



NORLIT 2011

Conference on literature and politics

ROSKILDE, AUGUST 4.-6. 2011

ISBN: 978-87-7349-818-7

Papers published in relation to the NORLIT 2011 conference are made available under the CC license [by-nc-nd]. Find the terms of use at <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/dk/legalcode>.

Papers, som er offentliggjort i forbindelse med NORLIT 2011 konferencen stilles til rådighed under CC-licens[by-nc-nd]. Læs mere på <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>, hvis du vil vide, hvordan du må gøre brug af de registrerede papers.

Accessible online: <http://ruconf.ruc.dk/index.php/norlit/norlit2011/schedConf/presentations>

9/11 SOM KUNSTVÆRK?

Af Anders Ehlers Dam (Københavns Universitet)

NorLit 2011, Roskilde Universitet, 6.8. 2011

”Det største kunstværk nogensinde.” Det var, hvad den tyske avantgardekomponist Karlheinz Stockhausen kaldte terrorangrebet mod World Trade Center den 11. september 2001, da han, blot fem dage efter at angrebet havde fundet sted, ved en pressekonference forud for musikfestivalen i Hamburg blev spurgt om sin holdning til dertil.¹ Stockhausens udsagn er gået ind i æstetikhistorien som et eklatant eksempel på en æstetiserende tilgang til katastrofale begivenheder i virkeligheden. De fleste vil nok mene, at Stockhausens udsagn var ret malplaceret taget i betragtning, at tusinder af mennesker var omkommet mindre end en uge forinden i det, han nu altså valgte offentligt at betegne som et kunstværk, ligesom verdensfreden var truet af samme begivenhed. Der var imidlertid ikke tale om en provokation for provokationens egen skyld fra den tyske komponists side. Han udtrykte nemlig med sine lidt for åbenhjertige refleksioner et særligt kunstsyn, hvis rødder strækker sig tilbage i det tyvende århundrede til vigtige kunstneriske bevægelser som futurisme, surrealisme og ekspressionisme.

Hvad mente Stockhausen egentlig med sine udtalelser? Hvilken opfattelse af forholdet mellem kunst og virkelighed lå der bag dem? Det skal jeg diskutere i det følgende, hvor jeg også fremdrager to af de øvrige navne blandt kunstnere og intellektuelle, der i tiden efter 9/11 offentligt formulerede synspunkter, hvor begivenheden blev anskuet udelukkende eller i hvert fald primært æstetisk. Ud over hos Stockhausen henter jeg mine eksempler på æstetisering af 9/11 hos den britiske kunstner Damien Hirst og den tyske kunstner Anselm Kiefer.² Jeg skal dernæst kort pege på enkelte af de mest kendte forløbere for sammenkædningen af kunst og virkelighed, før jeg til slut antyder en alternativ tilgang til spørgsmålet om 9/11 og kunstkategorien, hvor det ikke er den konkrete, historiske begivenhed, der ses som et ”kunstværk”, men hvor begivenheden indoptages i et traditionelt kunstværk som motiv eller tema og her bliver en kilde til inspiration.

*

Lad os først vende blikket mod de tre eksempler på, at 9/11 opfattes som en slags kunstværk.

i) Når *Karlheinz Stockhausen* betegnede terrorangrebet som et ”kunstværk” vidnede det om en gammel kunstnerisk drøm om det absolutte kunstværk, der griber ind i verden og forandrer den: Kunsten som en revolutionerende handling, der kan destruere eller hele verden, men som frem for alt ikke lever isoleret i et område af tilværelsen afskåret fra livet. 9/11 fremstod i Stockhausens øjne som en ultimativ æstetisk performance – *site specific* endda – i hvilken det, han kaldte ”kunstværket”, først og fremmest var en æstetisk begivenhed, der i en chokhandling overskred ”scenekanten” og blev ét med ”publikum”. Og dette publikum – som ganske vist ikke selv havde indvilget i at deltage i den blodige forestilling, måtte Stockhausen indrømme – evnede kunstværket i en stor transformation at forløse og sende til en anden verden. Som musiker kan man øve sig til en koncert i ti år, men uden tilnærmelsesvis at opnå samme grandiose virkning som i dette terrorangreb, forklarede Stockhausen:

”Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf eine Aufführung, und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt, in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komposition. Stellen Sie sich vor, ich könnte jetzt ein Kunstwerk schaffen und Sie wären alle nicht nur erstaunt, sondern Sie würden auf der Stelle umfallen, Sie wären tot und würden wiedergeboren ... weil es einfach zu wahnsinnig ist. Manche Künstler versuchen doch auch über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden, damit wir uns für eine andere Welt öffnen.”³

