

Et ubeskyttet landskap: RUINEN SOM KUNSTNERISK ERFARINGSROM

TEKST: ERLING MOESTUE BUGGE

Ruinen virker samlende for en kollektiv-kulturell stemning, og en hverdag preget av uforutsigbare sjokk og anslag. Motivet tar opp i seg tidens sosiokulturelle og økonomiske kjennetegn: fragmentering, mobilitet, tilfeldighet og prekaritet. Herfra relaterer den seg til subjektets fysiske og mentale opplevelse av en tapt eller radikalt endret sammenheng, noe som åpner den mot kunstnerisk spekulasjon. I det følgende vil jeg se på flere verk som orienterer seg i "ruinrommets" potensial.

Katastrofer og forfall er konstant tilstede i populærkultur og nyhetsbilde. Globale ødeleggelser – fra terrrorsjokket mot World Trade Center i 2001 til krigene i Afghanistan og Irak, økonomiske krakk og galopperende, falitterklærte spekulasjoner. Rustne, forvridde ståldragere og armering bøyd, brukket eller pekende hjelpeløst mot et lavt skydekke. Dette er et ubeskyttet landskap: *Fra å beundre nattehimmelen glitrende stjerner, frykter vi nå at de skal ramle ned når som helst, en for en.*¹ I påvente av apokalypsen er tilstanden panisk, økologisk ruin er rett rundt hjørnet. I industribyen Detroit's ruiner er vi vitne til en permanent nedbygging av noe man i det forrige århundre fortsatt trodde var økonomisk og kulturelt stabile strukturer. I den digitale og kognitive økonomien av spekulasjon og kontinuerlig krise, kan vi få empati med disse tungt materielle, mosegrodde og nostalgiske strukturerne. Modernitetens avvisning av tradisjon og historie har slått veggene ut av sitt eget prosjekt; tilbake står krakelerte betongsøyler, "ruiner" over en spektakulær drøm om et evig rasjonelt samfunn. De

reiser seg nå høytidelig og stumt mot en tåkete fremtid mennesket ikke lenger råder over. Slik er ruinens tilstand paradoksal. Den markerer overgangen fra en statisk intakt struktur, den rasjonelle organiseringen av rommet, til en ny bevegelse i en vektor av uforutsigbarhet, subjektivitet og skjebne.

I *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* peker Edmund Burke på at ruinen er et forstyrrende fenomen *av noe plutselig og uventet.*² Utover på 1700-tallet blir ruinens motiv utvidet til å bli symptomatisk for ustabile tider, et paradoksal rom fluktuerende mellom fortid og fremtid, opp- og nedgangstider, oppbygning og utmatelse. Samtidig ser *ruinismens poetikk* et potensial ved en urolig, fragmentert tilstand: for kunstkritikeren Denis Diderot lå det muligheter for nytt liv i det uferdige og skissemessige: *Jo flere former som introduseres, jo mer forsvinner livet.*³ Det settes likhetstegn mellom strukturelt forfall og uferdige skisser – begge overlegent det ferdige kunstverket – noe som dristig avviker fra klassiske hierarkier. Ruinen gjelder noe langt mer enn strukturell ødeleggelse: den danner fantasiens "virtuelle" figur, et mulighetsrom der subjektiv tenkning forlater etablerte rammer og kategorier. I Ermenonville i Frankrike ble det i 1775 reist en falsk ruin på filosofen Rousseaus gravsted, på gulvet ligger det en knust søyle med inskripsjonen: *Hvem vil bygge dette ferdig?* Mindre enn selve gravstedets fortsettelse, indikerer den ruinerte strukturen at mulighetsrommet følger slutt punktet som en skygge. Kronologien kan forvirres: mellom

oppbygning og forfall danner det seg noe kunstneren Robert Smithson på slutten av 1960-tallet kalte "reverserte ruiner", strukturer som gjør at fremtiden ser gammeldags ut, mens fortiden signaliserer om en ukjent, ustyrlig fremtid.

