

Myte-figur-myte-figur



TIDENS EROTIK
Anne-Mette Schultz

PREPARATORY NOTES FOR A DANCE MACABRE
Timo Takatalo

FOR ALL THE WORLD'S FISHES
Keith Stern-Pirlot

MELLEM DIG OG MIG
Joen Vedel

VIRKELIGE TUDSER I IMAGINÆRE HAVER
Jens Hüls Funder

FARS ARBEJDE
Kristian B. Johansson

TOTAL FREEDOM
Keith Stern-Pirlot

UDNÆVNT AF HÆREN TIL KUNSTNER
Jørgen Michaelsen

THE VOID SOM UTOPI
En samtale mellem Eva la Cour og XX

Myte-figur-myte-figur

Side 3.....	Anne-Mette Schultz: Tidens erotik
Side 9.....	Timo Takatalo: Preparatory notes for a dance macabre
Side 17.....	Keith Stern-Pirlot: For All the World's Fishes
Side 20.....	Joen Vedel: Mellem dig og mig
Side 28.....	Jens Hüls Funder: Virkelige tudser i imaginære haver
Side 30.....	Kristian B. Johansson: Fars arbejde
Side 33.....	Keith Stern-Pirlot: Total Freedom
Side 36.....	Jørgen Michaelsen: Udnævnt af hæren til kunstner
Side 42.....	En samtale mellem Eva la Cour og XX: The Void som Utopi

Tidens erotik Anne-Mette Schultz

Jeg sidder ved skrivebordet på værelse 212 i et gammelt nonnekloster, som nu er et arbejdsrefugium. Jeg er her for at deltage i seminaret 'Mobili et Mobilis'. Jeg tror det handler om noget med sorte huller, matematik og fysik. Der findes indtil nu ikke noget program for ugens forløb. Jeg kan se på tavlen over reserverede værelser, at vi bliver tolv. Jeg har mødt en anden deltager, Christian, ellers kender jeg ingen. Jeg sidder her fordi jeg vil have afsluttet mit momsregnskab inden seminaret går i gang.



Detalje, *Religion assisted by Spain*, Titian (Tiziano Vecellio), 1572-1575

I dag havde jeg en nedsmeltning. Hvad skete der, hvorfor begyndte jeg at græde? Og hvad havde det at gøre med den første kvinde, der fik lov at kigge i et teleskop og som bidrog væsentligt til beskrivelsen af dark matter? Vera Rubin. Det virker indlysende at den første kvinde, der fik lov at kigge i et teleskop opdagede dark matter. Mørkt stof, den erfaring at se verden krænget, forstå at der findes ingenting og vide at døden er *noget*. Jeg følte sympati med hende, ikke bare sympati, men en stærk følelse af en fælles grund. Vi var forbundet, den formiddag, mens jeg græd og forsøgte at forstå en opsummering af udviklingen af fysiske dimensioner i teoretisk fysik. Vera Rubin kunne ikke få lov at blive optaget på afdelingen for teoretisk fysik, fordi hun ikke måtte dele toilet med de mandlige studerende. Hun byggede derfor sit eget mobile toilet. Det var svært for mig at acceptere med hvilken hastighed underviseren præsenterede billeder, uden at afsætte tid til at afklare relationen mellem et abstrakt

forhold og en meget konkret illustration. Jeg prøvede at stille spørgsmål. Jeg overvejede om jeg græd i frustration over min manglende viden om matematik. Jeg kan ikke huske hvad Pythagoras er. Jeg vil ikke acceptere, at der er ting jeg ikke ved. Jeg kom til at tænke på mit stjernetegn, stenbukken, som er kendetegnet ved stædighed, i mit tilfælde tredobbelt, fordi mine to måner, stenbukken igen og løven, også er kendetegnet ved stædighed. Da underviseren præsenterede Vera Rubin triumferede jeg, som om hun var et bevis på sammenhængen mellem viden og seksualitet. Jeg fik lyst til at hovere overfor en hver form for mand. Idioter. Tænk at man skal bygge sit eget lokum på et universitet. Matematikeren ved siden af mig har netop afleveret sin ph.d. i matematik ved universitet i Zürich. Jeg googled kvinders stemmeret i Schweiz. 1971. 1991 i nogle cantoner, tilføjede han, da jeg viste ham det. Skulle ansvaret for kvinders manglende tilgang til viden og toiletter og stemmeurner hvile på ham, fordi han er mand, forsker og halvt schweizer?

Jeg satte mig udenfor med ryggen mod muren, frustreret over at reagere følelsesmæssigt på min egen manglende viden om matematik og manglen på lokummer til kvinder på universiteter på Vera Rubins tid. Skotten, som jeg ellers ikke har kunne høre hvad siger, jeg ved derfor hun er kunstner, nogen beder hende om at tale højere og den direkte effekt er, at hun taler lavere eller i samme leje, kom hen og spurgte om jeg var okay. Niveauet af bevægelse i rummet havde været eksponentielt stigende i forhold til mængden af ord, der kom ud af hendes mund, hvilket yderligere utydeliggjorde lyden. Men udenfor kunne jeg høre hende. Jeg ville gerne sige til hende, hvorfor jeg egentlig græd, rigtigt, eftersom jeg også selv var interesseret i at finde ud af det. Det er billederne, der gør mig ked af det. Viden er en meget ensom ting. Jeg er overladt til min egen fortolkning og vanlige omgang med billeder, og jeg vil gerne forstå dem på fysikkens præmisser. Jeg lider af en vrangforestilling om at en fuldbyrdet oversættelse af en ligning findes, og at den vil bringe mig til ro. Matematikkerne ønsker ikke at oversætte ligningen. De laver en ny ligning, og på den måde forstår de mere om den første. Jeg har i matematikken stillet det spørgsmål, som jeg i kunsten selv forsøger at afvikle: "men hvad betyder det?" I løbet af en dag kan stort m betyde mange forskellige ting. Der er ingen venden hjem ved at gense stort m. Dette er en utryk fornemmelse.

Underviseren, som er forsker i fysik og filosofi, bruger latinske bogstaver i sine ligninger. Tegnene ændrer betydning, og bogstaverne kan optræde både som små og store. Som dagene går øger han mængden af tegn, gamma, delta, tau etc. Det latinske alfabet er ikke længere tilstrækkeligt eller også ønsker han at øge mængden af referenter.

I et koordinatsystem med en t- og en x-akse er rummet fladt. T er tid og x er rum. En ligning med t, x, y, z beskriver et 4-dimensionalt rum, hvor t er tiden og x, y, z er rumlige dimensioner. Et sådant rum kan ikke tegnes, men et xyz-rum kan eksistere som et punkt på en t-akse i et større koordinatsystem.

Plus og minus er ikke blot tegn, der beskriver relationen mellem to tal, de kan også beskrive en ladning og dermed bestemme karakteren af det tal de står foran i en ligning, og gruppere det med andre tal af samme ladning.

Jeg oversætter med mine egne eksempler: u og n er den samme form, men vi beskriver dem forskelligt, alt efter hvilken vej bulen vender. *Bule* (n) er ikke det samme som *hul* (u), men en simpel illustration vil resultere i to lignende figur. Det der adskiller dem fra hinanden er den vej figuren vender. Beskrivelsen af et hus vil ændre sig, hvis vi vender huset om, så det går ned i jorden. Tyngdekraftens ændrede effekt vil påvirke beskrivelsen. Hvis vi indsætter disse to figur-par, hhv. *bule* og *hul*, og hus og inverteret hus, i et koordinatsystem, vil koordinaterne for de to dele af et par være forskellige, selvom grundformerne er de samme. Koordinaterne svarer til "beskrivelsen".



Detalje, *Adam and Eve*, Titian (Tiziano Vecellio), ca. 1550

Der er et koordinatsystem på perronen og et koordinatsystem i toget. Koordinatsystemet på perronen tager udgangspunkt i personen, som står på perronen. Koordinatsystemet i toget tager udgangspunkt i personen, som rejser med toget væk fra perronen. Med udgangspunkt i personen, der står på perronens koordinatsystem, går tiden i toget, som sætter af fra perronen, langsommere end tiden på perronen. Man beviser dette ved et tænkt eksperiment, der lyder som følger: I toget er klokken repræsenteret ved en skive på gulvet og en tilsvarende skive i loftet nøjagtigt placeret over skiven i gulvet. Mellem disse to skiver bevæger en kugle sig. Eftersom toget bevæger sig fremad med en konstant hastighed, forlader kuglen den nederste skive ved en given afstand til perronen, og når den rammer skiven i loftet, har toget bevæget sig længere væk fra perronen, og kuglens bane tegner således en vinkel på x antal grader fremadrettet. Når kuglen rammer skiven i loftet, skydes den igen nedad mod skiven i gulvet, men eftersom toget bevæger sig fremad, tegner kuglens bane igen en vinkel på x antal grader i nedadgående retning. Disse diagonale linjer iagttages med udgangspunkt i perronens koordinatsystem. For personen i toget bevæger kuglen sig lige op og ned mellem de to skiver. Denne bevægelse, en ubesværet ping-pong mellem to punkter, er kortere end længden af den linje, der tegner sig mellem øverste og nederste skive lagt til togets bevægelse. Hvis kuglens bane fra nederste til øverste skive og tilbage igen, med udgangspunkt i togets koordinatsystem, tager et sekund, tager samme bevægelse set fra perronen dobbelt så lang tid, altså to sekunder. Dette betyder at på to sekunder, med udgangspunkt i perronen, er der på toget kun gået et sekund.



Detalje, *Adam and Eve*, Peter Paul Rubens (kopieret efter Titian (Tiziano Vecellio)) 1628-29

Jeg tog mig sammen på det alleryderste trin lige før indgangen til metroerne og sagde, jeg er meget tiltrukket af dig og jeg har været det i en uge. Jeg blev nødt til at sige det nu. Han sagde, for det første, du skal ikke tænke på tiden, det er mig der styrer den. Han skulle mødes med en ven, og jeg gjorde antræk til, at vi ikke behøvede snakke mere om det, jeg ville bare have det sagt. Han sagde noget med, at han havde lyst til at bruge mere tid sammen med mig, men at det måske også virkede overdrevet at invitere mig til Zürich, at han var meget interesseret i mit selskab, ikke på en romantisk måde men mere fordi jeg var meget sensuel. Han refererede til nogle ting, jeg havde nået at udtale mig om i toget. Vi havde en lang metasamtale om pågældende emne på vej til Paris med en tredje person, en inciterende kvindelig matematiker. Hvis jeg var en viril heteroseksuel mand ville jeg gå efter hende. Jeg fik sagt alt muligt, mens jeg forsøgte at forstå om jeg igennem samtalen kunne modtage en indirekte afvisning, ud fra eksemplerne han kom med. At dømme efter hans måde at referere til samtalen, lød det som om den havde haft samme funktion for ham. Han sagde, jeg tror godt Emily forstod at vi havde en flirt. Jeg sagde, jeg troede I havde én. Eller, sagde jeg, jeg vidste det ikke. Jeg ville jo selv have haft det, hvis det var mig der var ham. På et eller andet tidspunkt kyssede jeg ham. Jeg tænkte, vi står her, og om lidt er du væk og det her virker som den eneste mulighed. Han lavede kysset om til et knus, hvilket fik mig til at tænke at han synes det var en dårlig ide. Jeg sagde, måske var det mig, der trak mig lidt tilbage, han sagde, ja, efter vi havde gået tur i skoven og siddet i mørket i haven den aften, betød det noget for mig, og dagen efter virkede du afvisende, eller jeg blev i tvivl om du var interesseret, eller om det bare var mig. Jeg sagde, det var for stærkt for mig, jeg blev overvældet af hvor tiltrukket jeg var af dig. Jeg kunne ikke se på ham.



Modsatte side:
 Detalje, *Philip IV on Horseback*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, ca. 1635

Notre Dame de Paris
 (1163-1345) efter
 branden i april 2019

Notre Dame er i gang med at blive genopbygget, og det ser ud til at man forstærker de uendørs stenhvælvinger med træ. De er ikke så kønne de buer, siger min far, da jeg fortæller ham hvad jeg så i Paris. De skal modsvare det pres som de indre hvælvinger i kirkens loft skaber på ydermuren. Er trækonstruktionen en blivende ting, den er meget minutiøst udført. Det er sikkert noget de bruger under genopbygningen og så fjerner de det bagefter. Eller også skjuler de træet. Det er en underlig løsning. De kunne lade den sidde som et vidne om branden og tiden. Min far fortæller mere om kirker fra middelalderen. Jeg har læst Jordens søjler. Sproget var ikke særlig spændende, lidt klichéfyldt, men jeg fortsatte med at læse på grund af det med kirkerne. Det er fantastisk, at man konstruerede indvendige hvælvinger uden at vide, hvordan man kunne modsvare det pres de skabte. Det er derfor man byggede buerne udenpå kirken i første omgang, indtil man fandt en anden løsning.



På pradamuseet står vi i den ovale sal med Diego Velázquez' malerier af det spanske hof omkring Kong Philip IV. Min far peger på nederste hjørne af et stort maleri af kongen til hest. Hovene, eller begge underben op til hestens knæ, flimrer. Benene er gentaget, som et gennemsigtigt skin, endnu et sæt ben i et spejl, spøgelsesben. Hesten sætter af, den er ved at stejle. Hovenes slørethed er et spring. Men benene forsvinder også indad i maleriet, ind i landskabet optages benene. Måske den kommende gentagelse falder i ét med baggrunden, benene kunne være gentaget hundrede gange retning indad. Vi står længe og ser på hjørnet og synes Velázquez er sjov. Jeg har det som om, han hælder kildevand nedad min hals og ind i min mund på samme tid, det er vederkvægende. Jeg elsker rummet, jeg vil blive der i hundrede år, mens malerierne hænger på væggen. Jeg elsker det, fordi malerierne overskrider tiden og får rummet til at føles større. Tænk at nogen maler her, nogen har malet dette, det er ikke noget som altid har fandtes. Velázquez var et rigtigt menneske, som havde vid og humor nok til at male så store billeder og sy ekstra meget lærred sammen for at få formaterne til at passe til den storhed han skulle beskrive. Man kan se sammensyningerne. Se, de vil have det større, her har jeg måtte tilføje ekstra stof, fordi hendes kappe skulle være så uendelig, at du glemte, det var nogens kappe. Du troede det var et tæppe, du forsvandt i det, du lagde dig ned i mønstret. Kong Philip IV er en langtrukket lysegul mand, Velázquez' chef eller Velázquez' største fan, eller for eftertiden Velázquez' emancipatoriske undersåt.

Min far fortæller mig om en sang med Annika Aakjær som hun har sunget til zulu comedy galla, om menstruation. Vi ser en optagelse og han viser mig en til, fra et 8. marts arrangement sidste år, hvor AA synger en sang om at være bedste venner. I introduktionen fortæller hun at forskellige kvinder har ringet hende op fordi de ville have hende til at spille sangen til deres bryllupper. Men den handler ikke om et heteroseksuelt par, den handler om to veninder som ikke er kærestes, men netop venner.

