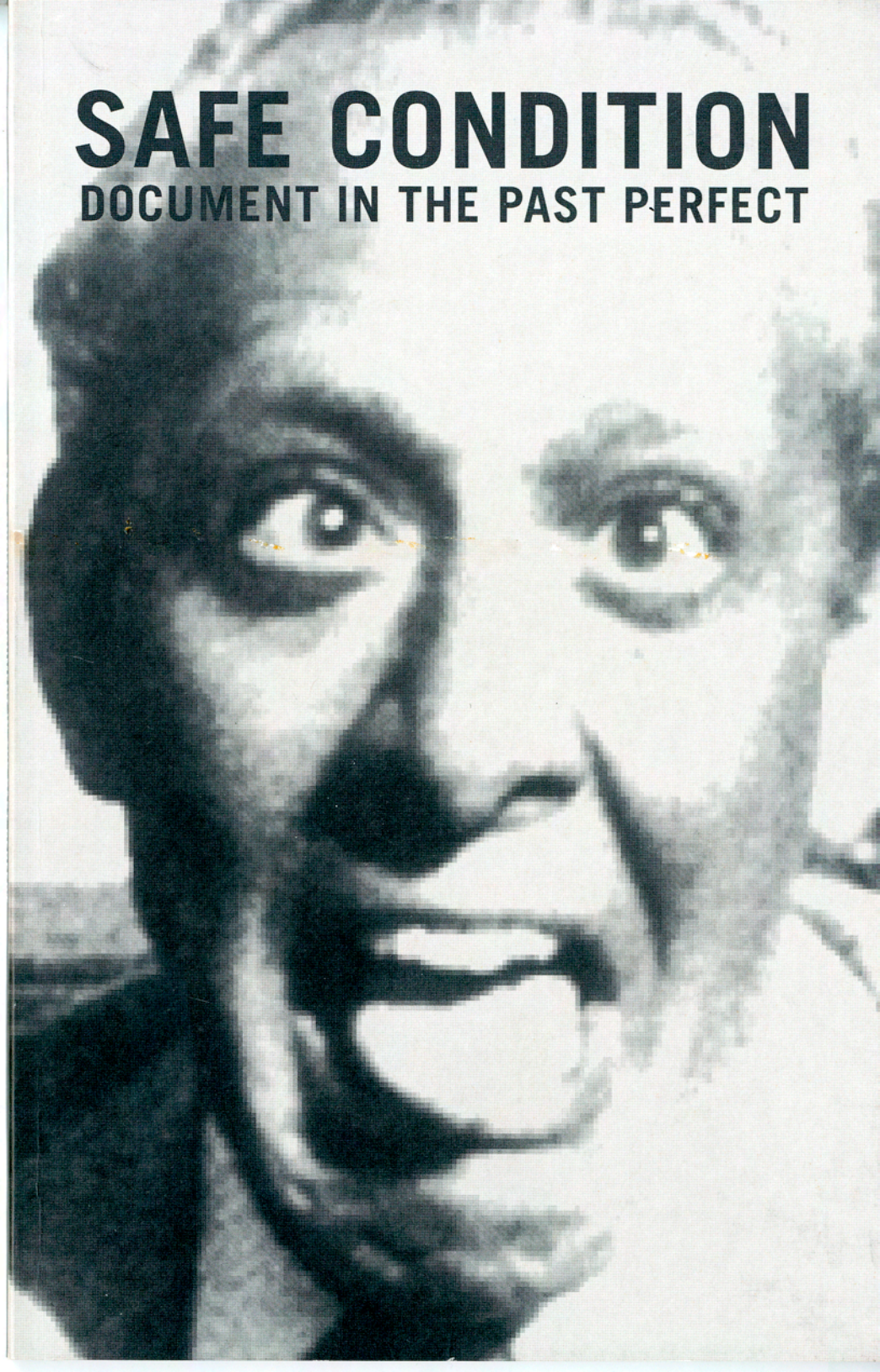


SAFE CONDITION

DOCUMENT IN THE PAST PERFECT



SAFE CONDITION, DOCUMENT IN THE PAST PERFECT

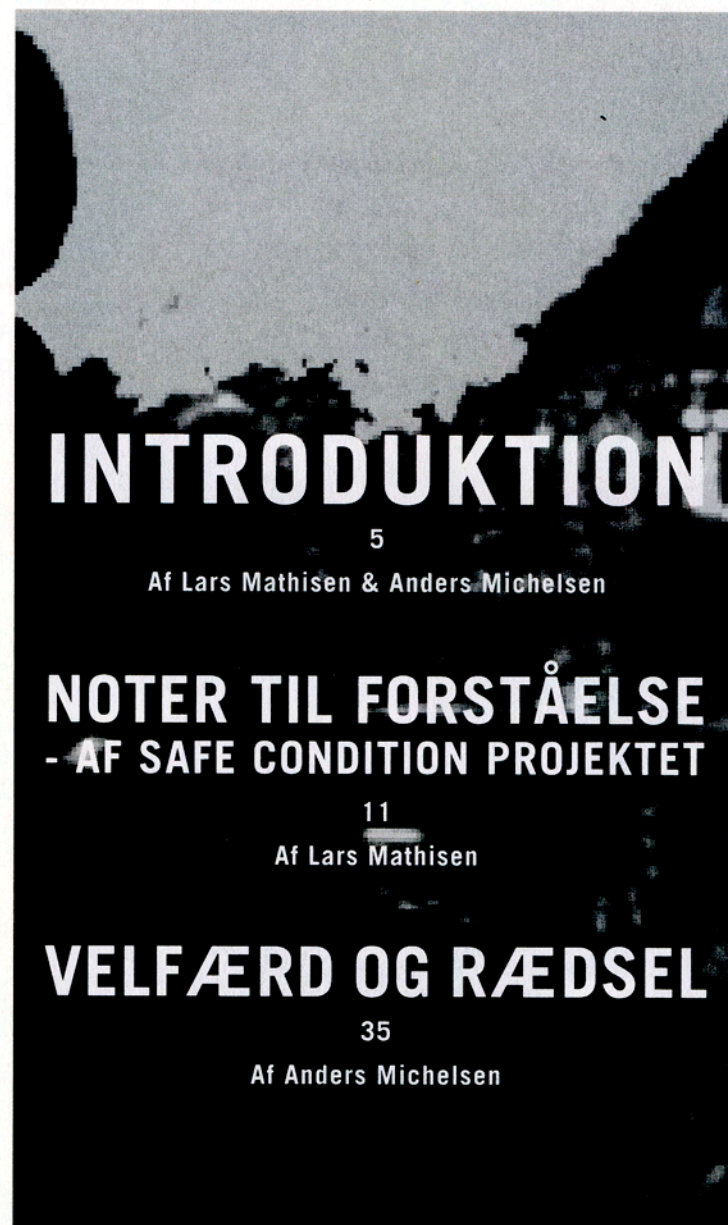


Dette katalog er produceret til videoen

SAFE CONDITION, DOCUMENT IN THE PAST PERFECT

Af Lars Mathisen

© 1996 Statens Filmcentral & forfatterne



INTRODUKTION

5

Af Lars Mathisen & Anders Michelsen

NOTER TIL FORSTÅELSE - AF SAFE CONDITION PROJEKTET

11

Af Lars Mathisen

VELFÆRD OG RÆDSEL

35

Af Anders Michelsen



INTRODUKTION

Af Lars Mathisen & Anders Michelsen.

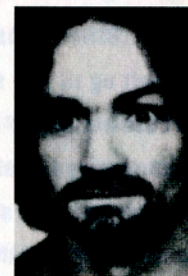
"Synets felt har altid forekommet mig
at være sammenligneligt med et arkæo-
logisk udgravningsområde"

Paul Virilio.

"Safe Condition. Document in the Past Perfect" består af privat-optagelser fra en ukendt dansk familie (s/h 16mm film) i perioden 1932-54, samt uddrag fra 1970ernes pornofilm mixset med et lyd-spor fra et interview med den legendariske morder og kultfigur Charles Manson.

Det forskelligartede materiale anvendes til at fremstille et kunstværk som befinder sig mellem den rene fiktion og historiefortælling. Materialet er så faktuel betinget, at det bevarer væsentlige historiske træk, samtidig med at den kunstneriske bearbejdning bringer det på afstand af sin oprindelse på en ganske særlig måde. Denne mellemposition gør det muligt at udforske "Safe Condition. Document in the Past Perfect"s hovedanliggende: Begær, rædsel og meningsløshed i den moderne velfærdskultur.

Projektet udforsker et særligt aspekt af velfærd gennem en "kunstnerisk rekonstruktion", som betvivler velfærden som model



for "det gode liv" og tvinger beskueren til et kronologisk og tematisk spring i oplevelsen af de fænomener som vises, fordi de åbenlyst handler om noget andet end det beskueren ser. Pornofilmen viser således ikke porno men et aspekt af en bestemt historie og dette aspekt indgår sammen de øvrige fragmenter i et særligt blik på velfærden.

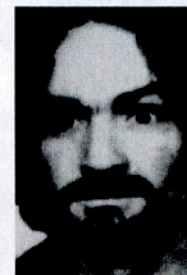
Billedanalysen og billedkunsten konfronteres i dag af en kvalitativ og kvantitativ vækst i mængden af billeder. Hertil svarer et ekspanderende billedbegreb, der omfatter mange forskellige fagområder, teorier og analyser. Billeder anvendes hver dag hele livet igennem, i arbejde og fritid, professionelt og som underholdning, og mindst lige så selvfølgelig bruges billeder som instrumenter, som almindelig orientering, som adgang til data og til erkendelse.

Billedet har udviklet sin egen fornuft og til den svarer en ny æstetisk problemstilling, som ikke lader sig udtømme ved at sætte billedet ind i de sammenhænge som normalt bestemmes af billedanalyserne; historiske, kunsthistoriske, æstetiske eller sociale forhold. I en vis forstand vender billedet i dag tilbage til den klassiske græske betydning af ordet "aisthesis", sanssemæssig erkendelse. Billedet har i dag fået en rolle som æstetik, kunsthistorie og billedanalyse ikke kunne forudse. Billedet har fået en social, teknologisk, økonomisk, instrumentel og erkendelsesmæssig betydning, der rejser spørgsmålet om, hvad et billede er.



"Safe Condition. Document in the Past Perfect" konfronterer denne billedets tilstand med udviklingen indenfor lyd og musik. Rap, hip-hop, house, techno og andre nye musikformer har demonstreret, at lyd og musik ikke længere lader sig bestemme indenfor en veldefineret afgrænsning af fin- og massekulturens musik. De blandes og udveksles og præges af teknologier som synthesizere og computere.

