

«DER STOFF, AUS DEM DIE KUNST ENTSTEHT»

Terrorismens ikonografi i Cecilie Løveids ekfraser over Gerhard Richters *18. oktober 1977* (1988)

Hva forbinder vi med politisk motivert terror i dag? Hvordan ser vi på den? Og hva betyr terroristene som utfører terroren – hvordan ser vi på *dem*? Det hersker liten tvil om at ikke-statlige terroraksjoner på en global skala, med ISIS som det mest fryktinngytende eksempelet, er skreddersydde for å passe inn i det rådende mediale eller digitale estetiske paradigmat: sjokkartet, spektakulær brutalitet i form av hendelser som raskt føyer seg inn i en dominerende modell for umiddelbart konsum av informasjonsflyten og bildene i kjølvannet av volden. Samtidig: Som Hans Jacob Ohldieck og Gisle Selnes hevder i sitt forord til antologien *The Aesthetics of Violence* (2021), har vi kanskje nå å gjøre med et «voldens regime» hvor den estetiske striden over synlighet kontra hemmelighet er minst like viktig som tradisjonelle militære operasjoner. (8) Den statlige volden skal i dag helst være skjult og «kirurgisk presis». Da WikiLeaks i 2010 publiserte «Collateral Murder»-videoen av amerikanske militæres drap på irakiske sivile, fikk det direkte konsekvenser for tilbaketrekningen fra Irak. (Ibid)

Men parallelt med en slik dialektikk mellom den skjulte og den synlige volden og terroren, sirkulerer hypervoldelig terror i et ekstremt omfang i ulike medier. Vi retter raskt og ukritisk oppmerksomheten mot nyhets-

strømmer med kontinuerlig tilfang av liveoppdateringer og lynrask spredning av dødstill, opprivende bilder, antatte gjerningspersoner og vitnesbyrd fra åsteder, men også mot privatpersoners og «alternative» nyhetsmediers rapporter på sosiale medier. Stadig flere terrorister direktesender sine aksjoner. Det høyreekstreme moskéangrepet i Christchurch, New Zealand i mars 2019 hvor 51 mennesker ble drept og 40 skadet, ble annonsert like før med et manifest, og deretter livestrømmet på Facebook.

Å sette opphavet til dagens medialiserte, ikke-statlige så vel som statlige terroraksjoner, og det globale konsumet av disse på begrep, krever en langt mer omfattende undersøkelse enn hva denne artikkelens problemområde tillater. Det dreier seg om et nærmest uoverskuelig samrøre av kapitalmakt, ideologi, medieteknologi, konsumerisme, nyliberal individualisme og et vekslende historisk, kulturelt, sosialt og politisk bakteppe. Uansett står det klart at tidligere tiders «ikoniske» terrorhandlinger, om vi så bare ser et halvt århundre bakover – den paramilitære Sort September-gruppens München-massakre i 1972; Røde brigaders drap på den italienske statsministeren Aldo Moro i 1978; den høyreekstreme bombeangrepet i Bologna i 1980 – ble utført, distribuert og medialisert på et annet og ikke minst mye langsommere vis. Nå står vi overfor en ekstremt hastig utbredelse av små videosnutter på alle verdens smarttelefoner. Terrorismens medieestetikk – dens iscenesettelse, selvpresentasjon og visualitet – har et annet ansikt enn i gamle nyhetssendinger og i trykte medier som aviser, tidsskrifter og nyhetsmagasiner. Massemedier og terrorisme har alltid hatt et parasittært forhold til hverandre. Men i dag er terrorhandlinger, og de som utfører dem, simpelthen tilgjengelige for oss med et raskt tastetrykk. De er hele tiden nærværende, når som helst og hvor som helst. Og som Philip Seib skriver i *As Terrorism Evolves* (2017), er den ekstreme informasjonskrigen rundt sannheten om hva som har skjedd – og hvorfor – preget av et tempo og en sensasjonalisme som beror mer på følelsesreaksjoner enn kontekst, også i nyhetsmedier. (22-23)

Denne visuelle inflasjonen besørger samtidig en utvikling hvor inntrykkene er så mange at de muligens slutter å berøre oss. Terroraksjonen blir simpelthen en hendelse blant flere som vi registrerer raskt og enda raskere går videre fra. Susan Sontags diskusjon av overproduksjonen av visualisert lidelse og voldshandlinger i *Regarding the Pain of Others* (2003)

– hvor hun drøfter muligheten for at den enorme mengden bilder vi konsumerer i dag, kan gjøre oss mer numne og mindre oppmerksomme i møte med ofrenes smerte – har i denne sammenhengen vært skoledannende og har inspirert denne artikkelen. Å feste blikket, dvele og forstå, hinsides den instinktive og forglemmelige sjokkeffekten, blir vanskeligere og vanskeligere. Da må vi se til kunstneriske bearbeidelser som kanskje ikke er like avhengige av den kortlivede oppmerksomhetsøkonomien. Vi må se tilbake i tid for å forstå vår egen tid; vi behøver refleksjoner som ligger tettere på en den historiebevisste tanken.

NOEN 18. OKTOBER-MALERIER

«Dette er de mest dyrebare bildene som finnes / fra vår tid.» skriver den norske forfatteren, poeten og dramatiker Cecilie Løveid (f. 1951) i dikt-samlingen *Vandrestillinger* fra 2015. (12) Bildene hun viser til, er den tyske billedkunstneren Gerhard Richters (f. 1932) syklus *18 oktober, 1977* (1988) som består av femten fotorealistiske oljemalerier i sorthvitt. Bildene til Richter fremviser blant annet hodet til avdøde Ulrike Meinhof (1934–1976), og en Gudrun Ensslin (1940–1977) som snur seg rundt og ser inn i kamera mens hun befinner seg i politiets korridorer. De var to av de mest kjente medlemmene av den vesttyske venstreradikale terroristgruppen Rote Armee Fraktion (RAF), og de døde begge i fengsel – Meinhof 6. mai 1976, Ensslin den 18. oktober 1977. Hun døde samme natt som Jan-Carl Raspe (1944–1977) og gruppens andre overhode Andreas Baader (1943–1977) i høysikkerhetsfengselet Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim etter en selvmordspakt de skal ha inngått. Richters reproduksjonsetetiske verker består av arrestasjonsscener, en fengselscelle med rekvisitter etter et selvdrap, en ødelagt platespiller og en begravelse. Dette var mildt sagt kontroversielle motiver, da det hersket tvil om det faktisk var snakk om kollektivt selvmord blant gruppens medlemmer, eller om det var en hemmelig, stats-sponset mordaksjon. Ikke minst må det sies at Meinhof og Ensslin vakte stor oppmerksomhet i sin samtid fordi de var kvinner, et faktum Løveid fester seg ved i diktet. RAF-gruppen var med på å utfordre det kommersielt arketypiske, maskuline bildet av en verdensberømt terrorist.

De to verselinjene til Løveid er hentet fra det første diktet i *Vandreutstillinger*, «Noen av 18. oktober-maleriene», som er en ekfrase over Richters verk. Her iscenesetter dikteren et porøst møte mellom den lyriske personen – jeg-et i ekfrasen – et utvalg av maleriene, utstilt på Neue Nationalgalerie i Berlin i 2004, og menneskene de portretterer. Valget av ordet «dyrebare» er umiddelbart interessant. Bildene innskrives som salgbare objekter i et kunstig overpriset marked, som utbyttbare varer i stadig sirkulasjon, og som fortryller, tingliggjør og reproduserer de kvinnelige radikalernes kropp for ettertiden: «Et menneske, i live i Berlin. / Gjennom kopi ble hun maleri.» (12) Men vi må også ta dikterens påstand på ordet: Disse bildene, 27 år gamle når Cecilie Løveid publiserer sin ekfrase, er dyrebare i betydningen *uomgjengelige*: De forteller oss noe helt vesentlig om vår tid. Diktet diskuterer hva vi ser på når vi ser på representasjoner av kjente, kvinnelige terrorister, og hva størrelser og fenomener som kjønnet reproduksjon av historiske kvinneskikkelser, maskulin skaperkraft og tilskuerens møte med alt dette, innebærer i dag lang tid etter dødsøyeblikkene; ikke minst når maleriene inngår i stadig mer vulgære sammenhenger. Ekfrasen rommer en rekke utsigelser om terrorismens ikoner i det 20. århundret og hvordan de betraktes i dag. Uten å redusere verket til «poetisert teori» handler det i det følgende om å ta dets mediepolitiske teori og estetiske filosofi på alvor som en teoretisk inngang til problemkomplekset i sin egen rett.