På 1700-tallet går ruinismens feiring av uforutsigbarhet parallelt med usikkerheten knyttet til lanseringen av papirpenger og et nytt globalt kredittsystem fra begynnelsen av 1700-tallet.⁴ Ideen om avmaterialiserte tings verdi introduseres, noe som vrenger om på tanken om tryggheten ved fast eiendom og en kjeller full av gull. Det uvisse, ustadige og uferdige blir gradvis foretrukket i en raskt voksende handels- og kredittøkonomi, samtidig som kunstkritikeren Roger de Piles poengterer gleden ved det uferdige i samtidens estetikk: *The most finished works are not always the most agreeable.*⁵ I ruinkulten blir det ferdige objektet erstattet av en uferdig og subjektiv verdi, slik kreditt erstatter eiendom: *Money has no value in itself except in its action and movement... To gain from it you have to get rid of it*, sa John Law, britisk økonom og mannen som introduserte papirpengesystemet i 1716.⁶ 1700-tallets fascinasjon for ruinen samler en lengsel etter flukt fra intakte former. Ruinen tegner seg som økonomiens og etter hvert den sosiale revolusjonens estetiske tilsvarende; katastrofer, branner og kolossale vulkanutbrudd utgjør sublim tema i malerkunsten på samme tid som kredittsystemet åpner for tilsvarende usikkerhet og potensielt katastrofale investeringer i fremtiden. Den senere Karl Marx' berømte dictum: *All that's solid melts into air*, virker da som en lignende innsikt i kapitalismens avmaterialisering av sosiale strukturer, en ruinisering av former som inntil da var tenkt fast etablert.

VERDENS UTNULLING

Ruinens estetikk eller poetikk er dermed ikke ny, det er heller ikke nytt å tenke ruinen som motiv i et katastrofalt sosioøkonomisk felt, et sted der verdens mening gjennomgår innholdsmessig utnulling. Tarje Eikanger og Marius Enghs "bok" *A Nothing in a Nutshell* ser ut til å ta dette inn i en nåtidig ruinerfaring. Boken (som like godt fungerer som en slags mobil utstilling) ble vist i Torpedo bokhandel i januar 2013 og består av dokumentasjonsmateriale fra en ukes fottur i Tyskland, i et område der elven Elbe renner ut i Nordsjøen, mellom Hamburg og Friedrichskogspitze. Gjennom tresnitt, fotografier, videoer, dikt, pamfletter og trykksaker, møter vi et tilsynelatende provinsielt utydelig og industrielt fragmentert terreng. Det er tomt for mennesker, eller så befinner de seg et sted innendørs som dataoperative forvaltere av dette industrilandskapet, eller kanskje fanget i andre, obskure drømmerier foran skjermen. Kroppen sees bare som et slags memento i form av skygger uten omriss, det er avspeilinger av et landskap uten klar topografisk form.

En video er tatt opp ved et griseoppdrettsanlegg på en

dike langs Elben. En tagging beveger seg fremover mens opphakkete kål fra foringsmaskinen på en traktor ramler ned mot oss. Dette er grisemat, men det er også som om disse små "kålruinene" er ment for oss – at vi også fores i et industrielt svinerøkteri. En eksplisitt, men likevel passende diagnose, som allegori over disse fragmentene servert og konsumert med likegyldig, daff mine foran skjermen hver eneste dag. Men denne hjernen akselerer i en virtuell bane langt fra kroppens treghet. Datamaskinens virtuelle rom fremstår som en kropp uten organer, riktignok uten frigjørende potensial fordi mulighetene allerede er realisert i maskinens lukkede krets. Filmen antyder en svimlende teknologisk utopi som har trukket seg sammen til det motsatte: ned i desillusjon og ruin, virkelighetsørkenen – "The Desert of The Real" – som en totalinstrumentell avgrunn. Slik blir det utmattede landskapet også et metaforisk bilde på kroppens fravær, dens emosjonelle, affektive deltagelse. I følge filosofen Catherine Malabou ser vi i dag en voksende mengde sårbare individer som må bryte kontakten med kroppen for å mentalt overleve en katastrofal hverdag preget av ukontrollerbare sjokk og trauma.⁷ Uten kroppen som base og grunn i et fullverdig affektivt og dermed også politisk følsomt liv, blir subjektet en "levende død" med tomt blikk og autistisk manglende mimikk. Eikanger/Enghs analog-intuitive vandring arbeider ut av denne sammenraste tilstanden: Hva oppstår der *ruinkroppen* møter *ruinvirkeligheten*?

Dette er en dagbokopptegnelse over en uke med minimal ytre handling formatert i rytmisk monoton: subjektet går, sover, går, sover på reise i en marginal avgrunn. Eikanger/Engh gjør seg usynlige og overnatter i og ved oversette steder, moderne bygg i spenning mellom ruin eller forgangen utopi, i utilitaristiske bruksformer som får karakter av å være minimalistiske skulpturer på veien, kansellerte busskur, på parkbenker eller i havneområders banalitet, under mønet på en forlatt landbrukshøyskole. Turen danner en fluktlinjeformet av kroppens møte med verden, der det å gå er "å falle kontrollert", et vedvarende spill mellom det sikre og uvisse i en nomadisk jakt på ny intensitet i skyggen av gammel, ruinert mening.