En lyd, en tone, tale, musik kan forandre indhold og optræde i nye kontekster. Et riff fra jazz bruges sammen med et omkvæd fra en popmelodi og en orkesterbesætning fra klassisk musik som lydtapet på et techno dansested. Lyd (og billede) kan samples.



"Safe Condition. Document in the Past Perfect" ligger i forlængelse af de senere års interesse for appropriation og sampling i billedkunsten, samt interessen for *found footage* og iscenesættelse i videokunsten.

Billeder og lyd kan gøres til et "udgravningsområde", som den franske teoretiker Paul Virilio har formuleret det, hvor man kan udgrave, udstykke og sammensætte - sample - lyd og billeder (som allerede eksisterende "ready mades"), hvilket resulterer i en særligt kunst, der spiller på alle de associationer, som er knyttet til de samlede lyd - og billeduniverser i værket. De samlede billeder og lydkonstellationer løsriveres fra deres oprindelse men bevarer rester af den meningssammenhæng, hvori de indgik i første omgang.

“Safe Condition. Document in the Past Perfect” giver dels et indblik i en billedkunstners brug af billeder og lyd, dvs. den arbejdsproces

som fører frem til det færdige værk.

Dels tilbyder det forskellige kulturhistoriske og socialanalytiske perspektiver på nutidens samfund og kultur.



Projektet kan bruges i undervisning på forskellig måde:

1. Som selvstændigt tema og analysegenstand. Her henvises til teksterne om værket i denne publikation.
2. Som del af større temaer f.eks. om velfærd eller som et udgangspunkt for videre diskussioner og tværfagligt samarbejde mellem historiske, sociologiske og litterære fag.
3. Som materiale i den modnings- og dannelsesproces som er en del af al uddannelse og som ofte stilles på spidsen i konfrontationen med kunst.





NOTER TIL FORSTÅELSE - AF SAFE CONDITION PROJEKTET

Af Lars Mathisen.

“Tag en ting

Gør noget ved den

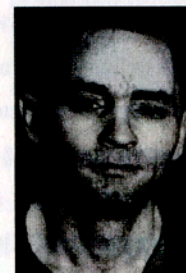
Gør noget andet ved den.”

Jaspar Johns

DANSK FAMILIE FUNDET I ÅBEN TRAILER

I 1984, fandt en af mine venner nogle metal-dåser i en åben trailer på Vesterbrogade i København. Traileren tilhørte en marskandiser. Min ven er lidt af en samler af metalting fra 50'erne. Han fik dem billigt. For ham var metal-dåserne æstetisk smukke og signalerede et materialebrug fra en ubestemmelig fortid. Min ven havde ikke en speciel hensigt med hvad han ville “bruge” dem til. Og nu lå de i et hjørne af vores atelier - indtil jeg en dag spurgte til deres indhold. De fem metal-dåser indeholdt alle sort/hvide 16mm film. Holdt op mod lyset, kunne vi se mennesker der løb rundt i en have, stod foran et hus, lå på stranden. Jeg fik filmrullerne - min ven beholdt metaldåserne. Kort tid efter lånte jeg en filmfremviser og så de fem filmspoler igennem.

Det første jeg så, på væggen i atelieret, var en gammel mand der spadserer hen ad en bred sandstrand. Han ligner min morfar. Det



er sommer og han er iført et par store badebukser af uld, der går ham til midt på livet. Han vinker med begge arme og smiler til kameraet. På næste spole kører cyklister og biler nedad en boulevard, der er nazistiske flag og skulpturer overalt.

Jeg så alle spolerne igennem: i alt 60 minutter uden lydside - og som den aften skred frem, blev jeg forundret, men også mere og mere nysgerrig ved det jeg så: En dansk families optagelser, af dem selv og deres slægtninge over en periode på mere end 22 år. Mellem billederne, kom der skilte med tekster som: "Solrød Strand 1932", "Til Olympiaden og Tyrol 1936", "Aage lærer Far at skyde 1943", "Danmarks Befrielse 5. Maj 1945", "Mors Fødselsdag 1950". Billeder af en dansk middelklasse families optagelser af dem selv - før, under og efter den 2. Verdenskrig. Billeder på film - optaget og lavet med stor entusiasme

for et afgrænset område: Familien og de nærmeste. Billeder der fik mig til at tænke på hændelsesforløb fra min egen families historie.



"THE ONLY THING THAT MAKES REALITY, IS DEATH"

Et citat taget fra et interview i 1985 med den på det tidspunkt 50-årige amerikanske livstidsfange, Charles Manson. Han havde da opholdt sig 37 år af sit liv på opdragelsesanstalter eller i fængsler. "The most dangerous man alive", som der den 25. juni 1970 stod at læse på forsiden af det amerikanske tidskrift "Rolling Stone". Han blev i 1971 dømt til døden i gaskammeret sammen med tre andre medlemmer af "The Manson Family". Dømt for i 1969

at have opfordret til en serie bestialske drab på Hollywood-skuespillere, deres venner og andre tilfældige mennesker i deres respektive Los Angeles-villaer. På væggene var der med offrenes blod skrevet - "PIGS". I 1996 er Manson stadig i live. Ophævelsen af dødsstraffen i Californien gør, at han sidder fængslet på livstid.

"The Manson Family" havde i midten af 60'erne meldt sig ud af samfundet og valgt et liv i isolation på blandt andet "Spahn's Movie Ranch", udenfor Los Angeles. Der dyrkede de grønsager, tog stoffer, havde seksuelle og religiøse orgier, lavede film og musik. Charles Manson var det spirituelle og ideologiske omdrejningspunkt. Og han så de "rige svin" i de mondæne Los Angeles villaer, som "flytbare dyr i et voksmuseum" (1). Den offentlige anklager i den senere retsag, Vincent Bugliosi, understøttede på sin egen måde dette billede ved at karakterisere Manson som en ny Adolf Hitler: "*begge var vegetarianer og begge var små af vækst.*" (2). Andre så Manson som et produkt af det amerikanske samfund. En oprører og en helt, der på trods af drabene var blevet det offer det brede amerikanske samfund havde brug for i dets opgør med en generation, der protesterede mod Vietnamkrigen og følgerne af USAs sociale og kulturelle politik under præsident Richard Nixon. En politik der for mange ikke bare satte spørgsmålstegn ved USAs interne og globale holdning - men nærmest skabte tilstande i det politiske og kulturelle miljø, der i USA ikke var set siden McCarthys politik fra 1950'erne. I dagens USA er de fleste politiske og kulturelle grupperinger trætte af den genvundne kultstatus Charles Manson har opnået siden



1980erne. (3). Tiden er en anden nu. For dem er de mange etniske, kulturelle og sociale problemer USA har idag, udtryk for en tilstand der skal ses i et andet lys end det, der kastes tilbage fra 60erne.



PORNOGRAFI

I "The Invention of Pornography", skriver forfatteren Lynn Hunt: *"Pornografi er ikke noget der er givet; den er blevet defineret op gennem tiden gennem konflikter mellem forfattere, kunstnere og gravører på den ene side og spioner, politimænd, præster og embedsmænd på den anden side. Dens politiske og kulturelle betydning kan ikke adskilles fra dens fremkomst som en kategori indenfor tænkning, repræsentation og kontrol."* (4).

Pornografi og seksuelle beskrivelser er i tidligere tider bevidst blevet brugt til at afsøge forskellige samfunds politiske og kunstneriske grænser (5). Pornografien har været en måde at kritisere, overskride og undergrave et samfunds sociale og kulturelle normer. I samfund der så en fare i, at intime fysiske udfoldelser og frie tanker blev offentligt tilgængelige, blev pornografi anset for at være forstyrrende på linje med "yderligtgående" politiske aktiviteter. En seksuel orientering var forstyrrende for samfundets sociale, økonomiske, mentale og fysiske hygiejne. Samfundet levede med pornografien, men gennem love marginaliserede og undertrykte staten det frihedsbegreb og de konsekvenser, det frygtede i offentliggørelsen af visualiseret kropslig lyst. Pornografi er af mange forbundet med prostitution - i Danmark legalt helt op til

1906, hvorimod offentliggørelse af pornografisk materiale har været forbudt indtil 1967, da forbudet mod salg af pornografi blev ophævet. Pornografien blev ikke længere anset for at være et tabu af det danske velfærdssamfund og mistede derved sin gamle status af at være usædelig og undergravende.

En af de politiske forklaringer på ophævelsen var, at den ville have en mentalhygiejnisk indvirkning på antallet af overgreb begået af seksuelle afvigere. Ophævelsen blev også af nogen set som starten på den seksuelle frigørelse.

Men legaliseringen indebar ikke en ligestilling af det seksuelle og det politiske: Den åbentlyst



mandlige synsvinkel er stadig dominerende - ikke bare indenfor pornografiske afbildninger, men også i reklamebilleder generelt - seksuelle undertoner og den nøgne kvindekrop bruges stadig til at sælge alt fra øl, tøj og motorolie til kreditkort. Og paradoksalt nok er pornografien i 1990erne, i lyset af fremkomsten af AIDS, blevet karakteriseret som en form for "sikker sex" - som modsætning til 1960ernes ideer om en grænseoverskridende "fri sex".

Det private og måske potentielt mest politiske - seksualiteten - varetages idag af den mest ekspanderende billedindustri i verden: Pornoindustrien. Pornografi er idag tilgængelig i de fleste videoudlejninger, supermarkeder, kiosker - på tv-kanaler, Internet og som interaktive spil. I den pseudomoralske vestlige kultur, zapper flere generationer mellem pornografiske film, nyhedsudsendelsers repetition af identiske billeder fra verdenspolitikens brændpunkter og kulturudsendelser med indslag - kortere end vejrudsigten - om

globalt sociale temaer, mad, kunst og de nyeste (seksuelle) subkulturer. Begrebet pornografi har fået en ny og udvidet betydning i programmer, hvor personlige og politiske fascinationer afleveres med et overfladisk engagement og med en billedkarakter, der ikke adskiller sig stort fra den "rigtige" pornografi: billeder understøttet af en fremmed lydside. Billeder der fokuserer på det isolerede og det identitetsløse. En ny type pornografi har set dagens lys - en social og kulturel nyhedsporno. I den verden hvor *"Vi har en eksplosion af informationer, men en implosion af holdninger."* (6).