Hun laver sjov, men skriger, kan I for helvede ikke bruge en af de uendeligt mange sange i verden, som handler om netop det heteroseksuelle parforhold som underholdning til jeres monogame standardbryllup og lade min sang være. Bagefter finder jeg en optagelse fra et program på tv2, der hedder toppen af poppen, hvor hun har deltaget mange gange. Hun synger en af Lis Sørensens sange, mens hun spiller klaver til. En anden deltager synger en af Annika Aakjærs sange, der hedder jeg gir. AA sidder selv og ser på i et adidas joggingsæt, meget ydmyg, næsten rørt. Hun er rød i kinderne og svajer med hovedet fra side til side, som om hun ser sig selv udefra med ømhed.

Preparatory notes for a dance macabre Timo Takatalo

*In the winter season an ant was cold and
pulled out of a cranny a morsel of grain
which he had stored up in the summer.*

*A grasshopper, starving, begged him
to give him too some food, so that he might survive.*

“Well, what were you doing,” he asked, “over the summer?”

“I wasn’t having fun, I just sang and sang.”

The ant laughed and, withholding the grain of wheat, replied:

“Dance in the winter if you sang in the summer.”

The oldest layer of the fable of *The Ant and the Grasshopper* is occupied by a colony of ants. Its ways, enveloped with an aura of pious wisdom, make a story in its own right against which the events of the fable are constructed, perceived and measured. Similar portrayals of the ants' life are found in the Bible's Book of Proverbs (6:6-8; 30:24-25). There is no evidence of direct influence one way or another, but they could be linked indirectly through an unknown node in the ancient Near Eastern wisdom tradition. Despite the precedence of the ants, the real constituting event of the fable as an Aesopic fable proper is the appearance of the Grasshopper. It breaks the previous proverbial timelessness and moves the story's didactic focal point from the universal moral validity of the Ant's ways to the one-time occurring fall of the Grasshopper. The silent toil of the ant colony continues, but now as an abstract expression of a work ethic imposed on the both insects alike.



The fact that the Ant has internalized the work ethic doesn't mean, in itself, that following it is unproblematic. The Ant is hardly a one-dimensional Stakhanovite, immune to temptations to give up the travail and live for pleasure. Alone, the resentful self-righteousness with which it repels the Grasshopper at the end of the fable hints at how frustrated it eventually is with the Sisyphean rotation of its life. This becomes more apparent when the fable is contrasted with the parable of the Prodigal Son (Luke. 15:11–32), which builds on a very similar setting. In the parable, the role of the Ant falls upon the elder brother who works diligently in the field, while the Grasshopper is of course the younger brother, the prodigal son, who squanders his preheritance on amusements. The fable and the parable differ in their outcomes, but only because of the interference of the father in the latter: not only does he overlook the mistake of his son but orders a fattened calf to be slaughtered to celebrate his return. At this, the elder brother breaks down, but, in the end, it's just the last straw. “I've been slaving for you and never disobeyed your orders,” he rages at his father, revealing by the choice of words the root cause of his anger. No doubt the Ant would have reacted similarly to such a merciful turn in the plot; and, conversely, without the father, the calf and the unjust experience, the elder brother would simply have told his brother off in the very manner of the Ant: “So you squandered your property with prostitutes? Well, go fuck yourself then!”



The renewed popularity of Jean de La Fontaine's fables in 19th century France resulted, among other things, in a vast number of visual interpretations, which, in turn, increased the popularity of the fables even further. Among others, *La cigale et la fourmi* inspired numerous visual representations, varying from high art pieces to so-called French postcards. They focused almost exclusively on the Cicada

(replacing the anglo-saxon-based Grasshopper in the Greek and Romance versions), whom they picture typically as a young woman, often more or less naked. The male gaze that these works embody finds a matching counterpart in the way the Ant sees the Grasshopper within the fable, that is, as a manifestation of sinful desire. Rather than lust, however, the Ant is tempted by acedia, or, “the demon of the noonday” as Evagrius Ponticus, highly influential theologian and a desert ascetic from the late 4th century, calls it in his demonological treatment of tempting thoughts (*Praktikos*, 6–14). According to him, acedia is the most burdensome of all the demons. Appearing in the middle of the workday, it slows time down almost to a standstill, distracts and eventually makes one hate work and the whole way of life around it, suggesting it would be better to be somewhere else, doing something else.



The folklorist, historian and fable collector Joseph Jacobs expanded his 1894 published version of the fable with a prologue that takes place in the middle of a summer day. In it, the Grasshopper approaches the busy Ant, tempting it to give up its work: “Why not come and chat with me instead of toiling and moiling in that way? Why bother about winter? We have got plenty of food at present.” Instead of having made the scene up himself, Jacobs has most likely taken it from *The Ant and the Dung Beetle*, a lesser known parallel fable to *The Ant and the Grasshopper*. The Dung Beetle is not a singer and doesn't have the Grasshopper's depth of character, but the prologue compensates for this lack by adding to the fable's moral and dramatic weight. Since then, the scene has become an almost standard extension of the fable, not least due to the famous Disney cartoon adaptation released in 1934, in which the grasshopper Hop lures Andy Ant even more relentlessly: “The Good Book says the Lord provides, there's food on every tree. I see no reason to worry and work, no Sir, not me. Oh, the world owes us a living. You shouldn't soil your Sunday pants like those other foolish ants. Come on, let's play and sing and dance!” It takes the authority of the Queen Ant to keep Andy at bay.



Speculum Sapientiae, a widely read collection in medieval days, contains a version that deviates from the classic plot by reducing the whole fable to a single encounter under stifling summer heat. The Grasshopper, this time more sympathetically, advises the Ant to take a rest from its work. The Ant turns down the suggestion patiently and with such eloquence that the Grasshopper ends up reconsidering its frivolous ways – seemingly to the extent that their rendezvous in the winter is cancelled as unnecessary. The Ant constructs its argumentation on the famous passage from the Ecclesiastes (3:1–8), on how there is a season for every activity under the heavens. After this it justifies its own orientation towards the future by explaining that the coming time is all it has left, when the past is already being lost and the present is about to wither away too. Finally, it offers a rather theological definition of foresight as gathering and maintaining reserves during this transitory life so that one can live forever in eternal and blissful rest.



The idea of transcendent rest is fundamentally refuted in the comedian Pierre Péchin's travesty version *La Cèggal È La Fôormi*. The live show recording, published in 1976 as a single record, charted three months in the French top ten. The popularity of the sketch indicates perhaps less the once-again-renewed interest in La Fontaine's work than the rise of migrant populations, especially Arabs, as a new subject of humor amid economic instability and rising racism. Relying on the imitated accents and other caricatured representations, the sketch tells of an encounter between two migrant workers along the lines of the original fable. At the end of the story, one dies of hunger, the other of a heart attack. The moral: “You stuff yourself, you don't – you croak anyway!” Despite their different paths in life, the Grasshopper and the Ant remain equally within the horizon of death. The blissful rest beyond it is, at best, a matter of belief.



In the last instance, gathering reserves guarantees no peace in this transitory life either. To illustrate this, the medieval fabulist Odo of Cheriton leaves the Grasshopper out of the story and brings a flock of hogs in instead. They scatter the pile of corn the ants have gathered for winter and eat all the grains. Odo's lesson goes against useless accumulation of goods and counsels trust in God's providence instead. (Curiously, he juxtaposes the hogs with the ruler's stooges, who pillage common folk.) But, obviously, the last instance is the last only if there are others preceding it. Nevertheless, all the classic versions – starting from Babrius, whose is the closest derivation of the “original” – show unanimously that the winter is tough for the Ant even without the hogs. The late-antiquity fabulist Avianus provides the most explicit account of this: when the Grasshopper meets the Ant, the latter is numb with cold, because it has been rolling grains moistened by frost out from its nest. Taking into account the chances of the grains getting dry in the wintry weather, the Ant's boasting at the end of the fable – “Since *my* subsistence has been secured by dint of hardest toil, I draw out long days of ease in the midst of the frost” – cannot but be understood as an expression of *ressentiment* in the best Nietzschean sense of the word. Powerless in the face of the winter the Ant reassigns its misery to the Grasshopper and finds compensation for its own suffering in this imaginary revenge: “But *you* now have your last days left for dancing, since your past life was spent in song.”



If the classic versions of the fable bring the fates of the Ant and the Grasshopper closer together in facing the hardships of winter, they seem to do so with regard to the summer's toil as well. The Grasshopper did indeed spend its summer in song, but it is categorical that it wasn't idling or having fun; on the contrary, it was so busy in singing that it didn't have time to harvest nor even think of the future. This might pass as a lack of foresight, or foolishness, but by no means as plain indolence. In a sense, the Grasshopper followed a vocational work ethic of its own by singing. Avianus does imply that both insects worked in their own trades during the summer, while Laurentius Abstemius, writing in the late 15th century, makes the point clear. In his retelling, the Ant is replaced by a Bee and Grasshopper by Gnat, but the basic setting of the fable remains the same. Cold and starving, the Gnat suggests that it could teach the art of music to the Bee's children in exchange for food and shelter, but the bee declines the offer by saying that it prefers that they learn its own art instead, because it can free them from the danger of hunger and cold.



Hedonistic laziness seems to be a relatively late addition to the Grasshopper's character even if the fable was seen to warn against idling from early on. Not surprisingly the image sprouted well from the puritan ground. Arthur Golding, a 16th century English Calvinist, connects the Grasshopper's singing explicitly with sloth and idleness, while the Ant's labour parallels with abstention from pleasure. “The rewards of slothfulness and painfulness are contrary” he concludes. Along this line of thought, the Grasshopper becomes characterized by moral decay rather than imprudence or foolishness. Writing some two centuries after Golding, the Anglican churchman Samuel Croxall, leaves no doubt about the Grasshopper's decadence as he makes it declare almost proudly: “I passed away time merrily and pleasantly in drinking, singing and dancing, and never once thought of winter.” The Ant, for its part, has been drained of its earlier sarcasm: there's no more talking about dancing, the Grasshopper should simply starve. The fable enthusiast Martin Luther couples the sin and its punishment even more tightly in one of his Epistle Sermons, where he parallels the Grasshopper with fools unwilling to learn the will of God – that is, Jews in the first place – upon whom he invokes the wrath of God in all its terribleness.



A different line of interpretation was opened, at the latest, with La Fontaine's version, written in the second half of the 17th century. La Fontaine doesn't include any explication of the moral of the story, nor does its general tone reveal where his sympathies lie. The resulting ambiguity opens a space for readings favoring the Grasshopper. What has by now become a commonplace interpretation – anticipated already by Abstemius – is to consider the Grasshopper as an artist, whose aspirations are left without reward and understanding. This would be the true mistake within the story and it devalues the Ant's life as well as the society that follows its example. As J. S. Logan put it, “a life spent only in getting, storing, amassing, a life without music, is a life not worth of living. And a society that does not honor the Muses is a society doomed to be deprived of their favor, doomed to be dishonored in its own time and for all time.”



The animation adaptation by Walt Disney Productions was released in 1934, in the middle of the Great Depression and the first phase of the New Deal. It's not difficult to interpret it as a social commentary of its times, marked not only by unemployment and poverty, but also by largescale reforms including work relief programs that aimed to provide employment for the “millions of idle”. Besides the prologue, the Disney version adds an extra scene to the end of the fable, which provides a softer and more socially responsible ending to the story. The ants let the Grasshopper in from the cold and help it recover, but this is only a temporary solution. The winter is long and, as the Queen Ant reminds: “With ants, just those who work, can stay.” Along the lines of Roosevelt's policies, deliverance comes through employment instead of welfare checks: the Grasshopper is recruited to fiddle in the ant colony's winter banquet. “So take your fiddle and play,” goes the command of the Queen Ant and the grateful Grasshopper grasps its violin and sings out its relief. The summer song about the world owing us a living turns into a praise of the fundamentally indebted subjectivity: “Oh, I owe the world a living, deedle-dardle-doodle-deedle-dum.”



In the preface of his book-length La Fontaine pastiche *Les metamorphoses du jour, ou, La Fontaine en 1831*, written in the aftermath of the July Revolution of 1830, Eugène Desmares concludes that the things have changed from the times of La Fontaine and his fable animals: the beasts speaking in human language had been replaced by humans speaking in the language of beasts. The fallen Bourbon restoration had been followed by the regime of Louis Philippe and his bankers, which neither met the demands of the revolutionaries nor improved the condition of the common people, and was soon to establish a repressive machinery that outdid the previous one. The hijacking of the revolution is experienced first-hand by the protagonist of Desmares's fable *Le juge et le héros de juillet*, who fought for freedom in July, but finds himself in a poor condition at the arrival of winter. Starving and dressed in rags, without money or work, he pleads for help from André Dupin, a member of the Chamber of Deputies, who had been instigating the rebellion against Charles X. Instead of assistance, however, he gets in the hands Jean-Charles Persil, another deputy, who together with Dupin had been installing Louis Philippe on the throne. Persil asks what the wretched hero did during the summer and, on hearing the answer, says: “You fought, I am glad to hear; now go to prison.” Ironically, this was also Desmares fate: the book earned him a sentence of six months plus fine of 500 francs for the crime of “offence towards the person of the King”.



Paul Gauguin, an ex-stockbroker turned artist, records, in his Tahiti journal, a conversation over absinthe with the princess Vaitua and how she, after reciting Jean de La Fontaine's version of the fable, falls into nostalgic reverie for the precolonial days: “What a beautiful kingdom ours used to be, a place where both man and the earth abounded in natural richness. We used to sing throughout the year.” After the conversation Gauguin sadly realized that the Tahiti he had dreamt of finding had perished for good in the winter of colonialism.



Winter is the third actor in the fable as it imposes the imperative to work and punishes disobedience, although its active role isn't usually recognized. On the contrary, it is often relegated to the background as a factor that represents the evils of life in their unavoidability. Through Desmares and Gauguin, however, it is possible to see how alleged winters can have human origins. This doesn't bring their existence into question as such, but allows their naturalness to be dismantled and predetermination contested. Tahitians fought the French colonialists and the people in France fought the Bourbon restoration – and, for that matter, also the winter's backlash after it. Singing its battle songs, the Grasshopper rebelled the merciless regime of dependent labour, while the Ant went on earning its living. What from one perspective seems precautionary, is submissive from another. There are winters to guard against, but also to dance away.

Appendix: Few General Notes on Aesopic Fables

Despite their obvious fictitiousness, fables share formal similarity with true anecdotes: both describe singular events and do so in the past tense. In his *Rhetoric*, which is recognized as the earliest effort to categorize fables, Aristotle notes the commonality between the two from a functional point of view by considering them as the two main types of example. By example Aristotle means a specific kind of proof that is used for convincing an audience. In other words, examples are rhetorical (and literary) devices designed for making a point. As the point being made lies outside the frame of the example, the example is relatively independent from the argument it's serving. In this sense, at least, neither fables nor anecdotes from reality carry tightly fixed meanings in themselves. Strictly speaking, they only describe what happened once upon a time – be it actually true or not – and can thus be used to exemplify various, perhaps even contradictory points.