En serie fotografier viser en typologisk utforskning av "gjerdetrapper", latente variasjoner innenfor rubrikken av det samme, variabler skapt et udefinert sted mellom kultur og kropp, natur og gravitasjon. I andre fotografier danner vandrerens uoppredde, krølede soveposer materielle spor etter en urolig natt, som ruiner av noe som har hendt, liksom umulig og paradoksalt stivnet i en syntese av drøm, kropp og verden. Blanding av skrot, støvler, søppel og sovepose registreres som heterogent menneskemateriale, et lite kartlagt terreng motsatt rigide vegger og låste dører. Et fargefoto viser et liggeunderlag og en jakke på en stol som subjektets *stand in* på gulvet under et barokt takmaleri. Maleriet befolkes av jublende kjeruber som utstråler fordums englesang og transcendens,



Stills fra *A Nothing in a Nutshell*, 2012, Tarje Gullaksen og Marius Engh



idealer fra en fjern herregodstid, mens liggeunderlaget og trivielle etterlatenskaper ser ut til å gå motsatt vei, noe som *transcenderer nedover* mot materien i forhold til det himmelvendte takmaleriet. I en annen serie av koagulert råolje, stein og kvist får vi en følelse av tids- og skalamessig vertigo, potensielt gigantiske, skjebnesvangre prosesser som nå signaliserer gåtefullt til oss. Her er kameraet medium for en jordvendt dwelling der prosessenes opphav kan befinne seg et sted i universets skygge.

Eikanger/Enghs materielle sensibilitet på vandring kan minne om Andrei Tarkovskys film *Stalker* der tre vandrere beveger seg inn i et forfallent, postindustrielt landskap gradvis gjeninntatt av naturen. I denne Sonen blir tid, historie og materie fortettet på underlige måter. Den kan tolkes som selve avgrunnen i mennesket, en uutalt "Ting" som åsted for det grunnleggende tapet i bunnen av våre motivasjoner og begjær. Vandrerne får mulighet til å realisere sine aller dypeste ønsker ved å entre en fuktig ruin i sentrum av Sonen, slik at dette tomrommet endelig kan "fylles". De begynner å tvile, ønskene blir uklare og det hele ender i forvirring. Men i filmens sluttscener antyder Tarkovsky at potensialet for denne fylden må ligge dypt i jordens kropp, i selve jordens sensuelle materie. Slavoj Žižek sier noe tilsvarende i en analyse av filmen:

The Tarkovskian notion of a heavy humid stuff (earth) which, far from functioning as the opposite of spirituality, serves as its very medium; this gigantic "material Thing which thinks" literally gives body to the direct coincidence of Matter and Spirit.⁸

Drøm i *Stalker* indikerer ikke en alminnelig forestilling om at subjektet mister kontakt med den materielle, sensuelle verden han omgis av. Det er det motsatte som foregår: ved å forlate tanken og intellektet går han inn i et direkte, intenst forhold til den materielle virkeligheten. Helten i *Stalker* står på drømmens terskel når han er på utkikk etter noe med alle sansers oppmerksomhet, og så plutselig, som i magisk transsubstansiasjon, blir denne intense, materielle kontakten forvandlet til et drømmescenario.⁹

BLIVENDYRET KLEKKES

En slik singular forvandlingslengsel er også gjennomgående i filmen *Baby Snakes Hatching. Ruins. Ruins* av Mai Hofstad Gunnes (vist på UKS mai-juni 2012). En katalog knyttet til verket inneholder stills og funnet fotografisk materiale som viser eksempler på hvordan slangens buktende bevegelser går igjen som snirkelnde former skjult i modernismens strenge formalisme. Andre fotografier i katalogen spekulerer i hvordan stoler, tak og vegger i en modernistisk avantgarde kan ta mønster fra slangeskinn eller knuste eggeskall. Det er som om slangens form og vesen er et kollektivt ubevisst emblem eller befinner seg som vedvarende figur i strukturer først tenkt rent rasjonelle (som for eksempel der en betongvegg sammenlignes

med en kobraslange som reiser seg vaktstomt ...).