GENFORTÆLLING OG GENTAGELSE

Aflæsning og forståelse af billeder er noget af det vi bruger til at orienterer os med. En del af vort liv og vores historie. Billeder, der kan have karakter af hændelser og forudsigelser der er blevet fortalt igen og igen og kontinuerligt "overført" til den indre nethinde - og tillagt et "syn". En føljeton eller serier af hændelser der er

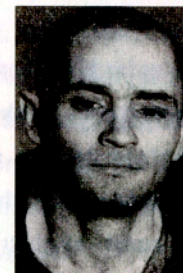
blevet visualiseret via "forklaringer" af mytisk, social og kunstnerisk karakter. Om Paradis, Nirvana, genfødsel, udødelighed, himmel og helvede. Fra de første afbildninger af guder og deres støtter over forestillinger om fremmede



dyr og mennesker i andre verdensdele til væsener fra det ydre rum. Forestillinger og billeder skabt for at bevare et samfunds selvforståelse og gøre det muligt at forholde sig til det uforståelige. Billedliggørelser af forbud og påbud - stammens historie, hukommelse og forventning. Billeder produceret inden- og udenfor

samfundets officielle organer - men alle påvirket af dette samfunds moral og etik. I dag er denne billedproduktion suppleret med en elektronisk billedverden. En verden der påvirker os, uanset om den ligger inden- eller udenfor det umiddelbart "genkendelige". En billedverden der via billederne fra monitorerne i vores stuer og soveværelser er blevet en naturlig del af virkeligheden. Billeder der flyder rundt her på jorden, men også billeder, der med lysets hastighed er på deres vej væk (klumper af fortid) fra jordens atmosfære. Væk fra et - tilsyneladende meningsløst - kaos af informationer.

Den tyske filosof Walter Benjamin skrev mellem 1. og 2. Verdenskrig følgende: *"Udskiftningen af den ældre (mundtlige) fortælleform med viden som information, viden gennem indlevelse, afspejler erfaringens tiltagende forsvinden. Der er en klar forskel mellem alle disse former og historiefortællingen, som er en af de ældste former for kommunikation. Det er ikke historiefortællingens formål at udlægge en hændelse per se, hvilket netop er informationens ide; snarere vil den indlejre denne i fortællerens liv for på denne måde at videregive den som erfaring til de der lytter."* (7).



Det vi opfatter gennem synet er ikke alene om at etablere en sanseopfattelse. Vi "ser" gennem hele kroppen - og kroppen er stadig det centrale medie hvor igennem verden går. (8). Men det vi mener at huske, føle, lugte og høre har ændret sig gennem den elektroniske formidling - vi får i højere grad suppleret vores egne kropslige

erfaringer, med erfaringer gennem de elektroniske medier. I en økologisk tilstand af begivenheder, hvor der opstår en positiv tvivl omkring det reelle. En virtuel tilstand af hverken virkelighed eller drøm. En tilstand hvori mennesket tidligere, til stadighed, har produceret foruroligende billeder - i søvnens land - i en blanding af drøm og virkelighed. Billeder der i vågen tilstand ingen entydig mening har, *"... ikke er arrangeret i en tidsmæssig rækkefølge, men lagt i skiftende associationsmønstre."* (8).

BEGYNDELSE UDEN SLUTNING: ABSTRAKT ELLER FIGURATIVT?

Indenfor billedkunst foretager mange - fra udøvere, historikere til betragtere - en skelnen mellem det abstrakte og det figurative. En skelnen der har sit udspring i kunsthistoriske begreber. Denne skelnen er idag gledet ind i en almindelig aflæsning eller reference til kunst: et abstrakt billed er uden genkendelige figurer - og et figurativt billed er uden abstrakte tegn.

Men de to begreber optræder også i vores hverdag, hvor vi konstant samler "virkelige" hændelser, metaforer og symboler, som en naturlig del af at præcisere noget vi føler eller har set. Herigennem accepterer vi at forskellige udsagn og billeder til stadighed skifter betydning alt efter i hvilken sammenhæng eller i hvilken synlighed de bliver set eller udført i.

På samme måde mener vi at kunne skelne mellem forskellige lag af "virkelighed" - at opfatte begreber og hændelser samtidigt - i et område mellem noget "genkendeligt" og noget "ikke genkendeligt".



Det abstrakte er her en del af det konkrete - det konkrete er en del af det abstrakte eller et sted derimellem. Noget tredje opstår i selve bevægelsen mellem eller opfattelsen af det ene og det andet. Ikke nødvendigvis her og nu, men gennem en bevægelse uden fælles egenskaber: noget æstetisk smukt, naturligt tilstede - politisk vedkommende.

Således også i den moderne kunst: frugter, dyr, mennesker, bevægelser, håndværk, kemiske reaktioner, drømme, indvolde, landskaber, tekst, affald, tanker... alt kan det optræde i samme kunstneriske bevægelse. Det kan være malet, modeleret, trykt, fotograferet, præfabrikeret, fortalt... Uanset hvad, er spørgsmålet om den valgte metode har indarbejdet en indfældning, spejlning eller kritik af den - sociale, kunstneriske og personlige - tid de er blevet til i. Figurativt kontra abstrakt til forståelse og oplevelse af kunst har ikke længere nogen entydig betydning (9).

At historien gentager sig selv, er en klichéfylt sandhed, der dog ikke kan fratage nogen muligheden for at opfatte deres egen tilstedeværelse som en selvstændig tilstand og dermed - sammen med andre - at benytte sig af muligheden for at bruge løs af historien. Og dermed tilføre samme verden nye tanker og produkter - i en uendelig tilstand af en "begyndelse uden slutning".

Det er stadig en udbredt opfattelse at kunstnere er individuelle orakler. Et menneske der har valgt og været i stand til at stå udenfor den al-



mindelige verden. Men fortidige kunstnere som Van Gogh, Monet, Mondrian osv. gik ikke rundt med hovedet under armen - udenfor samfundet. Således heller ikke idag - begavede kunstnere ser deres billedmæssige bidrag som udsprunget af en metodisk refleksion over en samtid - en bearbejdning af billeder og former i forhold til en fortid, der gik forud for den og i forventningen til en fremtid.

EKSEMPLER FRA KUNSTHISTORIEN: DUCHAMP OG MAGRITTE

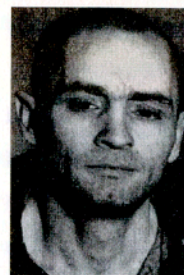
I 1917 signerede den franske billedkunstner, Marcel Duchamp, under pseudonymet R. Mutt, en brugt pissekumme med titlen: "Fountain". Værket blev indleveret til en uzensureret udstilling, der var arrangeret af "The society of Independent Artists, Inc." i New York. Værket blev afvist, som værende vulgært og et simpelt stykke blikkenslager arbejde. Det at vælge og bruge en (hverdags) ting og placere den i en kunst-sammenhæng kaldte Marcel Duchamp for "Readymade" (10). Dette og andre værker, viste sig senere at få stor betydning for kunstens rolle i forhold til "virkeligheden".



Gennem en direkte anvendelse af en ting fra den synlige/virkelige verden var kunsten da blevet tilført et nyt spillerum. Man kan sige at Vincent Van Gogh's berømmede billeder af gule solsikker, fra et sted i det franske bondelandskab - af Marcel Duchamp var blevet "oversat" til en brugt hvid pissekumme, fra et sted i New York. De færreste har været i Arles og billedet - en verden set gennem

maleren Vincent Van Goghs øjne - er blevet synonym med en rigtig kunstner - et ikon. Indbegrebet af en bestemt kunst og bestemt kunstneropfattelse: En opfattelse af det specielle og det unikke. I 1917 var en pissekumme som kunstobjekt også unik, men det unikke lå i ideen. Den tanke der lå bag stod i modsætning til den almene kunstopfattelse, men arbejdede med de samme spørgsmål. Pissekummen konfronterede gennem sin fysik, sin betragters illusion om kunstens væsen og fremtræden.

I 1926, malede den belgiske kunstner Rene Magritte billedet: "Ceci n'est pas une pipe". Et billede af en brun pibe, malet som en skoleplanche og i bunden af billedet, titlen malet med store naive bog-



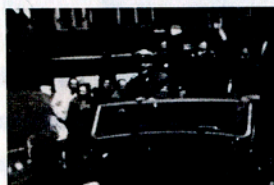
staver på selve lærredet. Tilsammen udgjorde de to motiver et spørgsmål om billedets og verdens repræsentation. Er tingene det vi tror de er? Er det vi "ser" et udtryk for en forenkling eller en udvidelse af mere komplicerede verdener? Både Duchamp og Magritte brugte kunsten til en undersøgelse af mentale tilstande. Idé eller form var ikke målet i sig selv.

Fra hver deres vinkel var de enige om, at et maleri ikke var andet end et maleri: olie på lærred på blændramme. Begge var de opsatte på at nedbryde illusionen ved at udfordre beskuerens forestilling om, hvad han eller hun "så".

Både Braque og Picasso havde lavet collageværker af avisudklip og tidligere havde Dada-kunstnere og før dem Futuristerne gjort brug af tekster, også i maleriet. Men ikke med samme spændvidde mellem tekst og billede som det ses hos Magritte. Magritte

arbejdede i billedet med et psykologisk og socialt udtryk. Af-læsningen af det surrealistiske billede og den "rene" tekst, skabte hos Magritte et nyt rum - et "tredie billede". Et billedudsagn, der ikke gav en samlet oplevelse, men en tvivl om betydningen. Ikke et billede der var skabt for at provokere, men i en egen stille panik. Magritte kan i ordets positive betydning kaldes en naiv realist, men var samtidig en kunstner, der undersøgte sammenhænge mellem billede og sprog. En kunstner, der ikke havde noget tilovers for et publikum, der kun ledte efter symboler og mening i billedet - dvs. et publikum der ved deres søgen efter tryghed og sikkerhed i kunsten forsøgte at eliminere et tomrum de i bund og grund frygtede. Han fandt det interessant at skabe et tomrum, hvor be-skueren kunne opleve rummet mellem billedet og beskueren selv.

