

# Enjoy Poverty, Please

Renzo Martens brug af et dobbelt publikum

Af Jeppe Kristensen

I en lille tekst om kunst, Weltkunst, spørger Niklas Luhmann:

*So hat es die Kunst nicht nur mit ihrer eigenen Welt zu tun, die sie mit ihrer Unterscheidungen abgreift, sondern auch, denn sie operiert in der modernen Gesellschaft, mit der immensen Komplexität alles Möglichen. Könnte in dieser Konfrontation mit dem, was andere für möglich halten, die Funktion der Kunst liegen? (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 38).*

Luhmanns interesse her er mere sociologisk end æstetisk og rettet mod at opridse en mulig funktion for kunsten i et 'Gesamtsystem Gesellschaft', som karakteriseres ved at være funktionsdifferentieret og uagttagbart. Luhmanns spørgsmål er ikke desto mindre en glimrende anledning til at komme med et bud på, hvordan det nu lige er, kunsten forsøger at forholde sig til verden for tiden.

Jeg skal her forsøge at fremhæve nogle af de strategier, der bliver taget i anvendelse, gennem en analyse af den hollandske kunstner Renzo Martens' værk *Enjoy Poverty* (2009); et komplekst værk, som opnår en stor del af sin kompleksitet gennem sit forhold til publikum. Jeg vil foreslå at betegne dette forhold som brug af et dobbelt publikum. Jeg foreslår termen til at betegne et værks henvendelse til to separate grupper, som gensidigt betinger hinanden. Uden hierarki kan man kalde dem: et førstehåndspublikum, der befinder sig fysisk tæt på kunstneren og ofte inddrages i selve skabelsen af værket; og et andenhåndspublikum, der overværer denne proces i medieret form eller blot fysisk separeret fra værket. Forholdet er ikke blot et spørgsmål om at have to forskellige publikum. Jeg vil her pege på, hvordan man kan se de strukturelle koblinger mellem de to grupper som afgørende for betydningsdannelsen i Martens' værk.

Den fysiske del af *Enjoy Poverty* er en neon-installation bestående af bogstaver ophængt på et skelet af bambus. Skiltets ordlyd er ENJOY PLEASE POVERTY. Hvert enkelt bogstav i ordene ENJOY og POVERTY er omkring 70 centimeter højt, mens PLEASE er sat med noget mindre typer. Alle ledninger er synlige, og neonrørene drives af en støjende dieselgenerator. Martens har indbygget muligheden for at tænde og slukke for det røde PLEASE ved hjælp af en manuel afbryder.

Installationen minder således om Bruce Naumans neon-installation *Human/Need/Desire*. Naumans værk består af ordene 'human', 'need', 'desire', 'dream' og 'hope', der alle er bøjet i neon i forskellige farver og ophængt på glas med synlige ledninger. Ordene pulserer ind og ud af syne i tilsyneladende tilfældig orden og danner således hele tiden nye ordkombinationer. Værket indgår i MoMAs samling, og de skriver om det:

*Words relating to human want light up in a pulsing cycle, continually evoking and replacing meaning. By offering words and taking them away, this work disrupts viewers' habits of perception. Nauman believes that language is "a very powerful tool"; he was inspired to use neon tubing because of the convincing messages and hypnotic aura of neon*

## Enjoy Poverty, Please

*advertisements. Here, with irony, the artist uses this flashing commercial medium – with all its wires exposed – to address fundamental elements of human experience. (www.moma.org, 2012).*

Den fysiske udformning af Martens' neoninstallation ligger altså i direkte forlængelse af Naumans. De trækker også begge på neonreklamers overbevisningskraft og aura. Og ikke mindst har begge værker et stærkt ironisk element.

Det punkt, hvorpå de to værker er væsensforskellige, er i deres relation til publikum. *Human/Need/Desire* indgår i New Yorks Museum of Modern Arts faste samling. Martens derimod bar – eller rettere, lod sine bædere bære – sit neonskilt igennem det centrale Congos tætte jungle omkring Lophonifloden til fremvisning for lokale landsbyboere. Et negerbarn tænder og slukker da for ordet PLEASE i den tid, skiltet vises. Samtidig er skiltets rejse gennem Congo tilgængelig for os andre i form af en dokumentarfilm betitlet *Episode III: Enjoy Poverty* (filmen er tænkt som en af tre i et triptykon). Der er altså to publikumsgrupper. De congolesiske landsbyboere oplever værket på første hånd, samtidig med at de bliver filmet til en dokumentarfilm. ("Poverty, not pauvreté", siger Martens til en lokal, der forsøger at læse skiltets ordlyd, "so the world can understand"). Vi andre har kun mulighed for at se installationen på anden hånd medieret gennem en film. I vores billede indgår de lokales modtagelse af værket uundgåeligt. Begge publikum er vidende om hinanden, og begge grupper er definerende for den anden gruppes oplevelse.