Selve filmen iscenesetter en forvandlingsreise fra ruin til "nytt liv". Den begynner som en langsom tagning i et dryppende forfallent museum (filmens grotteaktige drypp-drypp-lyd kan refereres tilbake til *Stalker*), som en rest etter forgangen, vitenskapelig ordensvilje og rasjonell organisering som nå har feilet og blitt overtatt av en flytende naturprosess. Bygningen kan også være tenkt som et metaforisk egg i ferd med å krakelere, for vi blir introdusert for museets slanger satt i glass på formalin, stemplet og merket i en urørlig, antageligvis død tilstand. Etter hvert blir vi introdusert for ulike menneskeaktører som personifiserer museets gjenstander, kledd ut som slange, egg, museets vegg osv. Filmen ender med at en kvinne gjør sin entre, knar belter av slangeskinn i vann, for deretter å kaste dem ut av vinduet. Vi ser en hånd vende på en stein; under steinen ligger små slangebabyer som bukter og tvinner seg sammen i en ball. Slutt.

Det er tilsynelatende et underlig påfunn av en film, men den utdypes ved hjelp av katalogens fotografier der vi ser hopi-indianeres slangeritual: de mener slangen står i dyp forbindelse med underverdenen og har evnen til å formidle indianernes ønske om regn videre til gudene. En forutsetning er at indianerne klarer å leve seg inn dets vesen med dans, slik vi ser det i filmen. Ved å bære dem rundt halsen eller gripe dem med munnen manes regnet frem. Filmens deltagere blir som indianerne slange, eller vegg, eller egg – de inntar skikkelsen som et kroppslig-virtuelt *blivendyr*. Hva er *blivendyret*? I *Kafka for en mindre litteratur* forklarer Gilles Deleuze og Félix Guattari *blivendyret* som en bevegelse og en fluktlinje der hensikten er å:

...overskride en terskel, nå fram til et kontinuum av intensiteter som kun har gyldighet i seg selv, finne en verden av rene intensiteter, hvor alle former og alle signifikasjoner, signifikanter og signifikater oppløses til fordel for en formløs materie av deterritorialiserte strømmer og betydningsløse tegn.¹⁰

Blivendyret er et sted av frie intensiteter før språk og vurdering, uten kontakt med stabiliteten i prinsippet om virkelighet eller konvensjonell organisering:

Du skal være organisert, du skal være en organisme, du skal artikulere kroppen din – ellers er du en undermåler. Du skal være signifikat og signifikant, tolk og fortolket – ellers er du en avviker. Du må bli et subjekt, spikret fast som et, gå fra å være et ytrende subjekt til et subjekt som festsatter, ellers er du bare en boms.¹¹

FØRERLØSE FORMER

Hvordan "bygge en tro på verden igjen" eller gjenfinne en direkte, uskyldig tillit til vår plass i den? Fra ruinens krakelerte mening, Hofstad Gunnes' museumsegg eller Eikanger/Enghs kansellerte busskur kan bevegelse, intensitet og affekt gjenoppstå. Det er en kropp uten organer, stedet før kroppen i det hele tatt lar seg identifisere eller stivne som *kropp*. Eksperi-