PROVOKATION



Dele af den futuristiske bevægelse i Italien (bl.a. F.T. Marinetti) brugte i 1914 for første gang provokationen som et kunstnerisk/politisk udtryk og så bl.a. en krig som et fantastisk og spektakulært skue. Efter 1. verdenskrig blev ideen om provokationen videreført af Dada-bevægelsen i Frankrig, men nu i modsætning til "menneskets" brug af krigsmaskinens ødelæggende kraft. Afslutningen af krigen var en lettelse, men stillede spørgsmålet: Hvad havde det hele været godt for? Et tomrum der fik flere yngre kunstnere til at reagere og rette blikket mod tidens sociale og æstetiske konventioner. Nu skulle kunsten bruges til en provokerende hyldelse og afdækning

af det moralsk irrationelle og det politisk tilfældige - i et samfund der hyllede forkvaklede fornufts- og moralprincipper. Provokationen som kunstnerisk metode var stadig politisk, men hvor det før var en nationalpolitisk vinkel, der stod i centrum, var det nu det personlige der kom i fokus. Og kunstinteresserede og intellektuelle fra det bedre franske borgerskab var på spring efter noget nyt. Den brede offentlighed blev konfronteret med nye kunstneriske udsagn, aktioner, faste og levende billeder, tekst og tale. Provokationen der havde sit udspring i Futuristerne i Italien før 1. Verdenskrig havde nu fået en anden intellektuel drejning. Provokationen var blevet accepteret af et forfinet kunstpublikum.



Idag er billedet ikke meget anderledes. Men det "forfinede" kunstpublikum har nu fået følgeskab af en statsstøttet kunst- og kulturoffentlighed. Kunsten har fået et nyt publikum, et publikum der ser kunst som et offentligt støttet kulturprojekt. Et projekt hvor provokationen er et kunstnerisk kendetegn. Et kendetegn reklamer og nyhedsmedier for længst har overtaget som et provokationens udtryk. Det har de fleste der arbejder med kunst da også erkendt og en stor del af disse bruger på linje med nyhedsmedierne "provokationens strategi" bevidst. I Danmark ser vi dette lige fra de mest velmenende amatører over Jens Jørgen Thorsen til Per Kirkeby. Provokationen har fået karakter af en kulturbegivenhed, hvor den (kunst)historie der går forud for handlingen nu fremstår som indfald udsprunget af en personlig erkendelse. For de sidst-nævnte, kunst skabt til distribution i et diffust område af historieløs

og kommerciel nutid - præsenteret for et publikum der ikke har tid til at sætte sig ind i nutidskunsten og ikke bryder sig om kunst der ikke siger dem noget ved første øjekast.

Provokationen som strategi kan ikke afskrives i det 21. århundrede, hverken kunstopolitisk som kunstnerisk. Men spørgsmålet vil være om fremtidige strategier, dækket af centraliserede nyhedsmedier og offentlige kunstinstitutioner, ikke i høj grad vil få karakter af at være et demokratis sociale og kulturelle sikkerhedsventil?

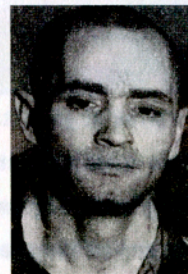
SAFE CONDITION

"Safe Condition" er et kunstprojekt der gennem en fortløbende serie af værker inddrager forskellige temaer af kulturel kritik. Det søger at belyse, hvordan vi prøver at konstruere "sikre tilstande" i forsøg på at skabe en autonomi i vore handlinger og omkring ting. Det kan være noget der foregiver at beskytte os mod det uventede, det ubehagelige og det ukendte. Projektet søger, gennem forskellige temaer placeret i skiftende lokaliteter og medier, via symboler og metaforer, at producere noget der hverken er kunst eller ikke-kunst. En åben scene. En tvivl.

I 1991 brugte jeg første gang "Safe Condition" som titel på et kunstprojekt. I slutningen af 1980'erne var jeg begyndt at arbejde med skulpturelle eller installerede værker. Jeg savnede i maleriet



en anden "rumlighed" - et rum der bogstavelig talt ikkekun udspillede sig foran beskueren. Og mere vigtigt ønskede jeg tilstedeværelsen af ting der kunne være med til at løse op for grænser mellem kunst og andre virkeligheder. Ting der gennem deres fysik tilførte "billedet" en anden og mere historisk dimension. En dimension der understregede ideen om, at en kunstnerisk helhed er underlagt en række af i realiteten uoverskuelige valg. Valg der medførte at betragterens aktive tilstedeværelse blev en naturlig del af værket. Betragteren skulle acceptere at være aktør i det rum, han eller hun trådte ind i - mellem kunst og virkelighed. Ikke som i et elektronisk "virtual reality" rum - ej heller et mystisk eller symbolsk rum. Men et rum, hvori beskuerens forventning og tvivl og værket selv var i fokus. Et rum hvor "scenen" ikke kunne overskues på en gang. En uoverskuelig situation, der ydermere skulle kunne etableres såvel indenfor som udenfor den traditionelle kunstinstitution.



Et af de tidligste projekter var "Safe Condition, Art Library Puzzle" fra 1991, en gigantisk puslekryds på Gentofte Kunsthbibliotek, hvor 43 titler fra dette århundredes kunsthistorie var lagt ud i et mønster af små betonfliser placeret på et 36m² grønt tæppe. Et kunstværk hvor sammenstillingen af kunstnernavne og begreber blev revet ud af en logisk sammenhæng, almindeligvis de betegnede objekter ikke skiftede form, idet de i deres placering i udstillingsrummet dannede et labyrintisk mønster. Et mønster hvor både uoverskuelighed afhang af beskuerens position. En 1:1 krydsord uden blyant.

Men med adgang til een mulig løsning. "Safe Condition" projektet handler om bevægelser imellem forskellige medier og virkeligheder - ikke om hvorvidt disse bevægelser eventuelt "genkendes" som værende kunst, men om hvilken "virkelighed" den optræder i. Dette har medført en bred anvendelse af både film video, foto, grafik, skulptur, maleri og installation. På den måde har projekterne forsøgt at sætte spørgsmålstejn ved deres egen tilblivelse og eksistens -



både i en form for kunstnerisk selv-opfyldelse og teatralisk iscenesættelse - og får måske også sat spørgsmålstejn ved den sammenhæng, de situationer, som billedet opleves i.

Safe Condition etablerer en konfrontation mellem det objektive (ting/kunst) og det subjektive (menneske/aktør). Beskueren skal for at "se" værket eller situationen - ikke blot intellektuelt men også fysisk, ikke kunne undgå at blive en del af billedet. Beskueren inddrages indirekte i de forskellige visuelle og sproglige lag. Det fordrer en stillingtagen, der ikke udelukkende handler om kunstobjekter, men netop at afdække kollektive eller dybt private forestillinger om, hvad der er "sikkert".

"Safe Condition" er altså karakteriseret ved dets undersøgelse af forholdet mellem forførelse og afvisning. En fascination eller tvivl der både etableres ved første øjekast og ved senere fremkaldelse af det man "så". Grundlaget for ethvert indtryk. Grundlaget for enhver udveksling. Genkendelse og tvivl. En etablering og en udveksling af metaforer og symboler. En udveksling der i sidste ende består i de valg, beskueren selv foretager. I et område hvor kunst-

værket udelukkende fungerer i forhold til ham eller hende - som illusion eller tænkt realitet, som en spejling eller en "iscenesat virkelighed". En virkelighed blandt andre virkeligheder.

OMKRING... "DOCUMENT IN THE PAST PERFECT"

Det historiske familiemateriale i "Safe Condition. Document in the Past Perfect" blev i 1985/86 første gang vist i en 30 minutters version i forskellige kunstsammenhænge. Ideen var at billedmaterialet sat sammen med 3 forskellige lydspor skulle give publikum forskellige associationer, alt efter hvilken lydside der ledsagede billedsiden. Ved disse "forskellige" forestillinger bestod lydsiden dels af et samlet materiale af politiske taler og folkelige slagere fra perioden 1932 til 1954 mixet med popmelodier og andre lydsløjfer fra 1970'erne. Og dels af to improviserede live lydspor - guitar og trommer (lig den live musikledsagelse der var ved fremvisningen af gamle stumfilm). Men efter nogle få visninger beyndte de gamle og af tiden mørnede filmstrimler at knække og glide fra hinanden.

Det historiske familie filmmateriale udgør nu de første 20 minutter af "Safe Condition. Document in the Past Perfect". Og i sin nye form har kunstværket nu fået en karakter, hvor den ikke skal vises i en ren kunstsammenhæng. Den har dog været vist ved diverse film- & videofestivaller. Det er nu hovedsigtet med "Document in the Past Perfect" at den udeluk-



kende præsenteres i forbindelse med undervisning og andre pædagogiske sammenhænge.

Stolene, mørket, den korte samhørighed og koncentrationen er af stor nødvendighed. En nødvendighed der aldrig vil kunne fordres i den individuelle kunstsammenhæng. Men måske i konfrontationen, i det igen tændte lys, hvor en samtale/diskussion kan finde sted.

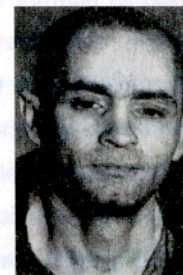
"Safe Condition. Document in the Past Perfect" er en sampling af historiske billeder og lyd, der tilsammen etablerer et nyt billede, der - på trods af materialets oprindelige karakter og intentioner - smelter sammen til eet "billedrum", et billedrum der skaber en ny "virkelighed". Den består af tre dele, der i deres egen oprindelse er udtryk for: udvælgelse og sortering (familiefilmen), forventning og genkendelse (pornofilmen) og sidst sammensmeltning af det forgående: et idealiseret fænomen (Charles Manson), interviewet. "Document in the Past Perfect" er et billedrum hvor familiefilmen repræsenterer det subjektive, pornofilmen det objektive og interviewet med Charles Manson, noget "imellem", en bevægelse mellem det ene og det andet, hverken synligt eller usynligt.

I "Document in the Past Perfect" fletter de tre dele sig ind i en form for historisk rekonstruktion: Familien, 1932-54. Charles Manson: 1960'erne. Pornofilmen: 1970'erne.

En rekonstruktion, hvor tidsmæssige sammenfald og overlapninger åbner nye måder at anskue forestillinger om en "virkelighed", der kunne have været. Aage er eller var jævnaldrende med



Charles Manson. Familiens datter kunne være mor til en af de unge mennesker i pornofilmen.



"Document in the Past Perfect" skaber en situation, hvor det ikke er muligt at holde de forskellige lag af oplevelsen samlet. Det skaber en form for indbygget uoverskuelighed. En uoverskuelig situation der også understreges af den engelske talestrøm. Videoen opfordrer inddirekte til en form for mental zapping mellem de forskellige kilder. Ikke blot ved det umulige i at samle billed og tale til en kontinuerlig forståelse eller mening, men også ved at der, i redigeringen af materialet er disponeret med mange forskellige associationslag. Forskellige steder under hele forløbet støder billeder og ord eller udsagn sammen, Disse "sammenstød" skaber associationer til sammenhænge udenfor værket gennem kombinationer af billed og lyd. Der åbnes op til en "virkelighed" betinget af det "tredie billede", - dvs en virkelighed der både er underordnet den enkeltes egne forventninger til sammenhænge og sammenhænge udenfor den enkelte. Sammenhænge der måske først står klart på nethinden på afstand - efter videoens afslutning.

