

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



Varianter af fælles handling i kunsten

Siegfried Zielinski

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik. Kunst og fællesskaber hos Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen. Adressering, adgang og afhængighed i litteraturen*, 2022
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse? Subjektivitet og form i Trisha Browns performative strukturobjekter*, 2023

Siegfried Zielinski

Varianter af fælles handling i kunsten.

Fra det betingelsesløse jeg til det ubetingede vi?

Oversat fra tysk af René Jean Jensen fra

Vom bedingungslosen Ich zum unbedingten Wir?

Varianten des gemeinsamen Handelns in den Künsten

© Siegfried Zielinski

Forord af Daniel Irrgang, oversat af René Jean Jensen

Redaktion ved Solveig Daugaard

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2023

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2023

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Sangill Grafisk ApS

Sat med Arnhem

Papir: Design Offset Naturhvid, 100g/250g

ISBN: 978-87-7945-021-9

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2023

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

Siegfried Zielinski

Varianter af fælles handling i kunsten

**Fra det betingelsesløse jeg
til det ubetingede vi?**

På dansk ved René Jean Jensen

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2023

Forord

Siegfried Zielinski er medietænkner og variantolog. Denne selvbeskrivelse, et sammensat ord og en neologisme, kræver en forklaring – som også er velegnet som indledning til nærværende tekst. I mit tiårige samarbejde med Zielinski, først på Universität der Künste i Berlin, hvor han havde et professorat i medieteorier, derefter på Staatliche Hochschule für Gestaltung i Karlsruhe, som vi begge skiftede til, da Zielinski overtog stillingen som rektor i 2016, stod de to begreber for den størst mulige *åbenhed*. Denne åbenhed er kendetegnende for Zielinskis tænkning, forskning og undervisning, men også hans kuratoriske og publicistiske aktiviteter.

Forskningsprojektet 'Medietænkningens genealogi' på Universität der Künste, anvendte denne åbenhed på vores egen disciplin: Zielinski hører til medievidenskabens pionerer i det tysksprogede område, som, før den fik dette navn og blev afgrænset som selvstændig disciplin, var lagt an som et samspil mellem forskellige tanke- og praksisstrømninger. Projektet havde ikke blot som mål at bidrage til en genealogi over den institutionelle medieforskning (i videnskaberne og kunstarterne), men også at arbejde

på dens interdisciplinære genese i fremtiden. Dette blev afspejlet i mangfoldigheden af projektdeltagere fra medieforskningens tidlige generationer, blandt dem f.eks. Hans Belting, VALIE EXPORT, Thomas Elsaesser, Boris Groys, Sybille Krämer og Wolfgang Ernst. Begrebet medietænkning står dermed, i modsætning til medievidenskab, for en åben og porøs, ikke-disciplinært defineret udforskning af mediefænomeneres forbindelser og mangfoldighed.

Samme åbne holdning finder vi også i Zielinskis arbejder på det mediearkæologiske område, til hvis grundlæggere han hører. Med udgangspunkt i Michel Foucaults arkæologibegreb går mediearkæologien på jagt efter partikulariteter og afvigelser i mediale apparater, praktikker og infrastrukturens oprindelser. Mediearkæologi stiller sig imod de store fortællinger og kontinuiteter i historioграфien, som alt for ofte er blevet tegnet op fra den europæiske modernitets perspektiv. Zielinskis forskningsprojekt med udgangspunkt i en 'variantologi' vedrørende 'deep time'-forbindelser mellem kunst, videnskab og teknik' udvider denne udforskning af de mediale mangfoldigheder på flere måder. Projektet understreger rigdommen af varianter af mediale fænomener, som ikke lader sig begrænse til teknologier eller deres kodninger. Og det overskrider de grænser, som narrativerne i den europæiske modernitet forsøger at pålægge os, det være sig tidsligt (begrænset til den europæiske modernitet), rumligt (begrænset til europæiske oprindelser) eller epistemologisk (orienteret imod eurocentriske epistemer). Disse grænser udvides i den

arkæologiske 'dybe tid' – et begreb, Zielinski har overtaget fra naturforskeren James Hutton – såvel som ud over den europæiske traditions afgrænsninger – for eksempel med studier af automatteknologier fra den arabisk-islamiske tradition. Ud af dette voksede også udstillingen 'Allahs automater: Artefakter fra den arabisk-islamiske renæssance (800-1200)' som Zielinski kuraterede på Zentrum für Kunst und Medien i Karlsruhe, og som stedfæstede den 'første renæssance, ikke i Europa, men i Mesopotamien'.

At kunne tænke mulige fremtider som et åbent projekt, er for Zielinski forudsætningen for også at tænke historie arkæologisk eller variantologisk åbent. Fremtiderne bliver tænkelige som 'mulighedsrum', et begreb Zielinski har lånt af udviklingspsykologen Donald Winnicott, og hvormed han vil give plads til alternativer til universaliserende tænkemåder. Filosofen Dietmar Kamper, Zielinskis ven og intellektuelle følgesvend, betegnede i sin *International Flusser Lecture* denne bevægelse som en 'flytning ud i det åbne', og fortsatte, 'det vil sige: ikke længere begå de gamle fejl efter springet ud i den nye indbildningskraft.' Dette kan også udtrykkes af Oskar Negt og Alexander Kluge, som med deres afgørende teoriarbejde ville give form til en 'tendens, der endnu ikke er blevet virkeliggjort'. 'Anticipation som element i teoriarbejdet er i denne henseende ensbetydende med at konfrontere den forhåndenværende realitet med de objektive muligheder den rummer.' Citatet stammer fra bogen *Geschichte und Eigensinn*, som jeg i 2013 fik af Zielinski med en dedikation: ' [...] denne bog inspirerede

mig for godt 30 år siden til at tænke på en anden måde om de forgangne nutider; en ægte værktøjskasse.'

Medietænkningens og variantologiens genealogiske projekter har det til fælles, at de i deres mangfoldighed af forskningsperspektiver kun kan realiseres af en mangfoldighed af samarbejdende individer med forskellige disciplinære baggrunde. Muligheden for den slags åbne samarbejder har Zielinski altid betegnet som en 'venskabsøkonomi'. I nærværende tekst, som bygger på et foredrag til Kunsten som Forums konference 'Connect/Cut. Infrastructures and collective activity' i april 2022, optræder 'venskabsøkonomien' som syvende kategori af kollektivt samarbejde, kendetegnet ved størst mulig åbenhed, og ved at den mest effektivt formår at unddrage sig senkapitalismens økonomier. Zielinski har også karakteriseret den ved hjælp af et begreb fra Félix Guattari, som dog kun dukker op i randen af den foreliggende tekst – nemlig transversalitet. Transversale praksisser i Guattaris forstand forsøger at forpurre og overvinde hierarkier og horisontale standardiseringer. I stedet eksperimenterer de med åben dialog og respektfuld interaktion, som praktiseres betingelsesløst i venskaber. Transversalitet er i denne forstand et alternativ til paradigmer om ubetinget effektivitet, evaluerbarhed og markedsrettethed.

Daniel Irrgang

(Oversættelse René Jean Jensen)

Varianter af fælles handling i kunsten

SIEGFRIED ZIELINSKI

Fremtiden tilhører ingen.

Der findes ingen forløbere, der findes kun efternølere.

JEAN COCTEAU

Tankerammer — Når vi taler om nye kollektiviteter i kunstsammenhæng, er der set fra min synsvinkel særligt to sammenflettede spørgsmål, som byder sig til: Hvad anerkender vi nu og fremover som handlingens *subjekt*, også i kunstprocesser? Og, hvad ved kunsten interesserer os så meget, at vi engagerer os lidenskabeligt eller tager aktivt del i den; det, der karakteriserer kunstnerne gennem deres oprindelser, kønslige tilhørsforhold, politiske programmer, ideologier eller snarere de unikke æstetisk-etiske værdier kun de, i deres særegenhed, formår at frembringe?

Der er rigelig substans i begge problemkomplekser. Jeg vil kredse om dem her som medie- og kunst-variantolog og

-arkæolog; genealogisk, fragmentarisk og på forhåbentlig tankevækkende vis.

Den franske filosof Gilles Deleuze var en af dem, der tidligt opsporede sprængstoffet i identitetsspørgsmålet. I sin bog *Différence et répétition*, som han indleverede som afhandling i maj 1968 i Paris (hvor den kollektive handling hørte til paradigmet om en venstreorienteret dagligdag) understreger han på energisk vis allerede i forordet: 'Identitetens forrang, hvordan den end opfattes, definerer repræsentationens verden. Men den moderne tænkning udspringer af mislykket repræsentation såvel som af tabet af identiteter og opdagelsen af alle de kræfter, der virker under det identiskes repræsentation. Den moderne verden er illusionernes [*simulacres*] verden.'¹ Den eftermoderne verden – har jeg lyst til at tilføje – er definitivt en verden, hvor ethvert begreb om repræsentativitet principielt må komme til kort. Begreberne kan kun opretholdes som fantasmer eller reelt sættes igennem med vold. Det nye århundrede er det første som er – og i stadig højere grad vil blive – præget af *syntetiske identiteter*.² Fædrelande og modersmål vil blive

lige så kunstige konstruktioner af fantasmatisk karakter som territoriale rødder og etniske oprindelser.