I denne artikkelen ser jeg nærmere på Løveids ekfrase. Jeg leser diktet som en refleksjon over terrorismens og terroristers estetikk og ikonografi i det 20. århundret, og undersøker også de kjønnspolitiske fasettene i ekfrasen. Hennes dikt står i et komplekst spenn mellom *deltagelse* og *kritikk*. Deltagelse forstått som at den beror på kunstneriske og formmessige strategier som inngår i konsumet og betraktningen av medialisert terror; kritikk forstått som at de samme strategiene og mediale strukturene anses som problemfylte. Hvordan kan Løveid både reproducere grunntrekk i og øve kritikk mot et dominerende medieestetisk regime i én og samme tekst? Helt vesentlig handler ikke diktet om terroristene, terroren eller om dem som har lidd under den, men er en kopi av en kopi. Dette kunstneriske og moralske grunnlagsproblemet danner utgangspunkt for artikkelens refleksjon over medskyldighet, utsigelsesposisjon og billedpolitikk.

LØVEIDS PERSPEKTIVER

Diktet er først ut i den første syklusen i *Vandreutstillinger*, som har tittelen «I. Politisk teater». Allerede her ligger det en innrømmelse av dikterens eller dikter-jegets egen ambivalente deltagelse i det estetiserte spillet. Det blir nemlig uklart og stilles åpent hvorvidt denne lyrikken selv utgjør en form for teatral politikk – et skinn, en falsk politikk, et simulakrum – og om den simpelthen skal stille et slikt politiske teater til skue på kritisk vis, eller om diktet skal være en form for politisk teater i tradisjonen etter Bertolt Brecht: aksjonistisk, engasjert og deltagende i den politiske virkeligheten, forpliktet på å bryte ned den fjerde veggen og involvere publikum.

Kanskje rommer diktet alle tre moduser på én gang. Men det blir raskt klart at leseren på ingen måte står overfor et klassisk stykke agitert *littérature engagée* i Jean-Paul Sartres forstand. Tittelen er en erkjennelse av medskyldigheten i et visualisert politisk paradigme og rommer en selvrefleksiv gest som tar opp i seg et moralsk problem med all kunstnerisk forvaltning av historiske skikkelser, om de så er helter eller skurker. Hvordan skal erfaringene deres erindres og fremstilles uten klisjébilder og stereotyper som har sirkulert i de massemediale uttrykkene lenge før kunstneren og mediene skrider til verket? Kan man, i dag, i det hele tatt bedrive politikk uten å bedrive teater? Hvor går grensen mellom inspirert appropriasjon, oppriktige forsøk på å omforme typegalleriet til verker med større sannhetsverdi, og bemektigelse og utvisking av en egenart kunstneren uansett ikke har full tilgang på? Ikke minst blir disse besværlige spørsmålene som diktet tar opp i seg, i Løveids behandling ladet med kjønnspolitiske overtoner. Det er snakk om kvinnelige historiske figurer, for lengst kulturelt fetisjiserte, i den hegemoniske politiske allmennheten usynliggjorte og utdefinerte i egenskap av å tilhøre gruppen av fordømte voldspersoner. Og hvordan skal dikteren ta i sitt materiale med vissheten om at skikkelsene hun gir mer liv, mer fylde, også tok liv? Hva med ofrene for terroren? Har de bare forstummet bak reproduksjonene av sine drapsmenn?

«Noen av 18. oktober-maleriene» består av seks «underdikt» av varierende lengde. Enkelte av dem har så mange som fem strofer, mens åpningsdiktet består av femten sammenhengende verselinjer. Formspråket er teatralt, montasjepreget og assosiativt, alliterativt lekende, fullt av ord-

likheter, forskyvninger og iterasjoner. Billedspråket pendler mellom det høye og det lave, fra ulydig bruk av religiøse ordspråk til referanser til Eric Clapton og Antoine de Saint-Exupérys klassiske barnebok *Den lille prinsen* (1947). Når diktets sjette og siste «akt» uttrykker sorgen over at Gudrun Ensslin aldri skal få hvile, at hennes visuelle ettermæle, både hos Richter og i symbolsk forstand, stadig vil bli sendt rundt omkring – i all sin salgbare prakt skjenket New York og MoMA (de ble solgt til museet i 1995 etter å ha vært utstilt en rekke steder, bl.a. Los Angeles, Montréal og London, siden premieren i Museum Haus Esters i Krefeld i 1989) – er det med bevisstheten om at også *diktet*, i de foregående fem «aktene», *selv* har bidratt til å nekte henne sin hvile: «Hun er en svane. / Hun skal aldri få fred. / Handler det ikke bestandig om å tilfredsstille / våre følelser?» (16) I den forstand tar diktet opp i seg dialektikken mellom det figurative og det abstrakte hos Richter: Bildene skildrer, på en relativt realistisk måte, faktiske mennesker, men formuttrykket er utflytende, fremmedgjørende og «umenneskeligjørende». Slik vi skal se, er Løveid nødt til å forholde seg til den komplekse abstraheringen av individet hos Richter. Men den uimotståelige kraften i maleriene fornektes ikke: «Bildene gir oss aldri fred. / De glefser vakkert / som svaner. // *Der Stoff, aus dem die Kunst entsteht.*» (16) Den siste linjen, «stoffet som kunsten oppstår av», er som hentet fra en tenkt kuratorplakett fra et moderne utstillingsrom.

Kollasj-estetikken til Løveid innvarsler et radikalt *medialisert* og et til enhver tid *mediert* rom, hvor en ikke kan tale uten å låne fremmede formspråk eller andres stemmer – og inngår dermed i et hegemonisk billedrom. Rekvisittene i Løveids politiske teater – følger de bare kopiens logikk? Er det snakk om en diktning som må forholde seg til endeløse fotografiske reproduksjoner, *agitprop*-objekter, utallige mediale iscenesettelser og uklare grensetrakter mellom politikk, reklame og PR, slik som den politiske virkeligheten i tiltagende grad har kommet til å bero på? Danner også hennes lyrikk dermed, slik Guy Debord påsto om virkeligheten under skuespillsamfunnet, «en *adskilt* pseudoverden»? (7) I Debords analyse av den moderne forbrukerkulturen i *Le société du spectacle* (1967) består livet under senkapitalismen av en verden av skinnbilder. Det foreløpige svaret på spørsmålet om dette også er Løveids verden må være at ja, Løveids eget

dikteriske teater er naturligvis et skinn. Som en ekfrase som diskuterer malerier som i seg selv allerede er flere ganger medierte, har vi å gjøre med en representasjon av en representasjon av noe som allerede er svøpt inn i en reproduktiv logikk. Men som vi skal se, tar hun denne politiske og formmessige utfordringen på alvor.

Hennes inngang er, i likhet med Richters, en provokasjon. I stedet for å skildre terrorismens faktiske ofre – de 33 menneskene som omkom som følge av RAFs voldsdåder – som kanskje ville ha sett mer politisk korrekt ut, gir hun oppmerksomhet til terro ristene, til den omkringliggende kulturelle og politiske sfæren, og til hva dette vekker av følelser og intellektuelle overveielser i den lyriske personaen. Dikteren er påtrengende til stede foran bildene, lekent deltagende, undrende i sine observasjoner og selvreflekterende i møte med de utstilte maleriene, og viser hyppig tilbake til diktet og hva det selv bidrar med i den fortsatte (ny)dannelsen av de to kvinnes visualiserte *Nachleben*.

Hos Løveid forflyttes perspektivet ubesværet frem og tilbake, fra Richters skapelsesakt – «Jeg ser Gudrun Ensslin på fengselsbilder. / De var i bladene, og Gerhard Richter kopierte, / forstørret og malte dem.» (12) – til mengden av anonyme kikkere i dagens Berlin: «Spiraler av folk omkring en bygning». (13) Diktet er innom jeg-ets refleksjoner over diktets forhold til maleriene – «Alt jeg gjør, gjør jeg for siste gang. Alt jeg gjør, gjør jeg / for første gang, og det jeg ser, er det du viser meg. / Dette er et bilde av en pistol» (15) – så vel som den tvilsomme og problemfylte «helgenkåringen» av Meinhof fremfor Ensslin: «Gudrun skulle vært en helgen, men jeg kjenner ikke / reglene for helgenkåring, jeg vet bare at hun / har hatt det vondt, / og hva forlanger de mer, helbredelser?». (12)

Diktets springende og assosiative form, og den påfallende mangelen på et «sentralperspektiv», et klart og tydelig overblikk, bryter ned den dikteriske autoriteten og det stabile subjektet. Dette er velkjent i en modernismeinspirert eller postmoderne poetisk tradisjon, som svært sjelden beror på klassisk mimesis eller etterligning av ekfrasens forelegg. Men ikke desto mindre frigjør de lyriske strategiene diktet fra ekfrasesjangerens tradisjonelle skriftliggjøring av kunstverket det gjelder, og dermed fra Richters forelegg – og dermed også fra Richters visjoner av Meinhof og Ensslin. Slik

kan diktet dikte videre, for å kunne ta et nytt eierskap til og utvide rammene som er lagt av de femten oljemaleriene på lerret – ja, sprengte båndene som er lagt på bildet av fortidens terrorister. Her er det også verdt å merke seg at Løveids «utvalg» kun er fokusert rundt et mindre antall av maleriene: et barnebilde av Meinhof, en serie på tre bilder av Ensslin i arresten, og et maleri av en ødelagt platespiller.

