

Siteringens flate etikk



Mladen Stilinovic, *Exploitation of the Dead*, 1984-90. Foto: Christina Leithe Hansen.

I fremstillingen av historiske kriser og traumer har kunsten ofte vært slitt mellom ikonofobi og ikonofili. Når Claude Lanzmann nekter å visualisere sitt objekt i sin ni timer lange Holocaust-film *Shoah*, er det fordi det ikke kan representeres. Samtidig er det en posisjon som lett kan ende opp i stillhetens mystiske forgudelse og usynliggjøring. Den østerrikske skribenten Karl Kraus (1874-1936), hvis satiriske skikkelse hviler over den siste utstillingen på Kunstnerens Hus, uttrykte i 1913, året før den første verdenskrigens utbrudd: «In these times you should not expect any words of my own from me – none but these words which barely manage to prevent silence from being misinterpreted». I essayet *In These Great Times*, som har gitt tittelen til utstillingen, annonserte han det politiske språket som det siste våpenet mot modernitetens berusede feiring av nåtiden. Når språket er korrumpert, kan retorikkens tildekking av krigens brutalitet best avsløres gjennom å gjenta dette språket, mente Kraus, som var en av de mest uttalte motstanderne av første verdenskrig.

Som utgangspunkt for en utstilling med politiske arbeider er dette kuratoriske grepet både litt intrikat og litt kløktig: Kraus selv er kanskje ikke den mest fortrolige referansen for et norsk publikum, men bruken av hans essay som et utgangspunkt tilbyr en historisering av kunstens potensial til å forme en kritisk relasjon til samtiden.

Det er siteringen, og ikke minst repetisjonens, relasjon til det politiske som fremstår som det overordnede rasjonale i denne utstillingen, der arbeider av en håndfull internasjonalt etablerte kunstnere sidestilles med bestilte verker av yngre, fortrinnsvis skandinaviske. Kraus blir sånn sett både en kuratorisk optikk og en slags katalysator i de fem arbeidene som er laget spesielt til utstillingen på Kunstnerens Hus. På sitt beste legger utstillingen til rette for et avansert tidsbegrep, som

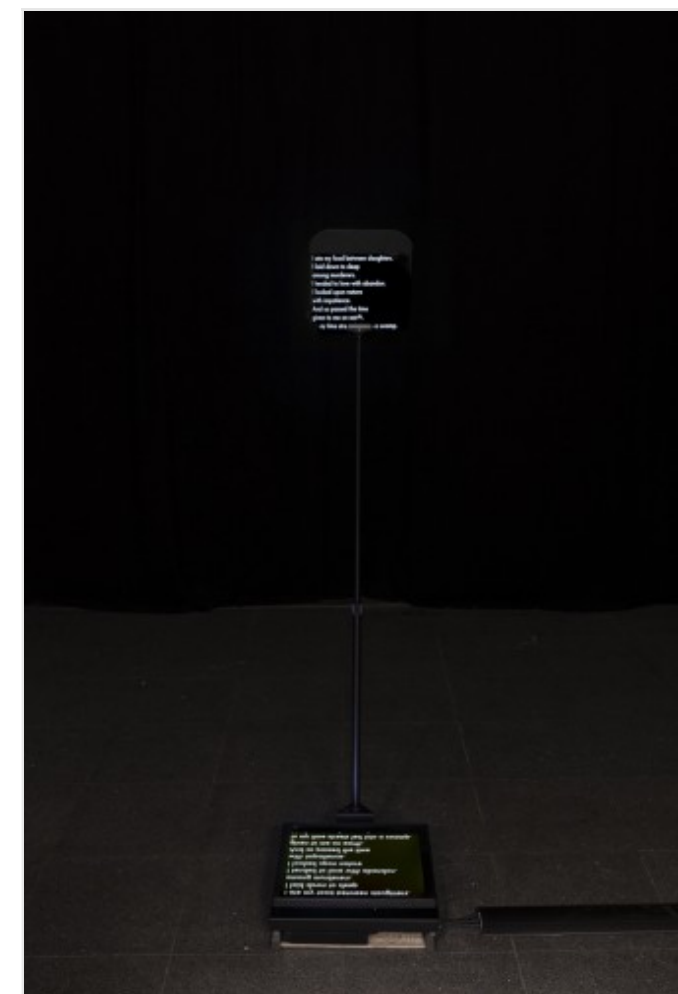
tilgjengeliggjør både fortiden og dets mange forunderlige materialiseringer i nåtidens tekstur.