What separates the Aesopic fable into its own specific set among the examples is its formulaic plot. Leaving the subdivision of the so-called etiological fables aside, a standard Aesopic fable basically tells the story of a mistake. Sometimes the mistake is narrowly avoided, but usually it is inevitable, resulting in one or another kind of setback. Punishment, often resulting in physical injury, is accompanied by verbal humiliation that affirms the shamefulness of committing an error. It is indeed from the feelings of shame and embarrassment that fables draw their didactic strength: wisdom is acquired by learning from the mistakes made by others, rather than by following exemplary behaviour.



When the Aesopic fable was brought decisively to the plane of literature during the first centuries of the current era, the use of fables as examples started to decrease and instead they began to be understood as moral stories in their own right. The earlier written fable collections had primarily been intended to serve the needs of orators and writers as sort of reference works or handbooks, where they could look for a suitable example when needed. Their editors were likely to have their literary aspirations, but the aesthetic value of these works remained generally secondary to the use-value they had. Most of the time the speakers and writers would pass the fables onwards in their own words anyway. The verse collections by Phaedrus and Babrius, written around the first and second centuries CE, are generally considered as the first book-length efforts to present Aesopic fables as proper literary pieces, meant to be consumed for their own sake rather than for their utility as raw material. Independence from the external narrative context strengthened the focus on the fables' inner meaning as an object of contemplation in itself. Luther illustrates this aspect well in the preface of his unfinished fable collection. Promoting the use of fables in Christian homes, he portrays how the father of the household gathers his wife, children and servants around him and offers them useful entertainment by telling a fable and asking them to ponder what it could mean.



In fable collections, the suggested meaning of each fable is usually explicated in a short introduction or postscript. These promythia and epimythia, as they are called in technical terms, tend to vary from collection to collection as they are usually added by editors or translators and thus reflect the interests and preoccupations arising from their own lifeworlds. Modifications of the actual fables are not uncommon either, even if certain loyalty to the classic versions is usually maintained, at least content wise. Despite the changes the fables remain the same as they never were. Generally speaking, Aesopic fables belong to a pool of common cultural work in progress, labelled somewhere early on with the name of the semi-mythical Aesop. Rather than referring to an individual author, Aesop is perhaps best conceived as an ancient “multiple-use name”.



Aesop is also a fable in himself, or, better yet, a meta-fable. As the legend has it, he was a slave from Phrygia, which, as such, was an epithet for low value among the Greek slave owners. Unworthiness was reinforced by his personal qualities: he was “a loathsome aspect, worthless as a servant, potbellied, misshapen of head, snub-nosed, inarticulate, swarthy, bandy-legged, short-armed, squint-eyed, liver-lipped – a portentous monstrosity. In addition to this he had a defect more serious than his unsightliness in being speechless, for he was dumb and could not talk.” At the same time, however, he is also described as “the great benefactor of mankind”. Aesop himself – having gained the ability to speak by then – explains the paradox as follows: “It's ridiculous to find fault with man's intelligence because of the way he looks. Many men of the worst appearance have a sound mind. No one, then, should not criticize the mind, which he hasn't seen, of a man whose stature he observes to be inferior. A doctor doesn't give up a sick man as soon as he sees him, but he feels his pulse and then judges his condition. When did anyone decide on a jar of wine by looking at it rather than by taking a taste?” (*The Life of Aesop*.) The same inside-outside dialectic holds true with regard to fables as well.



Throughout history, fabulists and their apologists have been declaiming against the constant undervaluation of the genre – consider the modern understanding of fables as animal stories for a younger audience – by appealing to the instructive potency the “little tales” possess. “For there's nothing makes a deeper impression upon the minds of men, or comes lively to their understanding, than those instructive notices that are convey'd to them by glances, insinuations, and surprise; and under the cover of some allegory or riddle.” (Roger L'Estrange.) A conclusion is easiest to accept when one has drawn it by oneself.



According to Phaedrus, the mode of indirect persuasion that characterizes fables originates from the condition of being enslaved: “The slave, being liable to punishment for any offence, since he dared not to say outright what he wished to say, projected his personal sentiments into fables and eluded censure under the guise of jesting with made-up stories.” Like the mythical Aesop, Phaedrus, too, had been once enslaved, which lends certain weight to his conception. With the help of eminent thinkers such as Vico and Hegel the idea found its way into modern scholarly discussion. It found its most fertile ground, however, in mid-19th-century Russia, where the widely popularized notion of ‘Aesopian language’ came ultimately to designate a whole literary system for tackling the censure apparatus of the Czarist regime. It turned out to function well under the subsequent regimes too.



Enslavement may have played an influential role in the formation of Aesopic fable as a genre. The Mesopotamian influence it builds upon is more likely to have been transmitted to Greece orally by enslaved people from the Near East than through the wisdom literature from the area. In this case, the legend of Aesop can be seen to reflect real events. However, there's no historical evidence that the Aesopic fable as a genre would have originally been a vehicle of social criticism for subordinated people in any definite sense; neither do the known archaic fables carry any fixed ideological underpinnings. Conversely, the narrative structure of the fable generates an open platform serviceable to both elites and non-elites alike in any kind of interpersonal dispute, social conflict or political struggle. If anything, this ambiguity is an invitation to take leave of the paternalistic sphere of moral lessons.



A path to proceed could be through James C. Scott's ideas of infrapolitics and hidden transcript, presented in his *Domination and Resistance*. By infrapolitics, Scott refers to political activity that, due to prevailing conditions, seeks to remain imperceptible, relies on anonymity, is obscure in its intention and takes cover behind an apparent meaning as an opposite to open, established and institutionalized forms of politics. Hidden transcript, for its part, marks a discourse that takes place behind the stage, for different audiences and under different constraints of power than the public one. In the context of the fable, the public transcript would equal the naïve reading, that is, the one adopting the most face-value meaning of fables, whereas the hidden transcript would designate, not any esoteric true meaning, but something to be reloaded into the empty chambers of fables from the backstages, corner tables and other shady locations with the conviction that the fable animals are good to resist with.



For All the World's Fishes Keith Stern-Pirlot

Proposal for *For All the World's Fishes*

For All the World's Fishes is a bust of Jeff Koons—with Westie ears—large enough to absorb all the water from all the world's oceans. It would be made of approximately 18,654,104,980,657,640 blue Chore Boy sponges with their abrasive surfaces removed before being bundled together using no-name dental floss. With a wedge-shaped base, the bust—measuring over 3,200 kilometers across the shoulders—would be installed in the Challenger Deep section of the Mariana Trench until reaching full saturation.

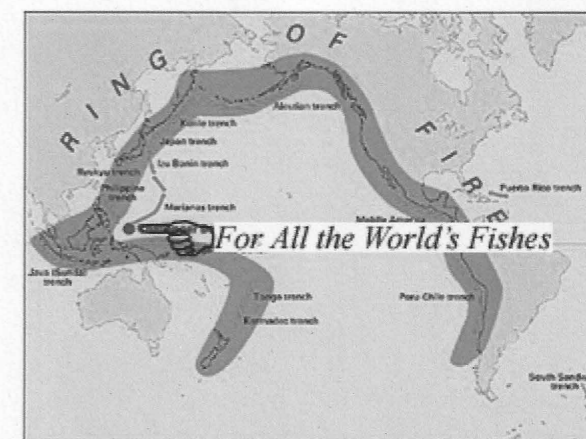
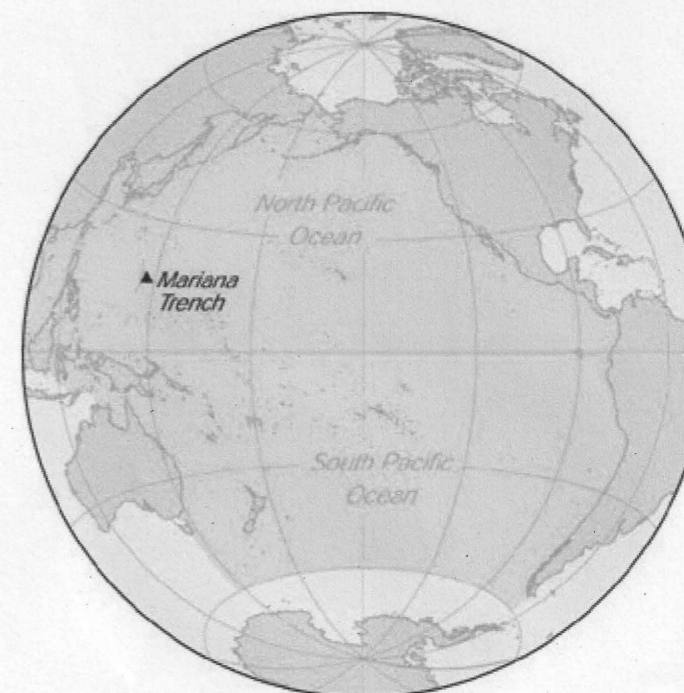
This proposal was sent to the New York Guggenheim c/o Thomas Krens on Valentine's Day of 2005. It included a free Chore Boy sample.



ca. 3,280 km

Artist's Rendering
For All the World's Fishes

Location Map
For All the World's Fishes



Mellem dig og mig Joen Vedel

16.09.2019

Jeg har ligget vandret de sidste to uger og har endnu ikke kunnet tænke på udstillingen i Svendborg. Hvis jeg alligevel skal forsøge at give dig en update, så forestiller jeg med appendikset, at lave et lille skriv baseret på fragmenter fra vores korrespondance (altså det her). Jeg tænker, at det måske kan kombinere en form for transparens omkring udstillingskontekst, økonomi, proces og tankerne bag. Men lige nu, er det største fokus for mig, den form for opdatering eller genskrivning af Brechts Svendborgdigte, som han skrev under sine år i Danmark og som jeg forestiller mig at arbejde med. Jeg har modtaget støtte fra Kunstfonden og L.F. Foghts Fond, hvilket betyder, at det kan blive en flot lille bog og måske også med bidrag fra andre. I forhold til selve mit ophold i Brechts Hus, så tænker jeg på det som en slags performativ konkretisering, eller iscenesættelse, af udstillingens tematik omkring kunstnerfiguren og myten, omgivelserne og arbejdsforhold. Jeg syntes det kunne være sjovt at åbne huset op for udstillingens besøgende, altså lave en form for satellit til kunsthallen. Måske kan der være åbningstider, måske skal det være de samme som i kunsthallen, så kan jeg tage imod besøgende, byde på kaffe og indvie dem i min arbejdsproces. Så kan jeg måske finde på, at fortælle nogle biografiske anekdoter om Brecht, som jeg har læst mig frem til i den her proces, f.eks. kan jeg fortælle om dengang han kørte ind i anden bil på Fyn eller jeg kan recitere et digt fra samlingen Svendborgdigte. Jeg håber også, at jeg kommer til at få overnattende gæster på besøg i huset, jeg har i hvert fald inviteret nogle venner. Det er lidt sådan jeg forestiller mig mit ophold i Brechts Hus bliver. Og når det kommer til, hvad jeg skal vise i kunsthallen, så er jeg stadig mere i tvivl. Jeg får mange ideer for tiden, alt fra video-værker til skulpturer med mannequiner, fototapeter og collager, men der er ikke rigtig noget, der virker helt oplagt. Den her del skal jeg stadig have styr på og jeg tænker, at det nok først bliver når jeg er i Ræveskiftet fra uge 40, at jeg kan arbejde mere intensivt med dette.

01.10.2019

Tak for din mail med alle de gode spørgsmål. De var så gode og fundamentale, at jeg gik helt i stå og måtte starte forfra; hvad er det nu med ham Brecht som interesserer mig? Og hvorfor skal jeg bo i hans tidligere hus under udstillingen? Jeg bilder mig selv ind, at svarene vil komme, når jeg går i gang med at skrive, men vi får at se. I mine øjne, repræsenterer Brecht en kunstner-type, der konstant forsøgte at udfordre de gængse forestillinger om kunstens former. Han har både skrevet digte, sange, teaterstykker, opera, film, lavet collager og meget andet. Og jeg har i mange år gerne ville dykke ned i Brechts arbejde, for bedre at forstå, hvad jeg/vi kan lære af ham i dag. De fleste forbinder nok Brecht med hans teater-teori om distancering, den såkaldte *verfremdungseffekt*. Og de ældre generationer vil måske kende hans teaterstykker, som Mother Courage og Galileo. Men selv om der findes kilometervis af bøger om Brecht og hans værker, så er der meget få der fokuserer på hans digte. Og det er bemærkelsesværdigt, fordi han selv elskede poesien og prioriterede den meget højt. I det danske politis journaler, til gengæld, er Brecht anført som “digter”. Og her står yderligere, at han har erklæret “*at han ikke på nogen måde søger at bekæmpe det ny system i Tyskland, eller nogen af de nuværende regeringsmedlemmer, eller i det hele taget agter at blande sig i de politiske forhold i Tyskland, eller nogen andre steder, men at han som sædvanlig vil passe sin virksomhed som dramatisk digter*”. Men det var netop i poesien at han fandt en form, tror jeg, der ikke behøvede at underholde eller iscenesætte, en form hvor han kunne være mere ærlig og eksplicit i sit politiske ståsted og på samme tid stille spørgsmålstejn ved hans egen skrift. Jeg er særlig glad for de digte han skrev under sin tid i Svendborg, fordi han her beskriver mødet mellem det helt nære og lokale og det globale. Jeg er helt

med på, at der stadig mangler et link mellem mit ophold i Brechts Hus og Kunsthallen, imellem de to forskellige former for bidrag til udstillingen. Og jeg tror måske du har ret i, at det kan skabes gennem en italesættelse af ’kunstnerrollen’, altså både min i dag og Brechts dengang. Jeg er bare stadig ikke sikker på, *hvordan* det skal gøres. Der er i det hele taget mange ting jeg er i syv sind om, men jeg er begyndt at acceptere, at det er sådan det er. Til gengæld har jeg tre uger foran mig, som er viet til at søge svarene og mere end en måned til at finde frem til min skrift.

