



Københavns Universitet

Guldslør.

Schmidt, Cecilie Ullerup

Published in:
K & K

Publication date:
2016

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Schmidt, C. U. (2016). Guldslør. Performative strategier som kritik og affirmation i senkapitalismen. K & K, Årg. 44(122), 199.

GULDSLØR

Performative strategier som kritik og affirmation i senkapitalismen

Mellem ansigt og ansigt er der en membran, der skaber afstand og attraktion på én og samme tid: et slør. Sløret kan fungere som en grænsedrager, et skel mellem individ og beskuer, afskærmningen af det private i det offentlige rum. Sløret er også et lokkemiddel: en tildækning, der kan løftes af en udvalgt, en port ind til det intime. I performancekunsten er sløret en yndet attribut, måske fordi det – som en light-udgave af masken i teaterhistorien – fungerer som markør af rollespillet: legen med identitet er i centrum. I performancen *Turbulence: A Dance About the Economy* (2012) af amerikanske Keith Hennessy og tolv San Francisco-baserede kunstnere vandrer et enormt stykke stof, et "gruppeslør", over forskellige formationer af både performere og publikum: en simpel pyramideformation af performere dækkes komplet. En fjerdedel af publikum dækkes komplet. Ingen har ansigter. Gruppen bliver homogen. Det særlige ved gruppesløret i *Turbulence* er, at det er et guldslør, der glimter som tusinde mønter i teaterlampernes skær. Således får performancekunstnerne værdi bag sløret. Publikum får værdi. Gruppen får værdi. Alle, der for et øjeblik befinder sig bag dette særlige, værdiskabende performanceslør, bliver til kunstkroppe i en strålende social plastik. Guldsløret udvisker den private identitet og gør deltagelse til kunst. Under sløret akkumulerer samtlige aktører værdi.

Performancekunsten har med sin leg med identitet og roller en stærk relation til neoliberal subjektivering. Performances skaber merværdi i form af publikumsinddragelse i kunstinstitutionen og udøver potentielt neoliberal subjektivering ved at træne subjektet i dets leg med fleksibel identitet. I indeværende artikel problematiserer jeg den del af performancekunsten, der slører produktionsbetingelserne og de kommercielle interesser bag værket. Som pendant hertil læser jeg performanceværker, som eksplicit eksponerer og kritiserer kulturarbejderens arbejdsbetingelser. Den kontekstuelle ramme for analysen er forestillingen om at kunstnere og kulturarbejdere er frontløbere for samtidens prekariat. Med netværkskompetencer, kreativitet og fleksibilitet er kulturarbejderen, der samtidig som freelancer har opgivet ethvert krav om klassiske arbejderrettigheder, blevet forbillede for et neoliberalt arbejdssetos.

Kritikkens klassiske greb er *afsløringen*. Kritikerer viser det, som de, der blev ført bag lyset eller sløret, ikke ser. Man ser hulelignelsens krumme skikkelser, der i deres fordunklede tilværelse kun aner skygger fra ideernes verden: kritikeren, filosofen kravler op af hulen og ser den smerteligt indlysende verden. Kritikerer er oplyst og oplysende, og den afslørende kritik er den moderne, oplysende dyd i praksis. Som Bruno Latour fastslår, så handler den kritiske gestus typisk om netop afsløring af illusionen, synliggørelse eller blotlæggelse af *de egentlige* magt-, diskurs-, eller kapitalismestrukturer.¹ Men har vi brug for afsløringen, hvis, som Eve Kosofsky Sedgwick foreslår, stort set al viden om magt, selektion og finansiering i dag principielt er tilgængelig? Jeg forfølger *sløret* som motiv i performancekunsten: den bevidste sløring og afsløring af identitet og interesse. Omdrejningspunkt for min analyse er strategier anvendt af performancekunstens aktører: den bevidste sløring, den kyniske afsløring og den kritiske afsløring. De tre strategier rejser tilsammen en række spørgsmål. Er det subversivt og frigørende at tage slør på, være en anden, blive en tredje og undslippe et imperativ om faste, hierarkiske roller? Eller er sløringen senkapitalismens forførelsesstrategi nummer ét? Jeg vil foreslå, at en kritisk afsløring af pro-

1 Latour formulerer det således: "Du bliver nødt til at lære at være skeptisk over for alt, hvad folk siger, for vi ved selvfølgelig alle sammen at de lever i skyggen af en komplet illusion" (Latour 229, min oversættelse).

duktionsbetingelser i kunsten faktisk har sin nødvendighed, fordi netop sløring er en bevidst neoliberal strategi.

Jeg fik lyst til at skrive denne artikel, da jeg læste en kronik af den 24-årige DJ, digter og performancekunstner Esben Weile Kjær. Han mener, at det er tid til at tematisere alliancen mellem kunst og kapital: "Vi skal eksplicit tematisere penge, for de er aldrig neutrale" (Kjær, "Min identitet er til salg"). Han er en stemme i 90'ergenerationen, der i sit kunstneriske og debatterende virke bl.a. italesætter sin splittelse mellem "autentisk" queer krop og kommerciel branding. Weile Kjær er, hvad den britiske kultursociolog Angela McRobbie kalder en *tastemaker* (34): en hipsterfigur og rollemodel, der former kulturindustri og urbant forbrugsliv på en unik og kunstnerisk måde. Han performede bl.a. i en *dome* opført af Heineken, er medstifter af "full-scale interactive performance"-festivalen Henry's Dream, der i 2013 bad kunstnere donere deres løn til festivalens underskud. I et interview på Politiken TV i 2015 gør han op med den skjulte alliance mellem kunst og kapital:

Eftersom at pengene svinder mere og mere ind, og man forventer mere og mere frivillighed fra kunstnerne, jamen så finder man nye finansieringsveje. (...) Jeg oplever i Danmark at mange gør det meget i det skjulte og det gør at der er nogle forbindelser til det kommercielle, der bliver sløret, og det tror jeg er rigtig farligt. Penge er penge. Og penge er aldrig neutrale. (Kjær, "Min identitet er til salg")

Esben Weile Kjær plæderer for at fjerne det slør, der hænger foran kunst og kommercielle interessers samkvem, for at pege på den svindende statslige finansiering, der ligger til grund for alliancen. Weile Kjær gør op med forældregenerationens totale adskillelse af fri kunst og ond kapitalisme. Det er en adskillelse, som jeg genkender fra Frankfurterskolens Max Horkheimer og Theodor W. Adornos *Oplysningens Dialektik*, der i midten af det 20. århundrede beskrev "kulturens karakter af reklame" (233). I dag er kapitalismen for længst dybt infiltreret i kunstscenen, mener Weile Kjær. Længe har musikbranchen ligget i ske med ølbrands og alkoholproducenter. Og performance- og billedkunsten arbejder også med sponsorer, ofte i det skjulte. Sponsorret tøj og drikkevarer er helt tæt på huden eller endda under huden, og med en taktisk taktik forbinder kunstevent og reklame sig med hverdags- og privatliv. Reklamen i kunsten kryber så at sige

ind under huden. En kritisk (performance)kunst står for Weile Kjær ikke nødvendigvis uden for kommercielle eller statslige interesser, men den tematiserer kunstens produktionsbetingelser og dens "karakter af reklame" i senkapitalismen.

KULTURARBEJDEREN SOM FORBILLEDE

Kapitalismekritik og prekarisering et yndet tema på samtidens udstillinger og biennaler, alt imens mange kunstnere forsøger at få smør på brødet uden at bede om reel timeløn eller kræve rettigheder. Som præmis for artiklen vil jeg foreslå at vi forstår kulturarbejderen – herunder både hende der kommunikerer, organiserer, anmelder og skaber kunst og kultur – som forbillede for freelance-arbejdere i dag. Her er det min interesse at belyse, hvilket subjekt kulturarbejderen performer og på hvilken måde kulturarbejde skaber og akkumulerer (immateriel) værdi. De produktionsbetingelser, der kendetegner kulturarbejderens arbejde, kendetegner også betingelserne for "løsarbejdere" beslægtet med kulturindustrien: projektansatte akademikere, start-ups, journalister, konsulenter, freelancere. Allerede i de sene 90'ere udnævnte den britiske premierminister Tony Blair og den tyske forbundskansler Gerhard Schröder kunstneren til forbillede for neoliberalismens arbejdssetos (Lorey 7): Som hjertebloods-arbejder ansat af sig selv, sprudlende af engagement, kreativitet og innovativt potentiale, og med en skyldfølelse over at nyde sit arbejde, er kunstneren en billig arbejdskraft, der i sin ivrige solokarriere for længst har glemt at solidarisere sig med andre og derfor står uden begreb om rettigheder. Kulturarbejderne er vor tids prekariat.

Kulturarbejderen er blevet forbilledet i den kreative kapitalisme, der siden slutningen af 90'erne har været motoren i både kultur- og uddannelsespolitik med øje for vækstpotentialet i kulturindustrien. Med en ambition om at overskride social arv og med et narrativ om at "skille sig ud" fra mængden, finder kulturarbejderen en *frihed* i selv at strukturere sit arbejdsliv (McRobbie 37). Den tyske politiske teoretiker Isabell Lorey understreger, at vi, fordi kulturarbejderen er blevet normen i stedet for undtagelsen, skal kigge kulturarbejderens arbejdsbetingelser og subjektivering efter i sømmene. Kulturarbejderens arbejde former et liv uden

fritid, rettigheder eller anstændig løn. Lorey beskriver kulturarbejderen og hendes kolleger således:

De er veluddannede eller meget veluddannede, mellem femogtyve og fyrre år gamle, uden børn, og mere eller mindre intentionelt i et prekært ansættelsesforhold. De har midlertidige jobs, lever af projekter og løser opgaver fra flere kunder samtidigt, den ene i kølvandet på den anden, oftest uden ret til sygedagpenge, feriepenge eller kompensation for arbejdsløshed, uden jobsikring og dermed uden eller med minimal social sikkerhed. Fyrre-timers ugen er en illusion. Arbejdstid og fritid har ingen klart markerede grænser. Arbejde og hobby kan ikke adskilles. I den ikke-betalte tid akkumulerer de en masse viden, som der ikke betales ekstra for, men som forventes og bruges i konteksten af betalt arbejde etc. (7, min oversættelse)

Kulturarbejderen føler sig fri og autonom i sin måde at strukturere arbejde og liv på, skriver Lorey. Med reference til Michel Foucault's tekst "The Subject and Power" pointerer Lorey, at dette subjekt ikke er frit, men reproducerer et biopolitisk styringsrationale om frihed. Det biopolitiske styringsrationale fortæller, at prisen for den totale frihed er at afgive rettigheder: du må alt, men så kan du heller ikke forlange at blive *nurset* af stat eller arbejdsgiver længere. Med andre ord et neoliberalt forslag til kulturarbejderen: frihed under eget ansvar – frihed til at agere med forskellige arbejdsidentiteter og hinsides 8 til 16, og eget ansvar for løn, vækst, succes, men også eget ansvar for omsorgsdage, feriepenge, pension, forsikring etc.