Det er chokket og overraskelsen ved 9/11, som Stockhausen fremhæver i sin kommentar, og som får ham til at se angrebet som en slags kunstværk. Kunsten er for ham nemlig kendetegnet ved en stræben efter i en art epifani at overskride ”grænsen for det tænkelige og mulige”, og når denne overskridelse finder sted, i kunsten, som altså både kan være et traditionelt kunstværk og virkelige begivenheder, har det som effekt at holde os ”vågne” og ”åbne” over for ”en anden verden”. Genopstandelsen til denne anden verden fandt i 9/11 helt konkret sted gennem døden, og Stockhausen kan med sine egne værker kun drømme om et lignende forløsningspotentiale, sagde han. Centralt i Stockhausens kunstsyn står netop tanken om at forårsage en transformation: Et nyt menneske, en ny verden skal skabes gennem kunsten. Man kunne imod dette indvende, at den overskridelse, 9/11 repræsenterede, nok medførte transformation, men at overskridelsen netop var virkelig og ikke kunstnerisk, ikke en konsekvens af kunst, men det synes altså ikke at være en relevant problematik for Stockhausen. For ham er kunsten netop ikke noget andet end livet, men noget der i den kunstneriske begivenhed er ét med livet i åbningen af ”en anden verden”.

Den i 2001 73-årige Stockhausens udtalelser vakte, som man kunne have forudset, furore. Selvom den tyske komponist allerede i situationen indså, at han måske var gået over stregen, og bad journalisterne om ikke at referere ham, og samme aften udsendte en pressemeddelelse, hvor han trak i land og relativerede sine udsagn, blev de henkastede sætninger bragt videre til offentligheden og debatteret heftigt i medierne. Resultatet var, at arrangøren af Hamburger Musikfest aflyste Stockhausens koncerter, ligesom andre planlagte koncerter i andre byer blev aflyst. Stockhausens datter, en pianistinde, oplyste, at hun ikke længere ville benytte "Stockhausen" som efternavn. Stockhausens berømte østrigske kollega, komponisten György Ligeti, var også kompromisløs i sin undsigelse af kollegaen: "Stockhausen har stillet sig på terroristernes side," udtalte han. "Når han opfatter dette nedrige massebord som et kunstværk, må jeg desværre sige, at han burde spærres inde på psykiatrisk afdeling."⁴

De voldsomme reaktioner på Stockhausens udtalelser viser, at der – når alt kommer til alt – er temmelig klare grænser for, hvad man i offentligheden kan godtage som kunst. Et kollektivt etisk instinkt ville ikke godtage en æstetisering af en voldsom begivenhed så tæt på i tid. Uanset om mange måske nok ville kunne følge Stockhausen et stykke ad vejen i hans tankegang, fandtes der et spontant tabu, når det kom til et amoralsk æstetiserende blik på ulykken fra en position hinsides godt og ondt. I hvert fald så tæt på begivenheden. Der var samtidig naturligvis også et element af spidsborgerlig angst for "farlig tænkning" deri: For trukket ud af sin malplacerede kontekst var Stockhausens ytringer ikke vanvittige og ikke i sig selv udtryk for sympati med terroristerne. De var hverken udtryk for sympati med eller antipati mod nogen, men en – måske hjælpeløs, men dog meningsfuld – formulering af et kunstsyn, hvor kunsten er noget, der i sin yderste konsekvens forandrer livet. Det forklarer også følgende citat fra pressekonferencen, der antyder, at der for Stockhausen måske dybest set slet ikke var tale om, at virkeligheden – i dette tilfælde 9/11 – skulle være et kunstværk, men det omvendte: at det ideelle kunstværk i sin yderste konsekvens skulle være ligesom en voldsom, chokerende begivenhed med en virkning ind i virkeligheden så kraftig som 9/11: "Was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal auch poco a poco in der kunst. Oder sie ist nichts."⁵

Hvor det for Stockhausen var 9/11's begivenhedskarakter og dens transformerende virkning, der fik ham til at sammenkæde angrebet med idéen om et kunstværk, var det for de to kunstnere Damien Hirst og Anselm Kiefer, som vi nu skal se, snarere den billeddannelse, der lå i begivenheden, der var det afgørende, og det var billedværdien, der fik dem til at omtale den som et eksempel på kunst.