02.10.2019

Det er måske er lidt kækt og urealistisk, at jeg skulle kunne skrive en bog, eller en digtsamling, på én måned. Lige nu forestiller jeg mig at følge digtene i Svendborgdigte ret tekstnært, så jeg på en måde skriver videre i Brechts slipstrøm, som en efterkommer, men nu må vi se, hvor langt jeg når og sidenhen, om OVO og Rasmus stadig vil udgive det, jeg kommer med. I forhold til din pointe med ’eksilet’ og mine residency-ophold, så er jeg meget påpasselig med ikke at bruge ordet ’eksil’ i min sammenhæng, for jeg har på ingen måde lyst til at sammenligne min og Brechts situation. Brecht skrev i et digt om betegnelsen emigrant: “*Altid fandt vi det navn forkert, som man gav os: Emigranter. Det betyder udvandrere, men vi udvandrede ikke efter egen beslutning*”. Brecht og hans kone, skuespillerinden Helene Weigel, samt deres to børn, Stefan og Barbara, flygtede til Danmark samme år som Hitler kom til magten og dagen efter rigsdagsbranden, i frygt for at blive tilbageholdt af de tyske nazister, da Helene Weigel var jødisk og Brecht var kommunist, dog uden at være en del af partiet. Så vidt jeg ved, så er jeg ikke forfulgt af nogen, selvom, det stadig ikke er blevet mainstream at være kommunist. Jeg har blot skrevet nogle ansøgninger og udfyldt nogle skemaer online, hvilket har gjort det muligt for mig, at sikre mig en vis arbejdsro i nogle måneder. Mit ophold i Brechts Hus bliver det tredje residency i træk, først var jeg tre måneder i Paris, så tre uger her i Ræveskiftet og om 20 dage rykker jeg til Svendborg for en måned. Og det er jo virkelig privilegeret, at den infrastruktur, der findes indenfor kunstens støttesystem giver mig adgang til disse ophold, hvor jeg sparer huslejen, men jeg kan også mærke, at jeg nogen gange føler mig som en rejsende cirkus-artist og at denne form for intensive arbejdsperioder, også har en pris for mig selv og i mine nærmeste relationer. Tanken om, at der findes tusindvis ligesom mig, der ensomt flyder rundt i alverdens *residencies* over hele jorden, mens der findes millioner af mennesker der er drevet på flugt pga. krige og ødelæggelser – som må leve i koncentrationslejre og såkaldte udrejse-centrer på øer, i ørknene og på gamle militær-kaserner langt uden for byer – giver mig både kvalme og kuldegysninger. For det er jo en komplet vanvittig situation, at der findes en klasse af mennesker, i dette tilfælde vestlige kunstnere, der frit kan bevæge sig rundt på kloden og finde huse, hvor de kan bo og arbejde, i snart set hver en flække, mens tusindvis af mennesker dør hvert år for at krydse en grænse. Og ja, du har ret i, at sådanne residency-ophold kan være forvirrende i al deres distance, men derudover oplever jeg også en usikkerhed omkring, hvad det gør ved min udsigelsesposition, at være et sted midlertidigt. Jeg spørger ofte mig selv, om jeg er berettiget til at tale om mine oplevelser; om hvad der er muligt at sige, om det sted jeg i virkeligheden blot bevæger mig igennem; om hvilken form for viden disse ophold reelt kan give mig; om jeg i virkeligheden er med til at svække de mere betydningsfulde og længerevarende fællesskaber, dér hvor jeg kommer fra. Helt afgørende, er det vel, at det netop er *min* oplevelse af situationen, jeg bringer i spil; jeg kan og vil ikke tale på vegne af nogen andre, hvis kampe jeg ikke forstår (som om disse ting ikke er direkte og voldeligt forbundne).

03.10.19

Der er især et af dine spørgsmål som går mig på, på en god måde, nemlig spørgsmålet om, “*hvem du er når du genfortolker Brecht, bor i hans hus og læser hans bøger?*”. Og jeg aner faktisk ikke, hvordan jeg

skal svare på det endnu. På den ene side, tænker jeg, er det et spørgsmål som de fleste andre der får et ophold i Brechts Hus ikke nødvendigvis skal tage stilling til. Altså, vi spørger ikke Brecht-forskeren, hvem hun er, når hun skal bo en måned i hans tidligere hus; det er ligesom underforstået, at hun er forsker og at hun skal være der for at forske i et eller andet der har med Brecht at gøre. På den anden side er det et meget legitimt og vigtigt spørgsmål, som jeg også selv forsøger at stille hver gang jeg laver noget; altså hvad betyder det, at jeg lige nu arbejder med *det* her? Her er der igen noget omkring privilegier, positionering, udsigelsesposition, tilhørsforhold, engagement, distance og berettigelse, som gør sig gældende - og det er mega komplekst på den fede måde.

04.10.19

Du spørger også, om man kan forestille sig en midlertidig genopførsel af Brecht? Om der er tale om en synkronisering mellem Brecht og mig? Om jeg er Brecht? Og til det må jeg svare nej. Nej, for mig handler det hverken om at skulle forsøge at blive til Brecht eller ophøje ham som den tilbagevendte Messias, men mere om at tænke på ham som en samtidig kammerat, en man kan have en samtale med og forstå verden sammen med. Jeg kommer på den måde blot til at være endnu en gæst i huset i Skovbostrand, med cykelture til supermarkedet og bøger og noter der ligger og flyder. Og det er klart, at jeg også ser nogle samfunds-strukturelle problemstillinger i spil i dag, som er sammenlignelige med Brechts tid. Der er ikke mindst en snigende fascisme, som vi skal tage meget alvorlig og forholde os til, også indenfor poesien og billedkunsten. Jeg håber i denne sammenhæng, at Brechts værker kan være med til, at jeg kan nærme mig nogle af de spørgsmål jeg går rundt med, såsom: hvordan lyder en antifascistisk skrift i dag? Og hvordan ser den antifascistiske kunst ud?

05.10.2019

Angående udstillingens appendiks, så overvejer jeg stadig om og hvordan den her korrespondance skal være med. Der er noget omkring den der "transparens", som gør mig skeptisk. Det var mig selv der brugte ordet i en mail for et par uger siden, men "transparens" er jo i virkeligheden et ord fra business. Der er en påstået autencitet bag ordet, som om man lægger alle kort frem og læseren eller køberen ved, hvad den får, altså ideen om "den ægte vare". Og det er selvfølgelig løgn og latin og hele den her mail-korrespondance er manipuleret både før, under og efter, den er blevet skrevet og trykt. Det handler nok mere om, hvilken information jeg/vi gerne vil dele med publikum og læseren. Og det leder mig hen til værket til kunsthallen, hvor det mest er mannequin-ideen, der rumsterer for tiden. Udstillingens tematik taget i betragtning, så tænkte jeg, at det kunne være godt at have en figur stående, i bogstavelig forstand, som jeg kunne gøre ting med; en stand-in, en avatar, en look-alike, en dobbeltgænger, en ven eller en personligheds-spaltning, et tavs vidne eller måske blot et instrument til at sige noget med, et stativ til at holde en projektor fx? Måske er det en meget dum idé og måske kommer det for tæt på Sidsels træfigur i X-rummet, der netop forsøgte at sige noget om kunstnerrollen og arbejdsforhold, men måske er der også noget interessant her, jeg kan arbejde videre med.

06.10.19

Mange tak for linket til artiklen om autofiktion, den var virkelig spændende at læse og hold da op, hvor bliver der talt meget om autofiktion i disse år, det er som om denne genre har overtaget alle former for tekst-produktion, fra tweets til gigantiske romanværker. Og denne diskussion giver god mening, i sammenhæng med det punkt, hvorfra du gerne vil kuratere udstillingen: "*hvor afsenderen*

(kunstneren, forfatteren) bliver i stand til (eller nød til?) at inddrage sig selv som materiale eller eksempel", som du skrev i dit sidste svar. Jeg sporer meget af denne diskurs, hvis man kan kalde den for det, til den nyere feministiske samtids-poesi, hvor kroppens møde med forskellige former for modstand bliver italesat, hvor der bliver spurgt til hvem poesien er til for og hvem der har mulighed for at skrive den? I går kom jeg i tanke om et af mine to værker til afgangsudstillingen fra akademiet for lang tid siden, hvor jeg udstillede under pseudonymet "Den Unge Kunstner" og viste et selfie-fotografi taget i spejlet på kunsthallens toilet (selvet vs. selfien?), samt tre tekst-collager revet ud af kataloget og sat op på væggen. Til ferniseringen performede jeg desuden denne unge kunstner og var iklædt samme tøj som Den Unge-Kunstner på selfien, hvilket var utrolig akavet og et svært sted at være, selvom de fleste ikke lagde mærke til det. Værket følte enormt vigtigt for mig dengang, uden at jeg selv helt forstod, hvad det var jeg foreslog. Jeg ved godt hvad jeg kritiserede, det var bl.a. mig selv, men jeg er stadig usikker på, hvor jeg gerne ville hen med det, hvis du forstår hvad jeg mener. I bogen "Sammenbrudsstykker", benyttede jeg et "jeg", for at give læseren en figur man kan følge, et blik på den sociale og politiske situation i Athen på et bestemt historisk tidspunkt. Opholdet i Brechts Hus har en noget anden karakter, her er der ingen opstande, generalstrejker eller demonstrationer, som jeg skal deltage i og skrive om, her er blot et flot gammelt bindingsværkshus i udkanten af Svendborg, med udsigt til sundet og et blommetræ i haven. Og her boede Brecht altså fra 1933-39 sammen med Helene Weigel og deres to børn, Stefan og Barbara, mens han skrev sine Svendborgdigte og diskuterede kunst og politik med bl.a. Walter Benjamin, som indimellem kom på visit. Egentlig er jeg nok lidt bange for, at mit "jeg" smelter sammen med Brechts, og hvad betyder det? Kommer jeg da til at sammenligne mig med Brecht? Der er også det med, at jeg er en hvid mand, der går i dialog med en anden hvid mand, hvilket fordrer en form for italesættelse, tænker jeg. For at kunne tage fat i denne problematik, får jeg nok brug for et "jeg", mit "Jeg".

07.10.19

Tak for din analyse og gode kommentarer til min beskrivelse af værket om og af Den Unge Kunstner. Du har helt ret i, at det for mig handlede om at lege affirmativt med rollerne og de forventninger og forestillinger, som lå i konteksten omkring afgangsudstillingen. Jeg kom fra afdelingen Mur og Rum, hvor kollektivt arbejde og opbygningen af et fælles sprog havde været omdrejningspunktet i mere end 4 år, til pludselig at skulle vurderes som en individuel kunstner; det ensomme geni, der udtrykker sig. Jeg havde brug for at vende vrangen ud på denne kontekst gennem en Bartlebysk gestus, og så var der nok også en barnlig optur over tanken om, at "Den Unge Kunstner" skulle stå på plakaten (og det kæmpemæssige banner udenpå kunsthallen), side om side med navnene på de andre afgangsstuderende og mig selv. Jeg oplevede dengang, hvilket nok stadig er gældende i dag, at vi til denne udstilling blev vejret op mod hinanden, vare-gjorte, individualiseret, rangeret og kategoriseret. Der blev uddelt priser og legater til de bedste studerende og på mange måder, så blev vores fremtid og chancerne for at overleve som billedkunstnere også vurderet og italesat i denne forbindelse. Så for at kunne deltage i alt dette, blev jeg nød til at opfinde en figur der kunne rumme min egen dybe skepsis og eksistentielle forvirring, og det blev altså til Den Unge Kunstner. Teksten i de tre collager havde karakter af små korte og kyniske beskrivelser af Den Unge Kunstner og var stærkt inspireret af "Preliminary Material for a Theory of the Young-Girl", skrevet af den post-situationistiske gruppe Tiqqun. Der var sætninger som: "*Den Unge-Kunstner skaber aldrig noget, den genskaber kun sig selv*". Og, "*Den Unge-Kunstner er den levende og løbende internalisering af alle fortrængninger*". Og, "*Den Unge-Kunstner opfatter sin egen eksistens, som et management-problem der skal løses*". Som du måske kan fornemme, så skruede jeg helt op for de mørke og kritiske forhold, jeg så i rollen som ung kunstner, på samme tid som jeg forsøgte at inkludere mig selv. Ved at iklæde mig den unge-kunstnerfigur, ønskede jeg netop at *udstille* min tvivl på selve fejringen af det konkurrence-orienterede og prekære liv, der lå forude, på samme tid som jeg også gerne ville pege på en mere generel tendens, jeg så ude i samfundet, hvor kapitalens voksende kolonisering af vores sociale relationer, i stigende

grad vareliggør alle aspekter af vores eksistens, inklusiv den kunst vi skaber. Og jeg var lige ved ikke at deltage, "I would prefer not to", men jeg valgte at gøre det alligevel, sidelæns og med et akavet smil, i et parodisk forsøg på at spejle den kontekst, jeg befandt mig i, flabet som kun en ung kunstner kan være det. Jeg ved ikke helt, hvordan jeg har det med værket i dag, jeg kan godt lide rollespillet, men kynismen kan blive for bitter, og så er det måske bedre slet ikke at deltage.

08.10.19

Selvom Den Unge-Pige i Tiqqun's tekst, ifølge dem selv, ikke er et kønnet koncept – "*All the old figures of patriarchal authority, from statesmen to bosses and cops, have become Young-Girlified, every last one of them, even the Pope*", som de skriver – så er deres tekst, med rette, blevet kritiseret bredt af forskellige feministiske stemmer for at ironisere et had til kvinder. I en kritik af Tiqquns tekst skriver Moira Weigel og Mal Ahern bl.a. "*We believe that Tiqqun has mistaken its object. The real enigma of our age is not the Young-Girl, who, we submit, has been punished enough already for how commodity culture exploits her. It is, rather, her boyish critic*". Og så fortsætter de på samme måde som Tiqqun, men erstatter i deres tekst "The Young-Girl" med "The Man-Child": "*The Man-Child thinks the meaning of his statement inheres in his intentions, not in the effects of his language. He knows that speech-act theory is passe*". Et stykke hen ad vejen er jeg enig i deres kritik, for desværre lander "Preliminary Material for a Theory of the Young-Girl" et sted, hvor det er meget uklart om den selv-ironiserende udsigelsesposition er sexistisk eller blot udgiver sig for at være sexistisk, for at få en politisk pointe igennem; kvinden bliver til en metafor for penge og den unge-pige bliver en levende valuta (jvf. en anden mand, Pierre Klossowski). Det som for mig gør denne tekst interessant og som inspirerede mig til værket om og af Den Unge-Kunstner, ligger i opfindelsen og brugen af en figur, der kan være med til at kortlægge og opdage måder hvorpå eksisterende magtstrukturer konstant producerer os og vores omgivelser. Men det kræver naturligvis en bevidsthed omkring *hvem* og ikke mindst *hvad* denne figur skal kunne repræsentere. Hvor Tiqqun bruger den unge pige som figur, brugte jeg den unge kunstner til at sige noget om den endeløse og indbyggede prekarisering, eksponering, isolering og objektivering, som jeg selv oplevede at indgå i som en ung kunstner. Særligt under ferniseringen, opstod der et spændende møde mellem den fiktive figur og det umiddelbart autentiske 'jeg', syntes jeg. Det er også det møde, vi kender fra autofiktionen, hvor den biografiske fortælling møder en mere generel virkelighed, hvor kroppen ikke kun er et sted at udtrykke sig fra, men også et sted at mærke efter i. Meget af den kunst og poesi jeg holder af, tager udgangspunkt i dette sted, for det er vigtigt, tror jeg, at det på en eller anden måde er selv-refererende, at man vender fingeren mod sig selv først, for derefter at kunne vende den nogen andre steder hen. For den skal før eller siden vendes væk fra en selv, ellers ender fingeren i navlen eller røven og det var måske lidt det der skete for min unge kunstner. På samme tid, må denne selv-refleksivitet aldrig blive til en lov, der skal presses igennem med skyld, tvang og pligt. Det er ikke en statisk etik, et monument over det gode menneske, som vi så kan mime eller læne os op af. Det er først og fremmest en praksis, tænker jeg, der er åben overfor at eksperimentere og undersøge vores egne positioner og ignorance og samtidig søger efter at destabilisere de magtstrukturer vi indgår i og møder på vores vej. Så det er altså noget med at turde at gå ind i det negative, i at skabe en negativ dialektik der kan vende vrangen ud på ens egen position og udsagn. Som Ninna Power skriver i sin kritik af Tiqqun bogen, "*the task is surely not, then, to destroy the Young-Girl, but to destroy the system that makes her, and makes her so unhappy, whoever 'she' is.*"