Den mest spesifikke referansen til Kraus er verket *Now let us Praise American Leftists*, et tidlig videoverk av Paul Chan (2000). Chan siterer hele teksten fra *In These Great Times* over datagenererte ansikter av venstreaktivister, frembrakt ved software fra det amerikanske politiet. Etterlysttegningene har alle bart, og annonserer en stereotypifisering som ikke maskinen alene kan gjøres ansvarlig for. Satiren over det



Paul Chan, *Now let us Praise American Leftists*, 2000. Foto: Christina Leithe Hansen.

politiske språket antar en mindre ironiserende form i Per-Oskar Leus intense lydinstallasjon, *An de Nachgeborenen (Til dem som er født etter oss)*, som er basert på et dikt av Bertolt Brecht fra 1939, der han nærmest roper på kommende generasjoners overbærenhet med sin egen generasjons fortapte kamp. Det er en tekst sterkt preget av at den er skrevet i eksil, og bevegelsen i temporalitet fra presens til fortid til fremtid forsterkes av at teksten ruller over en teleprompter. Dermed eksisterer teksten i et evig kringkastet presens som fortsetter å insistere på sin intergenerasjonelle appell. Fra høytalerne skurrer ikke bare Brechts egen fremførelse, men også et ujevnt og etter hvert ganske truende kor av utallige senere fremførelser gjort helt opp til nåtiden.



Per-Oscar Leu, *An die Nachgeborenen*, 2014. Foto: Christina Leithe Hansen.

Dette er to relativt tekstmassive verk i en utstilling som forvalter kompleksiteten både i enkeltverker og helhet med selvtillit. Brecht var angivelig selv inspirert av Kraus, og som kjent var sitering også sentralt i hans episke teater – en distanserende gest som forflytter observasjonspunktet fra inne i til utenfor fiksjonen. I bunnen av Brechts distanseringsteknikk ligger det en skepsis til å la seg forføre, også av språket. Den samme skepsisen ligger som et parallelltema i utstillingen, og den forvaltes stort sett med både humor og aggresjon: Enten den formidles forlokkende banalt i Thomas Bayrles labyrintiske mareritt *Brutal Cityscape*, som dominerer hele bakveggen i et av utstillingsrommene, eller med parodisk saklighet, som i Mladen Stilinović' *Exploitation of the Dead*. I det siste verket gjentas ideologiske symboler som kors og stjerner side om side med (andre) geometriske abstraksjoner i rødt og sort. En miming der ikonenes opprinnelige ladning utlades i

repetisjonen, og peker mot symbolenes utmattelse (altså død). Konteksten for Stilinović er Jugoslavia post-Tito på 1980-tallet, og utmattelsen omfatter både sosialistiske symboler og suprematismens abstraksjoner, mens tittelen også henspiller på den politiske agiteringens heroisering av død.

Sprangene i tid og rom er store, nærmest demonstrative, og gjør at sammensettingen av arbeidene i utstillingen truer med å bikke over i det taksonomiske. En slik lesning av verkene, med fokus på formale strategier, risikerer å utslette den historiske konteksten, og i sin ytterste konsekvens ironisk nok gi utstillingen som helhet et preg av serialitet. Likevel er enkeltverkene stort sett for sterke til dette, men sprangene bidrar til å gjøre utstillingens tematikk mindre tydelig.