Den franske filosof, videnskabshistoriker og medietænder Michel Serres gjorde sig tidligt nogle overvejelser om vores eksistens i verden i dag og de udfordringer, der hænger sammen med den. For over 30 år siden, så at sige som indledning til tiden efter antropocæn, skrev han sin traktat om *Naturpagten*, som i det mindste et supplement til den samfundskontrakt *homo sapiens* op igennem historien havde kæmpet for. En af grundene han formulerer til dette, rammer også lige i hjertet af spørgsmålet om de nye kollektiviteter: 'På Planeten Jorden er det ikke længere mennesket som individ og subjekt, filosofiens gamle krigerhelt og historiske bevidsthed, der især agerer; det er ikke længere den kanoniserede kamp mellem herre og slave, det enestående gamle par i kviksandet; ikke længere grupperne, som de gamle samfundsvidenskaber analyserede, forsamlingerne, partierne, nationerne, hærene, alle disse små landsbyer; men derimod snarere – i massiv målestok – kæmpemæssige, kompakte menneskemængder.' Midt i bogen inddrager Serres også sit materiologiske argument, som vi stadig beskæftiger os med, når det kommer til Kooperationens forskellige modi: 'Der eksisterer intet menneskeligt kollektiv uden ting; forholdet mellem menne-

1 Her citeret fra den fremragende tyske oversættelse af Joseph Vogl, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, s. 11.

2 Denne term har jeg lånt hos Édouard Glissant og for nylig operationaliseret med den filosofiske forfatter Vilém Flusser som eksempel. Se Zielinski, 'Between Languages and Without Discipline: An Intellectual Existence of the 20th century Designing for the 21st', in Aaron Jaffe, Michael F. Miller and

Rodrigo Martini (red.), *Understanding Modernism*, London: Bloomsbury, 2021.

sker går gennem tingene, ligesom vore forhold til tingene går gennem mennesker; det er dette noget mere stabile rum, retten beskriver.³

Tankeimpuls ——— *Cogito ergo sum* – både egoet i den europæiske modernitet og *multitude-jeg'et* (*I contain multitudes, I am the many* ...) fra den første avantgarde ved skiftet fra det 19. til det 20. århundrede (Walt Whitman, Egon Schiele, Antonin Artaud, Valeska Gert osv.) synes efter det 20. århundredes *fin de siècle* at være blevet hastigt svindende historiske modeller for skabelsen af alternative verdener. Nogle af cogitoets fatale rester kommer til udtryk i magtpolitikeres og diktatorers totalt grænseløse ageren i det tidlige 21. århundrede. Andre egner sig tydeligvis stadig glimrende som ideologiske fragmenter, der kan falbydes og sælges dyrt på de verdensomspændende identitetsmarkeder. Det *mig* flertallet af aktørerne på kunstscenen har, er afgjort ikke længere *multitude-jeg'et*, men blot et mere eller mindre tilfældigt skæringspunkt i den multimediale *Zeitgeist*, eller, lad os sige, i de avancerede kulturindustrier baseret på serviceteknologier.

3 Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, 1990, her citeret fra Per Aage Brandts danske oversættelse, *Naturpagten*, København: Rhodos, 1992, s. 32, 79.

Den vigtigste udfordring for vestlige identitetsbegreber er hvad jeg kalder den *projektilformede subjektivitet* i samtidens kinesiske kultur – det genaktiverede *ubetingede vi*, som vi kender fra *deep time*-verdensanskuelser i Kina. Lad mig derfor indlede med en tankeprovokation.

En grundfortælling om Maos ekstremt voldelige og binært kodede maskineri i Kulturrevolutionen kunne læses således: Efter succesen med at forene det heterogene konglomerat af kinesiske provinser til ét stort sub-kontinentalt Kina skulle Maos magiske *Nye Menneske* være blevet en *alt-i-et*- eller *en-af-mange*-identitet: soldat, arbejder, bonde, lærer, elev, student, anarkist og leder, mand og kvinde, digter, kunstner, musiker og kulturkritiker – alt sammen på én gang. Foreningens *syntetiske identitet* – først organiseret og praktiseret blandt de berygtede rødgardister, senere i revolutionskomiteer og utallige kollektiver. Ingen accept af en forskel på kunst og liv, ligesom Fluxus fremførte det samtidigt på kunstscenen i det kapitalistiske Vesten ...

Maos *Nye Menneske* var en introduktion til et socialitetsprojekt, som i dag er baseret på og struktureret af netværkende maskiner. *Den Lille Røde*, med vigtige fraser formuleret af Mao Zedong, havde ikke status af et rent lærings- og vidensobjekt, man har stående på hylden derhjemme og nu og da tager frem og læser i. Den fungerede snarere som en *manual* i ordets egentlige forstand – en manual, du altid har i lommen, så du kan observere, hvordan maskinen fungerer, hvordan du kan synkronisere dig

med den, hvordan du kan korrigere eller reparere den – eller reparere dig selv. Den er fuld af meget klart formulerede ordrer med algoritmens epistemiske status. Denne meget specielle håndbog for korrekt adfærd og handling kan – med en løs analogi – sammenlignes med instruktionerne i de konfucianske riter, som også nemt kan læses som et program. Faktisk virker Maos *Lille Røde* og instruktionerne til at udføre og højtideligholde de konfucianske riter gensidigt forstærkende som *subjektgeneratorer*.

Tænkt gennem Confucius betyder *cogito* at blive *disponible* for noget eller nogen. Så snart man fastholder en position, vil et ego koagulere. At fremsætte en ide, dvs. at belyse noget, er allerede ensbetydende med at tvinge andre ind i skyggen. Hvis du siger *jeg*, diskriminerer du uundgåeligt imod den anden. Det er sådan Confucius parafraserer sin bøn om disponibilitet som grundlæggende holdning til verden.⁴

Min påstand er enkel. I et deep time-perspektiv kan Mao Zedongs Kulturrevolution udlægges som en generator til produktion og distribution af en ny slags subjektivitet. Denne nye subjektivitet skulle forberede det post-revolutionære Kinas singulariteter til en form for socialitet, som i sin grund ikke længere skulle bygge på menneskets

relation til naturen, men grundlæggende konstitueres af og gennem avanceret teknologi – en slags social cybernetik. Den fungerede således som et overgangspunkt mellem subjektiviteterne i de traditionelle, naturforankrede kulturer i Kina og de nye leveformer baseret på avancerede teknologier og konsum, deres handlemåder, deres artefakter og netværk. Det er dette, jeg kalder det ubetingede *vi*. Denne subjektproduktion var resultatet af det sidste store spring i Kinas nyere historie – mod turbokapitalisme kontrolleret af kommunistpartiet.

Eller – i en nøddeskal og formuleret som en tankeprovokation: Hvis vi tager kravet om kollektivisering af kunstneriske processer som et *imperativ*, er vi så ikke godt på vej mod en kinaficering af vores livsvilkår?

Med denne introduktion i mente, vil jeg skelne mellem syv modeller/variationer af sammenslutning/forbundethed i frembringelsen af kunstneriske virkeligheder. Måden jeg præsenterer disse variationer eller modeller på, implicerer et hierarki. Den første er tættest på den politiske økonomi i den fremskredne kapitalisme, den sidste er længst væk fra denne stadig hegemoniale produktions-, distributions- og konsumform. Min fremstilling implicerer dermed også en miniature-fænomenologi for den politiske økonomi i samtidens kunstproduktion.

Til en begyndelse må vi notere os, at diskussionen af nye kollektiviteter ikke i tilstrækkelig grad tager højde for de kunstneriske praksisformers forunderlige diversitet. Tværtimod arbejder man med et homogent kunstbegreb.

4 Sml. Francois Julliens læsning af konfucianismen i *De l'Etre au Vivre*, Paris: Editions Gallimard, 2015, kapitel 3 'Disponibilité-Liberté'.

Men kollektivet som fænomen ser i maleri, skulptur, fotografi og poesi ret forskelligt ud fra kollektivet i performance, social aktivisme, musik, film eller *advanced media arts*. Sidstnævnte kunstarter tenderer mod at ligge tæt på kollektive ideer og praksis, hvorimod de klassiske skønne kunster stadig tenderer mod at være langt mere individualistiske.