Angela McRobbie analyserer i sin bog *Be Creative* fra 2015, hvordan det biopolitiske styringsrationale bliver implementeret under *New Labour*-reformen i England 1997-98. I en langsom, men sikker vending oplæres borgeren til *self-management*, innovation og *entrepreneurship*, alt imens velfærdsstatens omsorg gradvist nedtrappes. Med *New Labour* bliver det kapitaliserede kunstnersubjekt normen i en neoliberal politik, der sætter vækst før velfærd og sender borgeren ud på en selvforvaltet tour de force gennem arbejdslivet. Foruden den strukturelle selv-prekarisering, der kendetegner kulturarbejderens arbejdsform, performer og skaber kulturarbejderen en merværdi i sin glidende adfærd mellem arbejde og privatliv. Den slovenske kunstteoretiker Bojana Kunst skriver i sin bog *Artist at Work* (2015), at træningen af de sociale kompetencer, evnen til at interagere og netværke med andre, har optimale betingelser i den performative, relationelle og inddragende kunst. Det sociale løfte om fællesskab mellem

aktører, som siden 1960'erne har været et motiv i performancekunsten og blev institutionaliseret på museet akkompagneret af Nicholas Bourriaud's *Esthétique relationelle* (1998), er ifølge Kunst blevet en opskrift på immaterielt kulturarbejde: "Socialiteten [...] retfærdiggør og forbedrer de måder vi refererer til hinanden som sociale subjekter, tilbyder konstant nye subjektiverings-lege og producerer politiske forhandlingsprocedurer, enighed og uenighed, men egentlig uden nogen reel påvirkning" (Kunst 56, egen oversættelse). Som også Bourriaud-kritikeren Claire Bishop har påpeget, styrker den relationelle kunst ikke andet end et par allerede oplagte arbejdsrelationer inden for kunstens kredse. Men hvad Kunst tilføjer, er at det sociale aspekt af kunstoplevelsen sågar fungerer som kulturarbejder-beskuers ubetalte arbejde: relationerne knyttet i kunstrummet skaber på den ene side immateriel værdi i netværksbanken for kulturarbejderen selv og på den anden side en værdi for kunstinstitutionen, der får masser af gratis-performende kroppe i deres totalinstallation om potentielt fællesskab, potentiel frigørelse, potentiel konflikt el.lign.

Opsummerende kan vi fremhæve tre vigtige aspekter af kulturarbejderens, for neoliberalismen, forbilledlige arbejdsform. For det første er kulturarbejderen selv-prekariserende, kræver ingen rettigheder, men yder maksimalt, og er dermed en billig, selvorganiseret og mobil arbejdskraft. For det andet performer kulturarbejderen et appellerende forbillede udadtil: et frit og også stærkt subjekt, der har frigjort sig fra lønarbejdsforhold og udlever sin kreativitet. For det tredje danner kunsten, kulturarbejderne og publikums interaktion mellem privat- og arbejdsliv en ulønnet socialitet, der skaber immateriel kapital for både de deltagende og for de institutioner, de befinder sig i.

SLØRING

I performancekunsten bevæger aktører sig i grænselandet mellem privat og iscenesat, mellem fakta og fiktion, man glider ind og ud af roller, og netop pointen at man ikke ved, hvornår man møder virkelighed og hvornår man møder fiktion, er et af performancekunstens varemærker og erklærede *agencies*. Sløringen af identiteten var og er som kunstnerisk strategi ment som et opgør med undertrykkende strukturer: en afsked med den objek-

tiverede, repetitive raciale, nationale, køns- eller klassebundne identitet, der fastlåser og stigmatiserer væren i hierarkier. I performancekunsten produceres, destabiliseres og transformeres identitet konstant.²

På sin blog omtaler Weile Kjær let og usynlig branding i performancekunst og musikbranche som almindelig. Alle drikker de samme øl, arrangementerne går i et bestemt tøjmærke. Er der kunstformer, der skjuler deres finansiering bedre end andre? Det slørede spil med identiteter, det disparate i genrens materialitet, gør måske performancegenren til en oplagt kunstform for brands at *mingle ind* i. "Jeg er interesseret i, om performancekunst kan gøres salgbar, hvordan den bliver det, og om performancekunstens opsving kan opfattes som værende en modreaktion på objektfikseret kunst", skriver Weile Kjær ("Med kroppen som redskab #6"). Han er optimistisk på performancekunstens vegne. Performancekunsten skal træde ind på et kommercielt marked, hvor den skal stå i opposition til og afløse maleriet og skulpturen. Performancekunsten har potentiale, og potentialet ligger i fiktion og transformation. Weile Kjær forbinder et kommercielt potentiale med hvad han kalder den skandinaviske performancetradition.³

Performancekunsten er varieret i et utal af retninger, men en bestemt skandinavisk strømning, som Weile Kjær peger på, er fremkommet i kølvandet på performanceduoen SIGNAs værker.⁴ I performanceinstal-

-
- 2 Eksempelvis er kønnet identitet en forhandlingssag hos Judith Butler i det kanoniske performanceteoretiske værk *Bodies that Matter* fra 1993, hvor konstruktionen *køn* skabes gennem gentagelse af og fravigelse fra normen. Teatervidenskaben patenterer rollespillet som performancekunstens samtidssignatur med bl.a. teaterhistorikeren Erika Fischer-Lichtes værk *Ästhetik des Performativen* fra 2004.
 - 3 "Sidst, men ikke mindst, så hører jeg ofte "en skandinavisk performancetradition" blive brugt som et begreb, der favner performanceinstallationer baseret på fiktion. Netop det er jeg også interesseret i" (Kjær "Med kroppen som redskab #6").
 - 4 Performanceduoen SIGNAs egne værker er immersive performances og spiller på begær og forførelse, men drejer sig – i modsætning til de eksempler Weile Kjær fremskriver – altid om en grundlæggende forhandling af magt: om underkastelse, dominans, disciplinering og strukturel vold. SIGNAs værker kræver tunge apparater og har lange prøveprocesser. SIGNAs performanceinstallationer er oftest længelevende værker i komplet iscenesatte bygninger med op til et halvt hundrede medvirkende. De er alt andet end flygtige. De er dyrt skabte: i tid og mandskab og materialer – og, måske på grund af deres eksplicite tematisering af magt og hierarki og langt fra kun nydelsesrige rollespil, indtil videre ikke finansieret kommercielt.