ULYDIG EKFRASE?

Men hvordan tilnærmer Løveid seg billedmediet i poetisk skrift? Før vi går til nærlesningen av diktets åpningslinjer, må vi undersøke hva hennes re-medialiserings-strategi er tuftet på.

Løveids ekfraser i *Vandreutstillinger* og i tidligere diktsamlinger har lite å gjøre med etterligning, og alt å gjøre med nye, uventede forbindelseslinjer mellom verk og tilskuer. I en artikkel om hennes ekfraser over fotografier, bemerker Hans Kristian Rustad (2016) at hennes ekfratiske dikt, fremfor å forplikte seg på å gi en representasjon av fotografiene, utgjør «et skapende møte mellom fotografi og dikt» så vel som «en refleksjon om den kunstarten og/eller det mediet som ekfrasene er skrevet til». (158) Slik lesningen av Richter-ekfrasen viser, er det snakk om en labil pendelbevegelse mellom tekst og bilde. Det kunstfilosofiske perspektivet til Løveid handler gjerne om å provosere tilvente forståelseshorisonter og perseptuelle regimer. Slik det mangfoldige registeret i de siterte verselinjene i vårt dikt vitner om, har hun som poet en frivol og uærbødig måte å forholde seg til berømteter på. Særlig diktsamlingen *Spilt* fra 2001 er karakteristisk for dette trekket i forfatterskapet. Den er befolket av dikt om historiske så vel som fiksjonelle berømteter, så forskjellige som madame Curie, Salome, Shakespeares Ofelia, Sapfo, Dantes Beatrice, Henrik Ibsen, Annie Leibovitz, Lars Hertervig og Ludwig Wittgenstein. Ikke minst alluderer hun til Richters tidlige fotorealistiske maleri *Onkel Rudi* (1965). *Vandreutstillinger* plukker altså opp på den kjetterske kulturhistoriske impulsen.

Som ekfrase betraktet er også «Noen av 18. oktober-maleriene» eksperimentell, kritisk og forpliktet på å *avsløre*: «Dette er en liten platespiller. / Det heter *Plattenspieler*. / Det ligger noe under plattetallerkenen, sier Ger-

hard Richter. / Som et ufødt dikt er den frekke mekanismen noe annet.» (15) På intratekstuellt og selvkommenterende vis utkrystalliseres nesten hele diktets oppgave i disse fire linjene, som alt annet enn mimer Richters malte, destruerte platespiller. Denne oppgaven beror på «noe annet»: Løveids dikt blir selv en «frekk mekanisme» som skal rokke ved autoritetstro og overleverte sannheter, for ikke å si selve den museale overleveringen av historien, av fortiden. Her kan vi legge til at denne fortiden, full av traumer og vold som den er, blir trygt innlosjert på ærverdige Neue Nationalgalerie, tegnet av Mies van der Rohe, en av arkitekturhistoriens absolutt største. Diktninngens materiale er til forskjell dette «noe» andre, dette som ligger «under» bildenes umiddelbare blikkfang og den institusjonelle ærbødigheten.

Løveids poetiske krumspring erkjenner tiltrekningskraften i Richters malerier – ikke minst ved å oppta seg med dem i et langdikt som strekker seg over syv sider. Misjonen er imidlertid alt annet enn å bejubel malerens kanoniske storhet, eller å rekonstruere estetikken i bildene med entusiasme. Disse er fargemessig fylt av nyanser over grått, diffuse i konturene, konfronterende brutale i motivene, spøkelsesaktige og erindringsaktige i sin utflytende bruk av lys og skygge og, naturlig nok, i besittelse av et nært slektskap til ikoniske fotografier fra aviser, andre nyhetsmedier og regjeringsarkiver – et billedarkiv som maleriene tross alt var basert på. Meinhofs og Ensslins kropper synes hos Richter å unndra seg det både opphøyde og reduktive blikket de har blitt sett gjennom i massemediene. Der har de blitt opphøyd til reproduserte ikoner, men også redusert ned til reproduksjoner, til gjentatte apparisjoner – ja, simpelthen en slags harmoniserte påminnelser om terrors ansikter. Samtidig hermer Richters repetisjoner, hvor det samme motivet gjentas med små variasjoner, på selvrefleksivt manér etter den reproduktive estetikken som nyhetsmediene på RAFs 70-tall var i ferd med å forlate til fordel for tv-sendinger med en annen og hurtigere temporalitet. Her ligger det en tydelig kompositorisk ironi.

Men det slørete draget over maleriene, mistroen til etterligning, de tåkeliggende fargene, negativiteten, den estetiske askesen, den hyperrealistiske, fotografiske paletten – er ikke det hele også med på å innføre en mystikk, som i sin tur oppfordrer til nye former for tilbedelse og fetisjisering? Når de med årene har blitt en del av en kanon, en global institusjonell

museumspraksis, blir dette desto mer komplisert. Selv om noen av Løveids lyriske «virkemidler» ligner Richters, særlig den fotografiske estetikens distanserte pendling mellom fascinasjon og distanse, utgjør ekfrasens fantasirike og ekspansive register et brudd med hans fremvisninger, men er like fullt ikke noen eksplisitt fordømmelse.

Løveids kritikk er da også rettet mot *reproduksjonen* av Richter. Til syvende og sist handler diktet om å endevende forestillinger om terrorismens estetikk, og å utfordre ettertidens bilde av Gudrun Ensslin og Ulrike Meinhof, om å vekke dem «til live» igjen hinsides Richters en gang djerve og subversive gjengivelser av de stumme kroppene. Helt fra begynnelsen av veves nemlig publikum, kunstens sirkulasjon og en dunkel «saliggjøring» av kvinnene inn i ekfrasens motivkrets. Slik motsier diktet også Richters eget utsagn om at han egentlig ikke er interessert i «politisk innhold eller historisk sannhet», eller ideologi og politikk per se med denne syklusen, selv om han også trekker inn RAFs marxisme og sier at kunstens funksjon er å «likvidere en falsk borgerlig kulturarv», og at han er mer interessert i å fremme empati og medfølelse fremfor dikotomiske bilder av terroristene som de andre. (Richter sit. Crawford, 210-211) Løveids dikt viser, som vi skal se, at det er uunngåelig – kanskje i større og større grad – å veve inn et ideologisk bakteppe i ligningen.

TILBEDELSENS ESTETIKK

La oss se nærmere på de syv første verselinjene hvor tilbedelsen av de kvinnelige terroristene settes i fokus:

En menneskekø snodde seg ti ganger rundt
Neue Nationalgalerie
da bildene kom til Berlin.
Gerhard Richters Baader-Meinhof-malerier,
femten i tallet, basert på fotografier, i hellig
henging hang hengt.
Det så ut som om køen ville løfte huset. (11)

Her er «femten i tallet, basert på fotografier, i hellig / henging hang hengt» de mest iøynefallende verselinjene. Løveid påkaller en uklar grensetrakt

mellom den kuraterte begivenheten, den sakrale grunnstemning og kroppen i ett av Richters malerier, som kan betraktes død ved henging fra taket i fengselscellen. Allerede i den første strofen oppløses også enhver tenkt sammenheng av enhet og klarhet i møtet mellom utstilt verk og forestilt tilskuer. Ikke minst er det her vi finner den eneste soleklare anakolutien i «Noen av 18. oktober-maleriene». ¹ Her bidrar den semantiske revnen eller klossetheten til å forklodre «renheten» i et typisk modernistisk-frugalt, puritansk museumsrom. I sammenstillingen «hellig / henging», som også har en påfallende ordlikhet, maner poeten frem et urovekkende offer- eller martyrtablå. Dette strekker seg imidlertid videre ut i «henging hang hengt», et triptykon av ord som gir diktet en scenisk kvalitet. Stående alene, på en egen linje, mimer ordene nesten en filmisk eller fotooptisk bevegelse, som om dødsakten strekkes ut og får varighet langt ut over Meinhofs dødsdag den 9. mai 1976.

Slik bildene skal henge utstilt på Neue Nationalgalerie i Berlin – de ble utlånt fra MoMA i 2004 – forsetter Ulrike Meinhofs og Gudrun Ensslins dødsfall å gi gjenklang over tiårenes terskler. Verbtiden går ganske riktig inn i fortiden, fra «henging» til «hengt», men bevegelsen, den prosessuelle handlingen, erstatter stillstand, slik at vi har å gjøre med en fortid som også omformes i nåtidens blikk – en historisk realitet i stadig forhandling. Dermed forkcludres også den foregående verselinjen «da bildene kom til Berlin», som innvarslet noe som skal komme – en form for frelse av tilskuerne – i et svakt vekkelses-lignende og likefremt, naivt og enkelt språk. Men når det deretter heter at køen «ville løfte huset», består den nærmest hellige atmosfæren – uten at det vites om det er Richters verker som skal tilbes av et moderne kunstpublikum i taus ekstase, eller om det er en form for blind, anonym prosesjon med menneskekøen, massen, som fortsetter å opphøye kopiene av terroristenes kroppar til senkapitalistiske ikoner. Vi skal tidsnok vende tilbake til den religiøse fasetten i diktet, men kan merke oss at hendelsen også ligner et blindt ritual, i en

1 En anakolutt setning er ugrammatikalsk som bryter med konvensjonelle regler for setningsoppbygging og som i poesi gjerne dukker opp i forbindelse med enjambement, dvs. setninger som fortsetter over flere verselinjer.

tom, henført kultus som hyller de dyrebare kulturgodene og tilslører en kultur bygget på utbytting.

