 løsrev sig fra kolonimagten Storbri-

tannien. Årene efter frigørelsen har været præget af stor politisk turbulens, i særdeleshed under diktatoren Idi Amin og borgerkrigen, som nu har været i over tyve år. Dette politiske bagtæppe tematiseres ikke eksplicit i Hornsleths projekt. Men ikke desto mindre er den historiske kontekst presserende i forhold til projektet. Ser man på fotografierne af indbyggerne i Buteyongera, er det slående, at Hornsleth ikke er det eneste vestlige navn, som står på mange af identitetskortene. Flere har fornavne som George, Rosemary, David – typiske britiske navne som henviser til Ugandas kolonihistorie. Når Hornsleth giver beboerne navnet 'Hornsleth' iscenesætter han sig altså som Den Hvide Koloniherre, og repeterer den kulturelle appropriation af 'den raciale Andens' navn – noget som også skete i koloni- og slavetiden. Spørgsmålet er igen, om dette kan/skal læses som en kritisk gennemspilning, eller der bare er tale om ren repetition? Har de involverede et reelt valg i forhold til at tage navnet Hornsleth og senere ændre det igen, hvis de – som Hornsleth selv bemærker i dokumentarfilmen – er ludfattige og uden håb i verden?

Hornsleths navngivning kan også læses som et forsøg på at skabe en kollektiv Hornsleth-familie, på tværs af biologi og nationalitet. Den familiære retorik omkring navneskiftet ser vi i særdeleshed i dokumentarfilmen, hvor en stor gruppe kvinder har dannet et 'Hornsleth-kor'. Alle kvinderne er klædt i T-shirts med påskriften 'The Hornsleth Family', og de synger om, hvor glade de er for at være med i et stort projekt, som skal udrydde fattigdommen. Men som kunstkritikeren Stefan Jonsson har påpeget, er der en ting ved dette billede af 'The Hornsleth Family', som ikke stemmer. For ingen steder i filmen har Hornsleth *selv* familie-T-shirten på (Jonsson 2007). Indbyggerne i Buteyongera synes dermed snarere at være i familie med de objekter, som Hornsleth over tid har indgraveret sit navn i, end med ham selv – 'afrikanere' bliver til objekter på linje med rolex-ure og dildoer.

BAD ASS KUNSTNEREN

"Jeg tænkte på, om jeg skulle ha' en sportsvogn eller lave dette her projekt", siger Hornsleth i dokumentarfilmen. Han synes altså ikke at lide af samvittighedskvaler over at udnytte mennesker og være økonomisk overlegen. Snarere fremviser han visse steder både ligegyldighed og det filosofien Peter Sloterdijk beskriver som 'kynisk fornuft': En oplyst men falsk bevidsthed der handler mod bedre vidende (Sloterdijk 2005: 14-15). I Hornsleths selviscenesættelse pendulerer han mellem at være et ekspressivt, irrationelt rodehovede af en kunstner med stor K og en kynisk brandingens mester, og han er således ikke bange for at fremstå som det, man kan kalde en 'refleksivt usympatisk kunstner' (Danbolt 2007: 86). I den forstand minder Hornsleths projekt og selviscenesættelse om dét, Claire Bishop beskriver som 'relationel antagonisme'. Hornsleths projekt kan med rette siges at synliggøre demokratiske konflikter, og er i høj grad "ubehagelig, udnyttende og forvirrende" (Bishop 2006/07: 33). Men Bishops begreb om 'relationel antagonisme' risikerer på denne måde at fungere som et teoretisk springbræt for at legitimere uetiske handlinger med henvisning til, at disse er vigtige for demokratiske processer.² Hos Bishop såvel som hos Hornsleth synes det politisk ukorrekte at blive beviset på den sande kritiske kunst.

Men er det blevet politisk korrekt at være politisk ukorrekt? Og kan det politisk ukorrekte anskues som en magtstrategi, som tjener til at genindskrive racistiske og eurocentriske strukturer? Adoptionsforskeren Lene Myong Petersen er inde på noget lignende i sin læsning af *Det uperfekte menneske* af Jørgen Leth og *Bangkok Ladyboys* af Henrik List. Hun anvender betegnelsen 'hvid avantgardemaskulinitet' om kunstnerfigurerne hos Leth og List. Myong Petersen beskriver, hvordan deres avantgardistiske og tidstypiske maskuliniteter leger

med en gammel fortælling om Den Hvide Mand som stereotypi og 'koloniherre'. Men dels er det en hypermoderne (ufuldkommen, empatisk, solidarisk) variation af Den Hvide Mand, som genformuleres, og dels kan Den Hvide Mand påberåbe sig en stigmatiseret position. Han bliver til normbryder og oprører over for herskende (feministiske) diskurser. I tilblivelsen af en avantgardistisk maskulinitetsposition lader kolonialismens gamle privilegium sig leve. Dette fordi et fantasiregister om den raciale Anden cirkuleres på nye måder (Myong Petersen 2007: 215).

Noget tilsvarende er på spil i Hornsleths selvscenesættelse som en drengerøv i koloniherrrens forklædning. Han fremstår både som fejlbarlig og uperfekt (altså som en slags anti-helt), alt imens han gentager traditionelle herredømmestrukturer. *HVPU* bidrager således ikke til en større forståelse af den globale udbytningens konsekvenser, men promoverer snarere Hornsleth som hvid, mandlig *bad ass* kunstner. En attitude der på kunstscenen ikke er enestående for Hornsleth, men som også kan ses i for eksempel Marco Evaristtis selvrefererende og kalkulerede 'provokationer', senest i hans haute couture kollektion for dødsdømte fanger, *The Last Fashion* (2008), som inkluderer tørfrysning af en dødsdømt fange, der skal tjene som guldfiskefoder på en kunstudstilling (Krasnik 2008).