1. Korporationer & fabrikker

Tendenserne kunne ikke være mere modsatrettede. Mens yderst prekære økonomiske forhold og afhængighed af statslige, regionale og kommunale støtteordninger dominerer i den kunstneriske aktivisme og på koncept- og performancekunstens forskellige scener, er der hos repræsentanterne for den klassiske mesterkult i løbet af de sidste årtier opstået fabriksagtige produktionsformer, som organiseres økonomisk i virksomhedslignende strukturer. (På ingen måde nogen ny model, som vi ved fra kunsthistorien.) Omkring kunstneren som værdifuldt label på det højt specialiserede globale kunstmarked samles en hær af medarbejdere, som holder styr på infrastrukturen for kunstneren og hans aktiviteter i markedet, står for den tekniske realisering af de mange udstillinger og ofte også af selve værkerne etc. Andy Warhols anarkistiske *Factory*-ide har dette intet til fælles med: I reglen er de mange unge mennesker i arbejde på samtidens *manufac-*

tories selv kunstnere in spe eller arbejder på kunstscenen i bredere forstand. De bliver dårligt eller slet ikke betalt og håber på et gennembrud, der kunne muliggøres af eller i det mindste indledes gennem berøringen med scenens økonomiske stjerner. Eller de arbejder med al deres lidenskab i vekslende kollektiver og aktivistgrupper og betragter arbejdet på fabrikken som fremmedgjort lønarbejde. Fremstillingen af luksuriøse kunstvarer til rige samlere og museer ligger milevidt fra deres egen kunstforståelse.

Med egne øjne har jeg ikke blot kunnet opleve denne slags korporative strukturer i Shanghai eller Shenzhen, men også særligt i USA og Europa og endda i det relativt fattige Berlin. Da jeg besøgte den argentinske kunstner Tomás Saraceno på hans fabrik i udkanten af Berlin, holdt jeg hurtigt op med at tælle, hvor mange mennesker jeg kom i berøring med som hans ansatte. De tager sig af hans anseelige zoo af toppræsterende edderkopper, som spinder nettene til hans installationer, de bygger de præcise mekaniske og mekatroniske dele, betjener de elektroniske apparater, programmerer algoritmerne til de enkelte projekter. Og de er naturligvis ansvarlige for organisering, promovning og management af hans kunstneriske paralleluniverser. Den islandsk-danske kunstner Olafur Eliasson samler i perioder op til 100 personer omkring sig for at kunne realisere sine mange projekter verden over – i øvrigt med et fremragende eget køkken i sit studio i Pfefferberg i Berlin, hvortil han engang fik indfløjet et par



En rød brigadist med Maos bibel som håndbog. Anonymt maleri fra tiden omkring den kinesiske kulturrevolution. (An-Archiv Zielinski)

lam fra Island, som han lod tilberede til sine gæster og medarbejdere. Hos kunstnervirksomheder fra gruppen af de mest indtjenende, som eksempelvis Jeff Koons, er det vanskeligt at afgøre antallet af beskæftigede, da mange arbejder uden kontrakt, kunstneren konstant udskifter sine ansatte eller ganske enkelt fyrer dem – som i 2016, hvor han satte 14 medarbejdere på gaden efter at have fundet ud af, at de ville organisere sig i en fagforening. Damien Hirsts eskapader i gråzonerne mellem finansspekulationer, russiske oligarker, arabiske olieresheik-imperier og angelsaksiske hedgefond-direktører som aftagere af hans kunstvarer skal ikke opholde os her. For mig er hans og Koons' kunst lige uinteressant. I 2008, på højdepunktet af Hirsts kommercielle succes, forudsagde jeg i en forelæsning et frit fald i hans aktiekurs – det skete kort tid efter.

En noget mere interessant model er gruppen etoy. CORPORATION, som agerer med hovedsæde i Schweiz og nok er det eneste kunstkollektiv, der er registreret som aktieselskab. Deres produktioner er fokuseret på kunstnerisk beskæftigelse med nye teknologier. Siden 1994 har gruppen – hinsides klassiske autorskaber – brugt internationalt standardiserede (fysisk, virtuelt, juridisk og teknisk) containere i konstruktionen af en global 'Corporate Sculpture'. Denne har – siger gruppen i præsentationen af sig selv – ikke andet end et kunstnerisk formål – dvs. en refleksion over samtidens kultur og en kritisk interaktion med den. Deres centrale propaganda-slogan, 'etoy is art and

invests all resources in the production of more art' lyder på overfladen lovende. Den tydeliggør dog også projektets principielle bundethed til primitive kapitalistiske akkumulationslove.

En nyere udvikling for kunstarterne udgør højt specialiserede *produktionsstudios*, som gør det muligt for kunstnere med international succes at flytte deres krævende tekniske produktioner ud af egne atelierer. Udviklingen har i de senere år yderligere forstærket trenden på det globale marked med bekostelige installationer et sted imellem dekorative og kunstneriske udforskninger af rum lavet til museer og offentlige pladser. En af de mest interessante virksomheder er *Kunstgießerei* ledet og grundlagt af Felix Lehner i 1983 i St. Gallen i Schweiz og i de seneste år også med en Shanghai-afdeling. Med deres forskellige kvalifikationer i hightech, håndværk og materialekompetencer af høj kvalitet, er firmaet en af de mest eftertragtede partnere på kunstscenen. Det skyldes ikke mindst at stedet også har en klar opfattelse af sit arbejde som kunstnerisk forskning. Hvilket bl.a. kommer til udtryk i et fantastisk fagbibliotek med over 30.000 bind om skulptur, arkitektur, fotografi, materiale- og afstøbningsteknologi, materialelære og restaurering. Felix Lehnerts egen opfindelse: Placeringen af hver enkelt bog findes dagligt ved hjælp af en mobil scanner, som aflæser hylderne og dermed gør det muligt at benytte bøgerne i dynamiske ordener under konstant forandring. Det er arbejde med vellykket infrastruktur på højeste niveau.

2. Venskabelige netværk

Venskabelige netværk kalder jeg forskellige former for internationalt samarbejde, som bruger eksisterende telematiske, men også administrativt-politiske, netværksstrukturer til at organisere og kommunikere om deres forskellige aktiviteter. I kunstens verden er de et undertiden nødvendigt, men også lettere kedsommeligt, fænomen med en stærk hang til repræsentativitet, hvorfor jeg har lyst til at se bort fra dem her. Til dem hører f.eks. ELIA, de europæiske kunstakademiers lobbyorganisation, ISEA International (grundlagt som Inter-Society for the Electronic Arts i 1990), eller senest European Alliance of Academics. Sidstnævnte udvikler sig så at sige parallelt med EU og er dermed i latent fare for at blive en ideologisk-administrativ papirmølle uden skyggen af kunstnerisk profil og først og fremmest fungere som et dyrt rejse- og organisationskontor for kunstfunktionærer. Samarbejdet i den slags foreninger varer så længe deres medlemmer ligger under for den illusion, at de kan være nyttige for kunstarternes udfoldelse, og at disses frihedsgrader kan styrkes af sådanne organisationer.

3. Kollektiver/kooperationer/værksteder

Begrebet om kollektivet åbner et bredt semantisk felt. Det latinske *collectivum* henviser til en gruppedannelse, en samling af indbyrdes meget ensartede enkeltheder under

en betegnelse, som ser bort fra eller begrebsligt endda ophæver de indbyrdes forskelle til fordel for samhörigheden.

Kollektiver som sammenslutninger af kunstnere har også en deep time-genealogi og er ikke noget rent europæisk, men et mondialt fænomen. Vi kan f.eks. tænke på de malere, som i begyndelsen af det 18. århundrede fandt sammen under *Nazarenernes* åbne og hullede paraply. De er også et godt eksempel på, at kollektiver ikke nødvendigvis er emancipatoriske eller progressive. Nazarenerne forsvarede den sakrale kunst mod tiltagende profanering i oplysningsperioden. Eller *Prærafaelitterne* som i det 19. århundredes England gik i brechen for æstetisk ophøjelse af hverdagserfaringen og i den forbindelse heller ikke holdt sig tilbage fra nådesløs kitsch. Den kinesiske *Gruppe uden Navn* (*Wuming huahui* 无名画会) opererede i modsætning hertil. Den blev dannet under de svære forhold under Kinas Kulturrevolution og propaganderede energisk for en æstetik hinsides den flade socialistiske realisme med maoistisk præg. Men denne deep time-diskussion ville kræve en anden konference.

Kollektiver – eller kooperativer, operativer, workshops, som sammenslutninger af flere kunstnerindivider ofte blev kaldt i tresserne, halvfjerdserne og de tidlige firserne i forrige århundrede – er historisk i reglen opstået ud fra to motivkomplekser. *Raindance Cooperation* eller den feministiske gruppering omkring *Paper Tiger TV* i USA, *Medienoperative* eller *Büro für ungewöhnliche Maßnahmen* i

Berlin, *Sankofa* eller *Black Audio Film Collective* i England, *Radio Liberté* i Paris eller *Radio Alice* i Milano havde stærkt programmatisk, undertiden endog ideologisk, funderede bindinger, identificerede sig utilsløret med oprøret mod kapitalismen, sværmede for utopien om et retfærdigt samfund uden racediskrimination og med ligestilling af alle kønsidentiteter såvel som faglige kvalifikationer. Hver redaktør er journalist og tekniker, lød det gennemgående slogan på *Radio Popolare*, der i forbifarten også frembragte den såkaldt frie radioskaber som type, der over de sidste mindst to årtier har etableret sig i massemedierne som neoliberal model, der også medfører prekære forhold i denne erhvervsgruppe. Hos stærkt kunstnerisk funderede grupper som *Ant Farm*, *Critical Art Ensemble* (USA) eller *Ponton TV* (Tyskland) var der tillige en forankring i Fluxus-, happening- og aktionsbevægelserne, med disses karismatiske lederfigurer og målrettet kritiske og æstetiske livtag med de nye mediedispositiver.

