

## Å ikke la fortiden hvile i fred

THOMAS KILPPER I DIALOG MED ANNETTE KIERULF

*Den tyske kunstneren og aktivisten Thomas Kilpper har siden midten av 90-tallet utforsket muligheter for skulpturelle, stedsspesifikke og sosialt engasjerte intervensjoner i det offentlige rom. Ofte tar arbeidene utgangspunkt i en bygning eller et sted hvor viktige, historiske hendelser har utspilt seg. Arbeidene tar form av installasjoner i forskjellige materialer, som treverk, betong, funnet materiale, planter, og kanskje mest iøynefallende, enorme tresnitt skåret rett i gulvet. Han er for tiden basert i Berlin hvor han også har startet og driver prosjektgalleriet After the Butcher i et nedlagt slakteri og kjøttforretning.*

I hans siste prosjekt, *State of Control*, som ble vist på Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k) i sommer, gjorde han en intervensjon i det tidligere hovedkvarteret til Ministeriet for Statlig Sikkerhet (Stasi). Han omformet blant annet det linoleumsdekkede kontorgulvet til et 800 kvadratmeter stort linosnitt. Scenene som er skåret ut i kontorgulvet viser en historisk oversikt over ulike statlige konsepter for overvåking og undertrykkelse, fra naziperioden til vår digitale hverdag. Historier som forteller om motstand mot urettferdige systemer fra Tysklands todelte historie er også inkludert.

*Annette Kierulf (AK): Thomas, hvordan startet dette prosjektet?*

Thomas Kilpper (TK): I 2006 fikk jeg høre at dette store kontorkomplekset på området til Ministeriet for Statlig Sikkerhet sto tomt. Jeg fant frem til eieren og spurte om å få en første titt inn i bygningen. Dette var lett å oppnå. Deretter utviklet jeg et utkast til prosjektbeskrivelse og ba direktøren ved samtidskunstmuseet Hamburger Bahnhof, Dr. Eugen Blume, om å skrive et anbefalelsesbrev. Men eieren, det tyske jernbaneselskapet Deutsche



Thomas Kilpper, *State of Control*, fra installasjon i ballsalen i det tidligere Ministeriet for Statlig Sikkerhet i DDR, 2009. Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe



Thomas Kilpper, *State of Control*, fasaden på det tidligere Ministeriet for Statlig Sikkerhet i DDR, 2009. Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe



Thomas Kilpper, *Silvio Berlusconi and John Heartfield*,  
linosnitt i det tidligere Ministeriet for Statlig Sikkerhet i DDR, 2009  
Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe



Thomas Kilpper, *Willy Brandt og Günter Guillaume*,  
linosnitt i det tidligere Ministeriet for Statlig Sikkerhet i DDR, 2009  
Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe



Thomas Kilpper, *State of Control*,  
fra installasjonen med linoleumssnitt  
i kantinen i det tidligere Ministeriet  
for Statlig Sikkerhet i DDR, 2009  
Foto: Neuer Berliner  
Kunstverein/Jens Ziehe



Thomas Kilpper, *State of Control*, fra installasjon i ballsalen i det tidligere Ministeriet for Statlig Sikkerhet i DDR, 2009  
Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe

Bahn, som fikk denne og mange andre store bygninger helt gratis fra regjeringen tidlig på 90-tallet, ville ikke at en kunstner skulle arbeide med bygningen. To ganger sendte de meg avslag på prosjektet og skrev at de ikke kunne leie ut bygget. Overbevist om at ideen min ikke var fullstendig urealiserbar, gav jeg ikke opp. Med drøyt hjelp fra n.b.k. fikk vi endelig gjennomslag hos hovedstadens kulturfond. Å håndtere eierne, og å fortsette å mase på dem, er nøkkelen til å få et prosjekt som dette opp å stå. En trenger langsiktig planlegging og mye tålmodighet.

**AK:** Etter at dere fikk tillatelsen, hvor lenge jobbet du i bygget?

**TK:** Jeg begynte i februar. Utskjæringen tok tre måneder. Vi startet å trykke de store trykkene i mai og så var åpningen 19. juni. Tidsplanen var veldig stram i forhold til størrelsen på prosjektet, men teamet som jobbet sammen med meg var storartet. Vi var fire som skar og seks, syv som trykket.

**AK:** Tyve år etter Berlinmurens fall ble denne bygningen tilgjengelig for publikum for første gang, som en følge av dette prosjektet. Hvordan var responsen?

**TK:** Vi fikk mye medieoppmerksomhet og mange besøkende. Det at en kunstner har arbeidet med byggets historiske og politiske fortid ble veldig godt mottatt.

