



© Knut Åsdam / BONO. Bilder fra Finally (2006).

Anarkitektur

BILDEKUNST: Livet i den moderne byen har dannet bakteppe for de fleste moderne filmer. Hvordan ville en film med selve byen som sitt subjekt se ut? *Filter City* er norske Knut Åsdams første framstøt i filmens verden. Arbeidet vises nå på Internasjonale Film Festival i Rotterdam. Å plassere subjekter i rom framfor fortelling er mer et kjennetegn ved installasjonskunst enn film. Åsdam tilfører kunnskap fra kunstproduksjon til film. Typisk for *Filter City* er vaganten involvert i en urban hverdagslivspraksis, som opplever friheten i å motstå teknologiene som skaper disiplin og kontroll. Visualiseringen er politisk – en slags overgang fra praksis til kritikk til i hverdagslivet.

SIMON SHEIKH

Dansk kunstkritiker.

En skjerpet bevissthet om hverdagslivet kommer til å erstatte mytene om «tettertanke» og «oppriktighet» – overlagte, beviste «løgner» – med den rikere, mer komplekse ideen *tanke-handling*.¹

Henri Lefebvre

Livet i den moderne byen har dannet bakteppe for de fleste moderne filmer. Dette er neppe overraskende, tatt i betraktning at filmen historisk sett var et urbane fenomen, laget for konsum i byen av byens subjekter. Men hvordan ville en film med selve byen som sitt subjekt se ut? Man kan si at Jean-Luc Godards film *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (To eller tre ting jeg vet om henne) fra 1966 er en slik film. Tittelens «hun» er ikke den kvinnen vi følger gjennom filmen, men byen hun bor i: Det moderne Paris. Filmen gransker hva slags virkning Paris, en by i økonomisk og arkitektonisk forandring, har på sine innbyggere og fokuserer på sammenhengen mellom konsum og prostitusjon i den «nye» byen av moderne høyhus. Subjektene i filmen er avhengige av arkitekturen og økonomien rundt seg, fanget mellom høyhusene samt levestandardene i dem.

Byen er på samme tid, ramme og matrise, som den er i norske Knut Åsdams *Filter City* (2003).

I Åsdams arbeider kan vi se en kontinuerlig undersøkelse av urbanitet og subjektivitet. Det han beskriver som sin interesse for «samtidens subjektivitet», omfatter strukturen av samtidens miljø og de ulike atferdsmoder som vises derigjennom. Han utforsker hvordan disse i sin tur strukturerer dannelsen av subjektivitet, inkludert vår bruk og forståelse av språk, seksualitet og kjønn. Produksjonen av rom fører her til produksjon av (visse) subjektiviteter, av muligheter og umuligheter. Sammenhengen mellom arkitektur og språk synes å danne kjernen i *Filter City*, hvor dets protagonister er i dialog med sine omgivelser, seg selv og hverandre gjennom språk og bygninger. Det ser ut som om livet mellom bygninger er en konstant dialog i et dobbelt språk som uttrykkes gjennom bygningene og kroppen. Dette forløper imidlertid ikke friksjonsfritt. Mens protagonistene stadig strever i forhandlinger med sine (urbane) vilkår og med å forstå disse, støter de på blindgater, veiskiller, misforståelser, de må snu, står igjen med rester eller overskudd. Hånd i hånd med territorialiseringen av gatene og blokkene, går de-territorialiseringen av subjektene. For og imot. Fram og tilbake. *Fort da*.²