Grupper som *Ponton TV* (med deres video-aktioner fra 'Piazza virtuale') eller i internet-euforiens tidlige dage også det løse internationale kollektiv *nettime*, hørte til de sammenslutninger, som også blev inviteret til documenta, hvor de blev tilbudt store frirum til kunstnerisk-politisk handling, som de udnyttede til fulde.

I vore dages kollektiver er glansen gået af det enkeltstående geni, som i stigende grad gør plads for en anden kult. Den forestilling om kunstneren, som var bærende i den europæiske modernitet, skilles ad i sine enkeltdele,

ligesom det individuelle kunstværk i Bertolt Brechts dekonstruktionsskema skitseret i forbindelse med hans *Dreigrosschen*-proces. Den generiske mandlige kunstner afløses af kunstnere m/k, aktivister m/k, arbejdere m/k, kreative, performers, organisatorer ... Disse fragmenter af forskelligartede kvalifikationer og talenter sammensættes igen i kollektiverne. Det er kun i mange kollektivets eksotiske navne såsom 'Wakaliwood' eller 'IkkibawiKrrr', at det individuelle/partikulære stadig dukker op. Jo mærkeligere de lyder, desto bedre for imaget på det i mellemtiden stærkt omsværmede opmærksomhedsmarked for civil aktivisme og civil ulydighed med bl.a. kunstneriske midler.

Det andet motivkompleks vedrører gruppedannelsernes infrastrukturelle kerne. Film-, video-, audio- og frem for alt postproduktionsteknologierne til avancerede medieprodukter var meget dyre. Den tidlige computerteknologi til billedsimulationer og -bearbejdninger var for nogle helt og aldeles uoverkommelige økonomisk. På baggrund af deleøkonomi og fællesbrug af enkelte maskiner, komplekse anlæg og lokaler kunne mange, som ikke selv havde råd til det, artikulere sig gennem de tekniske medier. Aktiviteterne i kooperativer og workshops blev ofte, i det mindste midlertidigt, støttet af statslige, regionale eller kommunale ordninger og/eller aktivisterne tjente til livets ophold med et brødarbejde.

Selv en uddannelsesinstitution som det første komplette kunstakademi for medier i Köln, som jeg i syv år fik lov at lede som første rektor, er ikke desto mindre udgået fra

traditionen for audiovisuelle modoffentligheder som alternativer til massemediernes altdominerende etablerede dispositive. Forudsætningerne herfor har i dag ændret sig voldsomt. Den tekniske kompetence til at skabe toner og billeder har i de senere år flyttet sig til den enkelte, konsumenten, amatør, dilettant. At slå sig sammen i kollektiver, kooperativer eller workshops er i det mindste ikke længere tvingende nødvendigt af rent teknisk-økonomiske grunde. Produktionsteknologier som for tre-fire årtier siden modsvarede prisen på et nybygget hus, er i dag tilgængelige overalt og på alle tidspunkter i de konsumerende brugers terminaler. Nettet har forøget og accelereret mulighederne for at offentliggøre enormt og gjort det tilgængeligt for de mange. *Det Nye Menneske* fra Mao Zedongs Kulturrevolution returnerer i ændret form: Enhver er autor, producent, udgiver og konsument af øjebliksbilleder i audio- og videogrammer til en potentielt mondial offentlighed ... Udover mange andre rejser dette også spørgsmålet om, hvad der, når det gælder produktionskravene til billeder, overhovedet legitimerer kunstakademierne, som stadig er meget forpligtede på billedproduktion og på en subtil og omhyggelig pleje af romantisk ekspressivitet? Hvilken slags billedproduktion kan der være tale om i en verden, hvor brutale krige ikke bare handler om, men også, undertiden endda primært, føres *med* billeder? Hvordan kunne audiovisuelle produktioners epistemiske og etiske status se ud i dag, ansigt til ansigt med en naturtilstand, som kun vil kunne forbedres gennem enorme fælles anstrengelser?

POINT OF
DEPARTURE:

THE ARTIST
THE UNCON-
DITIONAL ME

DISASSEMBLED
SPLIT UP IN

ARTIST AS
HE / SHE / QUEER
GENDER-FLUID...

ACTIVIST

[CIVIC]
WORKER

CONTRIBUTOR

PERFORMER

CREATIVE
ORGANIZER

REASSEMBLED
IN THE
COLLECTIVE

THE UNCON-
DITIONED
WE

DIAGRAM: SZ 2022

I de stadig temmelig nye områder for kunstige *ekstelligenser* opfattes den slags spørgsmål også af mange aktører som så påtrængende og komplekse, at de nu angribes gennem arbejdsdeling og flere menneskers fælles anstrengelse. *Tactical Tech*, *The School of Computational Poetics*, *The Institute of Unnecessary Research*, *Critical Engineering*-gruppen, som er vokset frem omkring den newzealandske kunstner Julian Oliver, og mange andre, opdager og opfinder verden med kunstneriske midler i dynamisk samspil med og i spændingsforhold til hinanden. På grund af den aktuelle historiske sammenhængs voldsomhed og udfordringernes kompleksitet i samspillet mellem naturlige, tekniske og menneskelige subjekter vil denne tendens forstærkes yderligere.

I de tidlige feministiske initiativer forbandt de to skitserede motivkæder sig symbiotisk med hinanden. Kvinders protest mod de patriarkale forhold efter Anden Verdenskrig, det målrettede tabubrud af de etablerede kønsregler, afvisningen af det legitime ved mændenes herredømme på kunstmarkedet og i de kulturelle institutioner fra anden halvdel af 1960'erne forbandt sig med en tilegnelse af de nye teknologier til kunstproduktion og -distribution. En markant forskel er dog, at kvinderne i reglen ville arbejde alene og uafhængigt. De frygtede mandlige alfadørs sædvanlige gennemtrumfning af dominans i gruppen.

Et blik på den tidlige videokunst-bevægelse kan illustrere dette. Kvindelige kunstnere opdagede måske videokunstens potentiale som nyt æstetisk og subversivt-politisk instrument en smule senere end mænd, men til gengæld

med større energi og gennemslagskraft. Den *Menstruationsfilm* VALIE EXPORT lavede i 1967, nu regnet for tabt, blev stadig optaget på 8 mm film. Men herefter var hendes filmværk konsekvent elektronisk baseret. Shigeko Kubota begyndte at samle sine *Broken Diary*-videoer (1972/73) på The Experimental Television Center i Binghamton, New York, i Fluxus-bevægelsens sidste dage. Hendes kunstneriske samarbejdspartnere var Marcel Duchamp, John Cage, George Maciunas og en ung Nam June Paik. Kubota var, som eneste kvindelige kunstner, inviteret til at tale om sit værk ved den nu berømte MoMA-konference *Open Circuits* i New York i 1974, som bl.a. havde bogen *The New Television: A Public/Private Art* som resultat. Hun indledte sin tale således: 'Men think: 'I think, therefore I am.' / I, a woman, feel: 'I bleed, therefore I am.' / Recently I've bled ... ten thousand feet of half inch tape, every month. Man shoots me every night ... I can't resist. I shoot him back in broad daylight with a vidicon or tivicon, taping in overexposure. / Vengeance and Victory of Vagina.'⁵ Ved konferencen lykkedes det Joan Jonas fra sin plads blandt publikum at aflevere et statement, som hun brugte til at præsentere, kortfattet og imponerende, sit værk fra 1972: *Organic Honey's Visual*

5 Shigeko Kubota, 'Women's Video in the U.S. and Japan', i Douglas Davis, Allison Simmons (red.), *The New Television – A Public/Private Art*, New York: Electronics Art Intermix 1977; Cambridge/MA, London: MIT Press, Kollektiv, 1978, s. 97.

Telepathy. Ulrike Rosenbachs tidligste sort-hvide videoer er også fra dette år. Friederike Pezolds radikalt idiosynkratiske krops-anagrammatiske værker dukkede først op i 1973 efter adskillige videografiske eksperimenter i 1971.