MIRAKELKROPPER, NÆRHET OG DISTANSE

Men hvor befinner dikteren seg i dette ritualet? Den både ironiske, sakrale og opphøyde stemningen blir gjort romlig *nærere* når blikket snart rettes mot det første av Richters malerier:

Jeg ville se Gudrun.
Å være nær og rammes inn, å være nær og rammes.
Først *Jugendbildnis*, et maleri av et barn, bare et barn,
i hvert fall en svært ung Ulrike Meinhof.
Hun kunne vært meg, da jeg hadde
Grønn ruskinnskåpe.
Mirakelkommisjonen arbeider.
Noen prøver å trykke leppene mot bildet. (11)

Når hun skildres med et stillferdig, uutgrunnet blikk og lukkede lepper, er ikke Meinhof lenger en av mesterhjernen bak komplottet som skulle ryste det borgerlige Vest-Tyskland i en etterkrigstid preget av rekonstruksjon, konsensuspolitikk, marginalisering av venstresiden, kollektiv fortrengning av fortidige traumer så vel som fascismens overvintring i statlige strukturer.² Hun har blitt en forsvarsløs, sårbar og utlevert ungpige. Fra sagnomsust terrorist til en ennå ikke utvokst kropp; i Richters «barnebilde» ser vi bare ansiktet, deler av en arm, en mørklagt kåpe, en enda mørkere

2 Jf. Adornos foredrag om den nye høyre-radikalismen i Tyskland (1967/2019), «Aspekte des neuen Rechtsradikalismus», og hans foredrag/essay om *Vergangenheitsbewältigung* – den tyske offentlige debatten om bearbeidelsen av fortidige traumer etter 2. verdenskrig og Holocaust – «Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit» (1959). Et sentralt poeng hos Adorno er at den nazistiske ideologien ikke bare kan avfeies som et fortidig fenomen, men at den lever videre i institusjonene og i økonomien, også i form av maktpersoner, og at fascistisk ideologi og barbari er et immanent trekk i den vestlige sivilisasjonens dialektikk mellom myte og opplysning. Fascismen i det moderne Tyskland er altså ikke noe som enkelt gir seg til kjenne i form av synlige, voldelige og høylytte nynazistiske grupperinger.

bakgrunn Ulrike *fader* inn i. «Hun kunne vært meg», følger det dikteriske jeg-et opp med, «da jeg hadde / grønn ruskinnskåpe.» (11)

Lengselen etter nærhet til Meinhofs kropp som meisles underspilt ut i de foregående linjene, kulminerer plutselig i direkte identifikasjon mellom en historisk kvinneskikkelse – kun til stede som enigmatisk bilde – og et kvinnelig dikterisk jeg som tar henne i skue som barn en årrekke senere. Den forventede frasen «jeg kunne ha vært henne», inverteres, og vi får et komplekst, ustabil spill med både fraternisering og distanse. Med «mirakelkommisjonen» og leppenes berøring i de to siste verselinjene, får tilhørighetsønsket et helt konkret, kroppslig uttrykk, som både alluderer til avstanden mellom verk og tilskuer, eller bilde og konsument, er borte, og til den vulgære og profane helgengjøringen av Meinhof som kvinnelig ikon etter sin død. En gestus dikter-jeg-et altså også er med på.

Hva for et mirakel er det egentlig snakk om? Er den mystiske «kommisjonens» arbeid simpelthen å mane frem mirakler der hvor de egentlig ikke fantes? Denne «noen» som trykker sine lepper mot bildet gjør det motsatte av å presse øyet mot kamera, mot søkeren – er denne «noen» en eufemisme for «ettertidens mennesker», alle på museene som deltar i den fortsatte dyrkingen lenge etter at lukketiden er over, fremkallingen et faktum og reproduksjonen allestedsnærværende? «Kunsten holdt borgeren innenfor visse grenser så lenge den var dyr. Det er det slutt på», skriver Theodor W. Adorno i en passasje om kulturindustrien som interesserer oss i denne sammenhengen:

Dens grenseløse nærhet til de som er utsatt for den [anm. kunsten], uten noen formidling via penger, fullender fremmedgjøringen, og får begge til å ligne hverandre i den triumferende tinglighetens tegn. I kulturindustrien forsvinner respekten i likhet med kritikken: Sistnevnte etterfølges av den mekaniske ekspertise, førstnevnte til den glemsomme kulturn rundt prominente personer. For konsumentene er ingenting lenger dyrebart. (*Opplysningens dialektikk* 197–198)

Konsumets karakter av totalt nærvær likviderer ydmykheten og distansen mellom subjekt og objekt. Både respekten for det som konsumeres, og kritikken av hvilken ideologi konsument hviler på, forsvinner i den kulturindustrielle sfæren, anfører Adorno. Vi finner så absolutt tilbedelse i Berlins

nasjonalmuseum, men kan i denne lesningen også betrakte den som en tilbedelse uten ærefrykt og bønn – et nivellert og tvangspreget forbruk. Det er ingen fysisk avstand til dem som avbildes, men i praksis en ekstrem avstand som beror på fremmedgjøring og et tomt ritual rundt bygningen.

Oppløsningen av grensen mellom det dikteriske subjektet og hennes studieobjekt gir en forstyrrende og uklar relasjon mellom museets besøkende, billedkonsumentene, og deres tause alter, det opphengte legemet. Denne utflytende forbindelsen får senere i *Vandreutstillinger* en mildere og mer uskyldig gjenklang i den mer avstemte oden til det tyske skuespillerikonet Angela Winkler (f. 1944) heter det: «*Er du meg. Skrev jeg på et bilde. / Og da er du kanskje deg. Det er vel sånn det / er med den helvetes kunsten. // Det fine er at jeg vet ingenting. / Kanskje er du meg / når du er deg.*» (63) Der hvor den omskiftelige identifikasjonen med Winkler blir optimistisk, referanserik og bejaende på vegne av skuespillerkunsten – jeg-et assosierer til at «*Euripides får noen til å si at skuespillere låner ut øyeblikk / av livet sitt, for å vise hvordan vi mennesker er*» (62) – er den første Meinhof-suiten kjennetegnet av en muntlig og mer ubehagelig porøsitet. Gjenkjennelsen er tilsynelatende av en tilforlatelig art – dikteren er kun noen tiår yngre enn Meinhof – men inndras umiddelbart i et kostymepreget domene, en estetisert sfære hvor ytre, overflatiske kjennetegn på femininitet både danner bakgrunn for identifikasjonen og for et etterliv hvor den estetiske overflaten – Debords skinnbilde – og den instinktive berøringen av flaten betyr alt, fordi en foreløpig ikke kan nå forbi den.

Det er «*Noen prøver å trykke leppene mot bildet*» som punkterer den første satsen i ekfrasen. Scenen er satt for det utstrakte øyeblikket hvor begjæret etter nærhet til den utstilte kroppen vender over i en kroppslig-symbiotisk uhygge. Dyrking av den visuelle flaten blir til utvisking av den eksterne andre, som er brakt så nær at dens faktiske vesen blir borte for oss. I det kanoniske essayet om kunstverket i reproduksjonsalderen, siterer Walter Benjamin den franske dikteren Paul Valéry på følgende: «*Liksom vann, gass og elektrisk strøm ved et nesten umerkelig handgrep ledes inn i våre leiligheter langt borte fra [sic] for å betjene oss, så kommer vi til å bli forsynt med bilder og toneserier som innfinder seg ved et grep, nesten bare et tegn, og som deretter blir borte for oss på samme måte.*» (*Skrifter i utvalg I* 363)

Reproduksjonsteknologiene, som avskaffer det Benjamin kaller for kunstverkets *aura* – dets fremmede singularitet og unike karakter av her-og-nå –, gir bemektigelse og ødeleggelse av annetheten og det gåtefulle i objektet, idet det Andre, objektet, bringes altfor nær oss. Distansen er utradert. Løveids dikt gir et ekko av dette paradokset: Leppene trykkes helt inntil, men betyr det at objektet egentlig kommer nærmere og blir mindre abstrakt?