lationer, der iscenesættes af tidligere SIGNA-performere som Gry Worre Hallberg, Madeleine Kate, Inga Gerner Nielsen og grupperingerne Club de la Faye, Sensuous Society på Roskilde Festivalen og Sisters Hope på diverse uddannelsesinstitutioner, er fikcionaliseringen af hverdagen i centrum: afbrydelsen af vanen, iscenesat med store doser af sanselighed, berøring, participation. Man kalder denne retning for *immersiv performancekunst*: en oplevelse "nedsunket" i et parallelunivers, hvor sansning, intimitet og transformation er i centrum.⁵ I totalinstallationer med myter og ritualer, med halvt afklædte kroppe, chiffon, dæmpet belysning, okkulte genstande, naturmaterialer og nostalgiske kommunikationsmidler, opfordres publikum eksempelvis til at drømme fremtiden. Den fikcionaliserede hverdag dukker op på spillesteder og musikfestivaler, i uddannelses- og kunstinstitutioner og som mellemrum i den urbane hverdag. Nogle af disse kunstnere har længere alliancer med ekstern finansiering. For eksempel er Hallbergs Dome of Visions en materialisering af den immersive performancekunst i en midlertidig institution: med performances, lectures og fremtidsdrømme ligger den transparente *dome* som et flagskib for bygge- og boligigiganten NCC på Københavns Havn, hvor sponsorens flag vejrer ved siden af. Domen bebos af kunstnere i residencies eller konferencer, og er fyldt med planter, liggestole og en kaffebar.⁶

Et andet greb i immersiv performance, der eksplicit slører eksistensen af udefra kommende finansielle interesser i det æstetiserede parallelunivers, er på mikroplan at fjerne ethvert brand. En af deltagerne på Sisters Hope's kreative kostskole Sisters Academy i Malmö beskriver at hun i velkomstbrevet, der skal forberede hende på totalinstallationen, bliver bedt om at *debrande* alle genstande:

I min egen taske er alt fra tandbørste til BIC®-lighteren viklet ind i lange strimler af hvid malertape, for i optagelsesbrevet har jeg fået at vide at alt hvad jeg bringer med mig ind på skolen skal være 'debranded'. På samme måde som det er et krav at jeg skal være klædt i sort, og have mine ting pakket ned i en 'old suitcase'. Det

5 Se Josephine Machon. *Immersive Theatres*, Palgrave Macmillan 2013.

6 Læs om Dome of Visions' "hyldest til byggeglæden, pionerånden, den nødvendige ansvarlighed og det vibrerende, sanselige og poetiske mellemrum" her: www.domeofvisions.dk

er en del af den æstetiske strategi: intet skal ligne den verden, som vi kender uden for værket. (Trier)

Den immersive performanceinstallation arbejder med sløring af interesser og identitet som strategi og vil åbne op for erfaring gennem sansning. Fiktionen skal få det deltagende publikum til at drømme andre virkeligheder og projicere en ny fremtid. Det er altså muligheden, transformationen og potentialet, der fremelskes gennem sansning og fikcionalisering. I forestillingen om et sanseligt samfund ligger der en kritik: Her gøres der op med det økonomiske menneske, der også er den individualiserede geni-kunstner, og et kreativt potentiale fremskrives som fælles gode – et potentiale, der implicerer en ny tænkning ud fra *sansning* og *kreativitet*.⁷ Den britiske teaterdirektør og medlem af British Councils Creative Economy team David Jubb forklarer det immersives kommercielle succeskriterier således: "I et relativt sekulariseret samfund kan teatret muligvis være det sted hvor folk mødes, udforsker deres forskellighed og så, ved at putte forskellighed og kreativitet sammen, opfinder noget nyt, opfinder en fremtid" (Machon 23, min oversættelse). Inddragelsen af beskueren, publikum som arbejdende deltager i den immersive æstetik, får aktiveret et potentiale: borgeren som drømmer. At få visioner, at drømme, at fantasere har appeal. Det forandrer, udvikler, lover potentiale, frembringer nyt. Man kunne også sige at den immersive performancekunst tjener et formål, nemlig innovationen.⁸ Imens den finansierende sponsor – hvad enten den er statslig eller kommerciel – vejrer sit flag diskret i baggrunden, inviteres de deltagende publikummer til at drømme. Men i hvis tjeneste? At få visioner, at drømme, at fantasere

7 Jf. *Sensuous Society* beskrevet af Gry Worre Hallberg: "Langt flere mennesker, end dem der i dag er udråbt til kunstnere, har et kunstnerisk talent, som vil blive rensat og kultiveret i et sanseligt samfund, hvilket det aldrig ville være blevet i det økonomiske [samfund]" <http://theatrum-mundi.org/sensuous-society/> (min oversættelse).

8 "Vi vil gerne give adgang til et mere sanseligt og poetisk rum for alle mennesker, ikke kun dem, der føler sig hjemme i kunstens rum. Det er jo sådan set allerede videnskabeligt bevist at æstetiske processer både er innovations- og empatiskabende," siger Gry Worre Hallberg i et interview om det kommende værk *Sisters Academy* på Den Frie Udstillingsbygning, vinder af Udstillingsprisen Vision 2016, der er finansieret af Bikubenfonden (Borello).