ii) *Damien Hirst* er repræsenteret med værker overalt på klodens kendteste kunstmuseer, og hans værker hører til blandt de dyreste i verden. Senest vakte han opsigt med værket "For

the Love of God” – et dødningshoved besat med 8.601 diamanter, som i 2007 blev solgt til en anonym køber for 50 millioner britiske pund. Man lagde derfor mærke til Hirsts udtalelser om 9/11, som faldt i et interview med BBC i forbindelse med etårsdagen for terrorangrebene. Og hans opfattelse af terroranslaget som ”kind of an artwork in its own right” vakte næsten ligeså stor bestyrtelse som Stockhausens udtalelser.⁶ Hirst må efter den polemik, der opstod internationalt om Stockhausens udtalelser året forinden, have været bevidst om, at han bevægede sig på usikker grund, når han udtalte sig om 9/11’s eventuelle kunstneriske værdi, og det har nok været en medvirkende årsag til de knapt så emphatiske formuleringer hos Hirst.

Terrorangrebet var naturligvis ondskabsfuld (”wicked”), udtalte Hirst, men dette var netop en del af effekten i det, der var det centrale, nemlig den visuelle virkning: ”It was devised visually.” Billederne af flyene, der flyver ind i tårnene, var ifølge Damien Hirst ”visually stunning”. Den visuelle originalitet, de var udtryk for, bevirkede ifølge den engelske kunstner ligefrem en ændring i vores ”visual language”. Som det ses, lagde Hirst afstand til den etisk-politiske diskurs, ifølge hvilken angrebet var udtryk for ondskab (og fejlhed), og vægtede i stedet den billedskabende kraft, der utvivlsomt også fandtes i angrebet på Tvillingetårnene. Desuden indikerede han, at angrebet var konciperet som en slags happening eller teaterstykke. Det ligger i Hirsts udtalelser, at det i hans øjne var billedeffekten, der var det vigtigste våben i terrorangrebet – et effektivt våben til at skabe frygt og bæven – snarere end antallet af døde og den konkrete skade, der blev forvoldt. Denne billedeffekt, som via massemedierne med lynets hast spredte sig *live* til hver en krog af kloden, og som derved havde enorm magt, var det, han mente var ”en slags kunstværk” eller i det mindste noget æstetisk inspirerende. ”As an artist you’re constantly on the lookout for things like that”, som han udtalte.

I den britiske offentlighed blev Hirsts udsagn af mange opfattet som en relativisering af ulykken, netop på årsdagen, hvor ofrene skulle mindes, og især den sidste del af hans statement, hvor en vis antiamerikanisme og vag sympati for terroristerne kom til udtryk, medførte modsigelse:

”You’ve got to hand it to them on some level because they’ve achieved something which nobody would have ever thought possible, especially to a country as big as America. So on one level they kind of need congratulating, which a lot of people shy away from, which is a very dangerous thing.”

Her forlader Hirst tankerne om æstetisk billedkraft og udtrykker en direkte anerkendelse af den lilles kamp mod den store – Davids kamp mod Goliath – og spørgsmålet er, om ikke dette underliggende ressentiment mod ”den store” er en forudsætning for forestillingen om 9/11 som kunst hos Hirst.

Ligesom Stockhausen så Damien Hirst sig nødsaget til at undskylde og tilbagetrække sine udtalelser, da han blev mødt med kritik.⁷ Hvor der hos Stockhausen lå en mere filosofisk, wagnersk forløsningsidé til grund for opfattelsen af 9/11 som kunstværk, var det for billedkunstneren Damien Hirst den uhyre effektfulde billedskabelse i begivenheden, der fik ham til at se den som et kunstværk. Det samme glæder for Hirsts tyske kollega, maleren Anselm Kiefer, der tidligere i år fremsatte lignende tanker.

iii) *Anselm Kiefer* er sammen med Gerhard Richter den mest kendte nulevende tyske maler og blandt de største navne i verdenskunsten. At han i 2008 (som den første kunstner) blev tildelt den ærefulde Friedenspreis des deutschen Buchhandels kan måske forekomme ironisk, når han netop et par år efter skulle omtale terrorangrebet på Twin Towers som et kunstværk.