"Document in the Past Perfect" forsøger på denne måde at skabe en fornemmelse for det genkendelige og den uro som de fleste kender. Fra situationer, hvor man tror man ved, hvad der foregår omkring een og alligevel godt ved, at alt muligt andet er på spil. En blanding af nysgerrighed og noget andet. Alt er på en måde genkendeligt - alt er som det skal være. Det er rigtigt hvad

Charles Manson siger - men det er også forkert. Det gør een nysgerrig. Rablende psykopat blandet med normalitet. Hvad vil det sige at tilbringe hele sit liv i fængsel. Du ser et passagerskib så stort som et højhus. Charles Manson snakker om en fælles bevidsthed. Og hvem er familien? Hvorfor skubber faren hele tiden rundt med familien. Sønnen får et dask - datteren får et klem. De griner meget. Moderen og faderen kysser hinanden på bænken i haven. De er een stor familie. Lykkelige danskere. Men var de nazister? På den anden side, hele verden var til naziolympiade i Berlin. Besættelse. Befrielse. Danske begivenheder sker altid omkring Rådhuspladsen. Aage og hans søster er forskellige. Hvad skete der med Aage? Smed han filmen ud? Nybagte studenter i flotte farver. Hestevogn og langt hår. Rundt og rundt i byen. Forældrene er klart utroværdige. Er de rigtige studenter? Gruppesex. Gjorde de det for sjov eller for penge - eller begge dele? Måske var det den eneste gang de gjorde det på film. Havde de mere sex end vi har i dag? Charles Manson:

"Everything is an act. It's all an act. The only thing that is not an act - the only thing that makes reality is death."



"Document in the Past Perfect" er et forsøg på konstruere et kunstværk, hvor det figurative/konkrete og det abstrakte bindes sammen i en fælles æstetik. Grundlaget for denne æstetik er et forestillingsområde, hvor det "abstrakte" er at finde i det umiddelbart genkendelige eller realistiske. Og det "konkrete" er at finde i de billeder beskueren selv skaber. "Safe Condition. Document in the

Past Perfect" indvolverer den der er tilstede. I en både klassisk og nutidig collageform giver videoen beskueren en forestilling om hvordan et kunstværk kan skabe et billedrum ved brug af fundne materialer. Samtidig giver "Document in the Past Perfect" mulighed for at diskutere, hvordan et kunstværk gennem brug af historisk materiale kan være med til at stille spørgsmål til vores samtid og vort samfunds tidlige fortid. Hvordan konstruerer vi de, både indre og ydre "billeder", vi vælger at bygge videre på? Og hvad med de "billeder", der ikke er/var tiltænkt den store offentlighed? Disse små øer af betydning, hvor private eller meningsløse de end må tage sig ud, der produceres på alle niveauer - i alle samfund. Til hver en tid.

Efterskrift



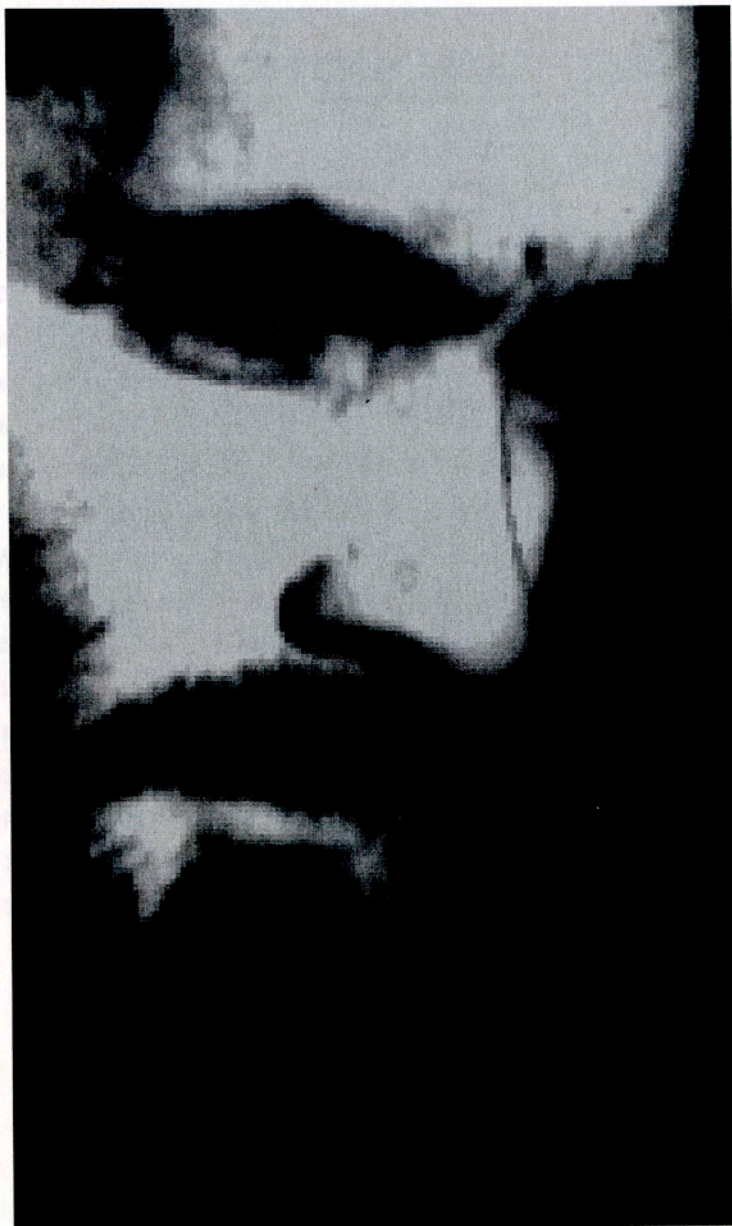
Ethvert materiale kommer et sted fra - og efter jeg var kommet i besiddelse af "familiefilmen" forsøgte jeg, på baggrund af de sparsomme oplysninger der var i filmen, at spore aktørerne og deres slægtninge. Som billedkunstner er det, som sagt, ikke usædvanligt at "låne" fra tidligere tiders frembringelser - både fra kunstens og andre verdener. Men "familiefilmen" havde en anderledes karakter af privathed jeg ikke var stødt på tidligere. Jeg rettede derfor forespørgsler til folkeregistret og andre offentlige registre. De gav alle et negativt resultat.

NOTER



1. Lane Relyea: "Art of The Living Dead" i Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s. MOCA, L.A. 1992. 2. Vincent Bugliosi: Helter Skelter. Bantam Books 1974/1995. 3. Mansons musikkompositioner og hans historie er blevet brugt af rockgrupper som Black Flag og Guns 'n' Roses og billedkunstnere som Raymond Pettibon og Mike Kelley. "The Manson Family" har også lagt navn til en opera af John Moran. Point Music 1992. 4. Lynn Hunt (red): The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800. Zone Books, 1993. 5. F.eks. fik den danske surrealistisk maler Wilhelm Freddie, (under pornografi paragraffen) beslaglagt flere arbejder af politiet. I 1963 blev alle arbejder, efter dom, tilbageleveret til kunstneren. 6. Felix Gonzalez-Torres. MOCA, Los Angeles 1994. 7. Walter Benjamin i "Illuminations". Schocken 1969. 8. William S. Burroughs: The Western Lands. Penguin 1987. 9. Burghard Schmidt, i Tema Celeste, april/maj 1992. 10. Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp. Thames and Hudson. 1969.





VELFÆRD OG RÆDSEL

Af Anders Michelsen.

"Den menneskelige ånd producerer
til stadighed ny angst"

G. Delpierre

"...vi ville være lykkelige, hvis vi kunne
tilskynde nogle - eller mange - til at udholde
deres frihed , til ikke at forære den væk, for
den er ikke kun deres ting, deres hemmelig-
hed eller deres frelse, den kommer alle de
andre ved."

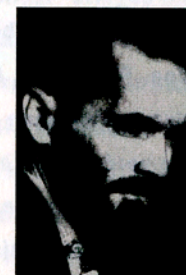
M. Merleau-Ponty

1. SAFE CONDITION?

Arkitekturen i Lars Mathisens værk "Safe Con-
dition. Document in the Past Perfect" er enkel.

Videoen består af tre dele; smalfilmoptagelser

fra en anonym families liv fra 1930erne til 1950erne, uddrag af en
typisk dansk pornofilm fra 1970erne, kæk, lysten og frigjort og et
dunkelt men ikke uintelligent interview med den berømte masse-



morder Charles Manson. Tredelingen af værket i et privat kilde-materiale (smalfilmen), et kulturhistorisk fragment (pornofilmen) og et lydspor, er imidlertid mere subtil end det umiddelbart forekommer.

Vi ser menneskene, dokumentarisk, i smalfilmen, vi følger det orgiastiske momentum i pornoen, i den billige 70er-films skingre kromatik, vi hører Mansons stemme under de stumme billeder. De disparate elementer hænger tilsyneladende sammen. Ikke i tematisk forstand eller som en historisk fremstilling, men som kunstværk, der gennem en særlig historisk retorik appellerer til vores associationer. Derfor hedder værket "Safe Condition. Document in The Past Perfect." Dokument i før datid, en historie uden egentlig tid, før-datid.



Det forekommer mig, at Mathisen med sine associationer vil vise os et bestemt aspekt af den historie, der har gjort os til det vi er: Den anonyme smalfilm viser os et billede af en dansk middelklassefamilie i sin verden. Billederne, fra ferierejser, sommerhus og haveliv omhandler den begyndende velfærd anskuet gennem familiens liv sammen. En verden som bærer sig selv og holder alt andet udenfor, som man ser i familiens naive optagelser af den triumferende nazisme under en ferierejse. En metafor for det liv, de fleste af os er kommet til at leve, velfærdens model for livet. Pornoen viser et andet, ikke mindre væsentligt aspekt af dette velfærdsliv, om man vil dets "motor". Det angår begæret og dets rolle i velfærden, hvor økonomi og forbrug blander fantasi og krop i stadigt mere effektfulde

spiraler, der lover at give det, der ikke kan gives, med en omskrivning af en psykoanalytisk definition af begæret. Den letsindige stemning, den utvungne, dyriske, obscenitet i pornofilmen spiller tydeligvis på et begær i overensstemmelse med sig selv, alle forestillinger i psykoanalysen til trods. At skuespillerne i filmen er rigtige studenter gør kun historien bedre. Værkets billedside, fra



familie til porno, er en forskelsløs overgang mellem en social, historisk tilstand og dets konfigurationer af begær og ønskeforestillinger, samme sag, uden problemer.