"hjemme hos et firma" eller for den sags skyld hjemme hos undervisningsministeriet forstår jeg som en formålsrettet erfaring i kunststrummet. Det er en massage af beskueren, af arbejderen, af borgeren, af eleven, der efter det regenererende treat igen er klar til at yde med nye ideer, fornyet kraft, ny læring. Som publikum tager vi slør på, fiktioniserer, lærer at "tænke ud af boksen", multiplicere identiteten, og blive innovative – men for hvem?

Hvis jeg betegner fiktionisering som sløring, er det altså ikke blot en strategi for subjektets transformation. Som ramme sikrer fiktionisering også "markedets anonymitet" (Horkheimer og Adorno 225) eller komplet *debranding*. Nedsunket i paralleluniverset glemmer vi, at der er interesser bag sløret. Her runger Kunsts pointe om den immaterielle værdiskabelse: ikke blot fuldendes et billede af socialitet i en institution; i den participative, immersive performancekunst løser publikum sågar opgaver, når de drømmer fremtiden – helt gratis.

At kunst og kapitalisme er et *perfect match*, hvor arbejderen lærer at *performe* æstetisk bevidst og kunderne bliver "gæster", der deltager i produktudvikling, imens virksomheden profiterer på de engageredes kreative udfoldelse, lærte vi med oplevelsesøkonomerne Joseph Pine og James H. Gilmore. Det er her den kreative kapitalisme, som McRobbie beskriver i senhalvfemsernes England, skrives på formel. Men alliancen mellem kunst og kapital ligger ikke kun i en kommercialiseret finansiering af kunsten. Alliancen påvirker også subjektivering af det i kunsten deltagende menneske, skriver Bojana Kunst i *Artist at Work*. I senkapitalismens dynamik, der drives af fremtidsscenerier, omstilling og vækst, findes ligheder med performancekunstens sløring af identitet og transformation af subjektet. Performancekunstens løfte om den enestående *live* begivenhed, dens autenticitet og intimitet er et løfte om at bryde med rigide magtstrukturer og i stedet byde ind med affekt og transformation. Kunst pointerer, at dette løfte går senkapitalismens ærinde. Kapitalismen er ikke interesseret i rigid magt eller normalitet. Kapitalismens dynamik drives af en evig sult efter det nye, det autentiske, ja endda det sære: "as long as they bring money" (Kunst 25). Det performende subjekt er en forvandlingskugle fyldt med kommercielt vækstpotentiale. Med slør på, i kunstens væksthuse, kan det performende subjekt drømme fremtiden, løse ubetalte opgaver og yde "det nye" helt i tråd med det neoliberale arbejdssetos. Med andre ord kan den immersive

performance fungere som senkapitalismens klæd-ud-skab, hvor publikum skaber værdi for en anonymiseret interessent.

KYNISK AFSLØRING

Den unge Weile Kjær, der som debattør vil blotte kunstens kommercielle præmisser, tror i sit eget kunstneriske virke på en kunst fri af interesser. "For mig er det enormt vigtigt at dem som finansierer ens kunst på ingen måde har nogen indflydelse på indholdet i den kunst, der bliver skabt," siger Weile Kjær i interviewet på Politiken TV ("Min identitet er til salg"). Her henviser han til, at ingen sponsorer skal fortælle ham, hvilke ord han skal skrive i sine bøger.⁹

I Weile Kjærs digtsamling *Alting sker så meget* fra 2015 forekommer ingen logoer fra sponsorerende partnere under "tak til", om end teksterne er alt andet end *debrandede*. Mærker er en del af den urbane og digitaliserede verden, hans digte udspiller sig i.¹⁰ I digtet *betal med mig* beskriver han eksplicit en varegørelse af den private identitet, selvet som investering og relationer som potentielle gældsforhold. I digtet forekommer et jeg og et du. Du'et er på jobcenter, og her ses et potentiale i du'et:

(...)
det er så fedt du vil noget
fedt fedt
fedt fedt fedt
siger de og jubler på jobcentret
godt forbillede for de unge
(...)

-
- 9 Weile Kjær er bevidst om, at den litterære genre, altså bogen eller sproget, fanger. Sproget fastlåser en ytring eller en relation på tryk – muligvis i modsætning til de flygtige, tidsbaserede kunstformer som performancekunst eller musik, hvor man knap bemærker om en Heineken-øldåse eller en Adidas-stripe glider forbi, gentages og indskrives sig i recipientens (u)bevidsthed.
- 10 De mange brands er en del af den digitale og urbane nattelivskultur, Weile Kjær bevæger sig i. I *Alting sker så meget* finder vi "Game Boy" (9), "Grindr" (20), Facebook (29, 65), byens infrastruktur holdes sammen af "Irma" (11), "Fakta" (19), "Thaizu" (44) og "Google Earth" (52), imens der drikkes vin, vodka, "hot n-sweet" (49) og "Cult Shaker" (81).

tag et mikrolån
du kan sagtens tage et mikrolån i mig
gør det endelig
invester i mig
tro på mig
fed energi
pisse fed energi
tjen penge på den
crowdfund min aftensmad (Kjær, *Alting sker så meget* 13)

Du'et er en ven, der er på jobcenter og skal ud og realisere sit potentiale. Både du og jeg er subjektiveret i senkapitalismens ånd, tilskrevet potentiale, energi og transformation. Indholdet i Weile Kjærs digt er en eksplicit vrængen af det at performe et dynamisk, kreativt subjekt. I et prekært liv, hvor man som ung talent surfer mellem projekter og arbejdsløshed, hylder jobcentrene potentialet og opfordrer til mikrolån i relationer, satse på hvad Kunst kalder socialitetens immaterielle værdiskabelse. Karakteristisk for kulturarbejdere er viljen, troen, energien de primære attributter i du'ets og jeg'ets jobprofiler. Og aftensmaden, men heller ikke mere end aftensmaden, kan så muligvis kradses ind ved en *crowdfunding*; et perspektiv langt fra husleje, langt fra sommerferie, langt fra pensionsopsparing. Det statslige system og arbejderbevægelsen er fraværende og den enkelte kravler dagligt op til endnu en dag med selvorganiseret arbejde og en lønning fra hånden til munden. Kommerciel promovring finder ikke sted hos Weile Kjær. Det gør derimod en fortvivelse over kulturarbejderne som senkapitalismens prekariat, der lever og former de neoliberale arbejdsbetingelser. Han beskriver et værdiskabende og varegjort kunstnersubjekt: noget man kan investere i og satse på, noget der kan bringe vækst.