09.10.19

Nu hvor jeg tænker mere over det, så slår det mig, at det måske netop er tvivlen på hvad et sådan "jeg" kan bruges til – i en tid præget af globale kriser og krige – som jeg deler med Brecht. Hvad er "jeg's" rolle i den større kamp mod kapitalisme, fascisme, klimakriser og kvindehad? I et af de mest kendte digte fra hans tid i Svendborg, "Til Efterkommerne", starter Brecht således: "*Sandelig, jeg lever i mørke tider!*" og skriver mod slutningen, "*Også hadet mod nederdrægtigheden forvrænger ansigtet. Også vreden over uretten gør stemmen hæst. Ak, vi der ville berede jorden for venlighed, kunne ikke selv være venlige*". Og denne form for grundtvivl på alt hvad han foretager sig, kan jeg så godt genkende. Jeg stoler faktisk ikke rigtigt på kunstnere, der ikke har tvivlen og indimellem kan give udtryk for den. For selvom tvivlen til tider kan være lammende og undertrykkende, så kan den også bruges aktivt og bevidst, hvilket kan være med til at gøre os mere sårbare, nysgerrige og åbne. Jeg tror der findes en sund tøven i en bevidst tvivlen, en skepsis overfor normative former og metoder, som kun kan overskrides gennem analyser og eksperimenter, improvisation og intuition. På den måde handler tvivlen lige så meget om at dekonstruere, som at skabe noget nyt. Og som du ved, så der er mange ting der skal gøres og der er mange ting der skal gøres om, alle vores forhold skal i virkeligheden granskes hele tiden. Denne form for tvivlen, er der som sagt meget af i Brechts digte, selvom de alle langt fra er lige vellykkede (hvilket i sig selv er befriende). Manden har skrevet over 2000 digte, så jeg forestiller mig, at det var noget han skrev i forbifarten på servietter og på bagsiden af billetter, parallelt med hans teaterstykker og breve, som en måde at forstå verden på, en form for bekendelse over sin egen afmagt. Mange af digtene er korte, epigrammer på 4 linjer, og i disse kommer Brechts paradoksale skrifter tydeligst frem. Han når dårligt at skrive én linje, før han modsiger sig selv: "*Han der ikke har overgivet sig er slået ihjel. Han der er slået ihjel har ikke overgivet sig*". Igennem hele digtsamlingen er der en undskyldende tone og en nærmest profetisk forudsigelse for den forestående katastrofe. Det er som om Brecht godt kunne se hvor vanviddet ville føre hen og hvilken rolle kunsten og poesien spillede i forhold til at forhale eller udøve modstand mod denne virkelighed. Mange af digtene er henvendt til eftertiden, til de kommende generationer og på samme tid, er de også skrevet til hans samtidige tyske anti-fascistiske kammerater, der kæmper på den anden side af grænsen. Han dedikerer således Svendborgdigte til hans politiske kammerater i Tyskland med ordene: "*Flyttet ind under det danske stråtag, venner følger jeg jeres kamp. Her sender jeg nu som så ofte før et par ord, opskræmt af blodige syner over sund og løvværk. Brug, hvad der når frem, med forsigtighed! Gulnede bøger, usikre beretninger er mit grundlag. Ser vi hinanden igen, vil jeg gerne igen gå i lære*".

10.10.19

Oh shit, jeg har lige færdiglæst Lone Aburas "Den Sorte Bog (B-sider)", som vist er en forlængelse af hendes bog, "Det er et jeg der taler (regnskabet's time)", som jeg også har læst for nyligt og haft det vildt over. Aburas ved tydeligvis godt, hvordan hun skal bruge hendes "jeg". Det er som om hun har fundet en form, hvor hun kan inkludere sig selv og italesætte de modsætninger og kompromisser hun ser i sit eget liv, som f.eks. "*at skulle skrive oven på alle de liv jeg ikke havde lidt med*". Og dette gør det muligt for hende, at tage fat om konkrete uretfærdigheder, racismen og fascismens vold, uden at det bliver moralsk. Hun kommer ikke med nogen svar på de spørgsmål jeg har omkring privilegier og udsigelsesposition, men gør om noget spørgsmålene endnu mere komplekse. Begge bøger er så hårdt skrevet, de er fyldt med vrede, had, håbløshed og indimellem en længsel efter noget helt andet end det, vi står i. Hun skriver bl.a. "*Du kan være dit eget radikaliserede jeg i mit selskab. Så derfor tilspørger jeg dig, tilsøler dig: Om du var turist i slummen i går? Om du havde det luksus og apokalyptisk? Apokalyptisk så du dig vel om mellem lig og løgn? Og så gik du hjem og onanerede til undergangen. Så gik du hjem og skræbede sekret og blodguld af oplevelsens gru og hængte det om halsen som en bloddryppende diamant man kan skrive et digt om*". Og et andet sted skriver hun, "*Jeg kan blive ved med at skrive om konkrete uretfærdigheder herfra og ind i futurum. Så kommer forårsolen og*

lyser håbløsheden op. Så brænder jeg en fiskefillet på. Og mens jeg læser Høeck (igen) og Strungesolen står i flamme, vokser det eurocentriske centrallyrisk jeg sig stort og bedrevidende inde i Word". Og jeg må sige, at noget af hendes tekst rammer mig og får mig til at spørge, igen, om jeg på nogen måde er berettiget til at flytte ind i Brechts Hus og sidde og skrive poesi. Altså mig, hvis værste traumer kan spores tilbage til mine forældres skilsmisse som 4-årig, som indimellem har mareridt over at blive jagtet rundt i byers gader af nazier og/eller pansere. Hvorfor skulle nogen lytte til endnu en sådan stemme, altså mig den hvide mand med dansk pas og adgang til alverdens residencies?

11.10.19

Det er først nu, det går op for mig, hvor meget mine piner omkring privilegier og udsigelsesposition, også fylder for Brecht i hans digte. Om og om igen, betvivler han sin egen rettighed til at skrive, ikke ud fra et køns-perspektiv på nogen måde, men ud fra den distance til krigen han levede under i sine eksil-år i Svendborg. "Ak sundenes stilhed bedrager os ikke! Vi hører skrigene fra deres lejre helt hertil". I flere af digtene, er det er som om han spørger, hvordan det overhovedet er muligt at udøve ens egen subjektivitet og skrive om de ting, der er tættest på, med en viden om de igangværende krige og katastrofer. "Hvad er det for tider, hvor en samtale om træer næsten er en forbrydelse fordi den rummer fortielsen af så mange ugerninger!". Det er tydeligt, at Brecht kæmper med at skrive i sin eksil-tid og ikke ved, hvordan hans ord kan få betydning for dem der kæmper. Han holder sig tæt på Tyskland og følger nøje situationen på den anden side af grænsen, men stadig for langt væk fra begivenhedernes gang, til ikke at føle en skam ved at skrive et digt om et træ i haven eller en båd ude på sundet. Hans politiske linje er trukket hårdt op, men hele tiden er det som om, han også beder os om at tage hans egne modsætningerne alvorligt. Måske lidt som i Aburas dialektik, så formår Brecht i flere af hans digte, at skabe plads til de modsætninger vi alle står i, mens tvivlen og længslen og vreden står tværet ud over det hele.

12.10.19

Idag vågnede jeg op til endnu en alarmklokke, som jeg har hørt om og om igen de seneste par måneder, men som jeg af forskellige årsager har valgt at ignorere en smule, eller ihvertfald forsøgt at skubbe ud til siden på den landevej mod Svendborg, som jeg langsomt og møjsommeligt bevæger mig frem på. Jeg er blevet oprigtigt bange for, at det her projekt godt kan gå hen og blive anelse nostalgisk i al sin hvide mandethed: den gamle velmenende Brecht og den (ikke-længere-helt) unge velmenende kunstner, der reflekterer over verdens gang, den historiske uretfærdighed og indimellem forholder sig til det at skrive poesi.... Ad, jeg skal selv til at brække mig når jeg tænker på det! Jeg ved ikke hvad det er for et set-up, jeg har lavet her og hvordan jeg nogensinde skal finde en vej igennem det. Jeg kan jo ikke komme uden om, at jeg til en vis grad, kommer til at identificere mig med Brecht. Jeg flytter for helvede ind i hans hus og skal sidde og skrive under samme tag, hvordan undgår jeg at komme til at sammenligne os!? "Os", mig og Brecht? Denne selvcentrerede dramatiser klædt ud som proletar, denne modernistiske macho-mand, der ikke krediterede det hårde arbejde kvinderne omkring ham udførte, dette kæmpe ego der rejste verden rundt og mest af alt var fokuseret på sine egne kunstneriske kriser, denne charlatan, denne dandy, med elskere i flere byer og børn han aldrig så? Hvordan undgår jeg, at fetichere denne hvide mandlige kunstnerfigur? Jeg vil gerne dialogen med teksten, jeg vil gerne studere ordene og selv finde mine egne, men jeg vil ikke *ham*, jeg vil ikke endnu en af disse kunstner-mænd med alt deres hykleri og selvfede berettigelse. Så er det muligt at gå den anden vej, at skille ordene han har skrevet, fra personen bag?

14.10.19

Nu nærmer ferniseringen sig med hastige skridt og jeg kan ikke fortsætte denne luksuriøse svælgen i min egen tvivl. Nu kan jeg ikke tale mere uden om, nu skal jeg skal til at tage nogle beslutninger, om hvad jeg gerne vil vise i kunsthallen og hvad jeg gerne vil have med i appendikset. Og til det kan jeg på nuværende tidspunkt sige, at jeg gerne vil have denne tekst i appendikset og at jeg bliver nød til at komme til Svendborg, før jeg kan beslutte mig for hvad jeg skal vise i kunsthallen. Så, jeg sender det her til dig nu og så vil jeg pakke mine kufferter og tage et tog til Svendborg i morgen tidlig - glæder mig til at ses!



Fars arbejde Kristian B. Johansson

Jeg ved ikke helt, hvad min far laver til daglig. Jeg har nogle ideer om det, men det har altid virket meget abstrakt for mig. Han er maskiningeniør og udvikler maskiner til fødevarerindustrien. Jeg har været med ham på arbejde mange gange. Især som barn når jeg var syg eller ikke ville i skole på grund af mobning. Han arbejdede på det tidspunkt i en stor virksomhed i Haarby på sydvest Fyn, som producerede maskiner hovedsageligt til fiskeindustrien.

Jeg husker tydeligt at sidde på hans kontor, ved hans gamle tegnemaskine. Der var lilla og hvide rundelere af stof, bregner og store tegneborde med passer og lineal. Nogle gange gik vi rundt på værkstedet, hvor han snakkede med smedene om de forskellige projekter, de var i gang med. Der lugtede tit af fisk, da man afprøvede maskinerne på fabrikken, så der var døde fisk i lange baner. Nogle gange kunne man være så heldig, at der var en maskine til produktion af bolsjer, så kunne man spise alt det, man ville.

Til frokost gik vi op i kantinen, der var en lille hal med lange borde, nok en meget typisk kantine på den tid. Men noget jeg lagde særligt mærke til, var et lille rullebord med slikposer, hvor man så skulle lægge penge i en boks, hvis man ville købe noget. Jeg tænkte meget over, at man egentlig bare kunne lade være at betale - og mon der var nogen der gjorde det? Jeg tror faktisk, at jeg gjorde det et par gange.

Jeg husker, at min far nogle gange rejste med arbejdet. Det var blandt andet til Norge og Finland. Jeg kan huske engang, hvor vi var med hele familien til Norge og besøge rejefabrikker. Jeg husker, vi sad i stuen hos ejeren en aften og pillede rejer. Han boede med udsigt udover fjorden, og man skulle sejle for at komme derhen. Ejers søn havde et helt værelse kun med Lego, mere end jeg nogensinde havde set.

Da jeg blev ældre, skiftede min far arbejde til et firma, som lavede maskiner til slagteriindustrien. Der var jeg ikke med ham på arbejde. Han har tit nævnt, at han havde ondt af slagteriarbejderne. Han sagde, at det ikke kunne være sundt at stå og skære i døde dyr hele dagen. Han begyndte også at arbejde meget mere med 3D-tegninger. Han sagde, det nu var meget nemmere, da man så ikke skulle tegne hver enkelt lille møtrik. Det gjorde det på en måde mere enkelt for mig at forstå, men stadig abstrakt.

Derefter startede min far som selvstændig og har siden hovedsageligt arbejdet hjemmefra. Det var dejligt at spise morgenmad sammen og blive vinket farvel til på vej til skole og så komme hjem, hvor han stadig var hjemme. Hans kontor har ikke rigtig ændret sig de sidste 15 år. Der er stadig de samme små dele af forskellige transportbånd i hvidt og blå plast, gummislanger, stålfatninger, en gammel storformat printer og små veje-enheder. Der er også altid nogle alt for gamle bolsjer eller lakridser.

Der har også altid været mærkelige ting i vores køleskab, for eksempel store tuber karryketchup, spande med sild eller glas med kapers, som ingen af os spiste. Jeg har heller aldrig set produkterne i butikker.



Min far laver vist noget med nogle veje-systemer og transportbånd nu. Nogle gange har jeg været med henne på et lille værksted, hvor han afprøver maskinelementer. Det er sjovt at følge med i. Han skal ligesom regne ud, hvad der går galt, når ketchupbøtterne kører den forkerte vej, eller hvorfor maskinen ikke sætter låget på den sjette spand med sild. Han er vist også begyndt at tænke mere over de firmaer, han laver maskiner for. Det virker som om, at han enten vil arbejde med folk, han rigtig godt kan lide, eller folk der laver gode produkter - og det er ikke nødvendigvis de samme mennesker.

Nogle af maskinerne, han udvikler, ser ret vilde ud, især vejmaskinerne. Det er en form for cirkulær konstruktion med en masse tragte. Her vejer maskinen så indholdet igennem flere vægte for at få så lidt spild som muligt. Det ligner en form for blomst af rustfrit stål.