**AK:** Hva vil skje med bygget videre?

**TK:** Det er ikke avgjort enda. Bygget er til salgs, utrolig billig. Utviklere vil gjerne lage en blanding av DDR-museum, hotell og loftsleiligheter. De vurderer å bevare gulvet med utskjæringene, men dette er noe vi må forhandle om. Gulvet er deres, mens kunstverket er mitt. Jeg vil gjerne at det blir bevart, men jeg tviler på det.

Thomas Kilpper har laget flere verk med store tresnitt i gulv i bygninger med interessante forhistorier, som i *Don't Look Back* (1998/2002) i Oberursel, Tyskland og *The Ring* (1999/2000) i London. I Oberursel var



Thomas Kilpper, *Reinhard Gehlen, sjef for Fremde Heere Ost, FHO (1942-1945) og president i Federal Intelligence Service, BND (1956-1968)*, detalj fra *Don't Look Back*, 1998



Thomas Kilpper i arbeid, *Don't Look Back*, 1998

åstedet gulvet i gymsalen til den nedlagte amerikanske militærbasen Camp King. Under krigen var basen NS Luftwaffes sentrale fengsel for nedskutte piloter fra de alliertes styrker. Etter 1945 ble basen brukt av US Secret Service til å etterforske fremstående nazister. Her ble det bestemt hvem som skulle stilles for retten og hvem som skulle integreres i de amerikanske hemmelige tjenestene. Kilpper reflekterte over stedets mangslungne innhold og transformasjoner i tresnittet på gulvet.

I London fant Kilpper et fraflyttet kontorbygg i Southwark hvor han gjorde et 400 kvadratmeter stort tresnitt av gulvet i 10. etasje. På denne tomten ble det i



Thomas Kilpper, fra *The Ring*, 2000. Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe

1780 bygget et kapell som i 1907 ble omgjort til en av Londons første kinoer, før det ble til teater og deretter til den populære bokseringen The Ring. Alfred Hitchcock brukte The Ring som sett for stumfilmen med samme navn. Nazistene satte også sitt merke på stedet; The Ring ble bombet to ganger under krigen, og bygget ble ødelagt. På 60-tallet ble tomten brukt til å reise en kontorblokk for Forsvarsdepartementet, blant annet for å huse deres hemmelige trykkeri. Senere har British Library sin orientalske samling overtatt bygget. Denne samlingen inneholder verdens eldste tresnitt, det kinesiske *Diamantsutraen* fra år 868, nesten 600 år eldre enn Gutenberg-bibelen. Alle disse og mange flere av stedets historiske referanser er vevet inn i Kilppers tresnitt *The Ring*, som er formet som en fiktiv boksekamp med over 80 tilskuere, noen mer kjente enn andre. Charles Dickens, Johann Gutenberg, Alfred Hitchcock, Adolf Hitler, Mata Hari, Mohammed Ali, Madonna og Gilbert&George er blant de som er portrettert i bildet.

AK: Hva fikk deg til å begynne å jobbe med bygninger som enten skal rives eller renoveres?

TK: Tomme bygninger representerer en god sjanse til å midlertidig ta over og etablere en selvlaget kunsthall. Omtrent som en art-squat, en kunsthusokkupasjon.

AK: Hvordan fikk du ideen til å lage kjempetresnitt i parkettgulv?

TK: Mens jeg studerte på Städel<sup>1</sup> jobbet jeg en periode med store kulltegninger. Jeg fikk lyst til å øke motstanden i materialet og tenkte på tresnitt. Så da så jeg meg rundt etter noe å skjære i. Jeg kom over et parkettgulv i en forlatt bygning. Mens jeg var i ferd med å ta det ut, fikk jeg ideen om å skjære direkte i gulvet isteden for å sette sammen parkettbitene på nytt og jobbe videre med dem i verkstedet mitt. Dette førte til ideen om et stedsspesifikt tresnitt.

AK: Starter prosjektene dine med stedene eller med politiske eller historiske tema som du ønsker å utforske?

TK: Det starter som oftest med et sted. Å finne og å grave i historien til et tomt bygg det passer å jobbe i,

har vært utgangspunktet hittil. Det er først etter hvert at jeg utvikler ideer og konseptet for et prosjekt.

AK: Både i verket *The Ring* og i *State of Control* trykket du gulvsnittet på store bannere som du hang ute på fasadene, og slik viste du historiene fra innsiden ut i byrommet.

TK: Ja, jeg spiller «innsiden» til «utsiden». Når en bygning står ubrukt, er den på en måte død. Ingenting skjer, det er stillstand. Å vekke huset til live igjen – og å sette mitt eget avtrykk på det – er mulig i den perioden jeg jobber på stedet.

AK: Når arbeidet ditt er så synlig, trekker det til seg oppmerksomhet fra folk utenfor kunstfeltet også?