FILTER CITY ER Åsdams første framstøt i filmens verden. Vi følger hovedsakelig til kvinnelige karakterer som lever på offentlige steder i en spesifikk, men ikke spesifisert by over et tidsrom som heller ikke er spesifisert. Deres relasjon til hverandre er uklart, i likhet med deres sosiale status. Første gang vi møter dem er i en lang introduksjons-scene på et gatehjørne. Hva denne scenen introduserer i forhold til historie og subjektivitet er imidlertid uklart. *Filter City* forkaster raskt filmatiske konvensjoner knyttet til fortelling og kontinuitet. Tradisjonelt brukes introduksjons-scener til å etablere karakterene i en narrativ struktur – for å forklare akkurat nok til at seerne forstår deres situasjon. Åsdams scene derimot etablerer kun selve uklarheten i relasjonene og posisjonene. Vi ser at karakterene henger på et gatehjørne i et moderne bylandskap, men idet vi nærmer oss ser vi at de ikke hører til her. De er tydeligvis ungdommer og bekrefter heller ingen andre etablerte forestillinger man har om gatefolk. De er unge kvinner som ikke lett kan kategoriseres som gjengmedlemmer eller omstreifere. De bare er *der*, uforklarlig. Imidlertid ser de også ut til å høre til der – vi kan ikke oppdage noen uro hos dem, men heller en familiaritet, en merkelig fornemmelse av tilhørighet. Kanskje vi da kan karakterisere dem som «familære fremmede».³

Samtidig som karakterenes fremtoning på lerretet er flyktige tegn, skifter også deres tale fra fortellende, folkelig dialog til et

eroderende teori-poesispråk. Gjennom dialogene og monologene forstår vi at noe forbinder disse karakterene, men vi finner aldri ut hva det er: Er de venner eller elskere, eller begge deler? Nå eller i fortiden?

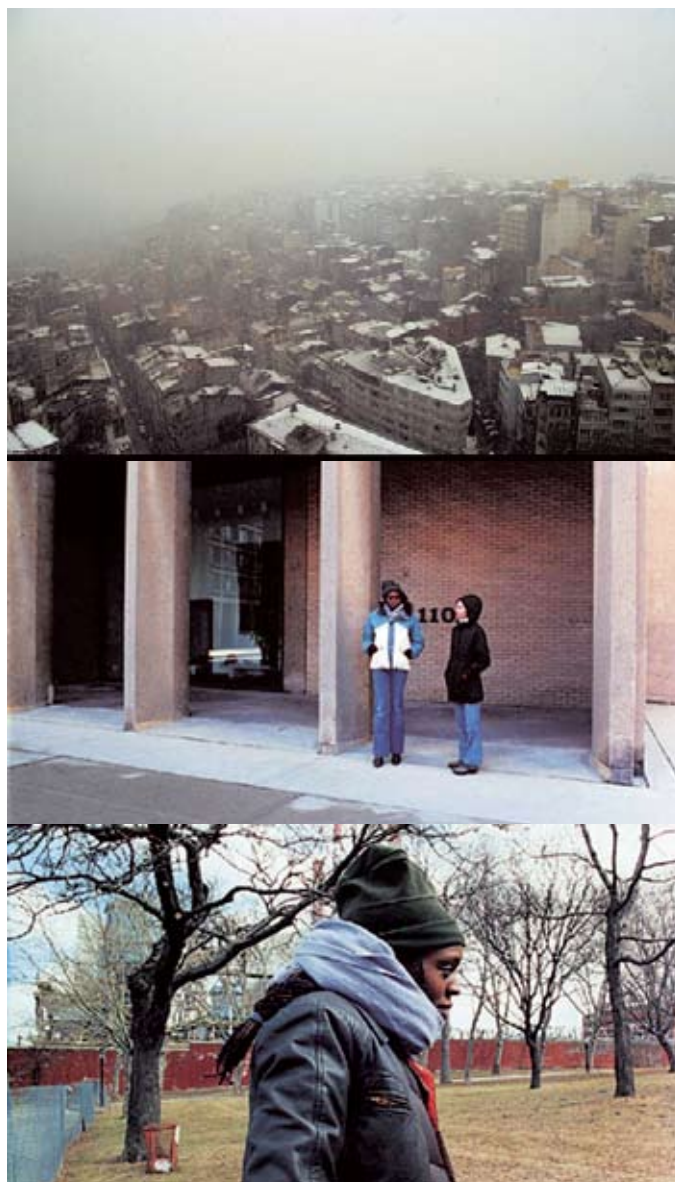
Å PLOSSERE SUBJEKTER i rom istedenfor i en fortelling er mer et kjennetegn ved installasjonskunst enn film. I installasjonsarbeider finner vi en romlig montasje som involverer tilskuerens fysiske bevegelse og plassering. Det handler om «location» og stimulerer til refleksjon rundt representasjonen. Dette kjenner vi fra minimalismetradisjonen og de arkitektoniske installasjonene som kom etter den. Med introduksjonen av videoinstallasjoner, er vi vitne til en gjeninnføring av (det levende) bildet i rommets virkelighet. Med videoinstallasjon opplever vi et rom for filmatisk produksjon som faktisk kan avslutte tilskueren og som gjennom bruken av mangfoldige prosjeksjoner kan tilby flere synsvinkler samtidig.