Løveids bilde av møtet med Meinhof, hvor kikkertrangen og gleden over å betrakte har tatt plass ved siden av det kroppslige nærværet, er også «bare» et tosomhetsmøte. Det har skåret av og fortrenget erindringen om de tallrike navnløse drepte – de faktiske ofrene. Det ligger altså både en rystende identifikasjon og et sterkt ubehag i diktets fremstilling av relasjonen mellom jeg-et og jeg-ets begjærsobjekt.

DISTANSERT INNLEVELSE OG VOLD

«Å være nær og rammes inn, å være nær og rammes» alluderer til nærheten mellom unnfangelsen og innkapslingen av et biografisk liv på lerretet – Richters skapelsesakt, som innrammer og iscenesetter Ensslin/Meinhof i en sammenheng (delvis) isolert fra den politiske virkeligheten de opererte i – og voldshandlingene de to kvinnene i sin tid utførte. Den ustabile forskyvningen gir oss en rekke sterke assosiasjoner: *ramme*, *ramme inn*, *rammes av*, hvor tilvirkningen av det ferdige kunstproduktet, tilvirkningen av de ikoniske fjesene og virkningene av *volden* inndras i utglidningen i ordet. Av andre mer eller mindre skjulte antydninger til volden – løsrevet fra den faktiske ideologien bak handlingene – finner vi dette verselinjeparat i tredje del: «Kan bilder vekke døde til live? / Gråter bilder? Pipler det blod?», og «En elv. En by. / Berlin? / Og hvordan skal jeg komme inn i bygningen.» (13), som også kan tenkes å vise til uvedkommende forbryteres adgang til offisielle bygg i den tyske hovedstaden. Men disse sentensene skjuler like fullt lidelsen – mer eller mindre bevisst.

«Å være nær og rammes» trekker tilskueren, eller kikkeren – og den lyriske personaen, med forrige verselinje «Jeg ville se Gudrun» i mente – aggressivt inn i tablået. Skillelinjene mellom den biografiske skikkelsen Ulrike Meinhof presentert gjennom Richters re-mediering, og det biogra-

fiske jeg-et som tar plass blant «en menneskekø» ved Neue Nationalgalerie, viskes ut. De faktiske brannbombene, skuddene og mordene fra fortiden (29 av RAFs 33 ofre ble skutt) omskapes til et metaforisk ekko; her, like ved fredelige, velordnede Tiergarten sentralt i Berlin, kan en ta den nøytraliserte fortiden i øyensyn, og la seg fortape – uten trusselen om vold – i den mystifiserte fordoblingen av diffuse kvinnekropper. Avgrunnen i tid som skiller museets besøkende, Meinhofs tragiske endelikt og handlingene hun rakk å ta del i, tillater en innlevelse uten konsekvenser, en ufarlig innføling hvor en kan forestille seg Historien mens en er «nær» Kvinnen, befridd historiens faktiske opphopning av katastrofer og av forglemt, forstummet lidelse. Vi ser for å slippe å se. Slik allerede Marx viste i kapittelet om varefetisjisme i *Das Kapital* (1867), tilslører og skjuler varefetisjismens teologiske, magiske blendverk det som ligger bak produksjonen av varene: strebenen, slitet, utbyttingen og lidelsen.

Lest desto mer bokstavelig, kan «å være nær og rammes» også vise til den urbane terrorhandlingens ekstreme vilkårlighet: Den anonyme tilskueren i byrommet går over fra å være en forbigående til å bli et tilfeldig offer. Selv om ofrene til RAF nesten utelukkende var politiske ledere, politifolk og amerikanske soldater – målene var spesifikt politiske, og de bedrev ikke sivil terror på den måten vi har kommet til å tenke på terroraksjoner i det 21. århundret – sørget også gruppens aktiviteter for å inngi splittelse, polarisering og skrekk i den vesttyske befolkningen. I den forstand lurer blodsutgytelsen i billedrammens, og dermed også diktets utkant – påminnelsen om volden finnes som en latent mulighet, et potensial, også i museets korridorer. Slik antydes forbindelsen mellom den faktiske, destruktive volden, den visuelle voldshandlingen i malerienes iterasjoner av kvinnes oppsyn, og diktets uunngåelige nærhet til dem begge. Men det streber også mot en «høyere himmel».

HELGENER OG PROFANERING

Løveids variasjoner over den terroristiske ikonografien krever nemlig at vi dveler litt mer ved de religiøse elementene i diktet. I sin gjennomgang av denne dimensjonen hos Løveid (2016) hevder Ole Karlsen at «gjenbruk og

ny-bruk av bibelsk og religiøst materiale er [også] et kjennetegn ved Cecilie Løveids poetiske praksis, ja, i grunnen gjennomløper det med vekslende styrke forfatterskapet fra begynnelsen av», men at hun har en kjettersk måte å tilnærme seg bibelske motiver på: «For Løveid er kanskje verken underliggende komposisjonsprinsipper eller hva som måtte være de litterære høydepunkter i Bibelen, det aller viktigste. Snarere er det at Bibelen utgjør et forestillings- og bildereservoar hun kan benytte seg og etablere et dialogisk forhold til.» (141) Slik ser det ut i omgangen med Ensslin i del to av diktet:

Jeg ser Gudrun Ensslin på fengselsbilder.
 De var i bladene, og Gerhard Richter kopierte,
 forstørret og malte dem.
 Først det ene kinnet, så det andre kinnet.
 Snudde hun seg brått for politiet, der i gangen.
 snudde hun seg som en fotomodell?
 Gudrun skulle vært en helgen, men jeg kjenner ikke
 reglene for helgenkåring, jeg vet bare at hun
 har hatt det vondt,
 og hva forlanger de mer, helbredelser?
 Helgenkommisjonen og Mirakelkommisjonen
 arbeider.
 Å være nær, å skamme seg, snu seg. Henge. Dø.
 Slengt på gulvet.
 [...]
 På det siste bildet bærer hun hodet som om
 hun gråter. (12)

Fra dette reservoaret hentes først en popkulturell variasjon over ordspråket «å vende det andre kinnet til»: «Først det ene kinnet, så det andre kinnet. / Snudde hun seg brått for politiet, der i gangen, / snudde hun seg som en fotomodell?» Ganske riktig gestaltet Ensslin en fotomodell i den persiske filmskaperen Ali Limonadis eksperimentelle kortfilm *Das Abonnement* (1967). Samtidig må det siste spørsmålet forstås som et dypt sarkastisk et. Med benevnelsen av posering er det som om diktets stemme også låner den kulørte pressens forkvaklede blikk på Ensslin – blikket som ga henne scenen hun også var avhengig av. Ser vi til Richters tre malerier, finnes imidlertid denne ambivalensen allerede i «kopioriginalen», mellom genuin, oppsperrret redsel hos statsmaktens representanter og en oppstyltet positur

som er bevisst fotografens higen etter å avbilde den uortodokse terroristen. Hans bilder står et sted mellom å fremvise fangenskap i avbildningen og å erkjenne den spesielle formen for forvrent kulturell selvrepresentasjon som foregår i de mediale gjengivelsene av Baader-Meinhof-gruppen, og som han selv, siden han tar utgangspunkt i de samme bildene, ikke kan isolere sin kunst fra. Kapitalismens metafysikk er da også det motsatte av Guds kontraksjon eller tilbaketrekning fra verden – sårbare gudebilder blir tvert om gjort radikalt tilnærmede og nære for at vi lettere skal kunne speile og få våre subjekter bekreftet i og av varen. Gudrun «er her». Den senere verselinjen «Kan grå lyse. Gråt kan lyse. Men engler kan rote seg bort» (14) blir i så måte en ironisk, men også melankolsk kommentar til «våre engler», medieikonene. De er uhyrlige, men også forskremte guddommer.

Diktets andre del skrur altså til den religiøse symbolikken. Fra nå av handler det nesten utelukkende om Gudrun Ensslin, langt mindre berømt i ettertiden, men kanskje også skjenket et mer omfangsrikt etterliv takket være Richters omreisende billedsyklus? «Gudrun skulle vært en helgen, men jeg kjenner ikke / reglene for helgenkåring», uttrykker jeg-et i en nærmest naiv og barnslig påståelig tone, for «jeg vet bare at hun / har hatt det vondt, / og hva forlanger de mer, helbredelser?» Hun stilles opp mot den helgenkårede kroppen i den første delen av diktet, og motivkretsen utvides med et blick for hvem og hva som har falt ut av den offisielle visuelle historieskrivingen. Antimetabolen får en ny vri: «Å være nær, å skamme seg, snu seg. Henge. Dø. / Slengt på gulvet.» For hvem er det som er nær, hvem er det som skammer seg, og hvem er det som snur seg? Ensslin? Hun vender det andre kinnet til i gangen, hun henger senere en natt fra taket og skal dø, og «slenget på gulvet» av historiebøkene, som favoriserte Meinhof. Men uten angitte pronomener eller egennavn kan vendingen også vise til de «posthume optiske overgriperne» hennes – publikum, media, kunstneren – og slik anses som diktets kamuflerte hevnaksjon. Tilsvarende kan det både være Gudruns kropp og selve maleriene som er slengt på gulvet og kassert – kan hende blir også dét Richter-malerienes skjebne i fremtiden.