Anselm Kiefers udtalelser var hverken henkastede eller afsnuppede, men fuldt elaborerede og del af en forelæsningsrække, han i forårssemestret 2011 som særligt inviteret holdt på den prestigefyldte forskningsinstitution Collège de France i Paris. 24. januar 2011 hed Kiefers forelæsning i det traditionsrige auditorium: "Genet, Nietzsche, Oussama: L'art peut-il être conciliable avec la vie?", og i forelæsningen og den efterfølgende paneldebat fremkom Anselm Kiefer med refleksioner, hvor han ligesom Damien Hirst hæftede sig ved billedskabelsen i 9/11 og uddybede den tankegang, der lå bag. Kiefer sagde blandt andet:

"Det var for det første ikke en hvilken som helst terroristisk akt. Det var skabelsen af et billede. Han [Osama bin Laden] har villet skabe et billede, og han har lært i Vesten, hvordan billeder fungerer, hvordan man konstruerer billeder. Han har skabt dette symbolske billede, for at vise noget. Jeg skal ikke afgøre, om han er kunstner eller ej, men jeg kan sige, at det var et billede, der har opfyldt de fem parametre, for at noget er kunst. Jeg vil aldrig sige, at jeg er imod terrorisme, for det er ikke min opgave at sige dette. Jeg er her for at undersøge forholdet mellem kunst og liv – hvad er kunst, og hvad er liv? Jeg er ikke her for at repræsentere denne eller hin moral."⁸

Kiefer ser altså 9/11 som skabelsen af et originalt "symbolsk billede". Han insisterer på, at dette billede med dets symbolske betydningsdybde, skønhed, flertydighed og interaktion med "beskueren"(!) er kunst, og de etisk-politiske spørgsmål om, hvor vidt man kan dømme denne billedskabelses kvalitet uafhængigt af dens voldelige konsekvenser, afviser han at diskutere. Når han mener, at han kan afvise at diskutere de etiske implikationer af det "kunstværk", han behandler, er det, fordi han hævder at tale fra en æstetikens position, der angiveligt netop er defineret ved ikke at implicere etiske hensyn. Vi må formode, at Kiefer ligesom de fleste andre (i Vesten) tager afstand fra terrorangrebene og finder dem forfærdelige, men i hans optik udelukker det altså ikke, at han også kan anskue

begivenheden fra et rent æstetisk perspektiv, og med denne perspektivændring fremstår billederne af de faldende tårne altså for ham som decideret kunst.

For at forklare sin amoralisme fremdrager Kiefer modernistiske forfattere som Hamsun, Céline og Ezra Pound, der på det politiske plan alle støttede nazistiske eller fascistiske regimer.⁹ For Kiefer er det eksempler på kunstnere, der har skabt store værker, men som med deres politiske handlinger var ”forfærdelige mennesker”. Her må man ifølge Kiefer skelne mellem værk og menneske. Det springende punkt i Kiefers ræsonnement må dog stadig være, mener jeg, om 9/11 med rimelighed kan anskues som et kunstværk eller med Hirsts udtryk ”en slags kunstværk”. Kun hvis 9/11 opfattes som kunst, er den indirekte sammenligning mellem Osama bin Laden og nogle af litteraturhistoriens store navne relevant. Hvis man ikke accepterer, at terrorhandlingerne – trods deres sanseligt-æstetiske karakter og originale billeddannelse – skulle kunne ses som et amoralsk kunstværk, kan sammenligningen for så vidt være ligegyldig.

Kiefers forelæsning blev nævnt enkelte steder i den tyske presse, men vakte overraskende nok slet ikke de forargede reaktioner, Stockhausen og Hirsts udtalelser var blevet mødt med. Kiefers opfattelse var ellers mindst ligeså radikal som den, man fandt hos de to andre. Hvor Stockhausen måske dybest set gav udtryk for drømmen om at skabe musik med samme voldsomme effekt som 9/11, og hvor Hirst i virkeligheden formulerede en forholdsvis banal eller i hvert fald udbredt optagethed af selve billedernes visuelle effekt – et forhold, der, allerede da Hirst udtalte sig, var blevet analyseret af medieforskere i én uendelighed – udtrykte Kiefer en dybere og mere reflekteret æstetisk amoralisme, der nok skulle kunne slå gnister i sammenstødet med en traditionel borgerlig-humanistisk kunstopfattelse, som den fortsat er dominerende i offentligheden.

I et interview med kunstmagasinet *Arte* om tankerne i forelæsningerne på Collège de France uddybede Kiefer sit syn på forholdet mellem etik og æstetik således: ”Etik eksisterer ikke i kunsten. For etik og moral er altid bundet til tiden. Moralen skifter hele tiden. En kunstner kan ikke have moral, for så er han bundet til tiden.”¹⁰ Når Kiefer kunne tale om Osama bin Laden i en forelæsning om æstetik, og når han i tiåret for 9/11 kunne anskue begivenheden som kunst, var det altså, fordi han opfattede kunsten som noget, der intet havde med etik at gøre: Angrebet på Twin Towers havde i hans øjne visuelt en tidløs kunstnerisk kvalitet, og derfor havde det – set fra det rent æstetisk perspektiv – ingen relevans, hvor vidt det også implicerede tidsbundne ulykkelige forhold – såsom knap tre tusinde omkomne og et politisk-militært angreb på Europas nærmeste allierede.