Som man fornemmer, er publikumsforholdet hos Martens væsentligt mere kompliceret end hos Nauman. Noget har forandret sig i forestillingen om, hvad kunst er. Luhmann foreslår at se kunstsyste­met som en bevægelse "durch laufend neu Produzierte Kunstwerke" (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 27), som udstikker sin retning gennem iagttagelse af sin omverden og af sig selv. Banalt forklaret forsøger man at lave noget, der handler om noget væsentligt, og som er bevidst om sit formsprog som kunst i kraft af at adskille sig fra andre kunstværker. 'Noget' i kunsten og 'noget' i kunstens omverden har – formuleret i den ironiske og racistiske tone, Martens' værk lægger op til – bragt os dertil, hvor vi som publikum må forsøge at forholde os til, at det fysiske værk ikke bliver vist til os, men til en congolesisk negerlandsby. Det interessante spørgsmål er: Hvorfor viser Martens sin neoninstallation for et publikum, der ikke har mulighed for at forstå den?

Tesen her er flerfoldig: For det første at svaret på det spørgsmål er interessant for vores forståelse af samtidskunsten. Som publikum er vi vant til at se os selv som en integreret del af kunstens betydningsdannelse. Når kunstnere forsøger at ændre publikums rolle, er der med andre ord grund til at spidse ører. Martens fordobler (mindst) det publikum, der tales til; en ny situation, der giver al mulig grund til at skynde sig at se på, hvad det så er for en betydningsdannelse, der er under opsejling. Ikke mindst fordi man i de strukturelle koblinger mellem to forskellige publikum fornemmer en kompleksitetsstigning svarende til kompleksitetsstigningen i værkets omverden.

For det andet skal svaret så vidt jeg kan se både gives etisk og æstetisk. Etisk som en forholde sig til das Gesamtsystem Gesellschaft og nogle af dets undersystemer som massemedierne og nødhjælp. Æstetisk som et bud på udsigelsesmulighederne i det samtidige kunstsyste­me.

Lad mig afsløre med det samme: for mig adderer det ikke op til et fyldestgørende svar. Som forsøg på at udnytte betydningsdannelsen i et komplekst publikumsforhold når værket ikke helt i hus. Når jeg alligevel har lyst til at fremhæve Martens værk, hænger det sammen med det forhold, at hos Martens er begrundelsen for – og desperationen i – forsøget meget tydelige. Med fuld forståelse for de fejlslagne dele i hans projekt ser jeg *Enjoy Poverty* som et glimrende analyseobjekt til at forstå, hvad en vifte af samtidskunsten vil. Vi er her på jagt efter en ambition og ikke mindre væsentligt – en frustration.

## Teater, dokumentar og nødhjælp

Som beskrevet er *Enjoy Poverty* en neon-installation, hvis kontekst, dens placering i den congollesiske jungle, må regnes med i værkets betydningsdannelse. At fremvisningen bliver filmet og fremvist for endnu et publikum, nemlig det traditionelle kunstpublikum, hører også med. *Enjoy Poverty* er dog også mere end det. Som man kan se i filmen er værket også en række situationer, der opstår i forbindelse med Martens' rejse med skiltet.

*Episode III: Enjoy Poverty* er langt mere en film end en videodokumentation af et værk. For det første fordi Renzo i filmen knytter sit neonskilt til en historie: fortællingen om en hvid, hollandsk kunstners rejse gennem Congo med sit quixotiske skilt. Fortællingen er ganske klassisk i Afrika-sammenhæng. Fra kunstnerens indledende mission statement:

*RENZO:*

*You can't give them anything that they don't already have. You shouldn't give them anything that they don't already have. What you should do is train them, empower them. There are new opportunities, the world changed. There are new markets, new products. (Martens 2009, 5:35).*

til hans afsluttende resignation:

*RENZO:*

*It's not easy, in spite of best intentions ... to help people benefit from their talents ... from their own resources ... You never know what the outcome will be. One needs to be aware of one's own vanity. And I know I am capable of vanity. It saddens me. (Martens 2009, 1:21:20).*

er det den velkendte fortælling om en europæers forsøg på at gøre godt i Afrika og fejle.

For det andet giver det mening at tale om *Episode III: Enjoy Poverty* som en film frem for en videodokumentation af et værk, fordi Martens i udpræget grad er stilistisk bevidst. Hans rejse er iscenesat fra hans postkoloniale stråhat til den måde, han fremsiger svulstige replikker, mens han filmer sig selv eller endda synger sit eget lydspor.

Følger man nyere dokumentarfilmsteori som for eksempel Michael Renov, kan man sagtens se Martens værk gennem dokumentarismens linse:

*I have argued that documentary shares the status of all discursive forms with regards to its tropics or figurative character, so that the aforementioned elements of nonfiction are necessarily, rather than coincidentally, fictive. (Renov 2004, s. 22).*

skriver Renov således. Men det er en tankegang, Martens trækker ganske langt. Dokumentar er ifølge Linda Williams:

*(...) not fiction and should not be conflated with it. But documentary can and should use all the strategies of fictional construction to get at truths. (Williams 1993, s. 325).*

Hos Martens indebærer dette også selv at skabe og iscenesætte scener. To forhold gør nemlig hans film værd at se og værd at tænke over. Det ene er hans valg af den ressource, han forsøger at give de

## Enjoy Poverty, Please

lokale kontrol over. Martens fremhæver deres fattigdom som en ressource. Den anden er, at han i løbet af rejsen begynder at lade den tilsyneladende absurditet i sin i øvrigt analytisk helt korrekte tese, at fattigdom er Congos største naturressource, være ansats til teatrale interaktioner med lokale og tilrejsende aktører i Congos pelle-melle af naturressourcer, politiske interesser og fattigdom. Hans quixotiske forsøg på at give fattigdommens værdi tilbage til congoleserne er med andre ord iscenesættelser, der med stor effekt eksponerer de forskellige aktørers positioner. Og pointen her er, at på trods af en vis etnocentristisk blindhed gælder dette ikke kun for os, der oplever værket på anden hånd. Det gælder i lige så høj grad for – og dette bør regnes for lige så vigtigt – det afrikanske publikum.