Min far har aldrig snakket så meget om sit arbejde, men jeg har nok heller ikke spurgt. Det føles underligt, at han har lavet noget næsten hele sit liv, som jeg ikke helt kan forstå, hvad går ud på. Jeg ved dog, at han er rigtig god til sit arbejde. Det har jeg både hørt fra hans kollegaer, når han ikke var der, og når jeg har været med ham på messer, hvor folk virker meget imponerede. Min far er dog på ingen måde en mand, der fører sig frem. Han ved godt, hvad han kan, men behøver ikke at fortælle om det. Han har åbenbart mange års erfaring i forhold til hans alder, og erfaring er meget vigtig i den branche, har han fortalt.

Nu hvor jeg er blevet voksen, arbejder jeg også med en slags maskiner. Det er dog trykmaskiner og printere. Jeg skiller dem ad, reparerer eller manipulerer med dem. Måske er det noget, jeg har fra ham. Jeg husker som barn, at når min far og jeg sad på en bænk i en park eller et andet sted, ville der ikke gå fem minutter, før min far rejste sig og kiggede under bænken for at se, hvordan den var konstrueret. Jeg bliver nu drillet af min hustru, når jeg kigger helt tæt på menukortet i den kinesiske buffet, for at vurdere, hvordan trykket er lavet eller kigger meget nøje på reproduktionen af et Monet maleri i lægens venteværelse.

Jeg er begyndt at tænke på disse ting, efter at jeg selv har fået en søn. Han er 3 år nu, men det virker som om, at jeg har gjort det modsatte af min far. Min søn snakker hele tiden om printerne i hans værksted, hvor skarp hans kniv er til at skære papir, eller hvad der er i hans udstilling for tiden. Nu er jeg lidt bange for, at det er fordi, at mit arbejde fylder for meget derhjemme. Jeg har også fået konstateret stress og depressive tendenser, og måske det skyldes, at jeg har svært ved at slippe mit arbejde, når jeg er hjemme. Jeg burde nok gøre som min far.

Total Freedom Keith Stern-Pirlot

Proposal for exhibition entitled *Total Freedom*

For an exhibition entitled *Total Freedom*, all artworks in MOCA's permanent collection would be temporarily relocated to the Staples Center, where they would be heaped, professionally, under the direction of the *top* MOCA curator, in a pile on the freshly polished ice of the arena bowl's skating rink. An invitation-only auction would be held for the right to freely—while strictly maintaining the principle of the pile—rearrange it, 24/7, for as long as the works hold out.

For the duration of this exhibition, Ticketmaster would make the arena bowl's seating available to the public at *twice* MOCA's everyday ticket price!

FAX COVER LETTER

society for the

BOHEMIAN CLUB
20601 Bohemian Avenue
Monte Rio, California 95462



DATE: August 26, 2005

TIME: 2:30 PM

2 Number of Pages

RECIPIENT INFORMATION

To:

Paul Schimmel

MOCA

Phone:

(213) 621-2766

Fax:

(213) 620-8674

SENDER INFORMATION

From:

Society for the Bohemian Club

Phone:

(707) 865-2311

Fax:

(707) 865-2311

Comments:

*Please examine this exciting curatorial opportunity!
Also, please enjoy the interactive piece below.*

FREE Cutout



OrigamiUSA

Confirmation Report - Memory Send

Page : 001
Date & Time: Aug-26-05 01:03pm
Line 1 : 7609400368
Line 2 :
Machine ID : Kinko's Vista, CA #0905

Job number : 188
Date : Aug-26 01:02pm
To : 12136208674
Number of pages : 002
Start time : Aug-26 01:02pm
End time : Aug-26 01:03pm
Pages sent : 002
Status : OK
Job number : 188

*** SEND SUCCESSFUL ***

FAX COVER LETTER

society for the

BOHEMIAN CLUB
20601 Bohemian Avenue
Monte Rio, California 95462



DATE: August 26, 2005

TIME: 2:30 PM

2 Number of Pages

RECIPIENT INFORMATION

To:

Paul Schimmel

MOCA

Phone:

(213) 621-2766

Fax:

(213) 620-8674

SENDER INFORMATION

From:

Society for the Bohemian Club

Phone:

(707) 865-2311

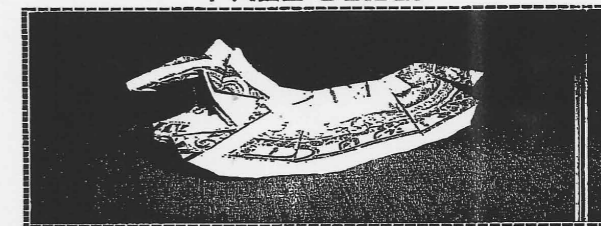
Fax:

(707) 865-2311

Comments:

*Please examine this exciting curatorial opportunity!
Also, please enjoy the interactive piece below.*

FREE Cutout



OrigamiUSA

Udnævnt af hæren til kunstner Jørgen Michaelsen

Le poète travaille.

— tekst på et skilt over digteren Saint-Pol-Roux' seng

I

Kære dagbog. I morges blev jeg hentet af soldaterne. Det overraskede mig ikke, eller i hvert fald ikke meget. De behandlede mig med anstændighed og førte mig hen til deres hovedkvarter i den modsatte ende af byen. Her spurgte de øverstbefalende mig om alt muligt. Selv om det fortsatte i adskillige timer, oplevede jeg det ikke på noget tidspunkt som ubehageligt. Tværtimod, vil jeg næsten sige. Det er ikke hver dag, at nogen udviser så stor interesse for en. De spurgte mig, hvad jeg tænkte om det ene og det andet, og jeg svarede dem så godt, jeg kunne. Jeg tror, at mine svar ret hurtigt blev længere og længere, og jeg fornemmede næsten fra starten, at man kunne lide, hvad jeg sagde. Efter nogle timer spurgte en af de øverstbefalende, om jeg ikke havde lyst til noget at spise, og jeg opdagede pludselig, at jeg var blevet meget sulten. En overdådig frokost blev båret ind, og jeg tilbragte dernæst et par timer i muntert lag sammen med både de øverstbefalende og soldaterne. Da vi var færdige, blev bordet hurtigt ryddet, og jeg fortsatte med at svare på spørgsmål. Jeg indrømmer, at jeg nu følte mig lidt omtumlet, for der var blevet serveret en hel del spiritus, men jeg tror ikke, at jeg af den grund gjorde et dårligere indtryk. Efter nogle timer sagde en af de øverstbefalende, at han i løbet af dagen var blevet mere og mere interesseret i mine ideer, men at han havde svært ved at danne sig et samlet overblik. Derfor foreslog han nu, at jeg skulle forsøge at give en grafisk fremstilling, og en af soldaterne fik ordre til at hente en stor tavle. Først var jeg en smule forbeholden. Men det varede ikke længe, før jeg var godt i gang med at tegne diagrammer. Og flere gange måtte jeg oven i købet bede om et nyt stykke kridt. De øverstbefalende stillede ikke længere spørgsmål, men sad blot og lyttede til mig, mens de nikkede eftertænksomt. Selv om jeg ikke ænsede det, var det efterhåbende blevet mørkt. Jeg blev afbrudt ved, at der uden for hovedkvarteret blev slået på en klokke, og en soldat kom ind. Han hviskede noget i øret på en af de øverstbefalende, der nikkede og sendte soldaten ud igen. Jeg genfandt mig selv foran den tætfyldte tavle. Alle de øverstbefalende var gået hen i lokalets modsatte ende, hvor de med dæmpet stemme talte med hinanden. Jeg var ikke klar over, hvad det betød, og det gjorde mig temmelig forvirret. Men det ændrede sig snart, da en af de øverstbefalende kom hen til mig. Han rømmede sig og meddelte, at man på hærens vegne havde besluttet at udnævne mig til kunstner. Selvfølgelig kom det bag på mig, for jeg har aldrig nogensinde selv haft den slags ambitioner. Jeg har altid været en borger, der gør sit bedste, og på den måde er jeg loyal over for staten. Visse vil nok mene, at mine ideer ofte har ligget ud over det sædvanlige; men jeg har aldrig overvejet at tillægge dem kunstnerisk værdi. Den øverstbefalende afventede mit svar, og i hans blik kunne jeg se en blanding af imødekommende forhåbning og ubønhørlig strengthed. Da overraskelsen havde fortaget sig, følte jeg mig meget bæret og meddelte, at jeg modtog udnævnelsen med den største glæde. Den øverstbefalende lyste straks op i et smil, slog mig på skulderen og trykkede dernæst min hånd, mens de øvrige i lokalet klappede. Det hele sluttede med, at vi udbragte en skål for kunsten. Da jeg kort efter ville gå hjem, fik jeg at vide, at det kunne der sandelig ikke blive tale om. Nu var jeg udnævnt af hæren til kunstner, og det betød, at der tilfaldt mig en række privilegier. Jeg ville blive tildelt fast logi i nærheden af hovedkvarteret, og hver dag ville jeg få serveret tre måltider. Der ville blive stillet et atelier til min rådighed, og hæren ville løbende sørge for, at jeg havde de materialer, jeg skulle bruge. Som kunstner ville jeg ikke skulle bære uniform, ligesom jeg heller ikke ville blive underlagt hærens disciplin i øvrigt, selvfølgelig bortset fra den mest grundlæggende del af reglementet. Jeg må tilstå, at jeg ikke kunne finde disse præmisser andet end yderst rimelige. Snart var jeg indlogeret og havde

glemt alt om at komme hjem. Nu sidder jeg her i mine nye omgivelser, der hverken er overdådige eller spartanske, men helt igennem passende. En soldat har netop ryddet af bordet, efter at jeg har fået serveret et velsmagende aftensmåltid med en halv flaske rødvin. Der er hverken adgang til internet eller fjernsyn, men det er også ligegyldigt. I morgen skal jeg i gang med at nedfælde nogle grundlæggende overvejelser om kunsten. Det har jeg lovet de øverstbefalende. Jeg glæder mig virkelig til det, for det er et helt nyt land, der her åbner sig for mig. Men nu skal jeg have mig en god nats søvn.

II

Kære dagbog. Jeg kan ikke huske, hvornår jeg sidst har sovet så godt. Jeg blev vækket ved en dæmpet banken på min dør: Det var en soldat, der bragte mig min morgenmad. Jeg spiste i sengen, hvorpå jeg vaskede mig. Kl. 10 mødte jeg op i hovedkvarteret hos de øverstbefalende, som vi aftalte i går. De var alle i fuld gang med dagens administrative arbejde, da jeg trådte ind, men de lagde straks, hvad de havde i hænderne, og kom hen til mig. De spurgte, om jeg havde sovet godt, og om faciliteterne bekom mig vel, hvortil jeg kun kunne svare bekræftende. Så bad de mig om at sidde ned, og vi tog alle plads omkring et stort bord. I nogle få sekunder var alle tavse, men så rømmede en af de øverstbefalende sig og sagde: "Igen vil vi gerne sige dig hjertelig velkommen til hæren og tak, fordi du vil samarbejde med os. Jeg kan roligt hævde, at vi ikke hver dag udråber en borger til kunstner." Den sidste sætning fremkaldte latter hos de andre øverstbefalende, og jeg kunne ikke lade være med også at le. "Ja, man kan jo spørge sig selv om, hvad det i grunde vil sige at være kunstner," fortsatte den øverstbefalende. "For blot nogle få år siden var der tusindvis af kunstnere. De var nærmest overalt. Men nu er de så godt som forsvundet. Hvordan kan det være sket? I hæren er vi ikke tilhængere af mystik, så vi er naturligvis på det rene med, at dette har sine særlige årsager, og dem er vi i øvrigt ikke interesseret i. Hvad vi derimod godt kunne tænke os, er at finde ud af, hvad kunsten i sig selv var — eller er — for en størrelse. Egentlig gik vores plan ganske enkelt ud på at ansætte en af de få kunstnere, der er tilbage. Vi ved, at de findes. Efterretningstjenesten blev sat på sagen. Men selv vores mest ihærdige anstrengelser førte ikke til noget resultat. De individer, vi havde i søgelyset viste sig snart at være borgere som alle andre, og vi måtte give dem en uforbeholden undskyldning for vores anmassende adfærd og pålægge dem tavshedspligt. I et stykke tid vidste vi ikke, hvordan vi skulle gribe det hele an. Vi havde en voksende fornemmelse af, at der var noget forkert ved selve vores tilgang til sagen. Derfor besluttede vi at nedsætte et Detaljeringsudvalg, der skulle gennemtænke alle enkelthederne, så helheden kunne fremstå på et nyt grundlag. Detaljeringsudvalget arbejdede døgnet rundt gennem længere tid, indtil det for nylig kunne fremlægge en rapport, der ændrede perspektivet for os. Årsagen til Efterretningstjenestens fejlslagne forsøg på at opspore og ansætte en kunstner måtte findes i vore egne uklare kriterier. Det nytter ikke noget at tage en given definition og så bare presse den ned over en eller anden. Og det gælder i øvrigt, uanset om vedkommende faktisk er kunstner eller ej. Rapporten konkluderede, at såfremt hæren ønsker en tilfredsstillende afklaring af spørgsmålet om, hvad en kunstner er, vil det mest hensigtsmæssige være en organisk fremgangsmåde. Det vil sige, at vi i tæt samarbejde med en borger, som er udvalgt på baggrund af passende kvalifikationer, gradvis må søge at frembringe en kunstnerisk selvforståelse hos det pågældende individ, der i udgangspunktet ikke betragter sig selv som kunstner. Og endelig understregede rapporten nødvendigheden af, at begge parter – både hæren og den udvalgte borger – fortsat må have en fuldkommen åben indstilling til processen. Hvis vi vil opnå et tilfredsstillende resultat, afhænger det hele af, at ingen forventer noget særligt. Ja, det er altså grunden til, at du sidder her. VI har udnævnt dig til kunstner på grundlag af Efterretningstjenestens oplysninger om din idérigdom. Ifølge Detaljeringsudvalgets rapport er det en yderst rimelig antagelse, at hæren i et tæt, men åbent samarbejde med netop et individ som dig vil kunne forvente at få afklaret, hvad en kunstner er – og på denne måde måske også, hvorfor kunstnerne i dag er næsten helt forsvundet." Det virkede på mig, som om den øverstbefalende var blevet mere og mere formel, mens han talte. Jeg kunne se, at han svedte. Det gjorde mig en smule forvirret, at hans talestrøm ikke mundede ud i et spørgsmål. Men ærlig talt var

jeg først og fremmest smigret over, at hæren kunne have så store planer med mig. Så tog en anden af de øverstbefalende ordet. “Som sagt, nu drejer det sig om at udvikle en tæt-åben samarbejdsform,” sagde han, og fortsatte: “Jeg vil foreslå, at du nu går tilbage til dit kvarter og prøver at få nogle indfald til de grundlæggende overvejelser om kunsten, som vi talte om i går. Du kan vælge at skrive dem ned, enten som fuldt udformede sætninger eller blot som stikord, alt efter hvad der passer dig bedst. Men du kan også gå hen på atelieret og producere et eller andet objekt, der kan sætte indfaldene i gang. Det betyder ikke så meget for os, om du har en tekst eller et objekt med, når vi mødes næste gang.” Jeg svarede, at det lød meget fint, men at jeg endnu følte mig lidt usikker ved tanken om, hvordan mine ideer kunne blive til kunst. Den første øverstbefalende sendte mig et venligt, men bestemt smil og sagde, at det var meget forståeligt, men at det fra nu af måtte være et spørgsmål om åbenhed. Så blev mødet hævet, og jeg gik tilbage. Vi har aftalt at mødes igen i morgen ved samme tid. Jeg må gøre, hvad jeg kan for at få nogle indfald. Jeg har allerede prøvet atelieret. Der lå nogle stykker karton, som jeg kombinerede på forskellige måder, men det virkede ikke rigtig. Nu sidder jeg her og skriver dagbog, selv om jeg godt ved, at jeg skylder hæren nogle grundlæggende overvejelser om kunsten og kunstneren. Om lidt er der aftensmad. Jeg tror, jeg vil gå tidligt i seng. Der vil nok vise sig et indfald, når jeg skal tale med de øverstbefalende i morgen.