Kiefers refleksioner kan næppe undgå at provokere, når de nærlæses, men de har relevans alene i og med, at de er fremsat af en af de absolut mest respekterede kunstnere i verden i dag, og jeg mener også, at de kan initiere en relevant refleksion over forholdet mellem æstetik og etik og mellem kunst og virkelighed. Akademisk bør vi ikke vige tilbage for denne type ”farlig tænkning”, men snarere fordomsfrit undersøge den. Et spørgsmål, man dog må rejse, når talen er om 9/11 som kunstnerisk begivenhed, er, om et element af

underliggende antiamerikanisme spiller ind og får de pågældende kunstnere til at føle det mere legitimt at anskue netop dette masse mord som et kunstværk? For at sætte det på spidsen kunne man hævde, at de tre kunstnere næppe et sekund ville så meget som overveje at kalde visse andre menneskelige katastrofer for et kunstværk (og da slet ikke i en offentlig forelæsning eller interview). Ud fra den rent amoralske holdning kunne man jo tage mange andre voldsomme og dødbringende begivenheder fra historien med andre ofre – utænkelige projekter, før de fandt sted, og både billeddannende og myteproducerende – og i princippet se dem som både sublime og chokerende og originale. Var det i princippet ifølge Kiefers tankegang også kunstværker, hvis 9/11 var? Opfattelsen af noget som kunst suspenderer jo åbenbart de tidsbundne etiske vurderinger. Jeg vil gætte på, at der ville være grænser for, hvad man ville gå med til at kalde for kunstværker blandt denne type voldsomme historiske hændelser. Men hvad er det, der så skulle legitimere at kalde 9/11 et kunstværk? Er legitimeringen virkelig rent æstetisk, eller spiller politiske overbevisninger også ind?

*

De opfattelser af kunsten, man finder hos Stockhausen, Hirst og Kiefer – mine tre eksempler på kunstnere, der har opfattet 9/11 som et kunstværk – har rødder tilbage i litteratur- og kunsthistorien. Kunsthistorikeren Saul Anton kommer i en artikel om Guy Debord i Frieze ind på problematikken omkring Karlheinz Stockhausen og skriver i den forbindelse: "[H]is comments point to an uncomfortable truth: for more than a century now, artists and terrorists have shared a common intention to produce reactions of shock in the spectator – in other words, to produce a spectacle."¹¹ Også før tidligere og nuværende "debordianere" har der som bekendt i forskellige æstetikteoretiske og kunstneriske strømninger op gennem det tyvende århundrede været gjort forsøg på at nedbryde skellet mellem kunst og liv i voldsomme handlinger. Især i mellemkrigstidens avantgardistiske bevægelser finder man ønsket om at lade kunst og liv blive til ét gennem en forherligelse eller forskønnelse af volden, faren og opbruddet som en slags kunstnerisk handling. Det er, som vi kort skal se et par eksempler på, tydeligt i nogle af de mest kendte kunstneriske manifeste fra epoken.

Således fremhæves fart, bevægelse, vold, aggressivitet, maskulinitet og kamp som æstetiske værdier i "Futurismens manifest" af Marinetti. Allerede i manifestets første sætning hedder det: "Vi ønsker at besyngede dem, der elsker faren, dem, der bestandigt lever livet energisk og dristigt."¹² Og senere: "Vi ønsker at forherlige krigen – verdens eneste hygiejne – militarismen, patriotismen, anarkistens destruktive gestus – disse skønne morderiske ideer – samt foragten for kvinden."¹³ Marinetti skriver faktisk ikke her om handlingerne i sig selv som kunst, men om at "besyngede" og "forherlige" krig og fare og så videre. Det gør en forskel, om egentlige voldshandlinger opfattes som kunst, eller om sådanne handlinger optages som tema i hymniske kunstværker. Senere i manifestet følger

der dog mere direkte opfordringer til handling (selvom man måske kunne hævde, at de fortsat skal forstås i overført forstand): ”Grib hakker og økser og hamre og læg dem øde, læg dem uden barmhjertighed øde, alle vore ærværdige byer.”¹⁴ Den futuristisk-fascistiske æstetik ønskede som tidens øvrige avantgardebevægelser at nedbryde muren mellem kunst og liv og besang ikke blot krigen i digtning og kunst, men æstetiserede også den politiske virkelighed, eksempelvis i politiske arrangementers monumentale arkitektur og iscenesættelse.