De nye kollektivkræfter har gennem de sidste to årtier konstitueret sig som grupper, der kuraterer udstillinger, bienaler eller store kunst- og kulturbegivenheder. *ruangrupa* fra Jakarta, som har organiseret og iscenesat documenta XV i Kassel, er et eksempel på dette. Hvad der skal stå sin prøve her, er intet mindre end spørgsmålet om, hvorvidt kollektive/kooperative handleformer virkelig er bedre i stand til, ved hjælp af det åbne handlingsrum, at åbne spille- og skabelsesrum for kunsten i fremtiden, og hvordan de kan realisere dette med æstetiske midler. Under stærk indflydelse af til dels forbitrede debatter om oprindelser, etniske tilhørsforhold, politiske målsætninger eller kønsorienteringer spiller negeringen af klassiske autoriteter og ejendomskrav til kunstens værker og processer atter en stor rolle i de aktuelle gruppedannelser. Det bliver spændende at se, hvor konsekvent sådanne anti-individualistiske gestusser vil holde stand på et produktionsområde, der stadig lever meget af den enkeltes signatur og idiosynkrasier og det enkeltstående genis stråleglans.

Beklageligvis er de grupper, som arbejder langs demarkationslinjen mellem det bio-logiske og det tekno-logiske og interferenserne mellem mennesker og maskiner overhovedet ikke repræsenteret på verdens største udstilling for samtidskunst. *AI-Anarchies* udkæmpes uden for de globale

opmærksomhedsmarkeder og udfolder sig i nicher. Jeg overer den påstand, at documenta XV frem for alt er en retrospektiv udstilling.

4. Banden/The Band, *ensemblet*

Med denne variant taler jeg ikke om den bande, Gilles Deleuze og Felix Guattari fremmanede i *Tusind Plateauer* – som skjult forbindelse mellem ligesindede og marginaliserede i samfundet. Selvom disse aspekter bestemt flyder ind i mit *band*-subjekt. Det handler snarere om den formation i massekulturens historie i det 20. århundrede, som på den ene side udviklede sig i kammermusikkens deep time og på den anden side i jazzen og dansemusikken og fik en stærk identitet med rockmusikken. Her anvender jeg rock som samlebegreb for de mest forskelligartede varianter af musikalsk protest og ekstreme kunstneriske udtryk, altså inklusive fænomener som punk, industrial, heavy metal o.a. varianter af modkultur til den kommercielle pop.

Organisationsformer er lige så forskelligartede som æstetiske og musikalske stilretninger, der knap lader sig forene under ét begreb. De strækker sig fra ensemblet, der lejlighedsvis spiller sammen til særlige projekter – som det fantastiske berlinske ‘Solistenensemble Kaleidoskop’, der udelukkende er sammensat af strygere – til det sammen-tømrede fællesskab; fra den løse gruppe, som kun samles til en eller to sange i studiet, til de velkendte formationer,

som i mellemtiden har fyldt kæmpemæssige haller og massemediernes kanaler i seks årtier og fortsat opfører deres produktioner på stadionscener.

Af kunstarterne rummer musikmiljøet de righoldigste erfaringer med kreativt *samspil*. Det gælder også for den materielle produktion og distribution. Fremragende – også i sin udholdenhed – er det berlinske label *Free Music Production* (FMP),⁶ som blev dannet af en gruppe jazzmusikere omkring saxofonisten Peter Brötzmann. I 42 år (1968-2010) blev der under dette label ikke blot arrangeret koncerter og festivaler og produceret talrige plader (forbilledet var Charles Mingus' *Debut Records* fra 1952). FMP stod også for en selvbestemt infrastruktur organiseret af musikere for musikere og et leverum, som kunne nydes uden for den kapitalistiske musikindustri.

I vores tematiske sammenhæng er jeg mest interesseret i to aspekter:

- **Bands** (som musikalske ensembler) er principielt sociale konstruktioner. Forudsætningen for en æstetisk tilfredsstillende eller kunstnerisk fremragende måde at skabe

6 Dette enestående fænomen på musikscenen blev i 2017, i et samarbejde mellem Akademie der Künste i Berlin og Haus der Kunst i München, fejret med en stor udstilling og et imponerende katalog: *Free Music Production FMP*, udgivet af Markus Miller, Hofheim: Wolke Verlag, 2022.

musik på er *at lytte* nøje, at have lysten til at udforske, hvordan den anden, den anden stemme, det andet instrument, lyder, og hvordan vi ville kunne udfolde vores musikalske evner ved fælles kraft. Om denne tankes deep time-dimension med tråde årtusinder bagud i tiden, lærte jeg af den kinesiske fysiker og arkæo-akustiker Xu Fei i en diskussion om *tuning*. Xu Fei var af den faste overbevisning, at det at stemme i musik, det at afstemme med andre i det hele taget, kun var blevet nødvendigt, da man begyndte at spille musik i fællesskab.⁷ Det potentielt politiske indhold af dette aspekt finder på tysk udtryk i mange begreber, som anvendes i det parlamentariske demokrati. Parlamentet er etymologisk bestemt af aktiviteten at tale med hinanden (parlare = at tale, snakke); den politiske stemning, og endnu tydeligere: afstemningen betegner en af de vigtigste handlinger i det demokratiske samfund.

- Fra venner som er musikere og min egen beskedne erfaring som ung syngende 'frontman' ved jeg, at bands især er spændende i deres dannelsesfase, i deres opståen. Her er den gensidige lydhørhed, nysgerrigheden på de andre, agtelsen af hans eller hendes særpræg og evner, aller-

7 Xu Feis bidrag til vores diskussion kan læses i tredje bind i vores Variantologi-serie: *On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies in China and Elsewhere*, udg. af Siegfried Zielinski og Eckhard Fülus, Köln: Walther König, 2007.

mest intens og oprigtig. Dette fremgår meget tydeligt af de arbejdsbiografiske samtaler, jeg for tiden har med musikeren og lydforskeren FM Einheit, blandt andet om hvordan projektet *Einstürzende Neubauten* opstod. De første måneder i 1980/81 handlede først og fremmest om improvisationer af happenings i forskellige besatte huse med forbindelse til Berlins *Geniale Dilletanten*,⁸ med bl.a. Gudrun Gut, Mona Mur, Andrew Unruh og Blixa Bargeld. Da FM Einheit i 1981 stødte til fra Hamborg og bandet *Abwärts*, udkrystalliserede *Einstürzende Neubautens* grundlæggende treerbande sig med ham som rytmisk hjerte, den kongeniale slagtøjsspiller Unruh og den skrigende, jamrende og udmarvede poet Bargeld med blæksort hår (navnet var selvfølgelig en reference til den grænseløst beundrede countrystjerne Johnny Cash). Det var i tiden efter Martin Kippenberger havde gjort spillestedet SO 36 til scene for delirerende og bevidst dilettantiske kunstperformances. Der var stadig ikke noget musikalsk koncept hos *Neubauten* – kun en stærk følelse af, at man delte noget essentielt i sit forhold til verden, og hvordan man kunne få dens ruiner til at klinge og danse. Den første pladeoptagelse i et lejet studie var også ren improvisation. Der var ingen tekster inden og ingen faste musikalske aftaler.

Det efemere, det tilfældige, det grænseoverskridende var i højsædet; og om aftenen på klubben eller værtshuset var der ingen principiel forskel på scene og bardisk. Det var nærmest et tilfælde, hvem der opholdt sig på den ene eller anden side.

Fra FM Einheits synsvinkel var dette projektets mest spændende og inspirerende fase. Den artikuleres fotografisk vidunderligt ironisk på bagsiden af omslaget til bandets første LP, 'Kollaps' fra 1981. Som en parodi på det enorme industrielle opbud hos supergrupper som Pink Floyd, der turnerede med deres dybt avancerede udstyr i en kolonne af lastbiler, lagde bandet deres enkle mekaniske og elektriske værktøj ud foran sig på jorden. Til at begynde med arbejdede de med det materiale, industrisamfundet havde smidt ud, og som de kunne få til at klinge. I forlængelse af verdensturneer, stor anerkendelse i de officielle kulturinstitutioner og flere stadig mere professionelle pladeindspilninger, rodfæstede det åbne og tilfældige sig i første omgang til et kultband, derefter til galionsfigur for en protestkultur og for genren 'Industrial Music', som Throbbing Gristle⁹ allerede havde initieret i 1970'erne. Allerede efter fire-fem

8 Stavefejlen var en del af planen. Sml. med bogen *Geniale Dilletanten*, Berlin: Merve, 1982, skrevet af Wolfgang Müller, hjernen bag kunstnergruppen *Die Tödliche Doris*.

9 Throbbing Gristle opstod som COUM Transmissions, grundlagt i 1969 i London af Genesis P-Orridge og Cosey Fanni Tutti som provokerende aktionsprojekt. I 2023 lever kun halvdelen af gruppen TG.

år havde bandet nået højdepunktet af deres verdenskarriere. De koagulerede til varemærke i den kulturindustrielle undergrunds clusters.