mentering foregår her av desubjektiverte nomader som unngår innesperring. "Hvem bygger dette videre?". Spørsmålet gravet i Rousseaus gravmæle rettes fra fortid til fremtid, men er også en oppfordring til kunsten om å gå tilbake til denne drømmens kilde. En "drøm" som kan stå igjen som ruin av en forkastet utopi gjort ubrukelig av en fiendtlig nåtid. I Espen Dietrichsons fotografiserie *Variations on a Dark City* (2011) og den skulpturelle utstillingen *One of Many Unusual Moments* (2012), møter vi en viss type brutalistisk arkitektur i en form for ruintilstand, der vegger leviterer frigjort inn i himmelen og utopier bygger seg selv. Dette befinner seg i en mer dunkel ende av Deleuze/Guattaris frigjøringsfilosofi, der det ikke er hensiktsmessig å snakke om et hvem som frigjør seg i det hele tatt, eller hvem som bygger; menneskelig eller antropologisk deltagelse er ikke lenger relevant. Fra ideens opprinnelige igangsetting lever materien nå sitt eget liv, den bygger seg selv videre i sin singulære vektor av intensitet, og om vi ønsker å la oss påvirke eller ikke er ikke lenger opp til oss. "Hva er det som bygger" er et bedre uttrykk for fremmedheten i dette, også som intuitiv reaksjon på en del ny arkitektur som med sin funksjonelle monotoni og nødtørftige materialer, betong og glass, virker bedre tilpasset militære installasjoner enn fungerende som boliger for mennesker. Slik brutalismens stil med sin tunge, kompakte energi kan identifiseres med atombomben og kjernefysisk kraft, virker Dietrichsons skulptur i sin helhet å være utslag av energiers bevegelse der arkitekten bare er en ansiktsløs deltager i intensitetens pulsering. Det er førerløse former som genererer seg selv lik komplekse utgaver av mineralrikets selvorganiserende krystallnettverk. I bakgrunnen ligger også globaliseringens energinivå, som nå er så intenst og ufatteligg at det muligens bare er en Mainframemaskin i Hong Kong som ser noen form for helhet eller sammenheng. En hastighet kropp og hjerner ikke lenger henger med på, men der de heller ikke behøves, og hvor tungt stabile murbygninger får veggene rasket ut og hevet til himmels. Det er en virkelighet formet i hastigheters fluktlinjer, materialers attraksjoner, og intensitetsforskyvninger fra strata og terskler snarere enn gjennom statiske strukturer av økonomi, sosiale formasjoner og biopolitikk. Det er også en viss korrespondanse mellom Dietrichsons militærestetiske og selvtilstrekkelige maskiner og Manuel de Landas materielle filosofi. I boken *War in the age of intelligent machines* (1992) lanserte han ideen om at vi snart står overfor en terskel hvor maskinen styrer seg selv:

*Could this [emergent satellite and robotic] technology be the beginning of a new breed of machines, predatory machines, capable of hunting and killing humans on their own?*¹²

Arbeidene gir inntrykk av å befinne seg i hastigheten og akselerasjonens urscene: den samme militære maskinens *dromosfære* som det tredje rikets Atlanterhavsfestning, der tusenvis av bunkere lå spredt ut over den franske nordkysten. Paul

Virilio – "the philosopher of speed" – lot seg fascinere av disse bunkerruinene fordi de så ut til å tilhøre en annen verden, de påkaller fremtiden som reverserte ruiner: *They belonged to other worlds which are invisible to the naked eye, yet something of which remained with them.*¹³ Etter først å ha blitt ønsket og begjært av mennesker nås et punkt der nettverket av militærteknologisk produksjonskraft – og den militære kroppen uten organer – samles i en intensitet som overskrider terskelen av menneskelig styring. Dietrichsons maskiner er nå frigjorte og lever videre som absurde, og igjen: vandrende nomader.

PLUTSELIG OG UVENTET

Vår fordypning i det analoge, i objektet og naturens materiale de siste årene kan utrykke en nesten mystisk lengsel etter en natur og materie som magisk sammenfaller med kunstens prosess. Men i radikalt imaginære løsninger går fluktlinjen fra gammel mening til en form for materiell forvandling, utenfor teknologiens evige forandring der ingenting får tid til å forvandles. Med et ønske om fornyet opplevelse og tillit til verden, hva med å praktisere i et særegent nullpunkt, før konvensjonell og instrumentell mening i det hele tatt dannes? Bli "boms" som hos Eikanger/Engh, "slange" som hos Hofstad Gunnes, eller en selvorganiserende materie med sin egen destinasjon som hos Dietrichson? Alle har ruinen som terskel for singulær forvandling, og et potensial som – for igjen å sitere Edmund Burke – bryter ut "plutselig og uventet."

¹ Arthur C. Clarke, *The Nine Billion Names of God*, 1967

² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed Adam Philipps, Oxford: Oxford University Press, 1990

³ Denis Diderot, "Salon of 1767" i *Diderot on Art* (New Haven: Yale Univ. Press, 1995).

⁴ Denne hovedideen er hentet fra Nina Dubin, *Futures and Ruins: Eighteenth Century Paris and the Art of Hubert Robert*, (Los Angeles: Getty Publications, 2010).

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Catherine Malabou, *The New Wounded. From Neurosis to Brain Damage*, (New York: Fordham University Press, 2012).

⁸ Slavoj Žižek, *The Thing From Inner Space*, <http://www.lacan.com/zizekthing.htm>, 1999.

⁹ Ibid.

¹⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka – for en mindre litteratur*, Pax forlag, 1994

¹¹ Min oversettelse fra Gilles Deleuze og Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987), s.159.

¹² Manuel deLanda, *War in the age of intelligent machines*, New York: Zone Books, 1992. s.161.

¹³ Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, MIT press, 2009.