Kristine Kemps stiliserte avisforsider i *Currency* består av tegninger utført hver dag i januar i år. Overskriftene i rødt, ofte bare et ord eller en setning fra dagens aviser, danner en Burroughs-aktig *cut up*-poesi, spent ut som enda et tilfeldig mål på hva vi kan definere som vår omsluttende samtid. I stedet for dato er avisforsidene utstyrt med vekslingskursen for valutaen i et land som hadde medias søkelys nøyaktig denne dagen. Syriske pund og afghanske afghani figurerer naturligvis gjentatte ganger, når brutalitet og ustabilitet oversettes til den globale handelsbalansen språk. I Ane Hjort Guttus forslag til skulptur i parken foran politihuset på Grønland iscenesettes politiets egen logotype i flere meter høye betongbokstaver, her som miniatyrmodell vel og merke. Det er en tankelek som kanskje mest av alt illustrerer distansen man trenger for å opprettholde autoritet, hvis man tenker seg denne gjentakelsen av ordet «politi» midt blant lekende barn og piknikere som noe ufarliggjørende.

Mens disse verkene preges av fordoblinger som skaper en form for abstrahering, har Victor Boulet omdannet utstillingens baklokale til et kaotisk lager, der samling og oppmagasinering illustrerer døden og forgjengeligheten som et praktisk problem. Installasjonen *The Harrow, The Sparrow, The Sorrow* domineres av verker av den avdøde kunstneren Synnøve Anker Aurdal, noe gods fra en egen avdød slektning, samt dokumentasjon av arven etter den norske modernisten Tor Hoff. Det siste en samling som også bærer med seg omstendighetene rundt kunstnerens tragiske død preget av mord og selvmord. På denne noe teatrale måten inviteres vi til et blick bak den ferdig kanoniserte kunsthistorien, der arven også rent kunstnerisk fremstår som en kontinuerlig rekontekstualisering av verdier.

I en tid med lavkonjunktur og arbeidsledighet i vesten, høyrebølge over Europa, og en arabisk vår i blodbad, tilfører utstillingens tittel *In These Great Times* et ekko både av finanskapitalismen og folkerevolusjonens hybris. Selv insisterte Kraus på at han var politisk uavhengig, og fremhevet siteringen som en blottleggelse av brutalitet, der all annen form for respons syntes ørkesløs. Det er dermed legitimiteten av det offisielle politiske språket, som undermineres. Det er definitivt en negasjon, slik vi også kjenner det fra dadaismen,



In These Great Times, Kunsternes Hus 2014, oversiktsbilde. Foto: Christina Leithe Hansen.



In These Great Times, Kunsternes Hus 2014, oversiktsbilde. Foto: Christina Leithe Hansen.

situasjonismens detournementer og den norske neokonseptualismen med Faldbakken i spissen. Om man skal innvende noe, er det at det av og til fremstår som uklart hvordan utvalget av arbeider gjenspeiler det spesifikke i arven fra Kraus, og ikke bare den aggressive rendyrkingen av det språklige forbundet med et postmoderne historiesyn.

En annen ting er at det er vanskelig å unngå å tenke på at gjentakelse av brutalitet fort blir problematisk når den ikke begrenses til det språklige nivået, slik forslagene til minnesmerker etter 22. juli ble en påminner om. At flere av de åtte forslagene innebærer dramatiske inngrep i topografien på Utøya og Sørbråten – sår i naturen – virker umiddelbart nesten ubegripelig banalt. Deretter kan man kanskje mer forsonende tenke, at denne famlingen illustrerer språkløsheten også kunstnere og arkitekter står overfor i møte med det ubegripelig tragiske og meningsløse. Å møte en brutal gest med brutalitet er kan hende desperasjonens form – som om man har latt seg provosere av naturens tilsynelatende likegyldighet overfor menneskelig lidelse.

Der den mimetiske gesten av brutalitet vil skape nye sår, vender negasjonen seg vekk fra hverdagen for å se den klart, og produserer illusjonen av å forholde seg til et system fra en utside som ikke finnes, om man skal tenke med den slovenske kulturkritikeren Slavoj Žižek. Uansett minner denne utstillingen oss om at man knapt kan fordøye historien som annet enn forsinkede erkjennelser.



Victor Boulet, *The Harrow, The Sparrow, The Sorrow*, 2014. Foto: Christina Leithe Hansen.