I ”Det andet surrealistiske manifest” (1930) af André Bréton finder man ligeledes en opfordring til nedbrydning af grænsen mellem kunst og liv og fremhævelsen af volden som kunstnerisk/surrealistisk metode. I manifestet skriver Bréton om ”et ønske om at komme udover den utilstrækkelige og absurde skelnen mellem det smukke og det grimme, det sande og det falske, det gode og det dårlige”. Den revolutionære mellemkrigstone er aggressiv i forhold til Anselm Kiefers senere refleksioner, men som det ses, forsværer Bréton et lignende amoralsk standpunkt. I Brétons blanding af poesi, romantik og revolutionær kommunisme opfordrer han til ”den absolutte revolte, den totale vægring ved underkastelse og den reglementerede sabotage”. Bréton lægger ikke, sådan som det fremgår af det følgende berømte citat, skjul på, at denne modstand mod samfundet fra surrealisternes side er potentielt voldelig:

”Den simpleste surrealistiske handling består i at gå ned på gaden med en revolver i hver hånd og skyde alt hvad man kan på må og få ind i mængden. Den der ikke, i det mindste én gang, har haft lyst til at gøre det af med hele det smålige system af fornedrelse og idioti, som sidder ved magten, har sin særligt udvalgte plads i denne folkemængde, med maven i højde med pistolløbet.”¹⁵

Bréton tilføjer ganske vist en formildende note om, at der her er tale om den ”simpleste” form for surrealistisk handling, men impulsen til vold og ødelæggelse af det etablerede system er ikke desto mindre grundimpulsen i surrealismen ifølge André Bréton.

Herhjemme udtrykker Tom Kristensens digt ”Angst”, der stod i romanen *Hærværk*¹⁶ – ligesom det citerede manifest af André Bréton fra året 1930 – noget af den længsel efter ødelæggelse, der var så udbredt i mellemkrigstiden:

”Asiatisk i Vælde er Angsten.
Den er modnet med umodne Aar.
Og jeg føler det dagligt i Hjertet,
som om Fastlande dagligt forgaar.

Men min Angst maa forløses i Længsel
og i Syner af Rædsel og Nød.

Jeg har længtes mod Skibskatastrofer
og mod Hærværk og pludselig Død.

Jeg har længtes mod brændende Byer
og mod Menneskeracer paa Flugt,
mod et Opbrud, som ramte Alverden,
og et Jordskælv, som kaldtes Guds Tugt.”

Længslen mod ”brændende Byer” og ”pludselig Død” i et voldsomt ”Opbrud”, en moderne apokalypse, var en vigtig æstetisk drivkraft i perioden, og når nutidige kunstnere æstetiserer 9/11 som en intens og sublim begivenhed, tror jeg, at der er noget af den samme længsel på spil. En afgørende forskel er naturligvis, at Tom Kristensen udtrykker sin længsel efter alvor og følelse af fravær af væsentlighed og handling i et formet digt, som er kunstværket, mens de kunstnerne, der hylder 9/11, ser selve den virkelige begivenhed – hærværket og den pludselige død i sig selv – som kunstværket.

Som det fremgår af disse sporadiske idéhistoriske nedslag i mellemkrigstidens æstetiske strømninger, er der, når kunstnere i dag omtaler en voldelig begivenhed som 9/11 som et kunstværk, tale om udsagn, hvis tankeform har rødder tilbage i tiden.

*

Var 9/11 et kunstværk? De fleste vil afvise denne tankegang. De fleste vil dog nok også kunne enes om, at begivenheden i al dens gru også var en i bred forstand *æstetisk* – ikke kunstnerisk – begivenhed, og at de chokerende billeder af de faldende tårne besad både fascinationskraft, en vis sublimitet og mytisk karakter. Hvis dette fornægtes på grund af politisk-etiske forbehold, tror jeg, man afskærer man sig fra en dybere forståelse af begivenhedens forskellige betydningslag. At mene dette er imidlertid ikke det samme som at kalde selve begivenheden for et kunstværk.

Netop på grund af de mytiske og æstetiske træk ved begivenheden og dens radikalitet og ”ondskab” kan den være af inspirerende karakter i forhold til kunstnerisk produktion. Ligesom det gjaldt for Tom Kristensens digt må det imidlertid gøre en forskel, om det er de ”brændende Byer” i sig selv, der – som hos Stockhausen, Hirst og Kiefer – hyldes som kunstværker, eller om disse indoptages som stof i et kunstværk, hvor deres fascinationskraft kan undersøges i en æstetisk tænkning.