Filmen falder således i tre forskellige dele, hvoraf den første har journalistisk, den anden aktivistisk og den tredje messiansk karakter. Lad os kort se:

Afsættet: Til et pressemøde for Verdensbanken, hvori organisationen offentliggør en donation til Congo, benytter Martens sig af sin akkreditering som journalist til at stille spørgsmålet:

*RENZO:*

*I'm Renzo Martens, Dutch, I'm making a film here in Congo. This annual contribution ... 1.8 billion dollars, I believe ... How big a part is that of the Congo's total revenue? What's the share... This 1.8 billion dollars, what share is that of the Congo's total revenues? And if it's a high percentage I'd like to know whether the fight against poverty, for which this money is destined, may be an important natural resource for the Congo? Or even the most important? (Martens 2009, 9:30).*

og får svaret fra Verdensbankens repræsentant:

*WORLD BANK REPRESENTATIVE:*

*First of all, poverty is not a natural resource. Poverty is a shared defeat for the entire international community. It is true that the development aid brings in more money to the Congos than copper or coltan or diamonds. Even if combined. But it's normal. That's how a post-conflict situation develops. (Martens 2009, 9:50).*

Martens pointe er, at fattigdom er en indtægtskilde, en ressource der kan udnyttes. Første akt af Martens' film er en klassisk dokumentation af dette. Han opsøger således løsarbejderne på en palmeolieplantage, som han har set dokumenteret på nogle sort-hvide kunstfotografer, udstillet i Kinshasa.

Martens følger en løsarbejders arbejde i marken, som er et håbløst foretagende, der tilsyneladende går ud på at rydde et enormt, tilvokset areal med en machete.

*ARBEJDER (vred):*

*It's just too much work. This whole area. It's more than I can handle. So much work.*

*MANAGER (til kamera):*

*He's suffering. We work hard. But we're not making any money. We've had enough of this company.*

Arbejderen vender tilbage.

*ARBEJDER:*

*First I have to do this part...*

Han dasker mod en udefineret del af den vanvittige beplantning.

*... then the other part.*

Han peger mod en udefineret anden del af uendeligheden.

*It takes three days to make half a dollar. What can I do?*

Arbejderen viser Martens sit hjem og sin familie:

*ARBEJDER:*

*What can I eat? I'm not sure what she's cooking.*

*RENZO:*

*Let's look.*

*ARBEJDER (fatalistisk):*

*Yes we'll see.*

Arbejderen trækker på skuldrene.

*RENZO:*

*Can we have a look.*

Arbejderen viser ham den håndfuld maniokblade, han og familien skal dele. Et af børnene har fundet en mus, som hun spiser. Arbejderen viser pigen frem. Hun er fuld af sår, og hun sover aldrig. (Martens 2009, 14:30).

I landsbyen møder Martens en læge med en liste fra Læger uden Grænser (MSF), der viser, hvor mange underernærede børn der er i området. Martens forfølger oplysningerne og finder frem til de arbejderbebyggelser, hvor det er værst: Det er hos fastansatte plantagearbejdere. I plantagebebyggelsen kommer han til klinikken. Her kommer en meget ung mor ind med sit underernærede barn:

*LÆGE:*

*This child is malnourished. She suffers from edema and weight loss. Now she's hypoglycemic.*

Han giver moren penge til at gå ud og købe sukker og giver så barnet nogle få skefulde vand med sukker.

*RENZO:*

*What will happen to the child?*

## Enjoy Poverty, Please

*LÆGE:*

*Well, this child... I don't know. It's difficult. This mother, surely she didn't have the money to save the child. The child will die.*

Renzo filmer det døende barn længe.  
(Martens 2009, 24:00).

Martens op søger den belgiske plantageejer for at høre hans side af historien:

*PLANTAGEEJER:*

*The issue is at what point does malnutrition begin ... and how to define it. (...) Let's consider... 16 (underernærede børn på listen fra Læger uden Grænser) compared to, well we have 2000 workers. They have 3 or 4 children each. That makes 8000 children. Out of 8000 or 10000, there are 16! Now, are these 16 due to lack of money to buy food? Or are their families uprooted? Or is the father a drunk who beats his kid? In the west there are also problems due to the so-called poverty. It all depends on the percentage. 16 out of 8000, I think it's not so bad. Even if it was 100. Is it a question of money? One wonders!  
(Martens 2009, 21:40).*

Så vidt er Martens i færd med at lave en klassisk dokumentar, hvis triste forløb fortsætter med, at han dokumenterer, hvordan Læger uden Grænser forlader området til fordel for et mere mediebevåget og geopolitisk interessant område. Men så møder han to italienske fotojournalister, der sammen med Martens bliver vist rundt i en lokal militars' territorium. De skal ud at se på nogle lig, som de alle tre dokumenterer. Den ene fotograf taler i mobiltelefon, mens Martens filmer de mange fluer, der er ved at spise ligene.