I en kort periode blev der dog også dannet vidunderligt (selv-)kritiske og -ironiske kommentarer i det tidlige 1980'er-miljø. Combo'et *Nachdenkliche Wehrpflichtige* samlede sig omkring poppens unge teori-stjerne Diedrich Diederichsen for kun at lave få sange. Albert Oehlen kom fra billedkunsten, Frieder Butzmann fra den eksperimentelle musik, Bettina Köster sang, producerede og spillede tenorsaxofon og FM Einheit udgjorde det rytmiske hjerte i 'Døgnfluen', som vi begge ironisk kaldte projektet. LP'en 'Politik für junge Leute' indeholder sange, som gjorde grin med samtlige klicheer i populærkulturen, inklusive venstrefløjens arbejdersang om enhedsfronten. I en variation af en af Karl Marx' velkendte fraser trykte den legendariske producent Alfred Hilsbergs pladeselskab, ZickZack, mottoet: 'Filosoferne har kun fortolket verden forskelligt, men musikerne har ædt det hele.' De deltagende aktører lo og fremkaldte en befriet latter hos deres lyttere. Egentlig hører grupperingen *Nachdenkliche Wehrpflichtige* til i vores femte variant af konnektivitet, nemlig kollaboratorerne.

5. Kollaborationer

Med dette vanskelige og af den tyske fascisme stærkt belastede begreb betegnede jeg i begyndelsen af 1990'erne nye

former for løsere kunstnerisk samarbejde i den netkultur, der på daværende tidspunkt netop var under udvikling. Den var kendetegnet ved, at man ikke bare delte det dyre hardware i datidens computerteknik, men frem for alt også udviklede fælles software. Med dette begreb ville jeg navngive samarbejdsformer kendetegnet ved flere enkeltheder som adskilte det fra kooperativerne eller kollektivet:

- De blev dannet med målrettet henblik på bestemte projekter og var derfor tidsbegrænsede fra starten
- Deres fælles arbejdsbasis var udgjort af en stærk heterogenitet af kvalifikationer, oprindelser, verdens- og kunstsyn – de bevægede sig transversalt, altså diagonalt til videnskaberne og kunstarterne
- Det vigtigste medium for deres samarbejde var – ved siden af den krævende filosofiske diskurs – en kode, som var udviklet specielt til et fælles projekt, så at sige i public access og vendt imod industriel software
- Projekterne havde et udpræget subversivt, antikapitalistisk potentiale, som i en kort periode frisatte modenergier og ikke havde stabilisering som mål

Gruppen *Knowbotic Research* er et fremragende eksempel fra 1990'erne på en sådan teori og praksis. Gruppen udgjorde selv en kerne af transversal tænkning og handling sammensat af performance, koncept-/aktionskunst, musik, informatik, design og naturvidenskabelig nysgerrighed, og



Døgnfluen ‘Tänksomme värnepligtige’. Alfred Hilsbergs legendariske plademærke ZickZack samlede dette ensemble for en enkelt dag og en enkelt plade: den senere stjernekritiker og popteoretiker Diedrich Diederichsen, FM Einheit fra Einstürzenden Neubauten, Isabell, Bettina Köster fra kultgruppen Malaria, lydkunstneren Frieder Butzmann og billedkunstneren Albert Oehlen. Pladen hedder ‘Politik für junge Leute’, og tager den tyske sangskat under ironisk behandling, herunder den venstreorienterede klassiker ‘Arbeitereinhitsfrontlied’. (An-Archiv Zielinski)

satte sig i sine meget forskelligartede projekter i forbindelse med antarktiskforskere, kvantefysikere, maskinbyggere, topprogrammere, arkitekter og byplanlæggere fra forskellige dele af verden. Sådan opstod f.eks. ‘Dialogue with the Knowbotic South’ (1994, samtidig Yvonne Wilhelms kandidatprojekt), ‘Anonymous Muttering’ (1996), med hvilken gruppen intervererede på offentlige pladser i Rotterdam, eller ‘IO_dencies/lavoro immateriale’, som blev præsenteret på spektakulær vis i Tokyo med lokale arkitektur- og byplanlægningsaktivister og i 1999 kunne ses i Østrigs pavillon på Biennalen. Det værk opstod i samarbejde med bl.a. de italienske marxister og filosoffer Michael Hardt og Maurizio Lazzarato. I Kooperation med ZKM Karlsruhe fik jeg lov at producere det for Mediekunstakademiet i Køln.

Modeller for fælles skaben, for fælles arbejde på bestemte løsninger, opfindelser – en i ordets egentlige forstand *udvidet deltagelse* i teknik – er udbredt over hele verden i begyndelsen af det 21. århundrede. Hongkong har en lige så udviklet *Makers-Culture* som Shenzhen eller dele af Sydamerika. Som Daniel Irrgang og jeg viste på vores internationale konference om kunst- og designakademiers fremtid, ‘Potential Spaces’ (2017), er kollaborativ praksis også ret udbredt som model i Afrika syd for Sahara. Et af de mest succesfulde projekter er de såkaldte *Foondi Workshops*, som gennemføres regelmæssigt i Kenya og Uganda og allerede har ledt til LowTech-opfindelser af høj kvalitet. Stephanie Njerenga er en af de unge aktivi-

ster, som afholder disse workshops; hun præsenterede projektet i Karlsruhe.¹⁰

6. Søskende & par

Søskendeforbindelser og pardannelser hører til de mest fascinerende varianter af forbundet og forpligtende kunstproduktion på vejen mod en venskabets økonomi. I videnskaben og ingeniørkunsten kan jeg følge dem tilbage til Visdommens Hus i Bagdad i det 9. århundrede, en urform af moderne universiteter og eksperimentallaboratorier. Her arbejdede ikke alene de mest forskelligartede videnskabelige og kunstneriske discipliner sammen, men også protagonister fra alle tre monoteistiske bogreligioner, islam, jødedom og kristendom. I Visdommens Hus byggede de tre Banu Musa-brødre den, ifølge min mediearkæologiske research, tidligst påviste programmerbare musikautomat. I deres transdisciplinære sammensætning repræsenterede de tre noget, der minder om kernen i det moderne team.

Selvom søskende- og pardannelser er et ret hyppigt fænomen i samtidskunsten, møder det endnu ikke den

store bevågenhed. Formodentlig fordi denne samarbejdsvariant berører flere tabuer, som man fra videnskabelig side ikke vover at bryde. Kærlighed, kompromisløs hengivelse til en anden, lidenskaber, affekter, utopien om et fællesarbejde uden udbytning spiller her lige så vigtige roller som erfaringer med det modsatte: Strid, adskillelse, had, forbitret konkurrence om anerkendelse og ejendom, juridiske sammenstød om ophavsret, copyrights. Der findes talrige eksempler på begge erfaringspoler. Jeg vil koncentrere mig om tre, jeg kender fra nærmeste hold.

VALIE EXPORT og Peter Weibel hører til blandt Wieneraktionismens mest produktive kunstnerpar i 1960'erne og de tidlige 1970'ere. I de foregående år havde Weibel udviklet sit eget værk af eksperimentel digtning, kritik, performance-, koncept- og aktionskunst. Sammen med sin partner, EXPORT (et kunstnernavn han hævder at have opfundet), prægede de begge begrebet *Expanded Cinema* med deres helt eget fingeraftryk: provokerende, spektakulært, diskursivt-analytisk, radikalt indgribende i brechtsk forstand.

Cutting (1968) var f.eks. en performance i flere dele, der gjorde brug af papirskærm, diasprojektorer og en nøgen mandlig deltager (Weibel), hvis kropshår var barberet i dekorative mønstre af instruktøren (EXPORT). EXPORT/Weibels *Tap and Touch Cinema* (1969) var et 'action piece', som så helt bort fra film som medium: Det var den dybere mening med aktionen, som først og fremmest så sig selv som en kritik af det kapitalistisk prægede imaginære; med

10 Om denne konference med deltagere fra alle dele af kloden findes der en tosproget (tysk/engelsk) publikation, sml. Daniel Irrgang, Siegfried Zielinski (red.), *Potential Spaces/Möglichkeitenraume*, Karlsruhe: ZKM-Verlag 2019.

Peter Weibel, der i megafon oplæste en opflammende tekst om den kapitalistiske udnyttelse af seksualiteten i film, mens bl.a. filmskaberens Werner Nekes får tilladelse til at ægte EXPORTs bryster i nogle sekunder. Konfrontationen mellem det illusionære og det reelle var også den styrende ide bag EXPORTs *Action Pants: Genital Panic*. Men den oprindelige aktion er mindre kendt. Iført jeans med et hul udskåret foran kønsdelene klemte VALIE EXPORT sig lige inden filmstart gennem rækkerne i en biograf, så det siddende publikum fik præsenteret objektet for det mandlige begær i øjenhøjde... Eller den legendariske *Mappe der Hundigkeit*, som udtrykte en spektakulær form for kritik af de etablerede kønsforhold. Her spillede kunstneren Weibel sin kones velopdragne hund og lod sig føre af sin partner gennem Wiens gader...

Det er bare nogle få eksempler på et samarbejde, som i nogle år var enormt produktivt. Parrets brud med hinanden betød også, at deres fælles arbejdsbase blev opløst. VALIE EXPORT gør nu krav på rettighederne til adskillige af de værker, der opstod i deres tid sammen, og værkerne opnår – eksempelvis som fotografiske biprodukter fra aktioner og performances – høje priser på det internationale kunstmarked.