Saliggjøringen synes uansett å være motivert ut fra hvilke ansikter som best lar seg reproducere på markedet. Gudebildene erobres uansett til prisen av en inngangsbillett, først på Neue, siden på MoMA, og dessuten

også gratis på internett den dag i dag. (Det siste faktum rommer en fascinerende dobbelthet: De er *enda mer* nærværende, men desto mer distansert fra forelegget, og overhodet ikke bilder som kan berøres taktilt og sakralt.) «På det siste bildet» forteller det lyriske jeg-et, «bærer hun hodet som om / hun gråter». Den visuelle matrisen er knapp, men alluderer til Jesu lidelse – kan hende gråter Ensslin for oss alle, satt til å romme de langt senere unnlattelssyndene i museumsrommet. Samtidig er åpningsordene «bærer hun hodet» lettere bibelsk-arkaisk, påkaller nærmest Salome-myten og er ikke minst en anglisisme (*bears her head*) – bærer hun sitt ansikt med verdighet, gråtende, eller finnes også bildet av et avskåret hode et sted i den samme formuleringen? *Ettertidens bilde* av Ensslin, antydes det, har halshogget den singulære kvinnen. Da er det interessant å merke seg at dikter-jeg-et sier at hun «vet» at «hun / har hatt det vondt», noe som antyder medfølelse og empati, men som også beror på en vulgær autoritet. Den som snakker i diktet, blir også for en kort stund en sannsigerske med tilgang på Ensslins innerste. Det dreier seg i alle tilfeller om en *profan* helgenkåring i denne delen av diktet. Tilbedelsesmekanismene og følelsene helgenene vekker, er kanskje de samme som i tidligere tiders mer sakrale religiøse riter. Men inngår de i en kultus hvor det først og fremst er skuespillet (Debord), kapitalen og opplevelsen som blir tilbedt.

KUNSTFILOSOFI, KAPITALISME OG DELTAGELSE

I tredje del tar dikter-jeg-et derimot steg til siden. Hun forlater utstillingsrommet og innlevelsen, og inntar en spørrende posisjon. Det tales i mer abstrakte termer og diskursive vendinger, selv om språket også både er undrende, poetisk og dagligdags. Slik ser de to første av tre strofer ut:

Jeg har noen spørsmål til denne scenen.

Spiraler av folk omkring en bygning.

En elv. En by.

Berlin?

Og hvordan skal jeg komme inn i bygningen.

Det evig mystiske med kunsten, at det er et arbeid å komme inn.

Hvorfor blir disse bildene så attraktive for oss.

Skyld velter opp. Skyld!
Hva er det som foregår.

Jeg har flere spørsmål.
Hva veide bildene og hva veide hun?
Helbreder de?
Kan bilder vekke døde til live?
Gråter bilder? Pipler de blod?
Kommer det melk nå?
Hva med sultestreik, tvangsmating?
Og kommer noen for å drive det onde på flukt? (13)

Mer eksplisitt kunstfilosofi erstatter den sanselige, inntrykksvare og materielle medieringen av problemene. Samtidig er det lyriske jeg-et mer forvirret, agitert og direkte i henvendelsen enn tidligere: «Hvorfor blir disse bildene så attraktive for oss. / Skyld velter opp. Skyld! / Hva er det som foregår.» De belemrende spørsmålene, den sårbare inkvisisjonen og utropene, rammer inn ubehaget ved å ta del i bildene. Dette er Løveids billedkonflikt: en indre tvekamp som påkaller skam og skyld over å ha bidratt – som betalende og nysgjerrig besøkende – til den narsissistiske helgenkåringen, ved å stille seg trygt overfor Richters Gudrun-versjoner. Spørsmålet om hva bildene veide, og hva Ensslin veide, setter det hele i relieff. Søkelyset på det konkrete og fysiske omdannes til et spørsmål om hva vekten, verdien, av et menneskeliv kan være, når det er oppslukt av kunstmarkedet og av den kunstneriske appropriasjonen.

Kapitalismen er en ekstrem kultreligion som frembringer skyld, hevder Walter Benjamin i fragmentet «Kapitalismus als Religion» (1921), den er «feiringen av kultusen *sans rêve et sans merci*» [«drømmeløst og nådeløst»], blottet for vanlige ukedager. (Skrifter i utvalg II 290) Er ikke museumsbesøket på Neue i Berlin nettopp et slikt bilde på en uoppørlig fest i den uforpliktende opplevelsesøkonomien? Den kapitalistiske samfunnsformen, skriver Benjamin, gir oss «ingen dag som ikke er helligdag i ordets fryktelige betydning: en utfoldelse av all slags sakral pomp og prakt, tilbedelsen som ytterste anstrengelse». Og den er en «kultus som skaper skyld» – den eneste som påkaller mer skam og skyld i stedet for å rense en for skylden. (290) Falsk renselse forekommer kun ved mer konsum, mer

betraktning av den utstilte varen, og kan hende er miraklene i Løveids dikt nettopp ektefødte skrømt av en slik overenstemmelse. Vi skammer oss over å elske å se på bildene som har lagt seg over terroren, og forsøker å kvitte oss med den ved å drive kikkingen til sin ekstreme ytterlighet, til den ytterste tilbedelse med sameksistens og symbiotisk nærhet uten faktisk tilhørighet.

Så langt har vi betraktet Richters verk gjennom den dikteriske personaens blikk i Løveids visjon. Det er en visjon befridd for realpolitikk, i den forstand at vi ikke får servert detaljer om de traumatiske hendelsene som skjedde under Den tyske høsten i 1977. F.eks. taler verken diktet om RAFs bortføring av og drap på den vesttyske arbeidsgiverpresidenten Hans-Martin Schleyer, eller om PFLPs kapring av Lufthansa-flyet Landshut, som RAF også tok del i for å forsøke å frigjøre fangede medlemmer. Dette grepet er befriende og nydannende – det er et steg til siden for den etablerte historieskrivingen – men innebærer vel også en ny form for forstumming? Hvis reproduksjonen av Meinhof har henvist Ensslin til historiens skraphaug, hvor hun lever videre med et mindreverdig uttrykk, hvem taler for de stemme- og *billedløse* drapsofrene? Disse finnes da heller ikke i Gerhard Richters «originalkopier».

Den tyske kunsthistorikeren Benjamin Buchloh anfører i en lesning av maleriene fra 1989 at en må forstå Richters maleriske syklus i lys av «elimineringen av Rote Armee Fraktion». Han hevder at historien om gruppen har blitt gjenstand for kollektiv fortrenkning, samtidig som politisk opposisjon utenfor etablert parlamentarisme eller radikal, «intervensjonistisk» kritikk av den sosiale ordenen (forbrukersamfunnet) simpelthen er «utslettet».³ (105) Buchloh tar tydelig stilling til menneskene Richter har avbildet så vel som den politiske horisonten når han konkluderer med at

«Richters *October 18, 1977* forsøker å igangsette en ettertenksom minnesmarkering for disse individene, som var antatt skyldige i forbrytelser som i stor grad ikke lot

3 Allerede i 1985 utkom imidlertid journalist og *Der Spiegel*-sjefsredaktør Stefan Austs bestselgende *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Boken ble filmatisert i 2008 av den tyske filmskaperen Uli Edel, og Baader-Meinhof-gruppens skikkelser figurerer også i en rekke filmer og serier på 2000-tallet, f.eks. Olivier Assayas' kritikerroste antologifilm *Carlos* (2010).

seg bevis (til tross for flere år med etterforskning og en rettssak som aldri endte i domfellelse), i likhet med den forbrytelsen som de selv ble ofre for (og som aldri engang ble etterforsket). Disse maleriene motsier det nåværende historiske øyeblikket, som forbyr å reflektere over virksomheten til Ulrike Meinhof, en av de viktigste venstreorienterte journalistene og pasifistene i etterkrigstidens Tyskland, Gudrun Ensslin, en ung litteraturhistoriker, og Holger Meins, en ung filmregissør. [...] I det at han eksplisitt nekter å dele opp *October 18, 77*-maleriene i enkeltstående objekter eller å la dem inngå i de sedvanlige kanalene for distribusjon på markedet, utfordrer Richter, selv om det er snakk om én enkelt konstruksjon av en unik situasjon, de nåværende forbruksmodellene som den eneste mulige måten å imøtekomme kunstnerisk praksis på.» (105; 109)⁴