De tre falder i snak over en lokal fotobutik – et skur med et skilt, der siger ”BOLINGO Parisien Style” og som har flere ruller negativer hængende fra loftet.

*RENZO:*

*Where are you from?*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*I'm from Italy but I live in Kighali. And I cover the Congo and the region. I work for Agence French Presse.*

*RENZO:*

*Can I ask how much you get for one picture?*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*Sure. 50 dollars. (...) Expenses are paid.  
(Martens 2009, 42:50).*

Den anden journalist opfordrer Martens til at bidrage med historier.

*FOTOJOURNALIST 2:*

*When you're making this documentary and it's for like news, and you think it has a news*

Jepe Kristensen

*value, we pay about 300 dollars per story. And a story is not more than a minute and a half.*

*RENZO:*

*Right. And what stories do you need?*

*FOTOJOURNALIST 2:*

*Unfortunately, the only time they are interested in stories is when it's something negative. So usually it has to be a disaster or a humanitarian crisis...*

*RENZO:*

*Dead people...*

*FOTOJOURNALIST 2:*

*...Dead people. If they have a carnival or a nice parade, we're not interested.*

*RENZO:*

*I understand...*

*FOTOJOURNALIST 2:*

*But it's not me...*

*RENZO:*

*Oh, I understand.*

*FOTOJOURNALIST 2:*

*... It's supply and demand, it's a market out there.  
(Martens 2009, 43:50).*

Renzo og fotojournalist 1 inde i en stråhytte. Martens spørger fotografen fra AFP:

Fotojournalist 1 arbejder med billedbehandling på en bærbar computer.

*RENZO:*

*Who is the owner of these pictures? Whose property is the picture?*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*I am the owner. I can use it if I want to make an exhibit, a book.*

*RENZO:*

*And you don't have to pay for that?*

## Enjoy Poverty, Please

Fotojournalist 1 lidt forvirret.

*RENZO:*

*And the people that are on the pictures, the people you have photographed are they the owners of the pictures too or not?*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*No.*

*RENZO:*

*You are the owner.*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*Yes.*

*RENZO:*

*Those you photographed own nothing?*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*No, because I'm the photographer, I am the author of the pictures.*

*RENZO:*

*But they organized everything that is on the picture. You just came and made the picture.*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*What do you mean, organized?*

*RENZO:*

*Well, the situation that you made the picture of, they made the situation.*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*But not due to me.*

*RENZO:*

*No not because of you.*

*FOTOJOURNALIST 1:*

*No, yeah, sure. But it's me that made of that situation a picture. There are thousands of situations. I choose the one I think is a good picture. And that makes that picture mine. (Martens 2009, 44:00).*

Martens form bevæger sig her fra det dokumentaristiske mod det performative. Den italienske fotograf bliver på samme vis som tilskuerne til neonskiltet til et publikum: han bliver publikum for den lille forestilling, hvor Martens via meget præcise replikker præsenterer ham for en helt anden skelnen mellem kreativitet og ikke-kreativitet, end fotografen nogensinde før er blevet præsenteret for. At det skulle være de lokale krigsdeltagere, der er kreative, og ikke nødvendigvis de tilrejsende journalister. Deraf følger en anden skelnen mellem ejerskab og ikke ejerskab til billedet og til fattigdommen, som er den ressource, der udnyttes. Martens udbygger derfor efterfølgende de performative elementer i dokumentarismen. Den efterfølgende aktivistiske del af filmen giver kun fuld mening, når vi holder os for øje, at den i samme greb har en dokumentarisk interesse og præsenterer de aktører, der dokumenteres, for små performative øjeblikke i form af markant anderledes tanker end deres egne. De bliver gjort til såvel materiale som publikum. Filmen benytter ikke blot de fiktionelle former, Renov omtalte. Den skaber sine egen fiktioner og præsenterer dem i det miljø, der dokumenteres.

Martens opsøger således de lokale fotografer fra Bolingo Parisien Style. De viser ham de bryllupsbilleder, de lever af at tage:

*RENZO:*

*How much do you charge?*

*BRYLLUPSFOTOGRAF:*

*One print cost 75 cent.*

*RENZO:*

*When I first came here, the village was deserted. But I came with many journalists who were taking pictures. I ask myself... You take pictures of people when they have a party. And the photographers that come from Europe and America, they don't come to film parties, they come to film misery. Why do they do that?*

*BRYLLUPSFOTOGRAF:*

*... That is for the Americans to know... they know what they need.*

*RENZO:*

*But what do you think? You don't have an opinion about that?  
(Martens 2009, 51:05).*

Han samler dem foran et whiteboard:

*RENZO:*

*You have to make choices based on rationality. Not based on tradition, for example we fish because our ancestor fished. We need to calculate if the fishing is profitable. Or could there be something else more profitable? There are two options ... parties ... and here we have ...*

## Enjoy Poverty, Please

*BRYLLUPSFOTOGRAF 2:*

*War.*

*RENZO:*

*War, but more specific. Actually it's women raped and corpses.*

Han regner.