Hornsleths projekt er konstrueret på en sådan måde, at det aldrig kan fejle. Intentionerne forflytter sig hele tiden, og kritikeren er altid i fare for blot at være nymoralist. Kunstneren tjener både på at fejle og på at lykkes: Hvis han får ros, er det selvsagt beviset på et vellykket projekt, og hvis han får kritik, kan han lukrere på at være en misforstået martyr, en avantgardistisk *outcast*. Som kritiker ender man således med altid at give ham noget. Man væves ind i et edderkoppespind. Skal man i så fald bare ignorere projektet? Nej, for i så fald kan man ikke italesætte undertrykkelsen i hverken Hornsleths projekt eller i de mange an-

dre populære 'politisk ukorrekte' projekter, man finder på kunstscenen i dag.

NOTER

1. For en mere dybdegående redegørelse for Bourriauds relationelle æstetik set i forhold til Hornsleth, se Raun 2009.
2. Lignende argumenter er også fremsat i forhold til Karikaturkrisen, hvor den intenderede krænkelse af 'den muslimske Anden' fremføres som nødvendig for ytringsfriheden.

LITTERATUR

- Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics, in *October*, nr. 110.
- Bishop, Claire (2006/07): Den sociale vending, i *Lettre Internationale*, nr. 13, Vinter.
- Borello, Matthias Hvass (2007): 'Kunstnere kan gøre, hvad de vil!', interview med Kristian Birunji von Hornsleth. *Information*, 22/1/2007.
- Bourriaud, Nicolas (2005 [1998]): *Relationel æstetik*. Det Kongelige Danske Kunstakademi, København.
- Danbolt, Mathias (2007): *Sankt Felix – Kunstnerens død og oppstandelse i postmodernistisk kunstteori med udgangspunkt i Felix Gonzalez-Torres' "Untitled" (Lover Boys)*. Speciale i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen. Lokaliseret d. 4/06/2007 på <https://bora.uib.no/handle/1956/2470>.
- Dannemand, Henrik (2006): Kunstner i strid med afrikansk minister. *Berlingske Tidende*. 21/11/2006.
- Groys, Boris, Scheller, Jörg & von Hornsleth, Kristian (2007): Why This is Contemporary, in *The Hornsleth Village Project Uganda*. Futulistic Society Publishing, København.
- Henri, Michael (2005): Hornsleth – Antikunstens antikrist, in Kristian von Hornsleth (red.), *Fuck You Art Lovers Forever*. Futulistic Society Publishing, København.
- Jonsson, Stefan (2007): Skandale som succeskalkyle. *Information*. 22/08/2007.
- Kataregga, David (2007): Open Letter to People in doubt about the Hornsleth Village Project, in *The Hornsleth Village Project Uganda*. Futulistic Society Publishing, København.

- Kester, Grant (1995): Aesthetic evangelists: conversion and empowerment in contemporary community art, in *Afterimage*, Vol. 22, January 1995.
- Krasnik, Martin (2008): Til fiskefoder skal du blive. *Weekendavisen*. 08-14/08/2008.
- Larsen, Peter (2006): Individual and type: Early ethnographic photography, i *Nordik – Nordisk konference for kunsthistorikere*, 23/09/2006, Bergen.
- Mariegaard, Mads (2006): Alle skal hedde Hornsleth, i *Udvikling*, 22/08/2006.
- Mercer, Kobena (1994): Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe, in *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*. Routledge, London & New York.
- Mulondo, Richard (2007): About the Hornsleth Village Project in Buteyongera [Mukono District] in *The Hornsleth Village Project Uganda*. Futulistic Society Publishing, København.
- Myong Petersen, Lene (2007): Hvid avantgarde-maskulinitet og fantasien om den raciale Anden, i Jette Kofoed og Dorthe Staunæs (red.): *Magtbalader – 14 fortællinger om magt, modstand og menneskers tilblivelse*. Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag, København.
- Raun, Tina (2009): Good Guys/Bad Guys: relationel æstetik møder Kristian von Hornsleth, i *Arbejdsblade*, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet (udkommer 2009).
- Sandbye, Mette (2007): Politisk kunst sælger, i *Ny Dansk Kunst 07*. Copenhagen Publishing, København.
- Sloterdijk, Peter (2005): *Kritik af den kyniske fornuft*. Det lille forlag, København.
- Thiel, Wolf-Günter (2007): Evil Money Good

Money, *Hornsleth.com*. Lokaliseret d. 21/05/2008 på <http://www.hornsleth.com/Home/TEXTS/all-texts/Evil-Money-Good-Money>

SUMMARY

This article takes the Danish artist Kristian von Hornsleth's controversial art project Hornsleth Village Project Uganda (2006-2007) as a starting point for a discussion of the relation between aesthetics and ethics in contemporary art. Far from advocating that art must be ethically 'good' to be of importance, the authors question why transgressive and provocative socially engaged art projects frequently perform, repeat and consolidate patriarchal, racist and colonial structures. The article shows how Hornsleth's neocolonial ethnographic project enables a reenactment of Western colonial subjectivity, embodied by the artist in the form of a bad ass white avantgarde masculinity, untouchable and above critique.

Mathias Danbolt, Ph.d.-studerende i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen og redaktør af *Trikster – Nordic Queer Journal*.

Tobias Raun, mag. art i kunsthistorie, amanuensis ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.