I en anden sammenhæng skal jeg derfor undersøge 9/11 som æstetisk motiv i forskellige kunstarter. Hvordan transformeres den grufulde begivenhed til kunst? Fungerer det katastrofale som æstetisk inspirationskilde?

Der findes ikke mange eksempler på interessante og vellykkede litterære og kunstneriske bearbejdelser af 9/11. Damien Hirst og Anselm Kiefer har endnu ikke undersøgt begivenheden i selve deres kunst. Det har til gengæld den tyske kunstner Gerhard Richter med maleriet ”September” (2005) (se nedenfor). Litterært har tematiseringer af 9/11 primært fremstået som en slags traumbearbejdelse, hvor enkeltindividets psykologiske historier fortælles, mens selve hændelsen, begivenheden, ikke har fyldt særlig meget. Hændelsen er snarere en del af *settingen* end et tema i sig selv. Som Tore Rye Andersen gør opmærksom på, er de (amerikanske) litterære eksempler på brug af 9/11 næsten over én kam fælles om at undgå selve begivenheden for i stedet at fokusere på mere intime forhold og eftervirkningerne af angrebet: ”[D]en amerikanske skønlitteratur om 9/11 [...] handler ikke særlig meget om 9/11. Den kredser højst om katastrofen, og indimellem kan det være vanskeligt at få øje på den.”¹⁷ Eller som Christina Rickli skriver: ”[D]urch das Gerabsetzen von 9/11 auf eine persönliche, private Ebene, verlieren die Anschläge an ’sublimen Kraft’.”¹⁸

Og dog findes der enkelte eksempler på, at 9/11 spiller en rolle som en slags æstetiske begivenhed i litteraturen. Jeg vil slutte med at antyde, hvad en analyse af 9/11’s transformation fra virkelig begivenhed til litterært eller kunstnerisk stof her kunne lægge mærke til. Den amerikanske forfatter Don DeLillo skrev med *Falling Man* (2007) den foreløbig måske mest interessante litterære bearbejdelse af 9/11. Også denne roman kan med sin parforholdshistorie siges at undvige 9/11 som begivenhed og i stedet indsætte en realistisk-individualpsykologisk historie som det primære. Alligevel udgør bogen, der foregår i tiden umiddelbart efter 9/11-angrebet, undersøgelsen af den søvngængeragtige stemning, New York angivelig blev indhyllet i efter angrebet. Det er ikke chokket selv, Don DeLillo beskriver i sin roman, men chokbølgen, eftervirkningen, lammelsen efter slaget. Hele bogens atmosfære er gennemtrængt af denne lammelse. Men lammelsen over katastrofen åbner også øjnene på bogens hovedperson og lader ham se byen og dens ting på en ny måde.

Bogen indledes in medias res umiddelbart efter det første tårns fald, hvor hovedpersonen går i gaderne på vej bort fra ulykkesstedet. Det er den samme begivenhed, som Stockhausen og de andre kaldte for et kunstværk i sig selv, men her er begivenheden indoptaget og behandlet i et kunstværk, og det fører til æstetisk interessante, sanselige, fænomenologiske beskrivelser som den følgende:

”It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads. [...] The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners [...]”¹⁹

Hovedpersonen stavrer af sted i gaderne. Det hele virker uvirkeligt i ”pausen” mellem de to tårnes fald. Men samtidig medfører krisetilstanden et nyt og klarere syn på tingene. I den følgende passus beskrives denne oplevelse af, at altid ligesom ses på ny – en æstetisk urscene – forårsaget af katastrofen:

”In time he heard the sound of the second fall. He crossed Canal Street and began to see things, somehow, differently. Things did not seem charged in the usual ways, the cobbled street, the cast-iron buildings. There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means. They were unseen, whatever that means, shop windows, loading platforms, paint-sprayed walls. Maybe this is what things look like when there is no one here to see them.”²⁰

Katastrofen bevirker, som det ses, en fremmedgørelseseffekt, der også gør, at tingene ses på ny.

Don DeLillos og Gerhard Richters transformationer af 9/11 til kunstnerisk stof tegner en anden og for mig at se kunstnerisk mere givende tilgang til begivenheden 9/11 end den avantgardistiske dyrkelse af det virkelige livs voldsomme begivenheder som kunst. Det ændrer dog ikke ved, at hele problemkomplekset, som Stockhausen, Hirst og Kiefers tanker udspringer af – forholdet mellem kunst og virkelighed – kan danne afsæt for interessante æstetikteoretiske overvejelser. Også selvom de oftest blev fremsat på ubetænksom vis.