*Two rolls of film ... is 3 dollars. Developed twice, that costs 6 dollars.*

*That makes 12.*

Han regner videre med fotografierne indtil...

*And here we see... that you make 1 dollar per month by making pictures of parties.*

*Option Photographing War: 20 photos per month ... that makes ... 1000 dollars per month. If you take note of the difference. Option Photographing Parties has 1 dollar profit per month after having deduced costs. Option Raped Women, Corpses ... And let's add here malnourished children ... We see 1000 dollars per month.*

Fotografierne kigger på hinanden.

*You see that the two options are not the same.*

*BRYLLUPSFOTOGRAF 3:*

*I think, even if we film corpses and violated women and malnourished children, we still don't know where to sell them. We have no access to the market.*

*BRYLLUPSFOTOGRAF 1:*

*In any case we hope that you will help us.  
(Martens 2009, 52:50).*

Martens træner herefter de lokale fotografier i at fotografere profitabelt. Han lærer dem at gå helt tæt på de uheldige, at få læger på klinikkerne til at afklæde de udhungrede børn, så deres sult kan ses. Og at gå ind i folks hytter for at finde de svageste. Nogle af disse billeder tager han med til Læger uden Grænser, der bestemmer over adgangen til en række klinikker og lejre:

I en sofagrube omkring et lavt bord. I kongeside sidder to repræsentanter for Læger uden Grænser. Den ene bladrer tavst en håndfuld billeder igennem og smiler. Den anden sidder tilbagehængt med armene over hovedet og benene spredt. Han bliver filmet som den vigtigste. I dameside sidder bryllupsfotografierne stift og opret, tydeligvis nervøse.

*RENZO:*

*I'd like to present to you the photographers of Kanyabayonga.*

Jepe Kristensen

De to repræsentanter fra Læger uden Grænser ser på billederne

*RENZO:*

*The essential question here is: The photographers present here today have noticed that international photographers report on malnourished children, raped women etc., and that there's more money in this than in weddings and parties. So we'd like to ask you, if they, too, like the international photographers, can come photograph inside your hospitals, if possible.*

*MSF REPRÆSENTANT:*

*You're asking if they can photograph us so that they can sell their photos?*

*RENZO:*

*Yes.*

MSF repræsentanten ler...

*MSF REPRÆSENTANT:*

*That's what it boils down to?*

*RENZO:*

*Yes.*

*MSF REPRÆSENTANT:*

*Does that sound right to you? Here, I'll be careful with what I say. I'm responsible for my patients. I'm not here to make an exhibit of their misery. I'm not here to use my patients, the malnourished mothers and children in our care, in order for one to make money. I'm not here so that the logo of Doctors without Borders can be stuck in a photo to make cash. There's no way.*

*RENZO:*

*But the international photographers sell pictures, too?*

*MSF REPRÆSENTANT:*

*No, that's part of communication.*

*RENZO:*

*But they sell them, too?*

*If a photographer from Liberation or The New York Times or whatever comes to cover the Congo would you deny him access because he's making money?*

*MSF REPRÆSENTANT:*

*No, because he's here to make information, not money. We know exactly why those*

## Enjoy Poverty, Please

*photographs are taken. It may seem shocking to you, but it doesn't shock me.*

*RENZO:*

*But the overall problem remains. They who live in poverty can't benefit from themselves while many others can.*

Pause. MSF repræsentanten læner sig ind over bordet og finder bryllupsfotoграфernes billeder frem igen.

*MSF REPRÆSENTANT:*

*Hold on a sec ... take this photograph here ... You need to produce things ... it's not to humiliate you , but to produce images takes a lot of work. It's more than just pushing a button.*

*(Martens 2009, 1:05:40).*

De forlader Læger uden Grænser uden held. Martens opgiver at hjælpe de lokale fotografer.

Selvom nogle af filmens dokumentariske træk fortsætter ind i denne anden del, er der ikke længere tale om nogen egentlig dokumentar, men teater. Det er selvfølgelig også Martens bekendt, at disse lokale ikke har internet, pressekort, digitalkameraer eller for den sags skyld egentligt talent for at tage billeder. Forløbet gennemføres alligevel og giver filmen mulighed for at rumme en dramatisk situation, som tilmed i pinligste grad udstiller en af landets vigtigste 'hjælpere' som racistiske hyklere.

Denne lille teaterinterventions publikum, de lokale fotografer, ser den dog ikke som teater. De befinder sig i en anden virkelighed, ville vi sige, eller med Luhmann – de har nok at gøre med førsteordensagttagelserne penge/ikke penge, mens Martens' intervention som en formgivning af denne iagttagelse er en iagttagelse af anden orden.