Idet Løveid skriver sin ekfrase, skal altså maleriene reise, til Museum of Modern Art på den amerikanske østkysten, og den klandestine tyngden Buchloh påviser hos Richter i 1989, synes å ha gått tapt, forsvunnet inn i forbrukermodellen. Hennes spørsmål «Kan bilder vekke døde til live?» spiller på higenen etter å la ikoniske figurer, uavhengig av deres fasttømrede ondskap eller evige plass i verdenshistorien, gjenoppstå igjen og igjen i varens form. Det kan også være Løveids vink til de *andre* døde, de som har blitt neglisjert under skuespillet og kastet inn i glemselen. I den forstand blir det også «et arbeid å komme inn» i noe vektigere, og å arbeide henimot en større, moralsk forpliktelse – et arbeid som ikke bare går ut på å komme seg raskt inn i museumsbygningen for å lovprise. Og i lys av en slik negasjon blir Buchlohs ortodokse glorifisering av Richters negasjon stilt i et grellere lys. I dag er det, som Løveid antyder, ikke så enkelt som at

4 «Richter's *October 18, 1977* attempts to initiate a reflective commemoration of these individuals, whose supposed crimes remained to a large degree unproven (despite years of pretrial investigation, which never even resulted in an indictment), as was that crime (never even investigated) whose victims they became. These paintings contradict the present historical moment, which prohibits reflection on the activities of one of the most important left-wing journalists and pacifists of postwar Germany, Ulrike Meinhof, a young literary historian, Gudrun Ensslin, and a young film director, Holger Meins. [...] In his explicit refusal to break the group of paintings *October 18, 1977* into individual objects or to have them enter into the usual channels of market distribution, Richter contests, even if in a singular construction of an exceptional situation, the current modes of consumption as the exclusive form of responding to artistic practice.»

bildene er kontradiksjoner av «det nåværende historiske øyeblikket», selv om venstreradikalismens plass i den offisielle, liberale historieskrivningen i bred forstand, naturligvis kan og bør diskuteres og problematiseres.

«Kommer det melk nå?»-spørsmålet bringer Baader-Meinhof-gruppens kvinner inn i en større motivkrets. Her alluderer Løveid til forventningen om kvinnelighet *qua* uuttømmelig reservoar – at vi alle som frir etter nærværet deres, venter på å die fra brystene, suge næring fra kroppene som allerede har blitt fordoblet og fullkomment visualiserte lenge før Richters satte penselen mot lerretet. «Dødsmerket, blitset, men malt med fineste mårhår / med anstrengelse, med herrehender» (14), skriver Løveid på neste side. Men også: «Utvasket, nesten borte, er hun, hemmelig er hun.» (14) «Hun» blir gjort usynlig i den maskuline skapelsen. Men det avsluttende utsagnet, «hemmelig er hun», antyder at det fortsatt finnes en gåtefull og ikke-behersket rest igjen av det biografiske mennesket – en rest som ennå ikke er subsumert under mediekapitalen. Men hvem er kvinnen denne gangen? Pronomenet «hun» er stilt åpent, atskilt fra egnavnet med mer enn én strofe. Det er usikkert om det er Meinhof eller Ensslin som både utviskes og «gjøres hemmelig» (det siste av dikteren), eller om det dreier seg om en større, generell feminin figur, Kvinnen som sådan med andre ord, som er destillert ned til gåte og apoteosert. Men hun er også ennå ikke helt inndratt i en totalitet hvor det går inflasjon i å paradere hver en minste gest «i en gang på politihuset».

Hvor «lander» så diktet i betraktningen av kvinnene? Holdes de helt inne i den voyeuristiske totaliteten, eller levnes det et håp om en annen måte å se eller bryte med reproduksjonene på?

SVANE OG VAMPYR

Den eksperimentelle pronomenbruken og kritikken av avbildningsregimet skjerpes faktisk i den siste og sjette «suiten» i Løveids hymne til Ensslin. Her er hun på sitt mest kritiske:

«Her ligger de alle.

Her ligger hun med sitt eget tau, i en Gudrunseng.

Hun skal til MoMA.

Vi skal fortsette å glane på terroristen.
Hun skal helbrede.
Hun skal glede.
Hun skal glefse.» (16)

Denne glefningen introduserer en ny torn i leserens øye. Der hvor «glede» og «helbrede» i et velklingende enderim fastslår med besk, korthugd ironi hva det museumsetetiske paradigmet har gitt oss – en underholdnings-industriell kvasi-nekrofil tilbedelse av kopier av døde kvinnekropper –, så er *glefset*, med flerringen av tenner, sekreter fra munnen og ulyder fra et grin, langt mer proaktivt, truende og voldelig. Her blir også den implisitte vampyrismen i Richters visuelle innsirkling og den museale reproduksjonens ufarliggjøring av «drapskvinnen» snudd på hodet: Gudrun Ensslin slår tilbake fra dødsleiet, fra graven, armert med abjeksjon og et rep hun har tatt sitt eget liv med. Vi har allerede sitert diktets siste verselinjer – «De [bildene] glefser vakkert / som svaner.» (16) – hvor hun forbindes med den symboltunge, nesten belastede svanen: med kjærligheten, renheten, uskylden og femininiteten.

Mellom vampyr og svane, mellom blodsugeren og uskylden – slik ser vi henne og hennes like i dag. Vi, tilbederne – dagens konsumenter, som Løveid uvegerlig også er en av – trenger en liten slump av begge deler. Vi har gjort oss avhengige av den harmoniserte kopien, og slik må det forbli. Bildet av terroristen må holdes akkurat der, fastlåst og ufarliggjort, så vi lettere kan vende blikket vekk fra uhyrlighetene og uhyrlighetenes beveggrunner – og dermed slippe å sone for vår skyld. Da vender vi oss heller, slik Benjamin allerede bemerket i 1923, mot enda mer forbruk, men som igjen bare skaper mer skyld.

I svanens form nøytraliseres Ensslins transgresjon. Og i vår projektive identifikasjon får hun samtidig hun rollen som vampyr for at vi skal kunne utholde vår egen foraktfulle utarming og estetisering av den både sårbare og voldelige kvinnekroppen. Ved at hun omdannes til vampyr, kan vi lukke øynene for vår egen vampyrisme. Slik får umuligheten av å integrere den uforsonte indre motsetningen sitt skinn av harmoni, idet det utsondres til objektet. Det er som om diktet utsier at vi hater og elsker terroristene som har blitt gjort til medieikoner, vi klarer ikke å holde ut med at vi lever i og

skaper den samme kulturen de lever og skaper i. Slik henviser vi vår egen deltagelse, forbryterens kropp og årsakene til forbrytelsene, til glemselen. Dette er helbredelsen vi forlanger av våre helgener.

Forskjellen er stor til fremstillingen av den eneste andre berømte terroristen som opptrer i *Vandreutstillinger*. I diktet «Straff. En fantasi», som ikke er en ekfrase, navngis ikke engang gjerningspersonen. Med referanser til «gallauniform», «alle foreldrene», «sønners og døtres plikter», «der hvor taket falt ned på regjeringsskrivebordet» og «nett, manifest, dukker» (49) er det imidlertid ingen tvil om at det er snakk om Utøya-terroristen Anders Behring Breivik, som 22. juli 2011 tok livet av 77 mennesker. I de siste fem verselinjene utkrystalliserer Løveid en helt annen poetikk enn den som ligger mellom linjene i «Noen av 18. oktober-maleriene»:

I dommens premisser ligger også: at ingen av disse botsøvelsene
 må fotograferes, skisses, kartooneres eller filmes.
 Ingen lydopptak må finne sted, bare ordet *unnskyld* kan tas opp.
 Man kan ikke gå tilbake og endre på noe som er følt.
 Derfor, og selv om han gjør alt dette, blir det stille. (49)

Dikteren har forestilt seg en rekke botsøvelser Breivik tvinges til å gjøre som en del av en ny straff, og det ender altså med en «ikonoklastisk» deklamasjon. Dette er det radikalt motsatte av reproduksjon og synliggjøring. Her kommer snarere Løveid med en advarsel mot å vise frem voldens opphavsperson. Slik Toril Moi skriver i artikkelen «Markedslogikk og kulturkritikk: om Breivik og ubehaget i den postmoderne kulturen» (2013), handlet morderens avsindige krig mot såkalt kulturmarxisme «først og fremst om image-skaping» (21). Han blir, hevder hun, «den perfekte illustrasjon til postmoderne subjektsteori, som hevder at subjektet er som Peer Gynts kjerneløse løk: Det består bare av lag på lag av samfunnsmessige og institusjonelle diskurser» (22). Breiviks selvbilde og selvrepresentasjon er tuftet på markedstenkningens fundamentale tomhet. Alt, også selvet, kan og må kjøpes og selges, og «terroraksjonen er markedsføringsoperasjonen» for det intellektuelt sett helt forstyrrede manifestet han skrev i anledning massedrapene (29-30). Slik kan vi lese Løveids dikt som en protest mot terroristens medialiserte, nyliberale og uthulede livsform. Det maner om mindre reproduksjon og mindre opp-

merksomhet – mindre vampyrisme. I bemerkelsesverdig kontrast til diktet om Ensslin og Meinhof *advares* det her direkte mot reproduktiv avbildning, banal innlevelse og påstått nærhet, og dermed også mot avstanden som passiviserer og tillater utviskingen av ofrene.