Weile Kjærs digte udfolder ikke paralleluniverser, men derimod en *topbrandet* hverdagsæstetik og -erfaring. Som repræsentant for 90'ergenerationen afslører han senkapitalismens totale indtrængen i kunst, identitet og endda kød. I digtet *alt er blåt* (Kjær, *Alting sker så meget* 80-81) parafraserer en vennefigur i Weile Kjærs urbane univers en uafgjort konflikt mellem moralsk forfald og kynisk accept af kapitalismens omnipræsens:

"de unges hjerner er korrumpere
fanget i et individualistisk oprør" siger Mira

en af hendes veninder har fået tatoveret et Nike-logo under brysterne
det er sgu meget ærligt, synes Mira
ikke nogle pseudodybe referencer prikket i den hud.
(*Alting sker så meget* 80-81)

Som et ekko af den tyske filosof Peter Sloterdijks kyniske fornuft som "oplyst falsk bevidsthed" trækker figuren Mira på skuldrene: hendes generation er ikke ført bag lyset, de gør det forkerte, og de gør det alligevel.¹¹ Kynikerne tilbageerobrer med ironi og *coolness* den unge, urbane krop ved *selv* at indskrive og udstille det kommercielle logo. Fjernt fra en forestilling om at være underkastet en reklamefeticheret æstetik, re-approprieres kroppen. Den "autentiske" krop, der blev taget som gidsel af det kommercielle, re-approprieres idet (tatovør)penen parafraserer og udstiller status quo i kødet selv. Her løfter Miras veninde ikke et slør, men brystet selv. Og bag brystet er der endnu et logo. Der er således ikke tale om klassisk *afsløring*, men inkorporering af det kommercielle uden optimisme, uden håb. Sloterdijk skriver: "Den nye kynisme rummer også afklaret negativitet, der ikke levner sig selv meget håb, til nød lidt ironi og medlidenhed" (16). Weile Kjær er således repræsentant for den kyniske afsløring: med kroppen i sproget blotter han de triste betingelser og konsekvenser for senkapitalismens prekariat.

KRITISK AFSLØRING

I en tid, hvor det neoliberale arbejdsethos dominerer kulturarbejdet, og hvor kunsten skaber værdi og sågar løser fremtidens udfordringer på udstillinger sponsoreret af store brands, findes der mange eksempler på internationale kunstnere og kunstnersammenslutninger, der eksplicit tematiserer penge og den måde, hvorpå de fordeles. Her kommer ikke blot desillusionerende hverdagerfaring, men sågar navne og tal frem i offentligheden, der afsløres klasseforskelle og udnyttelse på ideologisk kritisk maner, og vi ser bag kunstens anonymiserende slør.¹²

-
- 11 Sloterdijk beskriver den urbane kyniker som en kritiker, der med chik bitterhed ved han gør det forkerte, og har brug for at græde, men ikke stopper sin opførsel (14-15).
 - 12 Førnævnte koreograf Keith Hennessy, der i gør det værdiskabende kunst-gruppeslør til et materiel motiv i *Turbulence*, konfronterer i samme værk de produktionsbetin-

Både kritisk og konstruktiv er den eksplicitte afsløring af produktionsbetingelser for kunstnere, som den berlinske aktionsplatform for og af kunstnere Haben und Brauchen peger på. I gruppens manifest, kollektive oplæsninger og kunstplakater synliggøres og kritiseres manglen på lønninger og reelle arbejdstider, samt kulturindustriens økonomiske drivkraft i form af forestillinger om non-profit og udenfor-markedet-kunst. De peger på, at i en "kulturalisering" af økonomien, altså i en oplevelsesøkonomi som i kunstmetropolen Berlin, hvor byen øger sin værdi på grund af sine kreative, innovative og entreprenante indbyggere, forbliver kunstneren helt konkret fattig:

Haben und Brauchen siger: vi afviser at skabe det stjernestøv, der er nødvendigt for at give falsk charme til *kulturaliseringen af økonomien*. Dermed afviser vi at assistere *kulturaliseringen af økonomien*, hvis første offer er kunstneren selv. (Haben und Brauchen 6, egen oversættelse)

Haben und Brauchen afslører de fortiede arbejdsbetingelser ved f.eks. at opliste årsindkomster under fattigdomsgrænsen, som er prisen for kunstnerens "frie arbejdsliv" og samtidig er kilden til kulturmetropolens succes. De synliggør særligt, hvor meget kunstnere får betalt versus hvad kunsten

geler, som internationaliserede freelancere har, når de turnerer fra by til by for honorarer, der knap kan dække huslejen det sted, de aldrig er hjemme. I Mannheim på festivalen *Theater der Welt* fortalte han til publikum under performancen, at de 12 performere i *Turbulence* og han selv hver især fik 250 euro per forestilling og ingen godtgørelse for prøver op til forestillingen. Han spurgte således festivalens co-kurator, tyske Anna Mülter, direkte, hvordan det så ud med festivalens øvrige lønninger: om den anerkendte, belgiske koreograf Anna Theresa de Kaersmaeker også fik 250 euro per show for den solo, hun viste samme aften? Mülter svarede at de faktisk havde fået Kaersmaekers solo gratis, fordi de viste et andet stort værk af hende med mange dansere. Theater der Welt havde altså lavet en *deal* med Kaersmaeker: de havde fået to værker for ét værks pris. Kaersmaeker, hvis økonomi sikkert ikke er så ussel, idet hun leder danseuddannelsen P.A.R.T.S og det velrenommerede kompagni ROSAS i Bruxelles, havde altså fået mere synlighed for færre penge. Det er hende og de underbetalte performere med Keith Hennessy, der er forbilleder for et neoliberalistisk arbejdssetos: de investerer i fremtidens succes og betales her og nu med synlighed. De skaber mere værdi for færre penge. Hennessys kunstneriske greb er den kritiske afsløring: han eksponerer kunstnerens prekære arbejdsbetingelser.

