
Joachim Koester
(Tekst: Hal Foster)

Blinde pletter

"Der findes intet mere lærerigt, end når tidsrammer forvirres."

Alexander Kluge, *Die Lücke, die der Teufel läßt*

Joachim Koester arbejder i grænsefeltet mellem dokumentar og fiktion. Typisk begynder han med en obskur historie bundet til et særligt sted, en stedsspecifik fortælling der på en eller anden måde er knækket eller lagdelt i tid. Dernæst arbejder han, som regel i en sekvens af fotografier eller en filminstallation, med at stykke historien sammen men altid uden at gøre den færdig: Der bevares altid en historisk ironi, som kan uddybes yderligere, eller en essentiel gåde, som kan bruges til at afsøge grænserne for det, der kan ses, repræsenteres, fortælles, vides. Ligesom andre, der er involveret i en arkivalisk tilgang til kunstproduktion (såsom Tacita Dean), ledsager Koester ofte sine billeder af tekster, men disse fungerer i mindre grad som faktuelle beskrivelser og mere som fantasifulde tegnforklaringer på hans egen kortlægning af rum, hans egen "spøgesjagt" på motiver.(1)

I sine tidlige værker beskæftigede Koester sig med dekonstruktive transformationer af kunst- og performance-rum. I *Boarded-Up Gallery* (1994) for eksempel åbnede han tre separate udstillinger – i Stockholm, København og London – med bogstavelig talt at lukke gallerierne, hvis indgange, som titlen fortæller, blev sømmet til med brædder. Man kommer til at tænke på fortilfælde fra nyrealismen og konceptkunsten: Yves Kleins tømning af Galerie Iris Clert i Paris i 1959 er berømt (udstillingen hed ganske enkelt *Le Vide*) og provokerede Arman til at fylde samme galleri med affald året efter (den hed ligeså enkelt *Le Plein*); og Robert Barry og andre konceptkunstnere lavede også gallerilukninger i slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne. Koesters udgave var dog hverken spøgeful, som de første eksempler, eller retorisk, som de næste. Med grove planker sømmet hen over galleriernes indgange placerede Koester i stedet sine lukninger i et eksplicit socialt rum – beslaglæggelsen og forladelsens rum – og antydede dermed, at kunsten virkelig er en forretning og således ikke fjerner fra økonomiske omskifteligheder end andre forretninger. (*Boarded-Up Gallery* associerede ikke kun til kunstmarkedets periodiske recessioner men også, næsten som en naturlig følgevirkning, til de periodiske opsving – som ofte medfører en økonomisk opgradering af de områder, de banebrydende gallerier ligger i.)

På den simpleste måde var *Boarded-Up Gallery* også en performance, som tilskyndede beskueren til at medvirke – til at undersøge begivenheden, udforske stedet og så videre (hermed antydes det, at værket har forgængere i både institutionskritik og konceptkunst). Måske var det dette, der fik Koester til at beskæftige sig direkte med performancestrukturer, som han gjorde det med *Pit Music* (1996; vist på Documenta X, 1997). Med en lille scene og orkestergrav efterlignede denne installation en koncerts fysiske opbygning, men i den tilhørende video sad ensemblet, en strygekvartet, i orkestergraven, mens publikum stod på scenen. Videoen klippede imellem musikerne og tilhørerne og havde også sekvenser med slow motion og stop motion, således at dokumentationen af musik og

ikke musikken som sådan blev værkets motiv. Et meget personligt værk – den valgte musik var Sjostakovitjs kvartet i c-mol, et stykke der hovedsageligt er struktureret omkring hans forbogstaver og ofte læses som en sen meditation over hans langvarige kamp under Stalinstyret – blev på denne måde formidlet igennem adskillige led. Rent faktisk fremgik den formidling, der foregår i enhver fremførelse og i ethvert dokument, som den primære topos her.

I efterfølgende projekter kastede Koester sig over vidtstrakte rum og for længst svundne motiver (inklusive opdagelsesrejsende fra slutningen af 1800-tallet, okkultister fra begyndelsen af 1900-tallet og post-1968-radikaler). I denne type værker, som indvarslede et historisk træk i hans praksis, er Koester særligt draget af eventyrere, hvis missioner har slået fejl, i nogle tilfælde med katastrofale følger (men hvad tæller på den anden side som succes, når der er tale om utopier?). I en fotosekvens fra 2000 beskæftiger han sig for eksempel med historien om den canadiske by Resolute, som begynder med jagten på nordvestpassagen, gennemgår den kolde krigs politik og udarter til byplanlæggernes, inuiternes og andre beboeres modstridende krav i dag. Det er tydeligt, at selv nu, hvor de grænsefelter, der interesserer Koester, er blevet historiske, forbliver de politiske og økonomiske.

Koester har i to værker beskæftiget sig med Christiania, en militærbase i hans hjemby København, der blev erklæret en fristat af anarkistiske besættere i 1971. I *Day for Night, Christiania 1996* fotograferede han forskellige steder med blå filter (som man bruger i filmbranchen til at filme nat-scener om dagen), opdelt titlerne mellem militære benævnelser og besætternes navne, og kommenterede således Christianias forandringer på både billedets og sprogets niveau. Dernæst i *Sandra of the Tuliphouse or How to Live in a Free State* (2001), en videoinstallation med fem skærme lavet i samarbejde med Matthew Buckingham, blev sort-hvide arkivfotografier og farvefilm optaget på stedet, anvendt, via den fiktive Sandras voice-over, til en række overvejelser over Christiania, København, rustningens skæbne i krudtets tidsalder, heroins fremkomst og nedgangen i antallet af ulve. Værket er perspektivisk i en Nietzscheansk forstand, idet beskuerne tvinges til at forholde sig til de forskellige synspunkter i farten. Begge værker sammenstillter Christianias utopiske potentiale med dets barske virkelighed (en sådan kombination giver igen mindelser om Tacita Dean), og begge er struktureret med en særlig form for montage – intern i tilfældet med *Day for Nights* fotografier med dobbelte tekster, omsluttende i *Sandra of the Tuliphouses* installationsrum.(2) Denne montage svarer formelt til den parallaktiske historiemodel, som Koester fremsætter i alle sine værker – en kombination af tider *inden for* det enkelte værks rum. "Man kan virkelig forstå tid som et materiale gennem denne enkle sammenligning," skriver Koester; der findes intet mere lærerigt, end når tidsrammer forvirres.

I andre værker med fokus på opdagelsesrejsende bruger Koester også tidsrammer til at understrege historiske kneb. I *From the Travel of Jonathan Harker* (2003) gik han i *Draculas* engelske hovedpersons fodspor gennem Borgopasset til det sagnospundne Transsylvanien, blot for at opdage forstadshuse, ulovlig skovning og et turisthotel ved navn Castle Dracula. En tilsvarende intertekst mellem historiske rum og fiktive motiver opstår i *The New Land(s) and the Tale of Captain Mission* (2004); her kombinerer Koester fotografier af et virkeligt sted – Flevo-

land i Holland – med at fremmane en figur fra William S. Burroughs roman *Cities of the Red Night*. Koester har også beskæftiget sig med virkelige opdagelsesrejsende, såsom den svenske videnskabsmand A.E. Nordenskjöld, den første europæer som vovede sig dybt ind over den grønlandske indlandsis. Intet er mere nordisk romantisk end en fascination af fejlslagne ekspeditioner (det emblematiske billede herpå er det berømte *Ishavet* af Caspar David Friedrich, 1823-24, som viser skibet *Håbet*, der har lidt skibbrud i isen), og hans udstilling i 2005 på The Greene Naftali Gallery i New York inkluderede endnu et værk om en polarekspedition ved navn *Message from Andrée* (som først blev vist på Venedigbiennalen samme år). "Den 11. juli 1897" fortæller Koester os, "tog Andrée, Fraenkel og Strindberg af sted fra Danskøya ved Spitsbergen, med det formål at rejse rundt om Nordpolen i ballon." (3) Men inden længe styrtede ballonen ned, og de opdagelsesrejsende forsvandt på pakisen; først 33 år senere fandt man en kasse med eksponerede negativer. På nogle af dem var der billeder, men de fleste var "næsten abstrakte, fyldt med sorte pletter, ridser og lysstriber"; af denne "visuelle larm" producerede Koester en kort 16mm-film, som "pegede på skyggezone mellem det, der kan fortælles, og det, der ikke kan fortælles, mellem dokument og fejl." Som Koester beskriver det, er *Message from Andrée* grundlæggende flertydig: Et arkivfoto af ballonen, som netop er lettet, henleder tanken på det sene 1800-tals drøm om opdagelsesrejsen – at verden let kan beherskes à la Jules Verne – hvorimod filmen, som en besked i en flaske, som solen har visket ud, påpeger uforsonligheden af naturlige uheld og måske også historiske begivenheders ulæselighed.

De to fotosekvenser fra den nylige udstilling i New York – den ene omhandler en berygtet okkult skikkelse, den anden en berømt oplysningsfilosof – er også brudte allegorier, som stiller spørgsmål til betydningen af historiske spor midt i vedvarende forandringer. I *Morning of the Magicians* (2005) dokumenterer Koester sin jagt på okkultisten Aleister Crowley (1875–1947) og hans disciples hjem uden for den sicilianske by Cefalù. "Thelemas abbedi" blev lukket i 1923 på Mussolinis ordre og stod forladt i over tredive år, hvorefter det blev genopdaget af filmmageren Kenneth Anger, som med hjælp fra sexologen Alfred Kinsey afslørede de oprindelige vægmalerier med motiver af Crowleygruppens tantriske øvelser, seksuelle ritualer og brug af narkotika. Denne lagdeling af "brudstykker af efterladte historier og tanker fra individerne, der engang beboede dette sted" er næsten for god til at være sand, men den skaber også en narrativ "knude", og Koester formidler denne obskuritet med billeder af husets tilvoksede ydre og graffitihærgede indre (det viste sig at være svært blot at finde huset). Det okkulte er altså motivet her i mere end én forstand. For det første er Crowleygruppens handlinger okkulte – og hvis vægmalerierne skal tages for pålydende, spændte det fra det magiske via det sjofle til det forlorte (to billeder viser "Mareridtsværelset", hvor skæve indviede måtte tilbringe natten "for at meditere over alle mulige fantomer, som kan angribe sjælen"). Dernæst interesserer det okkulte også Koester som et eksempel på en obskur aktivitet (som for eksempel Crowleygruppens) i den officielle kultur. Og endelig er der "forseglingen" af historiske begivenheder, som ikke kun stammer fra "de individer, der engang beboede dette sted" (her inklusive Anger) men også fra den modernitet, som trænger sig stadig nærmere (Cefalù var engang en fiskerby men er nu blevet "populær blandt strandturisterne").

Denne mangfoldige forsegling er også det dybe

motiv i fotosekvensen *The Kant Walks* (2005). Kant boede i Königsberg, og hen imod slutningen af sit liv led den store filosof af hallucinationer; efterfølgende blev hans hjemby også ødelagt af irrationelle hændelser: Brutaliseret af nazisterne under Krystalnatten i 1938 og bombet sønder og sammen af Royal Air Force i 1944, hvorefter Sovjetunionen annekterede den og omdøbte den til Kaliningrad (efter en af Stalins støtter). Koester ønsker i sin fotosekvens at fremkalde disse sammenslyngede historier ved at følge de daglige ture, Kant gik – men igen var det ikke nogen let vej at finde. "Man er nødt til at lægge to kort oven på hinanden, et over Königsberg og et over Kaliningrad, for at finde stederne i dag," skriver Koester, og desuden blev hans egen rute yderligere besværliggjort af gamle bomber, bygninger fra efter krigen og hukommelsestab hos myndighederne. *The Kant Walks* antyder et *terrain vague*, hvor forskellige systemer for sociale rum kolliderer (i den forstand kan fotografierne minde om visse postimpressionistiske billeder, der peger på de post-Hausmannske optøjer i udkanten af Paris); særligt sigende er et billede af et sovjetisk kulturcenter bygget i 1970 på et sted, hvor der engang lå et slot. Slottets tunneler gjorde den nye bygning ustabil, så man forlod den ubeboet og lod den forvitte. Koester kalder disse symptomatiske steder "blinde pletter": "Omveje, blinde veje, tilvoksede gader og et lille slot forsvundet i et industrikvarter fremkaldte historien som et kaos, en slumrende tilstedeværelse med langt mere potentiale end pæne, lineære fortællinger, man bruger til at forklare fortidens begivenheder." (4)

Selv mens modernisering udsletter historien, kan den også skabe "suspensionssteder", som udstiller dens ujævne udvikling – eller måske nærmere dens ujævne afvikling til de rene ruiner. Det er disse "blinde pletter", der fascinerer Koester. Udtrykket er en slags oxymoron, da det antyder steder, selv om de normalt bliver overset, stadig kan give indsigt (og på engelsk er "a blind" ikke kun "en forhindring af syn eller lys" men også en "skærm til jægere"). Og idet Koester fanger disse pletter, gøres de usikre i en udsædvanlig blanding af det banale og det uhyggelige, som fremkalder en dagligdags historisk ubevidsthed (hans billede af centeret i Kaliningrad er et godt eksempel). Walter Benjamin bemærkede engang, at Atget fotograferede sine mennesketomme Parisergader, som om de var mordscener, og også Koester har et blik som en retsmedicin, selv om forbrydelserne i hans forladte billeder er de velkendte, med spildpladser, statsundertrykkelse og generel glemsel. Han benytter fotografiets indeksikale natur til at gribe "tingenes 'indeks'", både idet de fremstår i tid, og idet de falder tilbage i den. Således er hans dobbelte interesse i "hvordan historien materialiserer sig", og hvordan den forfalder til gådefuldt bundfald. (5)

I *The Kant Walks* fremmaner Koester den situationistiske "psykogeografiske" praksis med at lade sig føre af lyst og tilfældighed gennem et rum, frem for af, hvad er praktisk og fornuftigt; men en vigtigere reference her er måske Robert Smithsons multidimensionelle rejser (en central skikkelse for mange kunstnere i dag). I nogle henseender rejser Koester til Kaliningrad og andre steder, på samme måde som Smithson tog til Passaic, New Jersey – på jagt efter utilsigtede monumenter, hvor "historien og tiden [bliver] materiel." (6) I ét projekt, *Histories* (2005) opsøger Koester denne tidsmæssige markering gennem en præcis gentagelse af de steder, Smithson og andre fotograferede for cirka fire årtier siden. Her ser vi, hvad der er sket med The Golden Coach Diner, som Smithson

så i Passaic i 1967 (den lille landhandel er i dag erstattet af en Dunkin' Donuts); en lejlighed i Los Angeles, som Ed Ruscha skød i sin fotobog fra 1965 (et banner med "Udlejes" har erstattet det smarte "Fountain Blu"-skilt på facaden); et typehus under opførelse i Colorado Springs, fotograferet af Robert Adams i 1969 (den billige forstad er vokset minimalt); en enorm kulknuser, fotograferet af Becher-parret i Pennsylvania i 1975 (nu er den et relikvie, med knuste ruder og birketræer på togs Skinnerne); en kantsten i Jamaica, Queens, et af de stykker ejendom i lommestørrelse, som Gordon Matta-Clark dokumenterede i 1973 (bortset fra det nye hegn ligner det i mistænkelig grad sig selv – kan vi stole på alle "dokumenter" i steds-specifik kunst?); og en bygning på East 3rd Street på Manhattan, som erstatter én ejet af Shapolsky et al., fra Hans Haackes kritik af den bolighaj i 1971. Som Koester siger om de historier, dette værk fremkalder, "Der er mindst to. Den om konceptfotografi, og den om de afbildede steder og begivenheder." Beskueren er overladt til selv både at spore og sammenligne de forskellige grader af forandring ud fra de indeksikale beviser.

Den allegoriske optagethed af "tingenes indeks" hos Koester minder igen om Benjamin og måske også W.G. Sebald; men i denne allegoriske modus har Benjamin en tilbøjelighed til forløsende håbefuldhed og Sebald til melankolsk resignation, og Koester er relativt fri for begge dele. I den henseende tror jeg, at han i højere grad minder om Alexander Kluge, dele af hvis *Die Lücke, die der Teufel läßt* for nylig blev oversat til *The Devil's Blind Spot*.⁽⁷⁾

Kluge arbejder også i grænsefeltet mellem dokumentar og fiktion, og også han tiltrækkes af blinde pletter, hvor de sving, historien har taget og endnu kan nå at tage, nogle gange afsløres for os.⁽⁸⁾ For Kluge dukker disse pletter op, når djævelen sover og derfor lader døren stå på klem, hvis ikke for Messiah (som Benjamin håbede på), så i hvert fald for muligheden for forandring. Det er også sådan, Koester ønsker, at hans kunst skal fungere – som "en scene, hvor potentielle historier kan udfolde sig."⁽⁹⁾ Men hos både Koester og Kluge forbliver de blinde pletter djævelens, så de forandringer, der måtte tilstøde os, er ikke nødvendigvis forbedringer.

- 1 Joachim Koester, "Lazy Clairvoyants and Future Audiences: Joachim Koester in Conversation with Anders Kreuger," *Newspaper Jan Mot* 43, 44 (August 2005), upagineret. For mere om denne arkivalske tilgang, se min artikel "An Archival Impulse," *October* 110 (Fall 2004). Nærværende essay uddyber en tidlig udgave, som blev publiceret i *Artforum* (April 2006).
- 2 *Ibid.* Denne interne montage er ikke en funktion af digital manipulation; derfor bibeholder billedet sin dokumentariske virkning (selv hvis den virkning bliver draget i tvivl). Resultatet af sammenstillingen er en slags "tredje mening", der også interesserer Pierre Huyghe og andre samtidige.
- 3 Medmindre andet er nævnt, stammer alle citaterne fra de tekster, Koester skrev som supplement til de tre værker på hans udstilling på *Greene Naftali* i 2005.
- 4 Koester fortsætter: "Ingen andre steder i Europa er sporene efter anden verdenskrig så synlige som i Kaliningrad. Hjem søgninger fra en krig, som formede liv og skæbner i generationer fremover. Min egen inklusive – som mange andre med 'tredjegerationssyndrom' har jeg altid haft det, som om jeg blev trukket hen imod et tomrum: 'Det, som ikke er blevet sagt.'" Det kunne virke, som om denne form for arkivalsk kunst er en del af "erindrings-industrien", men faktisk understreger den vanskeligheden ved en sådan erindring. Dens interesse i historier som ikke stemmer med den officielle historie taget i betragtning, har den mere til fælles med ny historicisme – som den muligvis deler en til tider problematisk forkærlighed for anekdoter med.
- 5 Der er en forbindelse her til de ofte banale fotografier, man finder i surrealistiske romaner; se Denis Hollier, "Surrealist Precipitates," *October* 69 (Sommer 1994). I romaner som Nadja, skriver Hollier, "lader indeksikale tegn døre stå på klem, gennem hvilke le demain joueur, den spillende morgendag, gør sin adgang eller ikke." (126)
- 6 Koester, "Lazy Clairvoyants and Future Audiences," upagineret.
- 7 På et tidspunkt har Kluge denne indre dialog, som med de nødvendige ombytninger også kan passe på Koester:
 "... Og hvad mener du med denne metafor? Hvorfor handler du, en germanist, som historiker?
 – Den viser begivenhedernes parallelisme. Idet den ene epoke overlapper med den anden.
 – Umærkeligt?
 – Tja, ingen af de nuværende vidner opdagede det."
 Se Alexander Kluge, *The Devil's Blind Spot: Tales from the New Century*, New York: New Directions, 2004, 132, (oversat af Martin Chalmers og Michael Hulse fra *Die Lücke, die der Teufel läßt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).
- 8 Der er endnu en knast her for denne type arkivalsk kunst. "Hvis du går på udstilling nu, er du nødt til at justere til kunsten hver gang," bemærker Koester i sin samtale med Anders Kreuger. "Du er nødt til at finde håndbogen til udstillingen, og nogle gange er der brug for en håndbog, og det kan jeg ikke se noget galt i." Den defensive tone til sidst understreger det problem, som Koester prøver at begrænse her, et problem som Kreuger identificerer som en kløft mellem forskning og præsentation, men som måske også kan forstås som et gådefuldt tegn eller historie, der bare er for arbitrært eller for indviklet til at få betydning. Arkivalsk kunst drejer sig om epistemologisk nysgerrighed: Her er en historie (eller brudstykker af én), siger den; her er det, den kan fortælle os om vores (manglende) evne til at se, repræsentere, fortælle, forstå. Men ofte er virkningen i stedet et epistemologisk dilemma: Vil jeg (beskueren) gå ind i denne arkivalske historie og arbejde med dens gåde? Skal jeg? Perspektivet kan være fascinerende, men det kan også være utiltalende, for "intet i verden," erkender Koester, "er kedeligere end at være med til et spil, når man ikke kender reglerne." I det mindste er han opmærksom på problemet, og nogle gange tematiserer han det næsten ("fortællingen er indlejret eller indviklet i alle de klatter," skriver han i *Message from Andrée*). "Jeg leder efter et publikum," fortæller Koester til Kreuger. "Et publikum jeg ikke nødvendigvis har." (Jeg er Mignon Nixon tak skyldig for hendes indsigt i dette dilemma.)
- 9 Koester, "Lazy Clairvoyants and Future Audiences," upagineret.

Oversat fra engelsk af Steffen Maarup