Som følge af paradigmeskiftet, hvor naturen blev genstand for forstærket opmærksomhed, var det levende og spørgsmålet om, hvordan det har udviklet sig, og hvordan det kan projiceres ind i fremtiden – altså intet mindre end evolutionens grundspørgsmål – stærke temaer allerede i

begyndelsen af 1990'erne. De optog ikke bare dagsordenen for biovidenskabsfolk og på biologiske laboratorier, men også for forskere i informatik, designere og kunstnere. Duoen Christa Sommerer & Laurent Mignonneau forener som en kerne disse dimensioner i deres oprindelser, kvalifikationer, talenter og lidenskaber. Længe inden det kooperative i det nye århundredes tyvere blev en tiljult produktionsmodus i kunsten, udfoldede de i det kreative pars mindste enhed konsekvent og kompromisløst deres *transversale* tænkning og handling, som aktiviteter, der løber diagonalt til de eksisterende discipliner. Et af deres projekter, som er blevet ikonisk, er *Interactive Plant Growing* fra 1992. Installationen af teknologisk og biologisk materiale hylder det apollinske interface. At træde ind i en udveksling med de virkelige planter foran skærmen kræver hverken arbejde eller anstrengende konfliktløsning. Tværtimod genererer installationen en særlig *joie de vivre*, som indbefatter det eventyrlige møde mellem naturlige og kunstige ting. Kunstnerparrets vellykkede fund udtrykker sig i den fælles produktion, som i mere end 30 år har udviklet sig gennem lidenskabelig interesse for vekselvirkningerne mellem kunst og videnskab, for kunstnerisk udforskning af samspillet mellem informationslogiske og biologiske systemer, men også rummer fysiske og imaginære rumerfaringer og en legende afsøgning af mulige fremtidsstrukturer.

Jeg har altid været særligt fascineret af den symbiotiske relation mellem søskendepar, særligt intensiteten

hos enæggede tvillinger. Quay-brødrene fra Philadelphia, som har boet i London i mange år, helliger deres fælles eksistens radikalt til kunsten – filmen, teateret, poesien, musikken, billedkunsten i bred forstand. Gennem den særlige kongenialitet mellem deres talenter og evner er der i løbet af de sidste 50 år opstået et oeuvre som, med et udtryk af forfatteren Robert Walser, bedst betegnes som et fascinerende ‘Søvnens museum’. Det bevæger sig målrettet og succesfuldt forbi markedets krav med en poetisk egenrådighed og tæthed, hvis lige ikke findes på noget billedkunstnerisk område, selvom Quay-brødrene altid sammenlignes med det tjekkiske surrealist-par Eva og Jan Švankmajer, som udgjorde et nært produktionsfællesskab indtil Evas død. Stephen og Timothy Quay deler ikke bare alt, atelier, arbejdsredskaber, hænder, tekniske medier. Som den mindste kollektive produktions- og imaginationsenhed er de selv uadskillelige.

7. Venskabs økonomi

Filosofiske forfattere fra Maurice Blanchot og Georges Bataille over Roger Caillois, Pierre Klossowski til Jacques Derrida er enige om dette: at gøre en relation formålsrettet er en gift, der æder ethvert radikalt venskab op indefra. Med venskabet er det snarere som med begivenheden, gæstfriheden eller gaven: Disse sensationelle fænomener findes dybest set kun under forudsætning af, at de udsætter

sig for det ubetingede. At give er ensbetydende med at gøre det umulige, for eksempel ved at afhænde det, man ikke kan besidde. Det understregede Derrida igen og igen hårdnakket i sine talrige skrifter.

Afstanden til det, der er realistisk og nærheden til det, der er umuligt, forbinder venskabet tæt med kunsten. Ikke bare i den form at samtdiskunstens historie ikke ville være tænkelig uden de samvirkende energier, venskaber er i stand til at frisætte. Grupper i Skt. Petersborg, som futuristerne, der mødtes på Cafe Den Omstrefende Hund, KINOKI i 1920'erne eller de første cyberfeminister, projektet Acéphale, lettristerne og situationisterne i Paris,¹¹ Wieneraktionisterne, SPUR eller *Büro für ungewöhnliche Maßnahmen* i Berlin – de opstod alle som fællesskaber bundet sammen af venskaber og mistede gradvist deres stråleglans i etableringsprocesserne, hierarkidannelserne eller deres aktiviteters gradvist voksende tjenstivrighed over for institutionaliserede afguder som staten eller kapitalen.

Enhver venskabsøkonomi fungerer naturligvis uden kontrakter og skriftlige aftaler. Økonomisk hensigtsrationalitet og poetisk handlen frastøder hinanden som olie

11 *Amitiés - créativité collective* er navnet på en smuk udstilling som Blandine Chavanne og Jean-Jacque Lebel (s.m. Andreas Beutin) har organiseret på Le Mucem i Marseille til minde om fantastiske venskaber i anden halvdel af det 20. århundrede. Kataloget udkom på Hatje Cantz i Berlin i 2022.

og vand. Medmindre man kan føre dem sammen som luksuriøs ødselhed. Det ville implicere det modsatte af akkumulationstvang. En økonomi, som nægter sig selv produktivitsvanviddet, er stadig bandlyst den dag i dag, næsten 90 år efter digterfilosoffen Bataille modigt skitserede den som alternativ til stalinisme og fascisme bygget på kapitalisme.¹²

Venskab og kunstnerisk samhørighed supplerer og understøtter hinanden og rækker på fantastisk vis hinanden hænderne i det, der i al væsentlighed udgør kunsten i etisk forstand. Nærmere bestemt i den ekstraordinære og hengivne anstrengelse for det andet, det som ikke er identisk med os, det vi ikke, eller endnu ikke, forstår at gøre sansbart eller holde fintmærkende; med æstetiske midler, forstås. Hvilke medier og materialer denne anstrengelse realiserer sig gennem er principielt ligegyldigt.

Det er måske ikke passende i akademisk henseende, men i denne sammenhæng tør jeg godt gribe til personlige erfaringer, fordi det er den eneste måde, jeg kan tale om eller beskrive en ide om en særlig kvalitet ved denne, for mig, så værdifulde form for sammenføring.

Blanchot kalder venskab for en følelse – kompromisløst delt med en anden – af at være fremmed i denne verden. Først længe efter jeg oplevede denne sensationelle følelse,

forstod jeg den, og var jeg i stand til at formulere den. I puberteten, da mit første dybe venskab med et andet menneske udviklede sig, havde vi intet sprog for den svært beskrivelige eksistentielle dimension udgjort af mange små begivenheder. Det var heller ikke nødvendigt at sætte ord på den. Vi levede den og fyldte dagene, og særligt natterne, med aktiviteter, der med tiden sammensatte det levende mikrokosmos, vi oplevede som et dybt venskab.

Havde nogen uden for vores relation betragtet os, ville vores fælles aktiviteter sikkert have forekommet dem suspekte. Det ville ikke have hindret os i at udøve dem. Tværtimod, enhver afvisende reaktion fra den omgivende voksenkultur førte til en radikaliserende af vores praksisser. Jean Dubuffets 'Expériences musicales'¹³ kendte vi ikke endnu. Men vi spillede højt og inderligt og med samme glød som han på musikinstrumenter, vi ikke beherskede, som eksempelvis et gammelt harmonium, der for længst var kommet ud af stemning, diverse fløjter, violin og bratsch. Tegninger og mørke, men samtidig farvestrålende konstruktioner, som vi af de materialer, vi kunne få fingre i, sammensatte til bizarre billedobjekter, udgjorde en form for lige så sprogløs som ubetinget dialog. Og vi talte sammen i timevis, mens vi om natten strejfedes gennem den by, vi var

12 Sml. Batailles *La Part maudite*, Paris: Lés Editions de Minuit, 2014.

13 Det er også titlen på en bog Fondation Dubuffet har udgivet som den første i deres Dubuffet-serie under ledelse af Sophie Weibel og Sophie Duplaix (Paris 2006).

vokset op i, eller sad på min vens fars arbejdsværelse. Han havde været videnskabsmand og rektor på et universitet. Han var død tidligt, og nu drev vi, ved fælles hjælp, hans ånd ud af de gamle møbler, det overdimensionerede skrivebord, de tunge tæpper, polstringer og stoffer. Et venskab har brug for den slags mure at spille op ad – af Michel Foucault kaldet heterotopier – hvis det skal udfolde sig kreativt.