TK: Ja. Mange besøkende kom til *State of Control* fra nabolaget. Å la vær å vise noe på fasaden ville være å gi slipp på en viktig mulighet. Det offentlige rommet er oversvømt med reklame, og vår resepsjonsevne er blitt ganske slitt etter hvert. Det er et spørsmål om i hvilken grad kunst, med sine forskjellige måter å virke på, kan bli gjenkjent i det offentlige domenet. Eller om kunsten blir ignorert på samme måte som vi har lært å ignorere så mange andre bilder, fordi vi blir overmette av reklame.

AK: Mange av prosjektene dine har en monumental karakter, om ikke i tradisjonell forstand så i skala og omfang, og involverer ofte mange folk, finansieringspartnere, visningssteder, assistenter osv. Din arbeidsform kan minne mer om måten en arkitekt eller filmskaper jobber. Forberedte studiene på Städelschule deg på å organisere større operasjoner?

TK: Nei. Ikke direkte. Men da jeg presenterte ideen min på akademiet om å lage et storskala tresnitt i et gulv, fikk jeg litt økonomisk støtte, og jeg ble oppmuntret av professorene om å gjøre flere slike prosjekt i fremtiden. Det burde være pensum på kunsthøgskolene: Hvordan man organiserer et prosjekt, hvordan man kommuniserer det, hvordan man søker om støtte, hvordan håndtere institusjoner og kunstmarkedet, og ikke minst skatt og forsikring. Ikke noe av dette lærte vi.

AK: I et annet av dine aktuelle prosjekter, *A Lighthouse for Lampedusa!*<sup>2</sup>, fokuserer du på det voksende fenomenet immigrasjon, og spesielt hvordan det arter



Thomas Kilpper, Modell av *A Lighthouse for Lampedusa!*, 2009  
Foto: Villa Romana, Firenze, Italia

seg på det ekstraordinære åstedet Lampedusa. Til denne øya, som ligger kun 80 nautiske mil fra det afrikanske kontinentet, kommer tusenvis av flyktninger årlig, for det meste i overfylte båter. Ofte ender overfarten med død og tragedie. Hjelpeorganisasjoner beregner at én av ti dør under den farefulle reisen. Hva er dine tanker om dette?

TK: Den europeiske politikken i forhold til immigrasjonssaken er skandaløs. I det siste tiåret er mulighetene for å flykte til et europeisk land dramatisk redusert.



Thomas Kilpper, Ground zero, *AL HISSAN - The Jenin Horse* (2003–2004)



Thomas Kilpper, Jenin Camp, *AL HISSAN - The Jenin Horse* (2003–2004)

Godkjente flyktninger, kvoteflyktninger, blir færre, mens immigrasjonen øker. Et av de store problemene for båtflyktningene er at de mister orienteringen på sjøen. De har ikke navigasjonsinstrumenter. Selvsagt vil ikke et nytt fyrårn på sydspissen av Sentral-Europa løse flyktningenes problemer, men å sende et sterkt lyssignal fra det nærmeste europeiske fastlandet kan minske risikoen og faren for hver overfart. Lampedusa har omkring 5000 fastboende og i fjor kom det 35.000 flyktninger dit. Dette fører selvsagt til en rekke organisatoriske problemer for det lille øysamfunnet. Å etablere et kultursenter der, i fyrårnets første etasje, ville skapt en plass å samles for lampeduserne, kanskje også for besøkende og turister. Det ville også gitt mulighet for utveksling med kunstnere fra andre steder.

AK: *Et verk som gjorde sterkt inntrykk på meg, var videoen som dokumenterer prosjektet ditt i Palestina: AL HISSAN - The Jenin Horse (2003–2004). Du ble invitert av Goethe-instituttet i Ramallah til å holde en workshop, og resultat ble en fem meter høy hest av skrapmetall fra ødelagte biler og hus som du lagde sammen med palestinsk ungdom. Deretter reiste dere med hesten, på planet av en traktortilhenger, fra Jenin til Ramallah og tilbake gjennom en lang rekke militære kontrollpunkter. Undertittelen du har satt på arbeidet er Art in Public Space Under Conditions of Occupation. Kan du utdype hva dette innebar?*