Men ikke nok med det, for der er selvfølgelig også et andet publikum til stede for Martens' intervention, nemlig lægerne fra MSF, for hvem Martens vedholdende præsenterer en ny idé om, hvad der er ret og rimeligt. Heller ikke de er i stand til i egentlig forstand at afkode hans performance. Men som det fremstår i Martens film skyldes det ikke manglende evner – men derimod manglende lyst, eller måske snarere: De er så engagerede i deres organisations videreførelse og udviklingsmuligheder, at de ikke kan skelne på anden måde end ud fra, hvad der gavner organisationen og hvad ikke. Også her er der en diskongruens, blot mellem to lige stærke systemer.

Diskongruens mellem værk og publikum udgør også kernen i filmens tredje, messianske del, som jeg kort skal beskrive en enkelt situation fra:

Martens har, efter at have præsenteret sit ENJOY PLEASE POVERTY-skilt for en landsby og belært dem om, at de hellere skal nyde fattigdommen end at gå at ærgre sig over ikke at have nogen penge, igen opsøgt den trængte markarbejder. Han har købt ham og hans familie et måltid med kød.

Kameraet filmer børnene, der spiser. For første gang ser vi et af arbejderens børn smile. Derefter skift til arbejderen.

*ARBEJDER:*

*I want to thank you. Thank you!*

Jepe Kristensen

*RENZO (bag kameraet):*

*I would like to thank you as well, for the work you deliver almost for free. I think it's almost impossible for your situation to change. You will always have a job with low wages. In Europe, we don't want our coffee or cocoa or coltan or palm oil... we wouldn't want it to be more expensive.*

*ARBEJDER (vred og såret):*

*Listen here, please, a man needs a salary! Whatever the price, a man needs ... a good salary!*

*RENZO:*

*How long have you worked here?*

*ARBEJDER:*

*How long?*

*10 years...*

*RENZO:*

*Do you have a TV set?*

Lang pause

*ARBEJDER:*

*Here? I don't have.*

*RENZO:*

*Do you have electricity? Running water?*

*ARBEJDER:*

*No*

*RENZO:*

*A radio?*

*ARBEJDER:*

*Nothing. You have seen my house.*

*RENZO:*

*A suit?*

## Enjoy Poverty, Please

*ARBEJDER:*  
*Nothing!*

*RENZO:*  
*Leather shoes?*

*ARBEJDER:*  
*Nothing.*

*RENZO:*  
*If you haven't been able to obtain these things in 10 years I don't think you will anytime soon.*

Lang pause. Arbejderen siger ikke mere.  
(Martens 2009, 1:10:50).

Credoet er: Better enjoy poverty than fight it and be unhappy. Neonskiltet, eller som her, den pludselige aflevering af voldsomme replikker, ridser situationen op fuldstændig som var der tale om en 'almindelig' teatral intervention. Det, der giver disse situationer deres egenart, er det faktum, at situationens publikum ikke har nogen egentlig mulighed for at forstå det kunstsystem, som de er rammesat i, og som et eksternt publikum iagttager dem gennem. Disharmonien er den væsentligste pointe.

Filmen rundes af med billeder af Martens, der flåder sit skilt ned ad Loaponifloden:

En svømmende, hvid mand kommer pludselig op af floden. Han fortæller om sit arbejde som menneskerettighedsforkæmper i Congo. Derefter nysgerrigt og åbent:

*MENNESKERETTIGHEDSFORKÆMPER:*  
*Are you her to pillage, rape and steal like the other white people?*

*RENZO:*  
*I'm here to teach them how to deal with life.*

*MENNESKERETTIGHEDSFORKÆMPER:*  
*Yeah, well.*

Han smiler overbærende.  
(Martens 2009, 1:22:02).

Vi forstår, at også denne tredje fase af Martens projekt er en fiasko.

## Verdenskunst

*Wir verstehen unter 'Weltkunst' nicht eine Kunst, die die Welt auf überlegende Weise repräsentiert, sondern eine Kunst, die die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet und dabei auf Unterscheidungen achtet, von denen abhängt, was gesehen und was nicht gesehen werden kann. Nur so kann für Fiktionalität das Recht zu eigener Objektivität reklamiert werden und nur so kann der realen Realität des Üblichen eine andere Realität gegenübergestellt werden. (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 40).*

skriver Luhmann og giver os derved lejlighed til at se, hvilken formgivning Martens udfører. Er form en forskel, der lader sig betragte, er Martens arbejde lige netop at iscenesætte situationer, hvor de forskellige aktørers skelen lader sig iagttage. Det gælder nødhjælpsarbejderens skelen mellem hvilke fotografer, der kan lukkes ind i nødhjælpssystemet (vestlige, der skaber kommunikation for systemet), og hvilke der ikke kan (afrikanske, der vil skabe profit for sig selv); og det gælder fotojournalistens skelen mellem hvem, der har kreative rettigheder (ham, der har udvalgt den afbildede situation) og hvem ikke (de lokale, der har arrangeret situationen for ham).

Af disse iagttageres iagttagelser, der bliver stillet til skue, er også Martens egne som for eksempel hans skelen mellem valg baseret på rationalitet og valg baseret på tradition. Og mere spidsfindigt fremstilles hans opsæthed på at lave et moderne kunstværk. Der efterlades ingen tvivl om, at Martens' værk er optaget af, hvad kunst er nu, hvorfor det 30 år efter Nauman er væsentligt at bære en Human/Need/Desire-lignende neon-installation ind i Congos jungle: værket er opsat på at være moderne.