Gerhard Richter: ”September”, 52 cm x 72 cm, olie på lærred, 2005

Noter:

¹ ”Was da geschehen ist, ist – jetzt müssen Sie alle ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat.” Karlheinz Stockhausen, citeret efter: Klaus Theweleit: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode*ll. Frankfurt a.M. 2002, s. 122. For en analyse af Stockhausen-sagen, se: Frank Lentricchia og Jody McAliffe: ”Groundzeroland”, i: *The South Atlantic Quarterly*, 101:2, 2002, s. 349-359. Se også (mindre oplysende): Christian Bauer: *Sacrificium intellectus. Das Opfer des Verstandes in der Kunst von Karlheinz Stockhausen, Botho Strauß und Anselm Kiefer*. München 2008, s. 67ff.

² Man kunne også have nævnt medieteorikeren Boris Groys, der i bogen *Die Kunst des denkens* (2008) beskrev Osama bin Laden som videokunstner, og sociologen og digterfilosoffen Jean Baudrillards teori om 9/11 som en ”ægte begivenhed”, blandt andet i *Terrorismens ånd* (2002).

³ Stockhausen, citeret efter: Klaus Theweleit: *Der Knall*, s. 123f.

⁴ György Ligeti citeret efter Spiegel Online, 18. september 2001.
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,157890,00.html>

⁵ Stockhausen, citeret efter: Klaus Theweleit: *Der Knall*, s. 125.

⁶ Rebecca Allison: ”9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst”, i: *The Guardian*, 11.9. 2002.
<http://www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11>

⁷ Damien Hirst skrev i et statement: ”Concerning statements I made about the atrocities committed by terrorists on September the 11th, I feel it is important to make my feelings clear. As a human being and artist living in the civilised world, I value human life above all else and abhor all acts of terrorism and murder. I apologise unreservedly for any upset I have caused, particularly to the families of the victims of the events on that terrible day. I in no way condone terrorism of any kind and I deeply regret any offence caused by the misrepresentation of my thoughts and feelings.” Citeret efter: ”Hirst apologises for calling 9/11 ‘a work of art’”, i: *The Guardian*, 19.9. 2002.

<http://www.guardian.co.uk/world/2002/sep/19/september11.usa>

⁸ Tv-klip fra Arte Journal, 25.1. 2011: <http://www.arte.tv/fr/Culture/3669888.html>. Min oversættelse. Anselm Kiefers forelæsning på Collège de France kan ses hér: http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/cre_art/Cours_du_24_janvier_2011_.htm

⁹ Tv-klip fra Arte Journal, 25.1. 2011: <http://www.arte.tv/fr/Culture/3669888.html>. Min oversættelse.

¹⁰ Tv-klip fra Arte Journal, 25.1. 2011: <http://www.arte.tv/fr/Culture/3669888.html>. Min oversættelse.

¹¹ Saul Anton: ”Out of Sight”, i: *Frieze*, nr. 136, januar-februar, 2011, s. 111 [s. 111-113]

¹² Filippo Tommaso Marinetti: ”Futurismens manifest” [1909], oversat af Alf Henriques, optrykt efter: Johannes Fibiger, Stine Dalsgaard Kristensen og Gerd von Buchwald Lütken (red.): *Litteraturens huse*. Aarhus 2008, s. 328 [s. 328-329]

¹³ Filippo Tommaso Marinetti: ”Futurismens manifest”, s. 328.

¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti: ”Futurismens manifest”, s. 328.

¹⁵ André Bréton: ”Det andet surrealistiske manifest” [1930], i: André Bréton: *De surrealistiske manifest*. På dansk ved Finn Hermann. København 1962, s. 73 [s. 65-126]

¹⁶ Tom Kristensen: *Hærværk*. København 1930.

¹⁷ Jf. Tore Rye Andersen: ”Nærindstillinger. Om den amerikanske romans intenhistoriske tilgang til 9/11” i: *Passage. Tidsskrift for Litteratur og Kritik*, nr. 60, temanummeret: ”9/11”, 2008, s. 10 [s. 8-38].

¹⁸ Christina Rickli: ”Trauer- oder Traugeschichten? Amerikanische Romane nach 9/11”, i: Sandra Poppe, Thorsten Schüller og Sascha Seiler (red.): *9/11 als kultureller Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2011 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld 2009, s. 110. [103-120]

¹⁹ Don DeLillo: *Falling Man*. New York 2007, s. 3.

²⁰ Don DeLillo: *Falling Man*, s. 3.