Men alliancen mellem velfærd og begær er ikke lykkelig i Lars Mathisens værk. Snarere indstifter den en misere, hvor værkets tredje ele-

ment kommer til sin ret. Charles Mansons stemme, som er lydspor under hele værket, viser os hvad man kunne kalde en ambivalens i forholdet mellem en social, historisk tilstand og en forestillingsverden. Lydsporet taler fra et sted, hvor noget "andet" bringes ind. Manson, som blev berømt på mordet på den gravide Sharon Tate (gift med Roman Polanski) er ikke så distanceret fra velfærdens forestillinger om det gode liv, "den bedste af alle verdener", som de fleste gerne vil tro. Selvom Mansons kult som oftest bliver betragtet som en absolut anormalitet, som et enkeltstående tilfælde, uden social raison d'être, er den det ikke.

Snarere rejser fænomener som Manson et "angstens" perspektiv, som historieskrivningen altid har mødt med en "stædig tavshed", som den franske historiker Jean Dulumeau skriver i sin bog "Angst i Vesten" om den "kollektive angst" i Europa fra 1300-

tallet til 1700-tallet (1) Angsten udvikler i historien sine egne op-
hobninger, områder og strukturer, et "angstens land", skriver
Dulumeau (2), som virker på den enkeltes niveau, i sociale sam-
menhænge og historiske formationer. Angsten "sætter sig" i den
tidlige moderne verden og selvom denne verden ifølge Dulumeau
udvikler mekanismer til at bearbejde den, bliver angst samtidig en
elementær del af enhver livsoplevelse; *"Alle mennesker har angst.
Alle. Den der ingen angst har er ikke normal; det har intet med
mod at gøre"* (3).

Den angst, som vokser ud af fæ-
nomener som Manson-kulten er en
mentalitetshistorisk konjunktur i den
vestlige verden. Den er ikke et "natur-
ligt fænomen" bundet til en akut ned-
slag eller en biologiske mekanisme eller en psykologisk disposi-
tion. Den kan betragtes som en egenartet historisk problemstilling,
der vakler mellem noget uhåndgribeligt, som ikke kan gives sprog,
og symptomer knyttet til et bestemt liv og et bestemt samfund.



Herhjemme ser vi eksempler på dette i tresser- og halv-
fjerdsrelitteraturens besættelse af middelklassens deroute,
skilsmisser, skuffelser, i videre forstand i aspekter af denne
periodes ungdomsoprør og kritik, og dens drømme om revolution
og frigørelse, som udvikler sig i en dialektik mellem muligheder
og oparbejdet resentment. Dette følges af firserkulturens
fascination af det mørke, depressionen, angsten, en "grænse-
psykologi", der i radikale udtryk forsøger at udforske tilværelsens
fordømte side gennem musik, poesi, maleri og interesse for
tænkning.

Denne angst er ikke det samme som religiøs angst i den tidlige
modernitet eller angsten under en krig. Såvidt vi kan se klæber
den til velfærdens liv, som det har udviklet sig i dette århundrede
først og fremmest efter 2. Verdenskrig. Hos Manson - "the man
who killed the sixties" - og hans kult finder vi ikke Auschwitz, men
en opsprættet kvindekrop i et hus med tilknytning til Hollywood.
Her er ingen Blitzkrieg, men en forført middelklasse, uden vej
tilbage.

Manson har i årevis udgjort en besynderlig
celebritet, en type af fænomen, som for hver
generation har fået nye uforfærdede beundrere.
I de senere år synes interessen for denne slags
fænomener bl.a. at krystallisere sig i en
fascination af "outcasts", æstetisk vold og
seriemordere. Selvom en fornuftig betragtning vil vise at faren for
at dø i trafikken er uendeligt meget større end for at dø for
seriemorderens hånd, viser disse fænomener, at noget uventet lur
"derude". Manson og hans lige i 70erne, 80erne og 90erne er
blevet et særligt tegn for angst og fascination i velfærden. En angst
som synes at vokse frem på en karakteristisk måde på netop dette
tidspunkt, i netop dette samfund. Vi står overfor en fordrejning af
menneskers tiltro til verden. Velfærdsmennesket er angst, på en
ny måde der blander en "lyst til angst" med afværgemekanismer.
Velfærdens mennesker udvikler et patologisk "land af angst", af
ophobet rædsel, på trods af at det har færre grunde til at være
angst end måske noget andet menneske i de kendte historiske
samfund.



2. VELFÆRD OG ABJEKTION: RÆDSEL

Den franske litterat Julia Kristeva har fokuseret på "rædslens magt" (pouvoirs de l'horreur) som en specifik psykologisk gestalt, knyttet til hvad hun kalder "abjektion" (4). Abjektion er en kompleks proces uden hverken identitet eller genstand, *"hverken subjekt eller objekt"*, skriver hun (5). Den indstifter et spil med rædslen gennem



en særlig type af reaktion. Der er tale om en gådefuld proces, hvor angst som biologisk fænomen transformeres til en "fobi", en ophobet rædsel, som er uden sprog, uden forklaring, men glider ned "under sproget", på grænsen til det

uforståelige (6). Abjektionen befinder sig på det sted, hvor fobier, tvangsforestillinger og perversion ambivalent blander sig med en særlig fascination der udgår fra begæret. Den kan følges hos litterater som Ferdinand Céline, hvor abjektionen danner en "...afvisning og rekonstruktion af sproget" (7), men er ifølge Kristeva også at finde ved grundstenen til de historiske religioner. Abjektionen er forbundet med det tabubelagte, som i kristendommen blander sig med syndens begreb, det på engang fascinerende og forbudte; *"De forskellige metoder til renselse af abjektet - de forskellige katharsisprocesser - udgør religionernes historie og slutter med den katharsis par excellence som kaldes kunst."* (8). Religion og kunst er karakteriseret ved en dobbelthed af fremstilling og renselse af abjektet. Abjektionen står i et forhold til den psykiske struktur hos individet, som i videre forstand er knyttet til forestillinger i kulturen og den sociale virkelighed. Den er et grænse-

tilfælde i menneskets psykologi, hvor fobiske hallucinationer vakler mellem at give efter for begærets krav og forestillinger, der kan modvirke fobien; "... en fobisk hallucination ... halvvejs mellem anerkendelse af begæret og antifobisk rekonstruktion", skriver Kristeva (9). En særlig sublimering, en ambivalens eller forskydning, som viser sig gennem symptomer, som viser tilbage til det, der fremkaldte symptomerne uden at kunne beskrive deres årsager. Den er knyttet til symptomet og finder dér sit udtømmende rationale; *"I symptomet gennemtrænger abjektet mig, jeg bliver abjekt"* (10), hedder det. Den fremstår som en lidelse, der bliver stående ved symptomet med en permanens, som dels karakteriserer det tabubelagte i religionen; *"transgression, fornægtelse og tilbagevisning"* (11), dels er af en anden karakter end tabuet; *"Abjektion ... er umoralsk, mørk, intrigant og gedulgt: en terror som fører til forstillelse, et smilende had, en passion som bruger kroppen til at handle med istedet for sætte den i brand, en debitor der sælger een, en ven som stikker en kniv i ryggen på een..."* (12). Når abjektionen melder sig, intrigant og på sin egen måde ganske lokkende, værger begæret for sig, en revolte igangsættes, "et opkast" skriver Kristeva:



"Der lurar i abjektionen en af disse voldelige mørke revolter i væren, rettet mod en trussel som synes at trænge frem fra et eksorbitant ydre eller indre, skudt ud hinsides det muliges spillerum, det acceptable, det tænkbare. Den ligger der, temmelig tæt på, men kan ikke assimileres. Det belejrer, bekymrer og fascinerer begæret, som, ikke destomindre, ikke lader sig forføre. Begæret

forstår og vender sig væk, det føler lede, det afviser. Fordi det ved, beskytter begæret sig mod det skamfulde - en vished, begæret er stolt ved, holder fast i det. Men simultant, i det samme, bliver denne impuls, denne rystelse, dette spring, trukket mod et andet sted, der er lige så fristende, som det er fordømt. Uopholdeligt, som en uundgåelig boomerang, i en malstrøm af det ophobede og det frastødende, placeres den der hjemsesøges ved siden af sig selv, i helt bogstavelig forstand." (13)

For meget ydre og for meget indre - for meget rædsel og for meget begær om man vil - skaber plads til et begær i oprør og placerer den der hjemsesøges



ved siden af sig selv. Det eksorbitante er rædselsvækkende, men på en bestemt måde, der lader rædslen blive ved symptomet. Det kommer udefra og indefra på samme tid og fører til, at kroppen er ved at give sig rædslen i vold uden at det i realiteten sker. Angsten når ikke at blive rædsel, men bliver en tilbagevendende dimension, rædslen ophobes og blokeres, med en permanens, der ligger snublende nær et karaktertræk. Den bliver patologisk, sygelig, et symptomregimente, i videre forstand en ambivalent vaklen, men bryder ikke ud og kan derfor ikke helbredes eller bestemmes præcist.

3. VELFÆRD OG RÆDSEL: DET IMAGINÆRE

Har velfærden en sådan dimension? Længe syntes det i givet fald at være kunstens område, som man ser hos f.eks. Francis Bacon.

Men i selve velfærdssamfundet i efterkrigstiden, i velfærdsmodellen, var rædsel ikke eksisterende. I det omfang de aparte størrelser overhovedet havde noget med hinanden at gøre, var velfærd i sin selvforståelse nærmest en tryghedsskabende barriere mod det ukontrollable, som det genlyder i berømte valgte temaer som "Stauning eller Kaos" eller "Gør gode tider bedre". Velfærd var et middel mod rædsel i mursten og mørtel, mod



enhver ambivalens kunne man sige, og derfor kom den ikke rædsel ved, selvom velfærdssystemet med tiden blev et behandlersamfund, der mente sig i stand til at tage hånd om også begærets "velfærd".