LØVEIDS BEVISSTE DELTAGELSE

Avslutningsvis kan vi spørre: Hva utsier Løveids dikt om relasjonen mellom tilskuer og bilde? Hvor går den nevnte grensen mellom deltagelse og kritikk?

Disse menneskene er vår tids falne ikoner *par excellence*, synes Løveids dikt å utsi. I det symbiotiske forholdet mellom tilbeder og helgen materialiseres den tingliggjorte relasjonsformen under kapitalismen. Slik terroristene iscenesetter en scene til spredning av lidelsen, bistår også publikum med å kringkaste volden, og sprer deres visuelle evangelium. Kanskje fortsetter også kunstneren – Cecilie Løveid – og hennes stedfortreder i ekfrasen, å gi forbryterne en skueplass. Men hun gjør det på et radikalt annet vis, ved å tilkjenne sin medskyldighet i det kollektive begjæret, og ved å ta både begjærsapparat og tilbedelsesobjekt i skue fra andre vinkler.

Løveid nærmer seg en representasjon av berømttheter fra nesten et halvt århundre siden. Men diktet påstår at dagens mediale mekanismer – det hastige, ukritiske og gjerne ekstremt følelsesladde forbruket av visualisert terror – slettes ikke er så radikalt ulike det som skjedde på 70-tallet, at den kunstneriske bearbeidelsen av den på 80-tallet heller ikke bare kan frigjøre seg fra tilbedelsesmekanismene, og at kunstens markedsfetisjistiske praksiser på 2000-tallet bare forsterker ritualet. Hennes betraktning av «den gamle volden» setter den i forbindelse med «dagens vold». Denne har kanskje minst like mange nivåer og sirkulerer mer kakofonisk enn noen gang, men konsekvensen er den samme: glemsel av lidelsen.

Filmprofessor Gertrud Koch foreslår i en tekst om Richters syklus (1992) at den opphetede følelsesmessige resepsjonen kanskje beror mer på en katarsis-effekt som ligger i «bildene selv», enn i den offentlige politiske diskursen – «whether perhaps here the tabooed theme was not overshadowed by the blurred, indistinct image from our memories» (142). Hun anfører:

«The picture cycle in question puts on display neither “the beautiful souls of terror nor the harsh machinery of the state”; what they show is blurredness, things out of focus, behind which objects and people disappear. It is only the picture of Ulrike Meinhof as a young girl that contains a trace of a personal history.» (Ibid.) Det som er sjokkerende her, slutter Koch, har muligens mer å gjøre med kjølig distanse enn emosjonell slagkraft. Her skal jeg ikke konkludere med å ta «parti» for en av disse, men vil bemerke at Løveids dikt viser hvordan nedtegnelsen i 2017 av *betraktningen* av maleriene på OO-tallet, er fastspent i en dialektikk mellom kulde og følelse, at disse to betraktelsesmåtene forutsetter hverandre, og at de sammen tjener kapitalens tomme ritualer.

Når Løveid fastslår at «Dette er et bilde av en pistol» (15), gjør hun det altså med vissheten om at det faktisk ikke finnes avbildninger av pistoler eller andre håndvåpen i Richters simulakrum. Slik viser verselinjen tilbake til *poesien* som praksis, og dermed til språket *per se*, som voldsutøvelse – vold mot de for lengst døde, de som led under våpnene. Da kan vi se tilbake til diktets begynnelse, en sirkelbevegelse som ikke er ulik gjentakelsestvangen i symbiosen mellom terrorist og tilskuer: «En menneskekø snodde seg ti ganger rundt / Neue Nationalgalerie / da bildene kom til Berlin.» Å *sno seg*: å *snu*, å *snu seg rundt*, å *sno seg unna* – *lure seg unna*, *slippe unna* med noe. Det lyriske subjektet *snor seg* også rundt, og *retter seg først og fremst* mot bildene og skuespillet. Det følger spiralens bevegelse og flukt rundt bygningen, på rømmen fra tildekt lidelse.

Som et vitnesbyrd om estetiseringens irrganger og den terroristiske ikonografiens tiltrekningskraft er «Noen av 18. oktober-maleriene», med et marxistisk vokabular, et *symptom*. Diktet deltar i den markedsstyrte tilbedelsen av dagens falne helgener, i reproduksjonen av bildene de selv skaper og som mediene gjenskaper, og i glemselen av de allerede glemte ofrene. Men diktet er også er noe så sjeldent som et symptom som ikke forneker sin sykelighet, og som iscenesetter patologien for å kunne reflektere over den. Slik kan vi kanskje bedre få øye på vår egen.

BENJAMIN YAZDAN (f. 1992) er stipendiat i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo, og jobber som litteraturkritiker for *Bokvennen Litterær Avis* og filmkritiker for *Klassekampen* og tidsskriftet *Montages*.

«DER STOFF, AUS DEM DIE KUNST ENTSTEHT»

The iconography of terrorism in Cecilie Løveid's ekphrastic poem on Gerhard Richter's October 18, 77 (1988)

The public consumption of reproduced visualizations of terrorism and its perpetrators seems to have changed radically over the last few decades. The media aesthetics and the vulgar iconography of terrorism seem to surround us, available at the cost of a few operations on our smartphones. How does earlier “iconic” acts of terrorism and iconic imagery of terrorists prefigure this change of matters?

In a close reading of Cecilie Løveid's ekphrastic poem “Noen av 18. oktober-maleriene” [“Some of the October 18 paintings”] from her poetry collection *Vandrestillinger* [“Wandering exhibitions”], these motifs are discussed in relation to her vision of Gerhard Richter's photorealistic paintings of the Rote Armee Fraktion, more specifically his representations of female radical left activists and clandestine terrorists Ulrike Meinhof and Gudrun Ensslin. This article examines terrorism's aestheticized gender politics, the profane beatification of notorious perpetrators, late capitalist consumerism of their images and the problematic of the artist's partaking in such an aesthetic.

KEYWORDS

NO: Cecilie Løveid, Gerhard Richter, terrorisme, medieestetikk, ekfrase
EN: Cecilie Løveid, Gerhard Richter, terrorism, media aesthetics, ekphrasis

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. *Aspekter ved den nye høyre-radikalismen* (1967/2019). Overs. Pål Veiden. Oslo: Cappelen, 2020.
- Adorno, Theodor W. «Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit» (1959). *Eingriffe: Neun kritische Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. 125-146.
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. *Opplysningens dialektikk: filosofiske fragmenter* (1947). Overs. Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus, 2011.
- Benjamin, Walter. «Kapitalismen som religion» (1923). *Skrifter i utvalg II*. Red. Arild Linneberg. Overs. Pål Norheim. Oslo: Solum Forlag, 2014. 290-292.

- Benjamin, Walter. «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet (andre og tredje versjon)» (1936). *Skrifter i utvalg I*. Red og overs. Arild Linneberg. Oslo: Slum Forlag, 2014. 360-408.
- Buchloh, Benjamin H. D. «A Note on Gerhard Richter's "October 18, 1977"». *October 48* The MIT Press (1989): 88-109.
- Crawford, Karin L. «Gender and Terror in Gerhard Richter's October 18, 1977 and Don DeLillo's "Baader-Meinhof"». *New German Critique* 107, Duke University Press, (2009): 207-230.
- Debord, Guy. *Skuespillsamfunnet* (1967). Overs. Jonas Bals et. al. Oslo/Bergen: Gasspedal/News from NowHere, 2009.
- Karlsen, Ole. «'Og jeg ser jo at dette er et alter'; Kirkeromsrekvisitter, bibelspråk og bibelske forestillinger i Cecilie Løveids sene poesi». *Nordisk samtidspoesi: Cecilie Løveids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2016. 140-157.
- Koch, Gertrud. «The Richter-Scale of Blur». *October 62*, The MIT Press (1992): 133-142.
- Ohldieck, H. J. & Selnes, G. «Introduction: Violence and Aesthetics». *The Aesthetics of Violence*. Red. Ohldieck, H. J. & Selnes, G. Oslo: Spartacus Forlag/Scandinavian Academic Press, 2020. 7-30.
- Seib, Philip M. *As Terrorism Evolves: Media, Religion, and Governance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003.
- Løveid, Cecilie. *Vandreutstillinger: dikt*. Oslo: Kolon, 2017.
- Løveid, Cecilie. *Spilt: nye dikt*. Oslo: Kolon, 2001.
- Marx, Karl. *Kapitalen: kritikk av den politiske økonomien. Første bok: Kapitalens produksjonsprosess* (1867). Overs. Erling Kielland et. al. Oslo: Bokklubben, 2008.
- Moi, Toril. «Markedslogikk og kulturkritikk: Om Breivik og ubehaget i den postmoderne kulturen». *Samtiden* #3/ (2012): 20-30.
- Rustad, Hans Kristian. «Å lage poetiske bilder av fotografier. Om noen ekfraser i Cecilie Løveids diktning». *Nordisk samtidspoesi : Cecilie Løveids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset, Oplandske Bokforlag, 2016. 158-173.8