Den franske teoretikeren Jean-Christophe Royoux snakket om en «romliggjøring av fortellingen» i samtidens videoarbeider. Med andre ord: En romliggjøring av filmen som bokstavelig talt inkluderer tilskuerens rom.⁴ Med *Filter City* presenterer Åsdam denne prosessen i revers: Istedenfor å overføre filmkonvensjoner og metoder til kunsten, tilfører han kunnskapen fra kunstproduksjon til film. Det som oppnås er ikke så mye en fortelling om romliggjøring som selve romliggjøringen av fortellingen.

Det er ikke privatliv, men isolasjon, som skaper individualitet

Dermed er protagonistene i *Filter City* i mindre grad del av en fortelling enn av en romlig ramme, eller scene. De er absorbert av rommet og det er ikke mulig å skille deres aktiviteter og subjektiviteter klart fra dette rommet. Karakterenes forhold til byrommet kan fra tid til annen være antagonistisk, men det er likevel alltid en del av dem. Begge hovedkarakterene, S og O, personifiserer dette forholdet. S prøver stadig å finne nye måter å samhandle med og interessere seg for byen og dens subjekter. O derimot faller gliende over i depressiv tale og en fremmedgjort tilstand som smelter sammen med det grå byrommet rundt henne. S er den aktive karakteren som følger en mer vital linje i samspillet med byen. Som en privatdetektiv eller hverdags-motstandskjemper, spaserer hun i byen og gjør den dermed til fortellingen. Figurene ligner på Michel de Certeaus berømte idé om vaganten. Vaganten som er involvert i en urban hverdagslivspraksis, opplever ikke bare kontroll og utilgjengelighet, men også gleden og friheten som ligger i å motstå teknologiene som skal skape disiplin og kontroll, ved å nekte å bli redusert til å være en av dem.⁵ S følger etter en ukjent kvinne, først gjennom noen kjente gater og siden mellom reolene i en dagligvarebutikk. S funderer rundt sin interesse for denne personen. Hennes identitet forblir et mysterium. Bortsett fra i ett avgjørende henseende. S gjenkjenner denne personen, ikke fra et spesielt sted, men fra overalt: Hun ligner på henne selv gjennom romlig tilhørighet. De bor i og territorialiserer det samme rom, og selv om deres romlige praksis ikke er identisk, er de like.

I DETTE HENSENDE minner *Filter City* om Gordon Matta-Clarks *anarkitektur*-begrep – en blanding av anarki og arkitektur – slik man kan se det i installasjonsarbeidet *Conical Intersect* som oppstod i Paris i 1975, mot slutten av den samme perioden av urban fornyelse som var tema i Godards film. Prosjektet gikk ut på å lage et hull gjennom en hel husblokk som skulle rives. Det Matta-Clark's offentliggjøring av disse private rommene viste var ikke forskjell eller individualitet, men strukturell likhet: Leilighetene lignet på hverandre, ikke bare i romindelingen, men også i inven-



© Knut Åsdam / BONO. Bilder fra Filter City (2003).

tar og innredning. Derigjennom gjorde Matta-Clark det tydelig at privatliv ikke skaper individualitet, men isolasjon: Alle levde lignende liv i lignende leiligheter, men forble allikevel usynlige for hverandre. Følgene av visualiseringen av likhet og isolasjon er dypt politiske og tydeliggjør en overgang fra *praksis* til *kritikk* til *revolusjon* i hverdagslivet.⁶