Luhmann så en sådan opsæthed på at være moderne som en blindgyde for kunsten:

*Viel mehr als andere Funktionssysteme ist das Kunstsystem um seine eigene Modernität besorgt. Man diskutiert zum Beispiel, ob Realismus 'modern' sein könne, und hält, wenn nicht, die Sache damit für erledigt. Entsprechend wird im Bereich der Kunst in Praxis und Theorie mehr als anderswo nach Kriterien der Modernität gesucht. Dennoch hat man nicht den Eindruck, dass diese Suche ihr Ziel schon erreicht hat. (...) Man hat den Eindruck, dass diese Experimente mit Modernität ihre Möglichkeiten ausgeschöpft haben. Aber gibt es andere?*

*Man wird fragen dürfen, ob nicht zunächst die moderne Gesellschaft begriffen sein muss, bevor man bestimmen kann, worin die Modernität der Kunst besteht. In sozialstruktureller Hinsicht läuft das, so jedenfalls die hier vertretene Ansicht, auf einen Primat funktionaler Differenzierung des Gesellschafts-system hinaus und hat die Konsequenz der Versicht des Verzichts auf alle Positionen, die die Welt oder die Einheit der Gesellschaft in der Gesellschaft repräsentieren könnten. (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 41).*

For at have nogen betydning i sig selv må kunsten altså hele tiden være ny (vi kunstnere må producere ting, der ikke er lavet før, for at give publikum noget at kommunikere om), ellers er den ikke i stand til at skabe betydning. Men dette nyhedskrav betyder så også ifølge Luhmann, at kunsten bliver fanget i sin egen avantgarde-fælde.

### Men helt så galt står det måske ikke til?

Martens har i det mindste et forhold til kunstens omverden. Værket 'dokumenterer' en lang række forhold i Congo, og formår at få os, kunstpublikummet', til at harmes. Det formår at 'dokumentere' at de, vi har sendt for at hjælpe (Læger uden Grænser) reproducerer problemet. Og det 'dokumenterer' endvidere, hvordan de medier, der skal bringe os (der når vi ikke er kunstpublikum er et politisk publikum) oplysninger om forholdene også reproducerer problemerne.

Martens løser på ingen måde disse problemer. Den arbejder, han slutter venskab med og køber et stort, kødfuldt måltid, overlader han til sig selv igen dagen efter uden nogen problemer løst. Det samme gælder de fotografer, han trækker igennem et længere uddannelsesforløb med medfølgende forhåbninger og udgifter. Heller ikke de er hjulpet på nogen måde. Snarere kan man sige at interaktionerne og den deraf følgende film i udpræget grad reproducerer lige netop de temaer den kritiserer: han filmer skamløst døende børn, lig og voldtagne kvinder; han nyder at filme sig selv opleve Afrika og tjener penge på det; og han forlader hele situationen igen uden at blinke for at tage på turné på europæiske og amerikanske gallerier og museer.

Hvad Martens derimod gør, er, så vidt jeg kan se, at skabe inkongruenser mellem sine handlinger og sit publikum på stedet, og mellem publikum på stedet og os, det fjerne publikum. Han indstifter med andre ord form, vi kan betragte. Form som andet en penselstrøg har efterhånden en lang tradition i kunstsystemet. Forretning-som-form (SUPERFLEX, Teun Castelein m.fl.) eller entreprenøropgave-som-form (Santiago Sierra) kunne være eksempler. Martens bruger nødhjælp som form og dokumentar som form, og via interaktioner for et publikum i disse sfærer, trækker han disse systemer ind i værket, hvor deres iagttagelsesformer bliver betragtbare som en moderne form for penselstrøg. Deraf reproduktionen.

Og denne reproduktion er ikke holdningsløs:

*This film (...) doesn't critique by showing something that is bad, it critiques by duplicating what may be bad. (...) And I think, this is on the one hand an artistic strategy that is well rehearsed in many other pieces over the last century. (...) Most documentary films critique or reveal or show some outside phenomena, like this is bad, or this is bad, or this is tragic or what have you. In this film, it is not the subject that is tragic, like poverty in Africa, it is the very way that the film deals with the subject that is tragic. So that's why it's a piece of art, because it deals with its own presence, it deals with its own terms and conditions, it's not a referential piece. It's autoreferential (www.africasacountry.com 2010).*

forklarer Martens i et interview.

Hos Naumann så vi i *Human/Need/Desire* kunsten nyde sin egen autonomi, der indeholder friheden til at kommentere og lægge afstand til sine omgivelser og dyrkes som en privilegeret udsigelsesposition. Den slags autonomiglæde er ikke at finde i *Enjoy Poverty*, hvor værket i fuld viden reproducerer problemer i sin omverden.

Martens brug af et flerfoldigt publikum er lige netop derfor uhyre vigtigt, og når han derigennem skaber et værk uden nogen privilegeret iagttagelsesposition, har vi så vidt jeg kan se også at gøre med udsagn af en anden natur, end det er tilfældet hos for eksempel Nauman. Måske kan vi nu komme med et bud på, hvad det er for en frustration, Martens har forsøgt at give form, og som har nødet ham til at transportere sin neon-installation ud til et publikum, som ikke er i stand til at forstå den skelnen mellem kunst og ikke-kunst, de bliver rammesat i.