Men i takt med at velfærdens store fortællinger står knapt så uplettede og velfærdsmodellen har været præget af årtiers krisesymptomer, viser et andet billede sig. Med tabet af tiltroen til ideerne om sociale utopier, frigørelse og stadige fremskridt, er rædselspatologien sluppet ud af behandlernes kontrol og lever et selvstændigt liv (14). Måske fordi vi lever i en tid, hvor der tales så meget om sikkerhed, er vi med Dulumeaus ord dårligere bevæbnet overfor angsten (15). De mere muntre eksempler ser vi i de tåbelige tv-programmer med videooptagelser af familieulykker, som seerne opfordres til at indsende og som i USA holder hele tv-kanaler igang, eller underholdende fascination af vold og rædsel som karakteriserer letfældige film som "Håndlangerne" og "Pulp Fiction". I de allerede mindre muntre eksempler ser vi tvangsadfærd, dyrkelse af ulykker, en almen disponering for melankoli og tristesse, som hos tidens ungdom der dyrker offerets fascination gennem piercing og kultadfærd eller hos det karrieremindede



mellemlag - deres forældre - der mere klassisk dyrker det nære og åndløst forsøger at holde verden fra døren for at komme frem i livet uden problemer.

I de langt mørkere symptomer almen stress, manisk beskæftigelse med sig selv, præstationsangst osv. i sidste ende grænsende til ultimative fænomener som seriemorderen. I de fleste tilfælde er der imidlertid ikke tale om egentlig sygdom. Snarere er der tale om en særlig forurening af menneskers tiltro til verden, som i dag præger velfærdens samfundsmodel. Noget udefra og indefra; *"...belejrer, bekymrer og fascinerer begæret, som, ikke destomindre, ikke lader sig forføre. Begæret forstår og vender sig væk, det føler lede, det afviser. Fordi det ved, beskytter begæret sig mod det skamfulde - en vished, begæret er stolt ved, holder fast i det.."* Men denne prøvelse viser sig imidlertid også at være en tilstand, hvor begæret revolterer uden at henvise klart til årsagerne; *"Men simultant, i det samme, bliver denne impuls, denne rystelse, dette spring, trukket mod et andet sted, der er lige så fristende, som det er fordømt. Uopholdeligt, som en uundgåelig boomerang, en malstrøm af det ophobede og det frastødende, placeres den der hjemses ved siden af sig selv, i helt bogstavelig forstand."* Det starter i det små, hos hver enkelt, hos de mange, og snart blive til større sager, f.eks. truslen fra arbejdsløshed og social deroute, "de fremmede" for til sidst at slå ud i åbenlyse tvangsforestillinger om miljøets sammenbrud, eller rædsel for Den Tredie Verden, som man ser i Vestunionens planer om et missilforsvar af Europa mod landene i syd (16).

Abjektionen - forstået som ambivalens, spring og forskydning - vokser ud af de forskellige forhold. Langsigtede strukturproblemer, mellemmenneskelige forhold, det enkelte menneskes karaktertræk og psykiske disposition. Den franske historiefilosof og psykoanalytiker Cornelius Castoriadis skriver om det funktionelle, symbolske og imaginære som tre nødvendige forudsætninger for samfundets institutioner (17). Det funktionelle dækker alle de funktioner et samfund kræver for at kunne opretholde sig selv. Det symbolske er samfundets meningsbærende dimension, dvs. de sprog uden hvilke vi ikke ville kunne give samfundet navn og mening. Det imaginære indtager imidlertid en særlig rolle hos Castoriadis (18). Dels som det, der giver samfundet sin afgørende impuls, en skabende historisk kraft, "gøren" skriver Castoriadis, som bringer menneskesamfundet til verden og gør det til noget andet end naturen (19). Dels som en særlig foruroligende instans som bringer samfundet i konflikt med sig selv:



"Hvorfor og hvordan medfører dette imaginære, når det engang er opstillet, særegne konsekvenser, som går udover dets funktionelle "motiver" og af og til endda imod dem, som overlever længe efter de omstændigheder der har fået det til at opstå - som til syvende og sidst i det imaginære viser en autonomiseret faktor af det sociale liv" (20).

I det imaginære finder vi en overskridelsens logik (hos den venstre-radikale Castoriadis i en revolutionær problematik), som placerer

samfundet, institutionerne, i en ambivalens. En tilstand hvor det som en boomerang, som *"autonomiseret faktor"* vender tilbage og deplacerer det funktionelle, ambivalent, uden mål og med, i en "revolutionær situation" som blokerer den nødvendige struktur af sprog, det symbolske, og svarer til abjektionens dynamik når den kaster den hjemsøgte tilbage i en krop uden mæle, *"hinsides det muliges spillerum, det acceptable, det tænkbare"*, som Kristeva formulerer det. På dette sted mødes Castoriadis' historiefilosofi med Kristevas tænkning og abjektionen tager form af en social tilstand formidlet gennem det imaginæres ambivalens og denne ambivalens' blokering af det symbolske. Det bliver muligt at forestille sig en social tilstand formidlet gennem det imaginæres ambivalens og denne ambivalens' blokering af det symbolske. Det bliver muligt at forestille sig en social tilstand, der forsvinder under sprogets horisont og vakler i abjektionens ambivalens mellem rædsel og antifobisk rekonstruktion.

Hvor de historiske religioner formåede at dæmme op for rædslen, at udvikle *"forskellige metoder til renselse af abjektet"*, synes velfærden mere forsvarsløs. Dens mangel på religiøs katharsis, på at kunne skelne mellem godt og ondt så at sige, fører til et symptomvælde, hvor abjektet hersker og patologierne danner egenartede ophobninger. Den ubrydelige sammenhæng mellem velfærdens utopi og forestillingerne om social harmoni og tryghed er ikke længere indlysende i dagens velfærdssystem, hvilket også tydeligt viser sig i de efterhånden omfattende diskussioner om velfærdsbegrebet,



selv i så håndfaste sammenhænge som nationalregnskabet, hvor begreber om kvalitet forsøges blandet med det klassiske nationalregnskabs kvantitative parametre. Den rædsel som avantgarderne i mellemkrigstiden halvvejs forgædede - at gå ud på gaden og tømme sin revolver ind i mængden fantaserede Andre Breton - før fascismen gjorde det til virkelighed - smerte, vold, mord og lysten ved det, den perverterede fryd, som George Bataille beskriver i *"Historien om Øjet"* - investeringer i abjektet så at sige - er kommet til at klæbe til velfærden (21).

I dag har vi ikke længere voldelige avantgarder i kunsten, det nærmeste vi kommer er en vis karrierefremmende rituel selvlæmlæstelse med mellemrum. Men vi har fået en stadig tydeligere sfære af uafgørlighed, af udsættelse og særlig ophobet rædsel, som Kristeva forsøger at bestemme med sin definition af abjektionen. Lars Mathisen stiller fra dette sted sit spørgsmål om velfærdens "safe condition". Værket viser os, i al sin enkelhed, at velfærden og begæret - i de billeder der giver disse fænomener deres betydning, udenfor og indenfor kroppen - skjuler en langt mere dunkel dimension, som ikke kan bestemmes præcist, fordi den grundlæggende er ambivalent; en "randforeteelse" som ikke destomindre synes at få stadig større betydning. Et historietegn, som den franske filosof Jean-François Lyotard skriver i sin bog om oplysningens historietænkning og Immanuel Kant, *"Entusiasmen"* (22), men i modsætning til oplysningens optimisme, hvor folket midt i revolutionens terror ser fremskridtets tegn for sig, er tegnet her erstattet af abjektion; et



patologisk regimente som klæber til et samfund og visionen om det. Ophobet og dynamiseret rædsel - fra fascination af "horror" over seriemord til angst for verdens undergang - er tilsyneladende blevet en komponent i velfærden.

4. HISTORIENS "AFSLUTNING": DEN MOLEKYLÆRE BORGERKRIG

"...måske er det i virkeligheden velfærdsstatens største krise - at ingen har en præcis idé om, hvad der skal være indholdet i fremtidens velfærdsstat" (23), skriver Niels Ploug & Jon Kvist i Socialforskningsinstituttets store rapportserie fra 1994. Denne tvivl har Hans Magnus Enzensberger på egensindig vis taget op i bogen "Med udsigt til Borgerkrigen" (24), som med næsten gotisk vellyst behandler, hvad han kalder "den molekulære borgerkrig" som et strukturelt træk ved de aktuelle samfund, ikke mindst i Vesten: "Vi ser på verdenskortet. Vi lokaliserer krigene i fjerne områder, først og fremmest i Den Tredie Verden. Vi taler om underudvikling,



usamtidighed, fundamentalisme. Det forekommer os, at de uforståelige krige udspiller sig på stor afstand. Men det er at bedrage sig selv. I virkeligheden er borgerkrigen forlængst trængt ind i metropolerne. Dens metastaser hører til

storbyernes dagligdag, ikke kun i Lima og Johannesburg, i Bombay og Rio men derimod også i Paris og Berlin, i Detroit og Birmingham, i Milano og Hamburg. Den bliver ikke kun ført af terrorister og efterretningsorganisationer, mafiosi og skinheads, narkobander og dødsgrupper, neonazis og sorte bander men også fra uplettede

borgere, der om natten forvandler sig til hooligans, pyromaner og seriemordere. Som i de afrikanske krige bliver disse mutanter stadig yngre. Vi bilder os noget ind, hvis vi tror, at der hersker fred, blot fordi vi kan hente vores rundstykker uden at blive ramt af snigskytter (25). Borgerkrigen er en "endogen" proces, som vokser ud af en samfundstilstand. Den har endnu ikke grebet masserne, men befinder sig i kimtilstand, den er "molekylær". Den er dybt irrationel og har ingen legitimationsbehov, den kommer alle steder og ingen steder fra og er hverken knyttet til overleverede institutioner som nationalstaten eller dens traditionelle modpoler som terror og guerillakrig, som ifølge Enzensberger begge har behov for at legitimere sig (26).



Den vokser ud af meningsløse konflikter, beroende på tilfældigheder, som blot "kom tilpas" (27) for de "autistiske kombattanter" (28). Et nyt slags had, en selvfortabelse, som er baseret på manglende interesse for eget vel (29). Sportskampe, kulturcentre, faciliteter, den blotte tilstedeværelse af ressourcer kan gøres til afsæt for den molekulære borgerkrig, som i sin essens består af flugt og udvidet kujoneri; "hvem der overhovedet kan se sit snit til det, vender sig bort fra kampen og flygter" (30). Tilbage bliver en irrealitet fordoblet af medierne, der slår en patologisk selvfortabelse fast (31); "Enhver halvtosse kan i dag opretholde en forhåbning om at komme på forsiden af New York Times med en ølflaske fyldt med benzin i den ene hånd, den anden hævet til Hitlerhilsen". Enzensberger ser en verden, der langsomt fyldes af større og mindre Charles Manson'er med medierne på første parket

og kyniske magthavere lige ved siden af. Paradoksalt foreslår han som middel mod den molekylære borgerkrig en tilbagevenden til det nære, til familie, børn, til opgør med mordbranderne i det nære nabolag (32). Hans desillusionerede "lokale" humanisme synes ikke destomindre at bekræfte Kristevas analyse af abjektionen. Den molekylære borgerkrig er forbundet med en patologi, som vokser ud af den ophobede og blokerede rædsel abjektionen beskriver. Den fastholdes i sine symptomer. Kampen afsluttes når som helst, og alle vender hinanden ryggen og tager flugten for at være parat til næste gang. Ingen diagnose, ingen behandling, ingen

bod, men derimod udvidet ambivalens og meningsløshed. Patologisk adfærd.