Åsdams arbeid kan plasseres i denne tradisjonen og står i forbindelse med både Godard, 60-tallets film, samt Matta-Clark og installasjonsarbeidene fra 1970-tallet. Åsdam er også opptatt av urbane transformasjoner og strukturaliseringer, men spesielt av bruken av og motstand mot disse fra innbyggernes side. Han er opptatt av *muligheter*. Selv om S sine lengsler formodentlig ikke oppfylles – verken i hennes møte med O på lekeplassen eller

Knut Åsdam

Den norske kunstneren Knut Åsdam er valgt som *artist in focus* på årets Internasjonale Film Festival i Rotterdam, som åpner 24. januar. Åsdams kunstprosjekt omfatter bl.a. separatutstilling på Museum Boijmans Van Beuningen, installasjon på Rotterdams Arkitekturmuseum, samt visning av filmene hans på utvalgte steder i byen.

I denne månedens utgave av *Le Monde diplomatique* brukes stillbilder fra Knut Åsdams tre filmer *Filter City*, *Finally* og *Blissed* også illustrativt i avisen. Åsdams filmer foregår i byer der miljøet spiller en meget viktig rolle. De beskriver og forholder seg til bymiljø, dagligliv, og menneskelig interaksjon. Selv om mange av stillbildene viser arkitektur og rom, er det steder som er viktigst for Åsdam. Arkitekturen fungerer hovedsakelig som tegn.

Filter City, fra 2003, er filmet i NYC, Istanbul, og Genoa, og tematikken er sammensatte, urbane bomiljøer. Problemerkene er ikke direkte stedsspesifikke, og kan enkelt overføres til andre vestlige byer. *Finally*, fra 2006, er filmet i den velstående mellom-europeiske byen Salzburg. Heller ikke her finner vi monumenter eller tegn som gjør filmens stedsspesifikke. Tematikken er spørsmål og virkninger av historie og vold. Filmen utforsker grensene for narrativ film, knyttet opp mot en diskusjon av sted og historie. Filmens tre hovedkarakterer synes voldsomt gjennom hele filmen, uten av filmens handling direkte oppfordrer til det [Se bilder overst].

Blissed, fra 2005-2006, er filmet i Birmingham i England. På tross av at handlingen foregår ut, virker hele området som et stort sammenhengende shoppingcenter. Dette fenomenet ser vi lett i byer hvor bymiljøet i sentrum er formet av en sterk markedsliberalisme med småbutikker, kjedebutikker og handlegater [se side 6]. I form av dialoger, fokuserer Åsdam her på samhandlingene mellom fire unge mennesker – hvordan de relaterer til seg selv, hverandre og sine omgivelser.

når hun følger etter/forfølger kvinnen – prøver hun i alle fall å (sam)handle,? skape mening, formulere: Den minste motstand å snakke istedet om en følelse av separasjon og splittelse, ikke bare i forhold til sine omgivelser, men også i sitt indre, som om det moderne bylandskapet arkektur har blitt en del av henne. Hun er tapt i språk og rom, noe som i Åsdams arbeider ofte går ut på ett. Når han overfører kunstens språk til filmen og teori til poesi, antyder han en mot-fortelling og begynnelsen av tanke-sam-handling.

© norske Diplo

- Lefebvre, Henri: *Critique de la vie quotidienne*: I: Introduction, Paris, 1947/58. Oversatt fra den engelske utgaven: Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life*, bind 1: «Introduksjon», Verso: London 1991, s. 135
- Jenseits des Lustprinzips* (Hinsides lystprinsippet) beskriver Freud hvordan hans ca ett og ett halvt år gamle barnebarn kaster en snelle på golvet når moren forlater rommet, og roper «fort!» (Dorte). Når han trekker snellen tilbake roper barnet «da» (Her). I Freuds tolkning symboliserer snellen moren. Jacques Lacan brukte «fort da»-leken når han utviklet sin teori om subjektivitet. Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig, Wien, Zürich, 1920 (overs. anm.)
- Noen ganger oversettes det freudianske *ubehag* (engelsk: uncanny), på tysk *das Unheimliche*, til *l'estrange familier*. Unheimlichkeit tolkes tradisjonelt slik at det familiære, det hverdagslige, plutselig blir fremmed, ufamilært. Betegnelsen «familier fremmede» snur denne tolkingen på hodet til å betegne det fremmede til å være familier. Det er nettopp dette som skaper angst: Traumat, selv om det er skjult eller glemt, er alltid allerede kjent (familier) og som sådan integrert. Figurene i Åsdams tilsynelatende realistiske film har også denne funksjonen; deres tilværelse er familier, men fremmed.
- Royoux, Jean-Christophe: «Le conflit des communications» – Stan Douglas, Centre Georges Pompidou: Paris, 1993 (tekst i en utstillingskatalog)
- Essayet «Walking in the City» gjør Michel de Certeau rede for viktigheten av å gå i bylivet og hvordan dette impliserer en persepsjon av byen fra en helt annen synsvinkel enn fra maktperspektivet. Maktperspektivet, altså en panoramisk totaliserende synsvinkel som gjennom fugleperspektiv eller kart, har helt siden middelalderen blitt brukt til å transformere byen til en klar og lesbar tekst. Mot dette stiller Certeau opp den «blinde kunnskapene» de urbane subjektene har når de vandrer gjennom byen. I det de velger yndlingsplasser og ruter, tar snarveier og stopper opp, skaper de selv en historie. Det er dette som er praksisen i byens hverdagsliv, uten at et overblikk er mulig.
- De Certeau, Michel: *L'arts de faire*, bind 1 i *L'invention du quotidien*, utgitt av Luc Giard, Paris 1980 (første gang utgitt i 1974). På engelsk: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, 1984
- Revolusjon i hverdagslivet som konsept, stammer fra situasjonslærernes tolkning av Henri Lefebvre. Særlig boken *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Revolusjon i hverdagslivet) av den belgiske forfatteren, filosofen og situasjonisten Raoul Vaneigem, kan leses som en radikaliserings av Lefebvres arbeid, for ikke å glemme Certeaus. Boken konsentrerer seg om «falske motsetninger», ungdommer, gatelivet, spontanitet, performativitet, galskap, oppstyr og så videre.
- Vaneigem, Raoul: *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967 På engelsk: *The Practice of Everyday Life*, Rebel Press: London 1993

Hvem myrdet den elektriske bilen?

DOKUMENTAR: *Who Killed The Electric Car?* av Chris Paine.

KIM BREDESEN

Filmkritiker i norske *Le Monde diplomatique*

På midten av 90-tallet holdt California på å kveles av eksos fra biltrafikken. På grunn av dette opprettet California Air Resources Board (CARB) Zero Emissions Mandate (ZEV) som satte som minsteproduksjon standard på 2 prosent av alle kjøretøy solgt i staten skulle være utslippsfrie, og innen 2003 skulle antallet være 10 prosent. Et direkte resultat av vedtaket, ble at General Motors (GM) i 1996 produserte sin første utslippsfrie bil, kalt EV1. Bilen var revolusjonerende siden den ikke trengte noen bensin, ingen oljeskift, ingen lydempere og hadde få eller ingen behov for bremsesjekk. Typisk vedlikehold på bilen inkluderte kun skifting av vindusspylervæske og en sjekk av dekkenes roteringsvev. I tillegg var den svært stille og kunne holde en rekordhøy hastighet. For mange californiere ble dette derfor drømmebilen, og flere tusen forventningsfulle kunder satte seg på venteliste for å kunne lease bilen.

Av en eller annen merkelig grunn trakk likevel GM bilen tilbake fra markedet i California og satset i stedet på bensinslukende SUVs [sport- og nyttekjøretøy, red. anm.]. Det samme gjorde andre bilselskaper som Ford og Toyota, som også hadde utviklet liknende biler. Til og med de som hadde leaset el-bilene, mistet dem, og snart ble alle eksis-

terende eksemplarer sendt til vraking. Hvorfor?

Det er dette mysteriet regissøren Chris Paine forsøker å løse som en mordgåde i sin dokumentarfilm *Who Killed The Electric Car?* (2006). Tilnæringsmåten han bruker, er en elimineringsliste. Han spør – hvem er skyldig – er det CARB, bilbatterier, forbrukere, bilprodusenter, oljebransjen, den føderale regjeringen eller hydrogenteknologi? Det viser seg at alle unntatt bilbatteriene må ta en del av skylden for el-bilens forsvinningsnummer. Og her kommer det fram flere oppsiktsvekkende opplysninger i løpet av Paines etterforskning. Vi får vite at delstaten California oppbevart miljøkravene sine etter at de ble saksøkt av bilselskapene; at de fleste forbrukerne var dårlig informert om bilens eksistens; at GM med hensikt drev elendig markedsføring (som bare fremhevet bilens begrensninger for potensielle kunder); at GM bagatelliserte el-bilens popularitet. Dessuten ga Bush-administrasjonen skyhøye subsidier til SUVs, noe som medførte enorme skattelettelser for forbrukerne – den gir heller subsidier til utvikling av hydrogenbiler som ikke blir like effektive.

Frykten for det ukjente ser ut til å ha drevet både republikanske politikere, bil- og oljebransjen til å forkaste en fullt brukbar el-bil, og heller satse på en allerede stagnert teknologi som i all vesentlighet ikke har forandret seg siden 70-tallet. De kan ikke se at el-bilen blir inntektsbringende på kort sikt, samtidig som de frykter at en hel industri rundt bil-vedlikehold og energitransport ville blitt gjort overflødig. Mangelen på nytenking skjer mens olje-

produksjon verden over er i tilbakegang, og global oppvarming truer hele verdens befolkning. Filmen byr i så måte på en serie overraskelser som etterlater en i dyp mistro. En kan spørre seg om hvorfor bilprodusenter feilinformerer om hvor langt deres teknologi er utviklet, om hvorfor publikum ikke vet at det produseres el-biler som har samme standard som oljedrevne biler. De er billigere i drift. Hvor lenge har dette foregått? En logisk konsekvens burde for eksempel ha vært at det burde ha vært solgt el-biler over hele kloden. Men det er ifølge filmen rimelig å anta at dette aktivt motarbeides av både myndigheter og bilprodusenter. En kan da bare gjette på hva som egentlig skjedde da Ford kjøpte opp selskapet som produserte Think-bilen, bare for så å legge ned produksjonen.

Mangelen på nytenking skjer mens oljeproduksjon verden over er i tilbakegang

Dokumentarfilmen er jevnt over svært etterrettelig, vi får mulighet til å lytte til representanter fra begge sider for å finne ut hva som egentlig skjedde med el-bilen. Her kan en høre versjonen til Hollywood – kjendiser som er innbitte tilhengere av EV1, vanlige kjøpere av bilen, EV-aktivister, bilselgere, bilingeniører, representanter for bilbransjen,

representanter for CARB og rådgivere for både Jimmy Carter og Ronald Reagan. En får også tilgang til opptak fra offentlige høringer om el-biler og oppsiktsvekkende utsegn fra personer som har sittet i styrerommene til bilselskapene. Spesielt lærerikt var uttalelser fra miljøteknologi-pioneren Stanford Ovshinsky. Med sitt selskap ECD Ovnicons har han i rundt 40 år utviklet miljøvennlig teknologi som har endret spilleregulene i forhold til å løse grunnleggende samfunnsproblemer. Han har på eget initiativ funnet ut hvordan batterier kan drive e-bilen like lang distanse som konvensjonelle biler. Filmen gir også et kort innblikk i amerikansk energipolitikk siden oljekrisen på 70-tallet. Selv om den tjener som et viktig sideblikk, kunne denne delen av filmen med fordel ha blitt utdypet videre.

I forhold til fremtidig biltrafikk er imidlertid filmen ikke utelukkende pessimistisk. Til tross for overveldende motstand mot bruk av elektriske biler, mener overraskende nok de fleste aktivister og fagpersoner i filmen at det finnes løsninger på miljøproblemerkene – som for eksempel utvikling av hybridbiler. De ser på Bush-administrasjonens ødeleggende politikk som en forbigående fase og forventer at framtidige forbrukere ikke vil være gisler for en grådig industri, men heller vil velge den best tilgjengelige teknologien.

© norske Diplo

For ytterligere informasjon, se <http://www.sonyclassics.com/whokilledtheelectriccar/>