Martens' film beskriver lukkede systemer, der nærmest er Luhmanske karikaturer og monstrøsiteter. Ved at gøre brug af et fordoblet publikum, træder *Enjoy Poverty* momentvis ind i andre systemer.

Den er til dels nødhjælp – og den demonstrerer gennem Martens' egne udsagn og udsagn fra nødhjælpsarbejdere, hvordan nødhjælpen er et system, der ikke er i stand til at reflektere over sine egne iagttagelser og ude af stand til at se sin omverden som andet end sin omverden.

De internationale medier fremstår lige sådan: ude af stand til at se omverdenen som andet end materiale. Det mediesystem, der i egen selvforståelse er begrundet ved at være forbindelsesled mellem andre systemer, fremstår her som et system, der først og fremmest medierer sig selv, også når det refererer til sin omverden. Det er ikke primært mediernes udnyttelse og kapitalisering af den tragiske situation, som Martens værk forsøger at formgive. Værket, der selv er et medie, giver form til det forhold, at lige netop mediesystemet camouflerer sin lukkethed som en mediator mellem andre systemer. Dermed gør det ikke det, vi set udefra mener, at mediesystemet burde gøre, nemlig at overvinde geografiske, sociale, økonomiske og strukturelle skel og bringe systemer i kontakt med hinanden i form af informationer.

Når nu Martens værk heller ikke bringer os i kontakt med hinanden på tværs af disse skel og fremhæver dette forhold i sin fortælling, er det måske på sin plads at se formgivningsambitionen som en anden, nemlig modsat de traditionelle medier at af-camouflere dette forhold.

Den etiske anledning til det dobbelte publikum i form af et afrikansk og et vestligt, et uddannet og et kunstinteresseret, kan derfor til dels formuleres gennem Luhmann, nemlig som at det bliver synligt for os som donorer og medieforbrugere; at de iagttagede systemer i form af internationale medier og international nødhjælp svigter sig selv og deres omverden, fordi de i uhyggelig grad er selvtilstrækkelige. Tager man kun værket til indtægt for dette udsagn, gives man også muligheden for en forbedring, nemlig at systemerne begynder at foretage adækvate iagttagelser på andenordensniveau og derigennem korrigerer den måde systemet forholder sig til sig selv og sin omverden. Men hos Martens er der ikke antydningen af en løsning, værket er snarere en lang iscenesættelse af fejlslagene forsøg. En væsentlig del af Martens' frustration må vi nok snarere beskrive på kanten af Luhmann (og som lægmands kommentar til det samfund, Luhmann beskriver). Martens iscenesætter systemernes egen-videreførelse, deres auto-poiesis som monstros, som et fænomen, der overtager systemet og udrydder dets oprindelige formål.

Og når svaret på spørgsmålet om, hvorfor de to publikum også skal gives æstetisk form, er det fordi værket giver form til problemstillingen på sit eget felt. Martens er sig bevidst, at også dette værk er en del af den fortløbende kunstproduktion, faktisk i en sådan grad at værket er en formgivelse af ikke at være andet end kunst: det er en formgivelse af kunst, der ikke kan andet end at være kunst. Også i kunstsystemet fremstilles egen-videreførelsen som monstros. At vi kun kan se *Enjoy Poverty* som kunst, er den største tragedie; og deri ligger dets væsentligste formgreb.

Det kunne altså være, værkets svagheder til trods, at vi her har at gøre med et værk, der via sit dobbelte publikum på ganske markant vis giver et bud på en modernitet, der opleves ikke blot funktionsdifferentieret, men som bestående af lukkede systemer, hvis videreførelse af sig selv korrupperer deres omverdensforståelse til umenneskelighed, og at de medieårne berøringer vores lukkede systemer imellem – hvad Luhmann kalder irritationer – er irriterende grænsende til desperation.

---

### Jeppe Kristensen

Den ene halvdel af teaterprojektet Fix&Foxy, der siden 2005 har lavet forestillinger om medier, politik og publikumsrelationer. Cand.mag i dramaturgi og ekstern lektor ved Institut for Æstetisk og Kommunikation på Aarhus Universitet.

---

## Enjoy Poverty, Please

### Litteratur

Luhmann, Niklas, F. Bunsen & D. Baecker, 1990. *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Haux.

Renov, Michael, 2004. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.

Williams, Linda, 1993. Mirrors Without Memories. I: *Film Quarterly*. Vol 46, no 3.

Martens, Renzo: *EPISODE III: ENJOY POVERTY*, Renzo Martens Menselijke Activiteten & Peter Krüger/Inti Films, 2009.

[www.moma.org](http://www.moma.org) (besøgt september 2012), specifikt [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81175](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81175)

[www.afrikasacountry.com](http://www.afrikasacountry.com) (besøgt september 2012), specifikt [www.afrikasacountry.com/2010/07/16/poverty-for-sale/#more-12098](http://www.afrikasacountry.com/2010/07/16/poverty-for-sale/#more-12098)

[www.teun.nu](http://www.teun.nu)

[www.superflex.net](http://www.superflex.net)

[www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com)