III

Kære dagbog. I nat sov jeg længe, dybt og uden drømme (så vidt jeg husker). Efter at have fået serveret morgenmad mødtes jeg igen med de øverstbefalende i hovedkvarteret. Fra starten kunne jeg mærke, at de var meget ivrige efter at finde ud af, hvad jeg var nået frem til. Jeg oplevede en ejendommelig ro, selv om jeg ikke anede, hvad jeg skulle sige. Det skyldtes nok mest min vished om, at der ikke ville ske noget særligt, hvis jeg blot sagde det, som det var. De øverstbefalende havde jo slået fast, at ingen af parterne måtte forvente noget særligt, og det måtte være et spørgsmål om åbenhed, hvis samarbejdet skulle lykkes. Men jeg havde ikke lyst til blot at sige, at jeg desværre ikke havde haft nogen indfald, og at jeg hverken havde nogen tekst eller noget objekt at vise frem. I stedet besluttede jeg mig for simpelthen at udtale et eller andet, og så se, hvor det måtte føre hen. “Politik er på alle måder en kunstnerisk blindgyde,” sagde jeg og kiggede hen på de øverstbefalende, der straks spidsede ører. “Det er et interessant synspunkt,” svarede en af dem og noterede på sin blok. “Kunne du ikke prøve at uddybe det lidt mere?” “Jeg kan da prøve,” sagde jeg. “Først og fremmest har selve den kunstneriske form en tendens til at forurene det politiske indhold. Guderne skal vide, at politik i sig selv er en beskidt affære. Men når man blander kunst ind i det, bliver selve forureningen meget svær at gennemskue for de fleste. Og særlig for dem, der ikke er vant til at beskæftige sig med kunst, kunne jeg tænke mig. Det kan utvivlsomt gå så galt, at det politiske bliver taget som gidsel af kunstens æstetiske logik. På den måde reduceres det politiske til ren form, og det vil man næppe acceptere, hvis man er en politisk engageret borger med alvorlige intentioner. Den politiske kunst ender altså med at frastøde dem, som den oprindelig ønskede at tilnærme sig, og det kan betyde, at den politisk engagerede borger udvikler et ambivalent forhold til kunsten, eller i værste fald en indstilling direkte præget af et ønske om hævn. Men selv om det på den måde umiddelbart ser ud, som om kunsten kan have en vis magt i forhold til det politiske, er kunsten alligevel svag. Utallige historiske fortilfælde viser, hvordan kunsten må underordne sig politiske dekretter. Det forudsætter selvsagt, at den politiske magt er så omfattende og kontrollerende, at det ikke er muligt at modsige den. Men her må man tilføje, at kunsten selvfølgelig kan modsige magten på mange forskellige måder. Jeg tænker mig, at en ganske væsentlig del af kunstens opgave netop ligger i at finde ud af, hvordan dette bedst lader sig gøre på det givne tidspunkt, under de givne forhold.” Mens jeg talte, havde de øverstbefalende lyttet koncentreret. De fleste af dem havde hurtigt fulgt den førstes eksempel og noterede ivrigt. Nu ønskede flere af dem at stille mig spørgsmål, og en kvindelig øverstbefalende sagde: “Jeg er ikke vant til at diskutere kunstneriske spørgsmål, og hæren overlader jo sædvanligvis det politiske til politikerne. Men jeg synes virkelig, at dine overvejelser åbner nogle interessante perspektiver. Jeg

har et par spørgsmål, som måske vil blive taget ilde op. Det kan også godt være, at jeg ikke stiller dem på den rigtige måde. Men nu stiller jeg dem alligevel.” “Det skal du være meget velkommen til,” svarede jeg venligt, hvorpå hun fortsatte. “Jo, det forekommer mig, at vi i hæren befinder os i en paradoksal tilstand, i øvrigt både når det drejer sig om kunst, og når det drejer sig om politik. Da Detaljeringsudvalget fremlagde den idé, at vi bedst kunne få svar på vores spørgsmål om kunsten ved selv at frembringe en kunstnerisk selvforståelse hos en borger med passende forudsætninger, var jeg i begyndelsen ret begejstret. Men i løbet af kort tid begyndte jeg at føle tvivl. Ville det overhovedet kunne lade sig gøre at producere en kunstner på denne måde? Hvad er passende forudsætninger? Hvordan skulle man kunne være sikker på, at der nu virkelig var tale om en kunstner og ikke blot en almindelig borger med noget, der kunne ligne en kunstnerisk adfærd? Det er klart nok, at alene de involverede privilegier ville kunne stimulere til snyd. Jeg ønsker ikke på nogen måde at drage din hæderlighed i tvivl. Tværtimod siger jeg netop, at dine overvejelser er fine og interessante. Jeg er bare ikke helt i stand til at se, hvordan processen som helhed skulle kunne give et organisk svar på spørgsmålet om, hvad en kunstner er. Det ville i hvert fald ikke være indlysende. Der ville blive behov for visse kriterier. Og hvem skulle opstille dem? Det skulle Detaljeringsudvalget måske? På den måde begynder det hele at ligne en cirkelslutning. Jeg mener, det er på høje tid, at vi i hæren begynder at bryde med det uheldige billede, som man gennem mange år har haft af os. Vi kan selv drage de nødvendige konklusioner, hvis det skal være. Men hvis det skal kunne lykkes, må vi først tænke os godt om.” Hendes tale, der ikke mandede ud i noget spørgsmål til mig, havde skabt mumlen blandt de andre øverstbefalende. Der blev hvisket, nikket og noteret. Selv blev jeg siddende på min plads. Jeg følte mig sulten og så på uret. Klokkerne havde allerede passeret tolv. En af de øverstbefalende kom hen til mig og sagde, at jeg skulle gå tilbage til mit kvarter, spise frokost, arbejde på atelieret eller bare slappe af. Den reaktion, som min fremlæggelse havde skabt, kaldte naturligvis på en mere grundlæggende diskussion blandt de øverstbefalende. Man ville sende bud efter mig, så snart det igen blev nødvendigt. Altså gik jeg tilbage, og kort tid efter kom en soldat med min frokost. Jeg spiste langsomt, mens jeg tænkte over, hvad der var sket. Til sidst nåede jeg frem til, at der sikkert ikke var sket det store. Jeg tog et bad, hvorpå jeg lagde mig på sengen. Jeg overvejede, om det måske kunne have været rart med et fjernsyn, men konkluderede, at det sikkert ville have irriteret mig så meget, at jeg ville være blevet revet ud af den behagelige døsighed, jeg befandt mig i. Oprigtigt talt håbede jeg ikke, at de øverstbefalende ville sende bud efter mig mere i dag, hvilket de heldigvis heller ikke gjorde. Så blev aftensmaden serveret. Den halve flaske rødvin gjorde mig endnu mere døsig. Og så snart soldaten havde ryddet af, gik jeg i seng og faldt straks i søvn.

IV

Kære dagbog. Denne dag skilte sig lidt ud fra det mønster, der efterhånden begynder at tegne sig. Tidligt i morges, før morgenmad, blev jeg vækket ved, at det bankede på min dør. En soldat bad mig om at komme til hovedkvarteret så hurtigt som muligt. Jeg vaskede ansigtet i koldt vand, tog tøj på og fulgte med. Alle de øverstbefalende sad stadig i lokalet, som jeg forlod dem i går — bortset fra, at flere af dem i mellemtiden havde placeret sig andre steder, formentlig efter diskussionens udvikling. Der herskede en afdæmpet atmosfære. Kun nogle få talte mumlende sammen. Man ville have tænkt, at det var stilhed efter stormen, hvis ikke man kendte til de øverstbefalendes rolige og afmålte gemyt. Men det var tydeligt, at der havde fundet en væsentlig samtale sted i de forgangne timer. En af dem gjorde venligt tegn til, at jeg skulle sætte mig ned, hvilket jeg gjorde. Så rejste han sig op og kiggede hen på de mumlende, der straks tav, hvorpå han rømmede sig og sagde: “Dette har været en af de mest interessante og udfordrende nætter i hele min karriere som øverstbefalende. Selv om det genstandsfelt, vi har beskæftiget os med, og hele den opgave, som vi har sat os for at løse, i sig selv er af en velafgrænset beskaffenhed, må jeg sige, at jeg oplever, hvordan det ene element får betydning i forhold til det andet, og at den overordnede helhed og de enkelte dele uophørlig forudsætter hinanden. Det er den slags indsigter, som vi i hæren længe har forholdt os intuitivt til, men som vi

måske herefter vil kunne have håb om at kunne gøre til genstand for mere indgående beskrivelse og dermed bedre forståelse.” Adskillige tilkendegav deres opbakning med korte ytringer, hvorpå den øverstbefalende fortsatte: “Gårsdagens udveksling har været yderst værdifuld for vores diskussion. Alene engagementet i de forgangne timer fortæller os, at vi nu bevæger os i en helt ny og afgørende retning.” Efterhånden kunne jeg ikke lade være med at tænke, at jeg muligvis var ved at blive hægtet af. Ville hæren ikke længere have brug for mig? Hvad havde den i det hele taget brugt mig til indtil nu? Situationen begyndte at forekomme mig uklar, og den øverstbefalende var åbenbart opmærksom på det, idet han nu henvendte sig til mig og sagde: “Selv om det nærmest virker overflødigt, vil vi gerne have lov at sige dig tak for din indsats. Du har med få og præcise midler påvirket os mere grundlæggende, end du formentlig selv er klar over; ja, spørgsmålet er jo netop, om hæren selv er klar over dette. Man kunne også spørge: Vil hæren i sagens natur *nogensinde* kunne blive klar over det?” Igen hørte man korte bifaldende ytringer, hvorpå den øverstbefalende rettede sig direkte mod mig og sagde: “Nu sidder du sikkert og har kun ét brændende spørgsmål til os, nemlig: Vil jeg fortsat være hærens kunstner? Til det vil jeg straks svare: Både ja og nej. Såfremt du selv er indstillet på det, ser vi fra hærens side meget gerne, at vort samarbejde fortsætter. Hæren vil tilbyde, at de nuværende forhold, hverken mere eller mindre, bliver gjort permanente, hvilket altså indebærer, at du til stadighed oppebærer de givne privilegier, mens hæren til gengæld vil kunne betjene sig af dig, som den hidtil har gjort. Men der vil dog ligge en ændring i det forhold, at du ikke længere vil kunne betragte dig som udnævnt af hæren til kunstner. Dette er der to grunde til. For det første er vi i hovedkvarteret nået frem til at opfatte Detaljeringsudvalgets rapport som tentativ og vejledende – som en værktøjskasse, om du vil. Naturligvis vil vi ikke blot kunne benytte disse instrumenter efter forgodtbefindende, og det har vi heller intet ønske om. Tværtimod bør hæren sende det fuldkomne klare signal til Detaljeringsudvalget, at vi værdsætter dets arbejde. I denne sammenhæng må vi for eksempel huske på, hvor ringe udbytte vi havde af Efterretningstjenesten. Men det er altså hærens beslutning, at vort samarbejde med dig ikke længere forudsætter, at du er at betragte som kunstner, ej heller at du selv opererer med en kunstnerisk selvforståelse. Vi er udelukkende interesseret i din aktive tilstedeværelse, hvilket for os indebærer, at du til stadighed arbejder på at definere din adfærd – men på en sådan måde, at den netop ikke bygger på en nøjere udtalt præmis. Når blot bestræbelsen i tilstrækkeligt omfang lader sig artikulere for de øverstbefalende, når dette ønskes, kan du i øvrigt betragte dig selv som stillet fuldkommen frit. Ifølge vores opfattelse er dette, hvad der ligger i Detaljeringsudvalget tæt-åbne form, hvor intet forventes.” Her tav den øverstbefalende, idet han kort kiggede rundt på de øvrige, hvorefter han igen henvendte sig til mig og sagde: “Naturligvis er vi alle meget spændte på at høre, om du finder disse præmisser acceptable, og om vort samarbejde herpå kan fortsætte.” Nu hvilede samtlige øverstbefalendes blikke på mig, hvilket gjorde mig beklemmt i et vist omfang. “Hvis du ønsker et døgn betænkningstid, er det fuldt forståeligt og intet problem,” skyndte den øverstbefalende sig at tilføje. Men efter et par hurtige overvejelser kunne jeg straks drage min konklusion, og jeg sagde: “Jeg vil gerne have lov at takke hæren for den store tillid, som man viser mig med alt dette. Først interesserer man sig for mine ideer og refleksioner, men hele tiden med Detaljeringsudvalgets rapport og dens specifikke konklusion og anbefaling som nødvendig præmis. Herefter når hæren, gennem de øverstbefalendes egne refleksioner og store engagement, frem til at tillægge Detaljeringsudvalgets rapport netop den status, som den bør have. Og på dette grundlag kan hæren i form af de øverstbefalende nu tilbyde mig et tæt, men åbent samarbejde, hvor intet forventes, og hvor jeg stilles fuldkommen frit, når blot jeg gennem min permanente, aktive tilstedeværelse fortsat arbejder på at definere min adfærd, men på en sådan måde at denne ikke bygger på en nøjere udtalt præmis, for eksempel på ideen om udvikling af kunstnerisk selvforståelse. Jeg kan kun sige, at dette for mig er endog særdeles acceptable præmisser for et samarbejde. Og jeg er sikker på, at hæren hermed vil kunne opnå et resultat, som overstiger det oprindelige mål. Jeg vil i hvert fald gøre mit.” Da jeg endnu en gang havde sagt tak, blev der klappet længe, og nogle soldater kom ind med flasker og glas. Lidt efter blev der også bragt mad ind, og nu spiste og skålede alle i adskillige timer. Det hele sluttede først hen på aftenen, hvor jeg blev ledsaget til mit kvarter af en øverstbefalende og et par soldater. Jeg tror ikke, jeg vil glemme denne dag foreløbig. Nu sidder jeg på sengen igen og kan ikke rigtig beslutte mig for, om jeg skal lægge mig til at sove eller ej. Her er det godt, man har sin dagbog.