og kunstnere skaber af merværdi. For kunstnere er værdiskabende, ikke blot i kuratoriske programmer, virksomheders innovationsprocesser og i vækstøkonomi hos minimalstaten, men også som brikker i byplanlægning.

I forlængelse af et studie af Berlin-baserede kunstneres finansiering konkluderer Haben und Brauchen, at kunstmarkedet ikke byder et ordentligt grundlag for kunstnernes levevilkår alene. Derfor foreslår gruppen, der peger på Berlins branding og profitering på kunstscenen, at byen i højere grad medfinansierer kunstarbejdet.

Med andre ord – hvis byen profiterer på dens kunstneriske atmosfære, er det helt logisk og fornuftigt at stoppe snakken om at støtte og begynde at tale om at dele. Byen burde ganske simpelt give kunstnerne en portion af det kunsten har givet og fortsætter med at give til byen. (Haben und Brauchen 6)

Haben und Brauchen's arbejde for kunstneres rettigheder har, i samarbejde med bl.a. Koalition der Freien Szene, der arbejder for scenekunstneres rettigheder i Berlin, opnået konkret politisk genhør: 1. januar 2014 indførtes *City Tax*, en beskatning af rejsendes overnatninger i kunstmetropolen, der finansierer arbejds- og researchstipendier til kunstnere bosat i Berlin.

Afsløring kombineres med et krav om politisk forandring og en lysere fremtid hos Haben und Brauchen; en fremtid på kunstnernes præmisser, vel at mærke. Produktionsapparatet afsløres med sine fejl og mangler, og frem for begræde eller ironisere over senkapitalismens omnipræsens, eller at sanse i parallelverdener og opfinde nye vækstmodeller, så erobres produktionsapparatet tilbage på kunstarbejdernes hænder – og skabes der profit, så profiterer kunstarbejderne. Vi kunne kalde denne form for afsløring en *kritisk afsløring*.

HVEM PROFITERER PÅ PERFORMANCEKUNSTENS GULDSLØR?

Afslutningsvis et par ord om *afsløringen* som ideologikritisk gestus. Der er, som Bruno Latour har påpeget, en vis overlegenhed i at rive sløret af og blotte. Det lyder nærmest som et maskulint konnoteret overgreb på det feminine: kvinden, der bærer det kun næsten transparente, tynde slør og

gemmer sig, manden der afslører og kommer tættere på det sande ansigt. I kulturhistorien figurerer sløret sågar som attributten set "af" den fremmede, den orientalske kvinde, der udgør en irrationel, sensuel trussel.¹³ Det er muligvis dette slørs berettigelse, som den immersive performancekunst ønsker at genkalde sig: retten til at være halvsynlig, muligheden i det æggende, lokkende, det mulige, der findes bag sløret. Og måske endda styrken i selv at styre slørets slag: montere og demontere sløret i en identitetens klæd-ud-leg. For Karl Marx er slør ikke noget der findes i den private sfære, men en hinde mellem arbejder og produktionsapparat. Ifølge Marx sløres profitskabelsen for arbejderen i cirkulationen af varer og akkumulationen af værdi (220). Sløret er blevet installeret af kapitalen i form af en ikke-transparent produktionsproces. For arbejderen bliver værdien af arbejde usynlig. I Marx' tekster afsløres arbejderens manglende ejerskab over produktionsforholdene og hendes slavelignende arbejdsforhold med ideologikritisk og oplysende gestus.

I den immersive performancekunst bruges sløringen som strategi for at ægge fikcionaliseringen af hverdagen. Her tales der ikke om kapitalisme, sponsorater eller logos, men sanses og drømmes i en anti-oplysnings-æstetik: chiffon, dunkel belysning, maskering. Gennem sansning i paralleluniverser skal den deltagende gæst drømme fremtiden. Her bliver hengivelsen til en kritik af den oplyste, strenge og eksklusive form for kritik. Helt i performanceteoriens ånd optræder en optimistisk tro på identitetspolitisk agens i transformationsprocessen, lidt à la Barbies slogan "You can be anything". Den immersive, sanselige fikcionalisering distribuerer kreativitet til flertallet og skaber dermed innovationsstyrke til bl.a. virksomheder og uddannelsessektor, idet det træner et formålsrettet subjekt, der kan transformere sig og arbejde gratis i senkapitalismen.

At afsløre uden moralsk dom, altså det jeg her har kaldt den kyniske afsløring, er en anden afsløring end den afsløring, vi ser hos Haben und Brauchen og kender fra det klassiske ideologikritikbegreb, hvor *faux pas* afsløres og bringes frem i lyset. Figureerne i Weile Kjærs *Alting sker så meget*

13 Se for eksempel beskrivelsen af "Schleier" i *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Universität Trier 2008-2016, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS11038#XGS11038>

viser, hvordan subjektet er komplet kapitaliseret og løfter ikke blot sløret, men også brystet, hudlappen, for at vise, at de for længst selv har overtaget pennen i den kommercielle signaturs indskrivning. Hvor den immersive performancekunst anonymiserer økonomiske interesser, så udstiller figurerne i Weile Kjærs profane hverdagsæstetik en neoliberal subjektivering og inkorporerer den totale kommercialisering. Haben und Brauchen stopper ikke ved konstateringen af de prekære vilkår. Gruppen afslører produktionsbetingelserne, kritiserer kulturaliseringen af økonomien og kræver anpart til kunstnerne.