Francis Fukuyama har skitseret en tilstand ikke ulig Enzensbergers molekylære borgerkrig. Historien må efter Fukuyamas mening betragtes som

en lang kamp om anerkendelse, som i den moderne verden bringes til afslutning med den de facto globale anerkendelse af Vestens demokrati og liberale markedsøkonomi (33). I dag er de store sociale, økonomiske og politiske systemer, som Vesten har skabt nærmest blevet almægtige. Men dermed bliver de også ofre for en ny slags afmagt, knyttet til en mennesketype som vokser frem med historiens afslutning, som Fukuyama i forlængelse af Nietzsche karakteriserer som "men without chests" (34). I denne tilstand, mellem disse mennesker, ser han en overhængende fare for, at en grotesk kamp for anerkendelse kan opstå. Epoken befinder så at sige mellem "historiens afslutning og det sidste menneske", hvor mennesket rager mellem indolens og uklar vilje til kamp: "Hvis

man nu forestiller sig, at verden så at sige er fyldt med liberale demokratier, og der ikke længere findes noget tyranni der er sit navn værdigt, som der kan kæmpes imod? Erfaringen viser, at hvis menneskene ikke kan kæmpe for en retfærdig sag fordi denne sag var sejrrig i en tidligere generation, så vil de kæmpe imod den retfærdige sag. De vil kæmpe for kampens skyld. De vil med andre ord kæmpe ud af en form for kedsomhed; for de kan ikke forestille sig at måtte leve i en verden uden kamp. Og hvis størsteparten af den verden, de lever i, er karakteriseret af fredeligt og velstående liberalt demokrati, da vil de kæmpe imod denne fred og velståenhed, og imod demokrati". (35)

Menneskeheden vil uden muligheder for kamp om anerkendelse fabrikere stadigt mere absurde konflikter for at kunne påkalde sig en chance for kamp om anerkendelse, "immense wars of the spirit" (36). Det moderne menneskes æra har nået sin afslutning; en verden uden ulighed og forskelle vil i al overskuelig fremtid præge vores historie. Men denne verden - velfærden - er ikke en sikker tilstand men derimod et skridt i det uvisse - i den patologiske adfærds krigsførelse - på afstand af sig selv, under abjektionens pres.



Fra dette perspektiv kan "Safe Condition. Document in the Past Perfect" afslutningsvis diskuteres. Velfærdens rædsel er, ser vi, en rædsel for sig selv, for sin egen frihed, som i videre forstand bliver til absurde krige og symptomer på rædsel. Vi følger menneskene i filmen, til lyden af Mansons stemme, og vi aner, at

denne stemme har en epokal betydning, at den varsler abjektionen eller det der svarer til den; et dystert forhold mellem manglen på sprog og rationalitet på den ene side og et fastfrosset status quo på den anden side, der langsomt viger for absurde fobier af den slags, der aldrig vil kunne konfronteres indenfor rammerne af det eksisterende system. Velfærdssamfundet, efter Fukuyamas mening "historiens afslutning og det sidste menneske" høster ikke sin egen anerkendelse, det er ganske enkelt ikke muligt i den tolkning af det Hegelske perspektiv Fukuyama ser som realhistorisk tilstand. Istedet opstår et horror vacui, et posthistorisk rum hvor rædslen ikke uden videre holdes for døren, hvor den absurde vold ikke uden videre vil forsvinde. I "Safe Condition, Document in the Past Perfect" ser vi, at Kristevas abjekt genfindes i bruddene mellem filmens dele, i de forskudte tidsforløb som bryder med den sammenhæng, som gør sprog og krop til ét hos mennesket. Adspurgt om sin skyld, om hvorvidt han er "sorry" siger Manson;



"Lad os sige det sådan her: er jeg ærlig? - Jeg kan sige hvad som helst. Jeg ved ikke for alvor, hvad ked af det betyder. Jeg har været ked af det hele mit liv. Jeg var ked af at blive født, det var hvad min mor sagde. ...jeg har været på bunden

så længe jeg kan huske. Jeg forstår helt ærligt ikke betydningen af mange af de ord I bruger. Når man spørger mig om jeg angrer så fungerer min hjerne ikke. Jeg forstår regler og foreskrifter, jeg forstår ikke "ked af det", ved ærlig talt ikke hvad det betyder, at være ked af det."

...Manson er ikke et abjekt men en antydning af en abjektiv dynamik

som for vores tid forekommer ny og overrumplende fordi den viser sig at være umulig at isolere. Velfærden konfronteres med sin abjektion; *"Uopholdeligt, som en uundgåelig boom'erang, i en malstrøm af det ophobede og det frastødende, placeres den der hemsøges ved siden af sig selv, i helt bogstavelig forstand."* (37)



I en verden som mere end nogensinde før har sig selv at takke for sine muligheder og problemer, er der måske grund til at interessere sig for den særlige patologiske "bevidstløshed" og forskydning som abjektionen føder. Velfærd og verden er tilsyneladende meget lidt forberedt til det mål af frihed, som synes at være blevet stillet dem i udsigt.

Menneskene er ilde forberedt på den særlige frihed som filosoffer som Merleau-Ponty stillede dem i udsigt efter 2. Verdenskrig og som han kaldte "fremtidens kontingens"; *"...vi ville være lykkelige, hvis vi kunne tilskynde nogle - eller mange - til at udholde deres frihed, til ikke at forære den væk, for den er ikke kun deres ting, deres hemmelighed eller deres frelse, den kommer alle de andre ved."* (38)

Noter



1. George Dulumeau, *La Peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). Une cité assiégée*, Paris 1978. Citeret efter George Dulumeau, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa de 14. bis 18. Jahrhunderts*,

Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1985, p.11ff. 2. Dulumeau, op.cit. p.39. 3. Ibid. p.20. Traditionen i filosofien for at diskutere angst som begreb og metafysisk problem, hos Kierkegaard knyttet til tro og synd og hos Heidegger knyttet "*In-der-Welt-Sein*" er særdeles relevante for overvejelserne i denne tekst, men udelades her af tematiske og pladsmæssige grunde. 4. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Éditions du Seuil* 1980, Her citeret efter Julia Kristeva, *Powers of Horror. An essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982. I det følgende bruges abjektionsbegrebet overordnet i forhold til Dulumeaus mentalitetshistoriske tilgangsvinkel, hvorfor Kristevas enkeltheder i Kristevas psykoanalytiske og litterære tilgangsvinkel ikke inddrages. Diskussionerne om "abject art", som i dag præger også den unge danske kunstscene, er ikke umiddelbart relevante i denne sammenhæng. 5. Ibid. p.38. 6. Ibid. p.38. 7. Ibid. p.45. 8. Ibid. p.17. 9. Ibid. p.41, p.35ff. 10.

Ibid. p.11. 11. Ibid. p.6. 12. Ibid. p.4. 13. Ibid. p.1. 14. Diskussioner om velfærdsbegrebet og velfærdssystemer er omfattende i dagspressen og i videnskabelige sammenhænge. Dertil kan lægges diskussioner af mere filosofisk tilsnit hos J.F.Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Niklas Luhmann, Ulrich Beck og Christopher Lasch. Interessant er

igangværende forsøg på kvalitativt at definere velfærd i nationaløkonomiske termer, jvf. Peter Rørnøse & Elisabeth Mølgaard, *On the Measurement of a Welfare Indicator for Denmark 1970-1990*, Studie Nr.2, The Rockwool Research Unit, Danmarks Statistik, København 1995. Se også rapportserien Niels Ploug & Jon Kvist, *Social tryghed i Europa. Udvikling eller*



afvikling? Socialforskningsinstituttet København 1994. 15. Dulumeau, op.cit., p.25. 16. Jvf. oplysninger i tv-programmet "Giganternes Kamp", DR TV 1994. 17. Cornelius Castoriadis, *Marxisme og Revolutionær Teori*, København 1981, p.189ff. 18. Ibid., p.239ff. 19. Ibid., p.239-240. 20. Ibid., p.213. 21. Georges Bataille, *Historien om Øjet*, Rævens Sorte Bibliotek 1986. 22. Jvf. J.F.Lyotard, *Der Ethusiasmus*, Edition Passagen Wien 1988. 23. Niels Ploug & Jon Kvist, *Social tryghed i Europa. Udvikling eller afvikling? Social Tryghed i Europa 1*, p.48. 24. H.M.Enzensberger, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1993, p.18ff. 25. Ibid., pp.18-19. 26. Ibid., p.21ff. 27. Ibid., p.26. 28. Ibid., p.28. 29. Ibid., p.27. 30. Ibid., p.63. 31. Ibid., p.70. 32. Ibid., p.87. 33. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Hamish Hamilton Ltd., London 1992. 34. Ibid., p.300ff.



35. Ibid., p.330. 36. Ibid., p.328ff. 37. Kristeva, op.cit, p.1. 38. Her citeret efter Castoriadis, op.cit., p.269 (jvf. Maurice Merleau-Ponty, Les aventures de la dialectique, Paris 1977).



SAFE CONDITION, DOCUMENT IN THE PAST PERFECT

© Statens Filmcentral, Lars Mathisen & Anders Michelsen 1996

Grafisk design og omslag: Lars Mathisen

Trykt hos D&D Grafisk, Højbjerg

Printed in Denmark 1996

Isbn 87-87195-03-8

SAFE CONDITION, DOCUMENT IN THE PAST PERFECT

Varrighed: 30 minutter. Sort/hvid & farve. Engelsk tale.

er i distribuion hos STATENS FILMCENTRAL

Video nr.: 12 28 55

STATENS FILMCENTRAL

Vognmagergade 10

DK-1120 København K

Tel. 33 74 35 00

Fax 33 74 35 65

Booking 33 74 35 42

Mejlgade 55

DK-8000 Århus C

Tel. 86 13 28 00

Fax 86 13 29 06

Booking 86 13 28 00