Ja, kære dagbog, jeg er nu indrullet i hæren på nogle forudsætninger, der af mange sikkert vil blive opfattet som uklare, og af den grund måske direkte forkastelige. Men sådan ser jeg ikke på det. Først og fremmest er det selvfølgelig spændende for mig, at jeg kun har meget ringe fornemmelse af, hvad hæren i grunden ønsker, men at jeg samtidig føler mig fuldkommen tryk ved mig selv og mine ideer. Det er tydeligt, at hæren er i stand til at lade sit tankearbejde operere ud fra mit tankesæt. Selvfølgelig undrer jeg mig over, hvorfor det i starten var så vigtigt for hæren at få inddraget alt det med kunsten. Og selvom det i dag blev fastslået, at jeg ikke længere er udnævnt af hæren til kunstner, kan jeg godt blive grebet af den tanke, at hæren i al hemmelighed arbejder videre efter Detaljeringsudvalgets forskrifter; med andre ord, at man fortsat tilstræber organisk udvikling af kunstnerisk selvforståelse hos mig, men uden mit vidende. Så måske vågner jeg op en dag som kunstner. Vil det medføre en adfærdsendring? Vil det betyde noget for min tankegang? Jeg håber i det mindste, at hæren vil opleve resultatet som brugbart. Det er jo trods alt den, der har valgt at investere i vort tæt-åbne samarbejde, hvor intet forventes.

En samtale mellem Eva la Cour og XX: The Void som Utopi

Eva: Det virker til, at mange i øjeblikket forsøger, at diagnosticere feminisme i dag. For eksempel blev jeg for nyligt spurgt af det svenske kunsttidsskrift Paletten, om jeg ville skrive en kommentar til teksten *Towards a Feminism of the Void* af kulturkritikeren og filosofen Nina Power. Paletten har oversat Nina Powers tekst med henblik på at bringe den i næste nummer, og i den forbindelse bedt forskellige billedkunstnere kommentere. Som svar foreslog jeg en samtale med dig. Men først skal vi måske lige præsentere os selv. Mit navn er Eva la Cour, og jeg er billedkunstner og ph.d.-kandidat på kunstakademiet i Gøteborg, og du er XX... Vil du måske ikke præsentere dig selv egentlig?

XX: Jo, jeg er XX, og jeg er en figur, som du har skabt og kan godt lide at præsentere mig selv som et væsen, der tænker eller gør alt det, der ikke er muligt for dig. Enten på grund af begrænsninger i sproget eller logistiske udfordringer. Eller som en kanal for mindre kontrolleret tænkning.

Eva: Jeg kan måske tilføje, at du er en tilbagevendende figur i min praksis, og at du har optrådt i forskellige kroppe, kort sagt et resultat af tanker om forholdet mellem materialitet og fiktion...

XX: Men jeg vil sige, at jeg som sådan er en figur, der ligger ret tæt på din praksis snarere end en karakter der er udviklet, som man for eksempel ville gøre det i et filmmanuskript. Jeg er så at sige ikke lineær og du har ikke fuld kontrol over min fortid eller fremtid, eftersom jeg primært er et redskab eller en praktisk foranstaltning.

Eva: Nu skal vi ikke for langt væk fra emnet 'feminism of the void', men du opstod på sin vis som et skizofrent ekko eller polyfoni af stemmer og udsagn vedrørende vidensproduktion i kunst, hvilket kan give anledning til ganske modstridende standpunkter til tider... Men ja, du har også fået dit eget liv. I forbindelse med udgivelsen af kataloget *Autopia* i 2016, der omhandlede en fiktiv udstilling på et fiktivt museum, blev forskellige personer for eksempel inviteret til at tale om din udstilling...

XX: Din fremhævnelse af polyfoni og modsætninger er interessant, men også det at du nævner *Autopia*. *Autopia*-udstillingen peger på det besynderlige forhold, at fraværet af en visuel repræsentation ofte forstærker et bestemt billede eller forestilling. Giver det mening, at tale om dette som motivation for at skabe mig?

Eva: Måske. At tale om dette forhold som produktion af tomrum er jo i hvert fald interessant i forhold til titlen *Towards a Feminism of the Void*, og det forhold at Nina Powers tekst åbner med et billede, der fangede mit blik navnlig på grund af fem sorte overstregninger. Overstregninger af kanoniske værkrepræsentationer, som netop fik mig til at tænke på ikonoklasmens forbud mod billedgengivelse med henblik på at værne om det, der ikke må repræsenteres... Pointen er, at de værkrepræsentationer, der er overstreget, er forsøg på at repræsentere ingenting eller tomrum og i den forstand kan siges at begrænse muligheden for at bruge tomrummet som handlingsrum for det, der ikke er inkluderet i 'the full'. Det er i hvert fald sådan, jeg forstår Nina Powers læsning af billedet... Jeg forstår det på baggrund af idéen om manden som menneske og kvinden som dets kønnede andethed. Et klassiske feministisk perspektiv... uden at jeg dog kan name-droppe og redegøre for dette perspektivs historie(r). Min feministiske opdragelse er foregået på gadeplan, og det at være feminist, har på mange måder været noget, jeg har taget for givet, at alle var. Jeg gik på teknisk skole i København i begyndelsen af 00'erne, hvor jeg havde et valgfag, der hed nutidskunst. Her blev vi på et tidspunkt forklaret, at feminisme betød at stille spørgsmålstegn ved kategoriske sandheder og deres måde at operere socialt...

XX: Det giver mening. Feminismens ærinde er kapitalismens subjekt/objekt-relation.

Eva: Ja, præcist!

XX: ... og som fiktiv karakter er jeg et redskab til at betragte disse produktionsforhold. Det vil sige, det er relevant hvad fortællingen om mig kan gøre mulig, for dig såvel som for andre... ikke?

Eva: Du er primært opstået som et resultat af ikke at kunne finde ud af, hvad jeg skal stille op med den traditionelle kunstnerfigur.

XX: Ja, men det er sjovt, for populært er kunsten vel videnskabens andethed, er den ikke? Og kunstner-subjektet et andet end videnskabens klassiske subjekt – lukket, neutralt, objektivt, kosmisk. Videnskab er bundet til sandhed, mens kunst kan anvende fiktion, lidt forsimplet sagt.

Eva: Ja, kunstneren er fri lige indtil denne friheds begrænsninger går op for én, og man begynder at forstå, at det sprog, der knytter sig til denne frihed, er ubønhørligt knyttet til en idé om kunstner-subjektet. Snarere end at være en redning kan det få mig til at føle mig skizofren, fordi jeg gennem at arbejde med kunst accepterer denne subjektivering, som er så problematisk. Det er umuligt at arbejde med kunst uden at være lidt et fjols, så at sige, med mindre man forholder sig til de her problemer.

XX: Ja, jeg er et redskab, der muliggør, at du kan forholde dig lidt spekulativt til den position, du nu engang er i.

Eva: Jeg har lyst til at nævne et symposium, som jeg er ved at arrangere sammen med fire andre ph.d.-kandidater på kunstakademiet i Gøteborg, og som skal handle om vold og 'the position of the unthought'. The Position of the Unthought er titlen på et interview med den amerikanske forfatter, litteraturforsker og historiker Saidyia Hartman, som har beskæftiget sig indgående med slaveriets historie og derigennem redegjort for, hvordan slaven okkuperer en utænkkelig position. Hun spørger: "what does it mean to try to bring that position into view without making it a locus of positive value, or without trying to fill in the void?" Hun svarer selv noget i stil med, at det i hvert fald handler om mere og andet end et begær efter at blive inkluderet i det begrænsede sæt af muligheder, som det nationale projekt tilvejebringer.

XX: "The violence of positivity does not deprive, it saturates; it does not exclude, it exhausts", har Mark Fisher sagt i en anden sammenhæng. Pointen er, at selve sproget er båret af bestemte idéer om subjektet og subjektivitet, og som Hartman forslår, er det uundgåeligt knyttet til det nationale projekt. I forlængelse heraf er det interessant, at enhver kunstnerisk praksis i en dansk såvel som svensk kontekst er dybt inkorporeret i det nationale gennem statslige støttestrukturer – foruden naturligvis det forhold at du i øjeblikket er ansat ved et kunstakademi og institution under Gøteborgs Universitet. Jeg, dit fiktive objekt, er på det nationale budget så at sige. Der er ikke noget udenfor.

Eva: Ja, det er det der er udfordringen. Men det er problematisk at forvirre en granskning af slaveriets historie med for eksempel tidsskriftet Palettens undersøgelse af feminisme i kunst i dag. Det risikerer at pløre Hartmans ærinde, og i værste fald at udnytte det.

XX: Jo, men måske kan man alligevel trække en linje til den diskurs om kvinders frihed, der samtidig diskvalificerer både udtrykket "kvinde" og udtrykket "frihed". Hvis vi siger, at feminismens ærinde er kapitalismens subjekt/objekt-relation, er pointen på lignende vis revolution – ikke reform. "Better death than the health they offer us".

Eva: Hvem siger det?

XX: Ikke sikker. Vi kan forestille os, at det er Richard Hell, frontfiguren fra punkbandet The Voidoids, men det er sikkert Deleuze.

Eva: Ok, helt klart. Men punken er jo et eksempel på en radikal afvisning af mainstream-kulturen, der sidenhen blev koopteret i samme. Eller, som min ven har forklaret mig, fra i udgangspunktet at dyrke 'the void' som et nulpunkt - tænk på 'no future' - begynder punken jo egentlig at dyrke 'the void' som en slags utopi... For eksempel gennem 'straight X' som dyrker afvisningen af samfundet ud fra en form for idealisme. Samtidigt er pointen, at selve afvisningen bliver identitetsmarkør i mainstream-kulturens samfundsmæssige opbyggelse.

XX: Kan man sige, at der er en sammenhæng mellem denne form for utopi – tomrum som handlingsrum – og din interesse i fiktion?

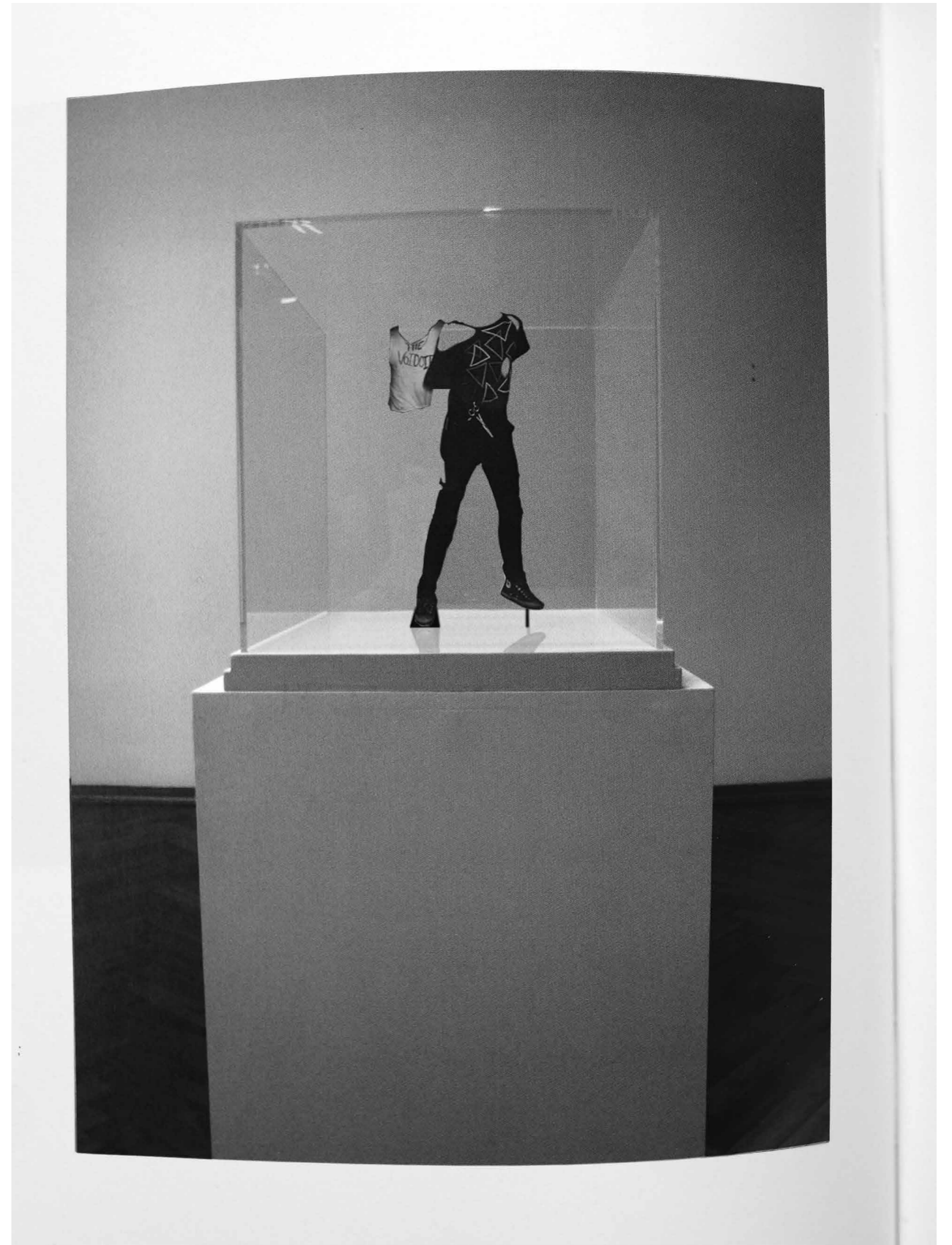
Eva: Min interesse for fiktion har i hvert fald at gøre med en interesse for umulige positioner!

XX: Ja nemlig. "You gotta accept yourself, and your miserable use of language".

Eva: Hvem siger det?

XX: Det er et citat af den danske billedkunstner Anne-Mette Schulz.

Eva: Klart. Sproget er både noget man kæmper med og imod.



Værk af XX fra udstillingskataloget af samme navn.

MYTE-FIGUR-MYTE-FIGUR

Redigering: Mathias Sæderup
Tryk: KLD / Kunsthal ved siden af
Eksemplarer: 50

Tak til: Sine Bang Nielsen, Farid Salti,
Kristian B. Johansson

Forside: Ludo, fra *Myren og græshoppen efter
La Fontaines fabel*. Super Serien Junior, 1972

Bagside: Mogens Otto Nielsen, fra *Den
dynamiske violin*. Edition After Hand, 1977.

Oktober 2019