Vi talte springende, i diskontinuiteter, i øst og vest, om det vi troede på, om det vi formodede var eksistensens kerne, vores forestillinger om Gud, vores mistro mod alle verdslige autoriteter, om kunst og poetiske holdninger, som hårdnakket evnede at modsætte sig bevidsthedsindustriernes udnyttelse, om Vietnamkrigen, de uforbederlige nazister i vores omgivelser, om Sartre, Dylan, Donovan, Handke, den russiske eller kinesiske revolution. Vi stammede om bøger, vi slugte, før vi forstod dem. Når sproget svigtede os, greb vi guitarerne, som vi beherskede nogenlunde og forsøgte os i timelange improviserede sangdialoger med hinanden. Det var vores lege, forlængelsen af den barnlige lyst i voksenlivets forgård. Det poetiske frirum så ikke ud til at have grænser i dette venskab.

Den meget lykkeligt-melankolske tid på fire-fem år fik en brat ende en aften, jeg besøgte min ven og så, at et af de billedobjekter i stort format, jeg havde lavet til ham en nat, vi sad og ventede, ikke var der længere. Han havde solgt det, fordi han havde haft hårdt brug for penge; det samme gjaldt hans fars skrivebord, som i rumlig forstand altid som tyngdepunkt havde været medbestemmende i vores

aktiviteter. Min skuffelse var enorm, selvom jeg vidste, at min vens beslutning ikke havde været fri. Han havde brug for pengene til at stille sin afhængighed. Der havde ikke været tid til at sikre sig mit samtykke. Vi så kun sjældent hinanden efter, jeg havde forladt min barndomsby for at påbegynde mit studie. Det i stigende grad umådeholdne forbrug af rusmidler gjorde og gør mig stadig bange.

Salget af billedobjektet var i mine øjne et uforskammet og utilgiveligt tabubrud. Det trak på et afgørende punkt substansen ud af vores venskab. Noget, der var opstået som anarkisk, og frem for alt formålsfri, æstetisk gestus i fælles fremmedgørelse over for verden, var blevet tilført den kalkulation, der kan udtrykkes i et givet antal pengesedler. Fællesskabet omkring den poetiske handling var opløst. Den betingelsesløse agtelse for den anden var veget for denne andens betingede udnyttelse.

Mere end et halvt århundrede og mange erfaringer med at tænke og handle i fællesskab med andre rigere – noget jeg altid har gjort med glæde – ved jeg, at det paradoksale forhold mellem venskab og økonomi ikke bare skal udholdes som en uventet spænding, man ikke kan slå bro over. Under betingelser med den højeste risiko og i de dybeste kriser åbenbarer venskabsøkonomien sig tværtimod som det eneste tilforladelige grundlag for den risikable og ødsle æstetiske produktion. Forudsat at den ikke udbytter og ikke danner en ny magtstruktur.

I februar 2019 indledte jeg en kreativ dialog med musikeren og lydforskeren FM Einheit, en dialog vi den dag i dag

stadig er meget lykelige over. FM Einheit kender vi allerede som medgrundlægger af det radikale musik- og performanceprojekt *Einstürzende Neubauten*. Pandemien tvang os til at danne en robust forbindelse i isolationen, hvor telekommunikationen fungerer så effektivt. FM Einheit fik af dirigenten, Teodor Currentzis, med dennes *MusicAeterna* i Skt. Petersborg stillet en platform til rådighed, som for os er blevet et imaginært heterotopisk sted på internettet. Her opfattes poetisk radikalitet i det kunstneriske eksperiment ikke som forstyrrende, men som øverste bud.

FM Einheit og jeg traf i begyndelsen intuitivt en beslutning om at sende en åben invitation til mange andre medvirkende fra filosofien, medieteorien, naturvidenskabene, digtningen, billedkunsten og musikken. Vi øvede os på aktiviteter, vi ikke havde lært; aktiviteter man på ingen måde forbandt med vores professionelle identiteter. FM Einheit sang, og jeg skrev tekster til korte rocksange og recitativer. Selvfølgelig bragte vi også vores professionelle evner som musiker og intellektuel til bordet. Men tilbuddet til de andre om at udsætte sig for det umulige medførte en parathed til at deltage i dette projekt, som overvældede os. I løbet af et år opstod under overskriften Radio FM – som jeg fortolker som Radio for Frie Modulationer – 25 episoder af knap en times varighed bestående af vilde montager af stemmer, instrumenter og elektronik, af kritisk diskurs, essays, digte, skrig, maskinpoesi og diverse harmoniske og kakofoniske lyde. Udover levende medvirkende havde vi faste, for længst afdøde, gæster, som vi

plejede hemmelige fællesskaber med: bl.a. Antonin Artaud, Walter Benjamin, William S. Burroughs, Genesis P-Orridge, Heiner Müller.¹⁴

Lignende implikationer havde nogle af de udgivelsesprojekter, jeg har kunnet realisere i de forgangne årtier, som f.eks. den første *Jahrbuch für Apparate und Künste*,¹⁵ som opstod ved et tysk kunstakademi eller *Variantologie*-konferencerne og -bøgerne om de mondiale deep time-forbindelser mellem kunstarter, videnskaber og teknologier (2005-2011).¹⁶ At jeg ikke kunne og ville overkomme disse krævende forehavender alene stod på forhånd klart for mig og det lille team jeg arbejdede med. Derfor inviterede vi venner og veninder fra diverse kunstarter, videnskaber og medier. Fra deres heterogene områder og med deres forskellige måder at handle og tænke på skulle de sammen med os slippe tanken fri, fantasere, kritisere, stille krav, komme med forslag. Hvorved venskabernes bande – ved siden af den fælles lidenskab for deep time-tænkning – også

14 De enkelte episoder er helliget forskellige temaer. Den om oceanet kan f.eks. findes her: <https://www.youtube.com/watch?v=QWBVw1ZD9VQ>

15 I 2022 udkom der en kompilation af de syv bind, vi har produceret: *Künste und Apparate. Berichte aus einem Labor (1995-2005)*, udg. af Hans Ulrich Reck og Siegfried Zielinski, Köln: Herbert v. Halem, 2022.

16 Samlet er der udkommet seks bind. Se: <http://variantology.com/>

blev defineret af den, af Blanchot omtalte, fælles følelse af at være fremmed i en verden fuld af målrettethed, aktualiseringstvang og aflukkede kredsløb. Skabende energi er ensbetydende med evnen til at overskride vores eksistens' endelighed ind i et åbent plurivers. 'Trasumanar e organizzar' [Overskride og organisere] – med denne skønne formel omskriver Pasolini en væsentlig dimension af sin aktivitet som digter og instruktør. Man kan også tyde denne formel som et paradoks. Så forstår man den som: *at organisere grænseoverskridelsen*, noget der altid har givet mig stor glæde.

Slutning

Globalisering er som koncept meget tæt knyttet til økonomisk, kulturel og politisk magt. Ordet kommer fra et vokabularium, der intet har at gøre med det partikulære, det singulære eller med kunstarterne. Vi har brug for andre begreber og andre orienteringspunkter, hvis vi skal kunne sætte vores anliggende om verdensomspændende udveksling igennem uden at gå i den slags forudsætningers fælde. Sådanne begreber kan digtere og filosoffer som Édouard Glissant (1928-2011) fra Martinique, der også var bosat i Paris og New York, bedre give dem end den ubetingede akkumulations politiske og ideologiske strategier. Glissant arbejder på fransk med begrebet *mondialité* som en afledning af *mondialisation*, en betegnelse for globalisering som standar-

disering. Derrida satte også stor pris på ordet. *Mondialitet* betegner en kvalitet ved verdensomspændende forbindelser, som ikke kan bestemmes gennem standardiserende hensigtsrationalitet, men som en konkret *relationernes poetik*.

Beate Thill, den tyske oversætter af Glissants *Kultur und Identitet, Ansätze zu einer Poetik der Vielheit* [*Kultur og identitet, ansatser til en flerhedens poetik*], beskriver i sit indeksikalske tillæg Glissants begreb om mondialité som en 'verden, der for første gang på virkelig uformidlede og umiddelbare, banebrydende måder, ser sig selv som mangfoldig og som ét hele og tæt forbundet. Det medfører også, at den enkelte må ændre sin måde at sanse, leve og reagere på i denne verden.'¹⁷ Kunst og teori som opstår ved hjælp af avancerede ideer og medier kunne i denne forstand blive en mondial teori og praksis, der også egner sig som en tænkning i dynamiske økologiske ligevægtstilstande.

Jeg lærte i begyndelsen af 1990'erne Édouard Glissant at kende som en meget stærk og selvstændig digterfilosof. Men også som en personlighed, der nærede en dyb omsorg for den anden og lod sin egentlige poetiske kraft udfolde sig i dialogen. Virkeligt stærke kollektiver har brug for egensindige, farverige personligheder, som også er parate

17 Édouard Glissant, *Kultur und Identitet, Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Wunderhorn, 2005, cit. s. 78

til at tage ansvar. Et virksomt alternativ til de cirkulerende kunst-biotoper, som beholdere for anstrengte og anstren- gende trans-individuationsprocesser, ville være en konstant nydannet balanceakt mellem det suveræne *jeg* og det enga- gerede *vi*. Utopier hører alligevel ikke kun til i fortiden.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag

