Jeg kan ikke fortsette, jeg fortsetter

En respons til "Questionnaire on "The Contemporary"" i *October* og *e-flux* (i)

Av Chris Mansour

All the things you would do gladly, oh without enthusiasm, but gladly, all the things there seems no reason for your not doing, and that you do not do! Can it be we are not free? It might be worth looking into.

– Samuel Beckett, *Molloy*

I Walter Benjamins hovedverk, *The Arcades Project*, blir kapitalistisk modernitet ved flere anledninger avbildet som en "helvetespreget" eksistens.(ii) Han beskriver denne tilstanden som historien i ferd med å fortsette travet i sin egen kurs, men da også kun *regressivt*. Helvete er, kort sagt, "øyeblikkets selvoverskridelse uten progresjon". (iii) Her gjør ikke Benjamin seg til talsmann for noen romantisk sensibilitet; han bedrøver ikke over moderniteten for å skulle ha tråkket på den en gang "harmoniske", organiske livsform man angivelig skulle kunne erfare i førmoderne tider. Benjamin forstod heller ikke moderniteten teologisk, som en simpelthen fortvilt eller fortapt tidsalder, selv om han ofte benyttet teologiske termer for å gi uttrykk for denne forståelsen. Tvert imot så Benjamin at moderniteten hadde lyktes i et uforlignelig kvalitativt sprang i menneskets historie – et som faktisk kunne fremme sosiale friheter for hele mennesketen på en måte som det hittil var umulig å forestille seg. Så hvis det var slik at moderniteten tilbød en slik progressiv

asdada
mulighet, hvorfor måtte han beskrive den som en helvetespreget
aasd
regresjon?

Benjamins billedspråk rundt Helvete stilles opp mot den til syvende og sist konservative ideen om at sosial fremgang fremkommer evolusjonært gjennom den totale mangfoldiggjøringen av vareproduksjon. Man antok at verdens betingelser kunne forbedres innenfra, som en del av kapitalismens egen dynamikk, uten menneskelig inngripen i form av en politikk som søker å begripe denne dynamikken.

Med rette anså Benjamin denne borgerlige ideologien som historiens utvei via myten, og overførte sin energi til kampen mot ideen om at den moderne verden har nådd, eller kunne nå, en "himmel på jorden" innen konteksten av dens nåværende materielle konfigurasjoner. Fremgang, slik Benjamin så det, handlet ikke om å stabilisere vareproduksjon og produksjonsforhold (som konsekvent unnlater å tiltale kapitalens selvmotsigelser direkte), men om å *forbigå* vareproduksjonen og dens forhold *i* og *med* deres indre muligheter. Dette ville være hverken mer eller mindre enn en fullstendig immanent revolusjon, som måtte medføre kapitalens fullbyrding og negasjon på samme tid. I den utstrekning det revolusjonære potensialet i det å overvinne kapitalismen ikke blir anerkjent og gripes fatt i via energiene og spenningen i kapitalismen selv, vil menneskeheten i stedet skride bakover, ettersom sosial undertrykkelse rekonstitueres i nye former. På denne måten skaper den kapitalistiske moderniteten sitt eget "Helvete på jord". (iv)



Vi blir fortsatt i dag forfulgt av Benjamins verk i den forstand at den helvetespregede tilstanden av "øyeblikkets selvoverskridelse uten progresjon" i det moderne samfunnet kun har blitt dypere. Den eneste – og viktige – forskjellen er at de fleste nå er blitt fullstendig desillusjonert av den borgerlige myten om fremgang, særlig etter det 20. århundrets grusomheter som ble utført i dens navn. I stedet vasser vi rundt i en tid der selv de som kaller seg motstandere av borgerlig ideologi i stor grad har gitt opp kampen

Phoca PDF

asdada

for å frigjøre menneskeheten fra dens grep. Historisk fremgang som teoretisk og praktisk problem blir behandlet med pessimisme og, til tider, med direkte fiendtlighet. Denne lammelsen er forankret i den misledede oppfatningen av at modernitetens lovnad om å skape en bedre verden forblir i ruiner i den grad den ikke lenger er anvendelig overfor dagens problemer.

aasd

Ifølge dette synet er moderniteten (og til og med postmoderniteten), på godt og vondt, en forbigått epoke, og vi har nådd ankomststasjonen for et nytt paradigme med et helt «nytt» sett av parametre. (v) Det begrepet som innkapsler dette verdenssynet er «det kontemporære», eller «samtidigheten», og siden cirka 1970 har dette begrepet blitt et industrielt lim for å forsegle og faststøpe vårt system for kulturproduksjon. Imidlertid etterlater dette limet seg et tjukt spor som tilslører selve naturen til dets bånd. Begrepet «samtidighet» mangler konsensus for å kunne opprettholdes, til og med som en reint deskriptiv historisk kategori. Å få grep om denne utilstrekkeligheten har blitt litt av et hodebry nylig, med en rekke forsøk på å avmystifisere hva «det samtidige» egentlig omfatter. I løpet av det siste året har to større publikasjoner, *October* og nettmagasinet *e-flux*, trykt en serie korte essays fra forskjellige skribenter som forsøker å besvare spørsmålet «Hva er det samtidige?» og «Hva er samtidskunst?» (vi) I svarene finner vi en rekke måter å definere «samtidigheten» på, men selv når disse betraktes under ett, peker de først og fremst mot en vedvarende maktesløshet når det gjelder å gi mening til nåtiden og til vårt forhold til modernismen. Til tross for denne mangelen har *disposisjonen* overfor «det samtidige» i svarene til begges spørsmålsstillinger vært enten tilbakeholdent ambivalente eller overoptimistiske.

For eksempel karakteriseres «det kontemporære» som historisk øyeblikk som en «kakofonisk uorden» (vii) bestående av komponenter som «ikke klart lar seg skille fra hverandre»; (viii) samtidigheten mangler et overordnet «veikart» for å gi retning til enhver form for historisk posisjonering. (ix) Likevel, det som følger av slike påstander er oppfatningen om at disse uleselige betingelsene ikke indikerer forvirring og hjelpeløshet, men sågar bidrar til større «frihet» til å navigere i nåtiden. (x) Nåtidens «kakofoniske uorden» gir forfatterne «enormt håp», «mangelen av veikart» anses som en «styrke snarere enn en svakhet», det sies å være vårt ansvar å opprettholde en «positiv visjon» om samtidighetens «kaos og kompleksitet» (xi) og slik lyder

Phoca PDF

asdada

sjargongen. Det som forblir uforklart i nesten alle tilfeller er

aasd

hvordan det dynamiske anarkiet i nåtiden faktisk skulle kunne lede til mer fordelaktige sosiale betingelser, enten politisk, kunstnerisk, eller begge deler. Abstrakt sett kan anarkistiske betingelser se ut til å gi større rom for uinnskrenket spontanitet, da det ikke finnes noen regler eller strenge standarder for kunstnerisk kreativitet. Dog har denne oppløsningen av regler ikke ført til en ny renessanse i samtiden; til den typen oppblomstring av menneskelig kunstnerisk praksis som man skulle forvente dersom ufrihet kun var et spørsmål om stramheten i regler og standarder på et gitt tidspunkt. I mange tilfeller inntar imidlertid forfatterne som svarte på spørsmålssettene en ensidig holdning til begrepet kaos, idet de i anarkiet simpelthen finner en form for frihet i nåtiden og unnlater å vurdere hvorvidt dets motsetning – orden og organisasjon – samtidig kan være en nødvendig faktor i den historiske prosessen av kunstnerisk utvikling. Ifølge disse kunsthistorikerne og teoretikerne er det som om «det samtidige» utstråler muligheter for en bedre verden, men helt uanfektet av det faktum at ingen av dem virker kapabel til å besvare hvilken bevisst rolle vi skulle kunne ha med hensyn til å realisere slike muligheter. Til tross for bidragenes pluralisme og pluralitet, består det utopiske elementet i svarene på spørsmålssettene snarere i et uutgrunnet uttrykk for en tilbøyelighet og i deklarasjoner av «håp» enn i en plausibel bedømmelse av nåværende omstendigheter.

Grunnen til at denne utopismen mislykkes i å fylle gapet mellom samtidens ubehag (det som «er») og en ideell fremtid (det som «burde» være), stammer fra en epidemisk allergi overfor å revidere det moderne prosjektet som en del av dagens praksis. Når det kommer til stykket behandles modernismen som et lik hvis død var både fortjent og kjærkommen. Sammen med dette kommer også fantasien om at samtidigheten er et siste, komplett «brudd» med modernismen, basert på diskontinuiteten mellom fortid og nåtid. En slik tilnærming resulterer i motviljen mot å tenke seg at fortiden skulle kunne legge sin byrde på oss i dag, selv om denne byrdens vekt riktignok er diffus og uhåndgripelig. Snarere enn et lik, burde moderniteten bli sett som et prosjekt som mislyktes i sin egen temporalitet, basert på sine egne termer, men som derfor også forblir et *uferdig prosjekt.* Bruddet med fortiden er altså mer tilsynelatende enn reelt. Kapitalismen – den fundamentale sosiale betingelsen som definerer moderniteten – består ikke til tross for, men nettopp *i og gjennom* sine strukturelle transformasjoner.

For å få et begrep om samtidens flyktige karakter kan det være på sin plass å anerkjenne hvordan nåværende kunstproduksjon kan uttrykke (latent

Phoca PDF

asdada

aasd

eller direkte) kontinuitet i forandring, og forandring i kontinuitet. Denne dialektikken heler det historiske gapet mellom vår modernistiske fortid og vår samtids nåtid, og skulle kunne åpne for nye muligheter til å overskride samtidens historiske blindvei. Å fokusere kun på diskontinuiteten mellom øyeblikk i tid, derimot, fører til at nåtiden blir endimensjonell, og ikke bevarer muligheten til å bevege seg forbi status quo. En slik historieforståelse engasjerer seg heller ikke oppriktig i måten vi har arvet fortidens kamper. Dette hindrer oss i å se de beste fasettene av modernismen som seriøse bestrebelser som gjør krav på fullbyrdelse, og gir oss fordreide inntrykk idet vi forsøker å lære om fortiden. På tilsvarende måte gir mange av svarene i *October* og *e-flux* sin støtte til det synet av samtiden er noe fullstendig frakoplet fra modernismen. Deretter karikerer man moderniteten i den hensikt å få den til å fremstå som en forbigått epoke. Flere av bidragene kritiserer det modernistiske prosjektet for å ville underlegge seg alle under «store fortellinger» som opprettholdes av «Eurosentrisk» eller «NATO-» ideologi. (xii) Det som man i stedet ubevisst favoriserer er en anerkjennelse av verden slik den for øyeblikket eksisterer, det vil si, som gjennomboret av en retorikk hvor det samtidige betraktes som «et mangfold av nåtider» og en «heterokronistisk» atmosfære. (xiii) Dette antas å være et alternativt synspunkt i opposisjon til modernitetens diskurs, som de Vestlige landene angivelig sammensverget seg for å skape i den hensikt å kneble andre synspunkter enn deres eget. Til og med forsøk på å «returnere» til en form for modernisme ender angivelig med å gå i den fellen man forsøker å unngå. «For å kunne forstå [samtidighetens] forskjellige vektorer» sier kunsthistoriker Okwui Enwezor, «trenger vi å *provinsialisere* » modernismen, det vil si romliggjøre den som en serie av lokale modernismer snarere enn en stor, universell modernisme.» (xiv) Selv om Enwezor demonstrativt oppmoder til fortsettelse av det moderne prosjektet, så gjør han dette kun på basis av lokal aroma, og legger til grunn at en isolert betraktning av provinser vil skape et mangfold av autentiske historier frigjort fra enhver type universelt hegemoni. Slike

Phoca PDF

asdada
aasd

synspunkter protesterer mot globaliseringsprosessen i dens nåværende form – det vil si, betingelsene som gjør at kunsten bare kan gjøre fremskritt når den har innpakning og utstillingsfasade som kultur-industrielle artikler – men snur opp ned på problemet mht. hvilke spørsmål og muligheter for kunstnerisk frihet globaliseringen gir opphav til. Snarere enn å kritisere globaliseringen som en form for *fremmedgjort* universalitet, blir globalisering – og med den, universaliteten – kort og godt avvist.

I sine beste idealer søkte ikke modernismen å tvinge verden til å avspeile NATOs eller Europas kulturelle troper, men å overskride den ufriheten som er historisk spesifikk for kapitalismen, forstått som en *totaliserede* kraft som kontinuerlig trollbinder verden i et nettverk av nødvendigheter, hva enten verdens provinser ser seg selv som aktører i denne prosessen eller ikke. Derfor trenger det partikulære å bli forstått som en del av helheten. Eller, mer konkret trenger  «provinsielle» historier å bli forstått som både berørende og berørt av totaliteten av verdenshistoriske hendelser, som når det kommer til stykket er direkte forbundet med kapitalismens dynamikk. Javisst, det er «mange nåtider» i det nåværende øyeblikk, men disse utvikler seg ikke i absolutt avstand, uten overlapping eller korrespondanse. «Provinsialisering» av modernismen atomiserer historien i en tid hvor våre handlinger, samme hvor lokaliserte de kan se ut til å være på overflaten, har brede konsekvenser på en universell skala. Til syvende og sist abstraherer Enwesors nominalisme det han anser som den reelle, konkrete formen for historie: Den ender med å bli en skikkelse av en desinteressert kulturell relativisme som ikke kan analysere hvordan overflaten av partikulære historier blir regjert av en omgripende kraft hinsides dens egen kontroll – en kraft som da også *er* en konkret hendelse. En slik innkapslende visjon mislykkes i å gripe sitt undersøkelsesobjekt, og enda mer i å forstå hvordan kunstnerisk praksis har utviklet seg på en universell skala *som del av* det partikulære i hvert kunstverk.

Phoca PDF

asdada

aasd

Ikke bare forflater samtidighetens forbannelse den dialektiske spenningen mellom lokaliteten til et kunstverks kontekst og dets posisjonering i en historisk totalitet, men gjør også samspillet mellom et kunstverks flytende karakter og dets vedvarende sosialhistoriske betydning uforståelig. Under samtidighetens betingelser slutter kunsten å være en aktivitet som bygger på en historisk ambisjon: Et prosjekt, i Clement Greenbergs ord, som er ment å «leve opp til fortiden.» (xv) Eller, som Boris Groys sier det, i det som har blitt nærmest samtidighetens eget mantra, «Nåtiden er et øyeblikk i tid da vi bestemmer oss for å for å *senke forventningene om fremtiden* eller forlate noen av fortidens kjære tradisjoner for å komme gjennom nåløyet til her-og-nå.» (xvi) Groys fortsetter med å bemerke at vi lever i en tid «som ikke kan bestemme seg», og hevder av vi befinner oss i «forlenget og til og med uendelig forsinkelse» fordi vi har kommet til å mistro modernismens aspirasjoner. I lys av at modernismens beste ambisjoner mislyktes, er denne mistroen fortjent, men formår allikevel ikke å bevege oss forbi en forsinkelse som truer med å bli uendelig. Å senke forventningene til fremtiden betyr at kunsten slutter å være en platform for å forestille seg en utopisk fremtid, hvilket begrenser den til en svevende påvirkning på kulturhistorien. I en atmosfære som ikke lenger kontekstualiserer arbeid i lys av fortiden for dermed å kunne rydde veien for en bedre fremtid, har kunstverk vanskelig for å bli noe mer enn bare diskrete objekter i den ene eller andre trenden, samme hva som måtte være kunstnerens eller kritikerens intensjon.

I forsøket på å forstå forholdet mellom kunsten og historien i moderniteten, sa Baidelaire at kunstneren «gjør det til sitt arbeidsområde å utsondre fra moten ethvert element den måtte inneholde av historiens poesi, å destillere det evige fra det flyktige» (xvii) Det som gjør at moderne kunst består tidens prøve, ifølge Baudelaire, er dens evne til å ta innover seg hvordan kunsten i dens flyktighet har makt til å nytolke hvordan nåtiden bygger på fortiden, men også til å visualisere hvordan visse elementer fra fortiden forblir værende sammen med oss. Man kan gjerne sette spørsmålstegn ved begrepet «evighet» i Baudelaires formulering, men den grunnleggende ideen om å søke ut hvordan visse betingelser forblir der de er innen endrede omstendigheter er adekvat, i det minste i begynnelsen av en tilnærming til vår samtidssituasjon. Risikoen for at samtidigheten vil bli til en «uendelig forsinkelse» ser ut til å ha sin rot - delvis i det

Phoca PDF

asdada
aasd
minste – i den manglende evnen til å forestille seg kunsten som noe som videreutvikler seg fra fortiden. I mellomtiden begrenser kunsten seg til kun å ha et forhold til fortiden gjennom overfladiske referanser som strekker seg over en ironisk avstand. Uten evne til å overstige terskelen som Baudelaire, og i hans fotspor Greenberg, la til rette, har den kritiske diskursen om det samtidige blitt ensidig – den anser utvikling i kunstverdenen for å bestå i en prosesjon av moter som oppstår og går til grunne mer eller mindre uten dypere mening. Alle venter på «det neste store», men hver gang dette dukker opp, og da til alles forlegenhet, skrumper dets relevans inn igjen straks den neste attraksjonen har grepet vår oppmerksomhet. Det kan se ut som om vi har snublet inn i våre samtidsbetingelser ikke fordi vi har valgt det, men tilfeldigvis, i den forstand at kunstverdenen har mislykkes i å gi noen varig påvirkning innen en kultur som handler om avkopling. Vi har funnet frem til vår samtid ikke ved å bekjempe modernitetens problemer, men fordi vi har vært ute av stand til å gi mening til de mulighetene som ennå ikke har blitt oppbrukt i det moderne prosjektet, til tross for dets endelige nederlag. Moderniteten er ikke levende, men den er heller ikke død. Det kunne da være høyst fruktbart å vurdere hvorvidt samtidigheten kun er gammel vin i en ny flaske. Heller enn å bryte med fortiden, kan det tenkes at det samtidige kunne bli bedre forstått som en fortsettelse av problemene og målene i modernismen, men under endrede betingelser? Hvis det engang er slik at vi faktisk skaper historie, men ikke på våre egne valgte betingelser, så er også «samtidigheten» det mest ekstreme scenariet der viljen til å ta roret for en bevisst styring av historien har blitt splittet, slik at våre praktiske aktiviteter, snarere enn å gi retning til hendelser, er blott reaktive. Objektivt sett er det alltids mulig å se for seg alternative spor og utveier som skulle kunne tas. Den bøygen som i denne sammenhengen blokkerer oss er vår egen subjektivitet: Hyperfokuset på nåtiden kveler muligheten til å lære av fortiden på en måte som kan skape en fremtid hinsides kapitalismens lenker. Rubrikken «det samtidige» fordreier historisk bevissthet i en slik grad at nåtiden selv, sågar også i dens mangfold, blir tilslørt, og

Phoca PDF

asdada
aasd

kunsten blir like flytende og konsekvensløs som fjorårets mote. Vi har mistet et begrep om hvordan kunsten er et historisk uttrykk for det menneskelige lodd, og vi har mistet en forståelse av hvordan kunsten skulle kunne spille opp til forestillinger om en bedre fremtid, uten – eller rettere, til tross for – at den gir stemme til et *partikulært* program eller krav. Hvis vi mislykkes i å anerkjenne at det «det samtidige» ikke er noe nytt, og at vårt historiske øyeblikk fortsatt i stor grad er betinget av kapitalismen, er det ikke usannsynlig at nye forsøk på å fremme frihet vil gjenta feilskjærene i det 20. århundre, men på en både mer degenerert og ubevisst måte. Som Benjamin kunne ha sagt, det å gjenkjenne denne formen for regresjon ville, som et lyn, sprenge oss ut av det retningsløse historiske kontinuum som holdes fast under samtidighetens innbildninger. I frigjøringen fra sammenblandingen av fremtoning og virkelighet, ville kanskje harmonier kunne stige ut av en kakofonisk uorden.

Chris Mansour er skribent, kurator og kunstner basert i San Francisco

---

I can't go on, I'll go on was first published in Platypus Review, October 8th, 2010

i This article is indebted to Jan Verwoert's allegorical essay, “Standing on the Gates of Hell, My Services Are Found Wanting,” in *What is Contemporary Art?*, eds. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle (New York: Sternberg Press, 2010), 196-210. (Available online at: http://www.e-flux.com/journal/view/108) This book originally appeared as a two-part issue of the online journal *e-flux*. It is my intention to theorize Verwoert's position with respect to the stakes of contemporaneity's historical moment.

ii See Walter Benjamin, quoted in Susan Buck Morss, *The Dialectics of Seeing* (Cambridge: MIT Press, 1991), 97: “[Modernity as Hell] deals not with the fact that 'always the same thing' happens (a forteriori this is not about eternal recurrence) but the fact that on the face of that oversized head called earth precisely what is newest doesn't change; that this 'newest' in all its pieces keep remaining the same. It constitutes the eternity of Hell and its sadistic craving for innovation. To determine the totality of features in which this 'modernity' imprints

Phoca PDF

asdada

itself would mean to represent Hell.”
aasd

iii Ibid, 96.

iv This is what Benjamin referred to as “dialectics at a standstill.”

v As Hans Ulrich Obrist puts it, we “have come to suspect modernity to be our antiquity.” Obrist,

“Manifestos for the Future,” in *What is Contemporary Art?*, 60.

vi See Hal Foster, “A Questionnaire on 'The Contemporary': 32 Responses,” *October* 130 (Fall 2009), 3-124; and *What is Contemporary Art?*

vii Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle, “What Is Contemporary Art? An Introduction,” 8.

viii Jörg Heiser, “Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure,” in *What is Contemporary Art?*, 81.

ix Jaleh Mansoor, response to “A Questionnaire on 'The Contemporary,'” 105.

x Zdenka Badovinac, “Contemporaneity as Points of Connection,” in *What is Contemporary Art?*, 155.

xi Nicholas Bourriaud, quoted in James Meyer, response to “A Questionnaire on 'The Contemporary,'” 75.

xii Cuauhtémoc Medina, “Contemp(t)orary: Eleven Thesis,” in *What is Contemporary Art?*, 12.

xiii James Meyer quoting Nicholas Bourriaud, response to “A Questionnaire on 'The Contemporary,'” 75.

xiv Okwui Enwezor's response to “A Questionnaire on 'The Contemporary,'” 36. Italics mine.

xv Clement Greenberg, “Modern and Postmodern,” *Arts* 54:6 (February 1980). Also available online at

<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

xvi Boris Groys, “Comrades of Time,” in *What is Contemporary Art?*, 24. Italics mine.

Phoca PDF

asdada

xvii Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life,” *The Painter in Modern Life and Other Essays*, ed. Jonathan Mayne (New York: Phaidon, 1964), 12.
aasd

Phoca PDF