Lad os vende tilbage til det guldgiltrende gruppelør i *Turbulence*, som jeg indledte denne artikel med. Sløret billedliggør performancekunstens anonymiserende værdiskabelse og reflekterer genrens ambivalente strategier i senkapitalismen. Her mister individer ansigt, og gruppen bliver en strålende, social plastik. Performancekunst med guldslør er langt mere æstetiseret og attraktiv end Joseph Beuys' sociale plastik! Gulddrupeløret manifesterer en forandring af performancekunstens position i kunstlandskabet: Fra at være en modstandsform, der skulle gøre op med fastlåst identitet og kropsjern kunst i 60erne, har performancekunsten med rollespil, liveness og partecipatoriske strategier vundet kommercielt terræn. Jeg vil foreslå, at en kritisk afsløring af produktionsbetingelser i netop performancekunsten har sin nødvendighed, fordi sløringen er en bevidst neoliberal strategi udvundet af selv samme. Når Weile Kjær foreslår, at performancekunsten har et kommercielt potentiale, er det derfor væsentligt at undersøge hvilke æstetiske strategier, der præcist har kommercielt potentiale, hvilke strategier der kan kritisere denne instrumentalisering af performancekunstens værdiskabelse, samt hvorvidt performancekunstnerne og deres gæster selv profiterer på deres arbejde i kunstinstitution og byrum. Lidt bredere sagt, er det (igen) tid til at løfte kulturindustriens anonymiserede slør og blotlægge senkapitalismens værdiskabelse. På baggrund af præmissen om, at kulturarbejderen som en fleksibel, mobil, kreativ og prekær projektarbejder er forbillede for neoliberalismens arbejdssetos, foreslår jeg en opdateret marxistisk analyse af performancekunstens værdiskabelse i form af socialitet, potentiale og innovation: hvem arbejder vi for? Hvordan kan vi *re-brande* de kommercielle og formålsrettede interesser i kunsten? Jeg håber, at kulturarbejderne selv, som samtidens erklærede forbilleder, vil

formulere forslag til konkret forandring af deres egne betingelser og at de i fremtiden vil profitere på deres eget arbejde – hinsides anonymiserende fiktion, men gerne med guldslør.

Cecilie Ullerup Schmidt er performancekunstner, kurator og ph.d.-studerende på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun har bl.a. udgivet *Who's there? Subject on Stage in Reality* (2011), og kuraterer den internationale performancefestival *WORKS AT WORK* (2014-) i København. Hendes ph.d.-projekt undersøger, hvordan forestillinger om arbejde bliver trænet og formet under kunstnerisk uddannelse.

GOLDEN VEIL

Performative Strategies as Critique and Affirmation in Late Capitalism

Is immersive performance art with its blurred identities, parallel worlds and transformational potential the perfect genre for hidden capitalist interests, bad working conditions and commercial branding? Following the motive of the veil, and the gesture of unveiling as form of critique, the article examines the relation between labour of performance art, commercial funding and subjectivation in late capitalism. Departing from the claim that the cultural worker – flexible, creative, innovative and self managing – is the role model of today's neoliberal work ethos, the article analyses strategies of unveiling of the production conditions and work ethos of performance art today.

KEYWORDS

- EN: Neo-liberal subjectivation, immersive performance, cultural labor, self-precarisation, artist's rights.
DK: Neoliberal subjektivering, immersiv performance, kulturarbejde, selv-prekarisering, kunstnerrettigheder

LITTERATUR

Borello, Matthias Hvass. "Hengivelsen som kritik". *Kunsten.nu* 5. februar 2016 <http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?udstillingsprisen+vision+2016+den+frie+sisters+hope+sisters+academy+gry+worre+hallberg>

- Haben und Brauchen. "Manifesto", Januar 2012 <http://www.habenundbrauchen.de/category/haben-und-brauchen/manifest/>
- Hallberg, Gry Worre. "I need my shot of fiction". *Afart*, København 2009, s. 11-14.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.. *Oplysningens dialektik* (1944). København: Gyldendal, 1995.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work*. New York: Verso, 2015.
- Kjær, Esben Weile. "Min identitet er til salg" *Politiken* 25. april 2015 <http://politiken.dk/debat/kroniken/ECE2642543/min-identitet-er-til-salg/>
- Kjær, Esben Weile. "Med kroppen som redskab#6". *Idoart* 30. juni 2015 <http://www.idoart.dk/med-kroppen-som-redskab-6/>
- Kjær, Esben Weile. *Alting sker så meget*. København: I DO ART Books, 2015.
- Latour, Bruno. "Why has critique run out of steam". *Critical Inquiry* 30: 2 (2004): 25-248
- Lorey, Isabell. "Governmentality and Self-Precarization. On the normalization of cultural producers", 2006, 18. April 2016 <http://eipcp.net/transversal/1106/lore/en/print>
- Marx, Karl. *Kapitalen*. 1. Bog 1 (1867). København: Rhodos, 1970.
- McRobbie, Angela. *Be Creative*, London: Polity, 2015.
- Pine, J. and Gilmore, J. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.
- Sloterdijk, Peter. *Kritik af den kyniske fornuft* (1983). København: Det lille Forlag, 1989.
- Trier, Sara Krøgholt. "Elev i et sanseligt samfund". *Peripeti* 28. september 2015 <http://www.peripeti.dk/2015/09/28/sisters-academy-kunstcentret-inkonst-i-malmoe/>