TK: Siden 1967 har de palestinske områdene vært under okkupasjon av det israelske militæret. I 2003 eskalerte de krigslignende konfrontasjonene mellom Israel og Palestina kraftig. Det offentlige rommet ble kontrollert av det israelske militæret, og i lange perioder ble den palestinske befolkningen nødt til å holde seg i hjemmene sine. Det var dette som var situasjonen da jeg ble invitert av Goethe-instituttet til å gjøre et kunstprosjekt i Jenin. To ting ble raskt klart for meg: Som tysker, med den verst tenkelige historie i nær fortid – som også hadde dyptgående innvirkning på nettopp denne konflikten - kan jeg bare ta standpunkt for den ene parten i spørsmålet om rettferdighet. Å utvikle et prosjekt under disse spesielle forholdene forutsetter at kunstneren knytter nære bånd til menneskene, til lokalsamfunnet. Å lage et verk på et atelier for så å stille det ut for publikum der, var ikke aktuelt. Men å gjennomføre et kunstprosjekt som forsøker å gjenerobre det offentlige rommet og å gjenåpne det for sosial og kulturell utvikling, virket riktig. Når vi reiste med hesten langs Vestbredden gjen-

nom omtrent to dusin kontrollpunkter – det var overveldende – kunstens sjarm åpnet alle portene. Soldatene smilte. Og ungdommene fra Jenin fikk reise så langt som til Ramallah for første gang i sitt liv!

AK: *I AL HISSAN-prosjektet samarbeidet du med en rekke personer, slik du gjør i flere andre prosjekter også. Hvilken rolle spiller samarbeid i din praksis, og hva slags samarbeidsmodell foretrekker du?*

TK: Jeg samarbeider ikke med andre i alle prosjektene mine. Det er ikke et must for meg. Men med prosjekter som *The Jenin Horse* og *A Lighthouse for Lampedusa!* er involvering og deltakelse fra lokalbefolkningen helt avgjørende. Selvfølgelig kan samarbeid i sin egentlige betydning bare bli utviklet hvis den er frivillig og ikke et must for noen parter. Det betyr at det ikke bare er jeg som bestemmer. På den ene siden gir du vekk noe av din kunstneriske autonomi og autoritet, men samtidig får du mye igjen. Ideelt skal alle i teamet bidra med positive

impulser og sine personlige innspill til verket. Det er kanskje en illusjon å tro at man kan klare å etablere helt likeverdige forhold i en slik situasjon, men å nærme seg ville være stort.

AK: *I 2004 gjorde du et verk på Rosa Luxembourg Platz i Berlin, i paviljongen ved siden av teateret Volksbühne, et galleri kalt Meerrettich.*

Pressteksten forteller: «Ulrike Meinhof ville ha fylt 70 år i år. Etter hennes død ble hjernen hennes fjernet fra hodet uten samtykke fra familien og oppbevart av vitenskapelige grunner i over 25 år i laboratorier ved tyske universitet. Allerede i 1973 hadde statsaktøraten ønsket, mot Meinhofs vilje, at hjernen hennes skulle undersøkes ved operasjon, men dette ble forhindret på grunn av oppmerksomhet og kritikk i internasjonal presse. Medias reaksjon på dette hjerneoverivet illustrerte delvis en tilbakevending til dette forsøket på å patologisere Ulrike Meinhof og derigjennom revolusjonær politikk som helhet. I opposisjon til dette



Thomas Kilpper, *Ulrike Meinhof*, 2004

forsøket ønsker kunstneren å sette Ulrike Meinhofs egne arbeider i fokus, hennes tekster og brev fra 1960-1976.» Igjen peker du på historiske hendelser og fakta, som unge mennesker i dag ikke nødvendigvis kjenner til. Samtidig var verket svært langt unna et tradisjonelt monument; det var en røff konstruksjon der det på en absurd og nesten humoristisk måte så ut som om Meinhof stakk hodet opp fra bakken. Hvordan valgte du kombinasjonen av formale og innholdsmessige elementer i dette arbeidet?

TK: Igjen var det stedet og dets sosiale historie som bestemte hva jeg skulle gjøre. I nesten 100 år har dette vært en politisk svært ladet plass i Berlin. På 1920-tallet startet kommunistpartiet en rekke demonstrasjoner her og prøvde å reise en Lenin-statue foran hovedkvarteret sitt. Under det tredje riket reiste nazistene et fascistisk monument her. Jeg ville fortsette denne tradisjonen med politisering, men estetisk sett ville jeg markere et tydelig visuelt brudd med det formale uttrykket.

Ulrike Meinhof ble også utviklet i forhold til Voksbühne-teateret som Meerettich-galleriet hører til. På teateret ble et dansestykke satt opp av Johan Kressnik. Materialet jeg brukte til å bygge Meinhof-hodet var rester jeg hentet hos Volksbühnes scenesnekkere. Jeg bare sagde og hamret sammen trebitene etter hvert som jeg fikk dem. Slik ble også noen av de formale spørsmålene løst av de praktiske omstendighetene på stedet.

AK: Hvordan er forholdet mellom politisk og sosialt engasjert kunst og kunstmarkedet?

TK: Jeg prøver bare å utvikle det jeg ønsker å jobbe med. Kunstmarkedet er langt borte og absolutt ikke interessert i min type prosjekter. Heldigvis, eller uheldigvis, ser jeg ingen endring for meg og min posisjon enten det er vekst eller kollaps i kunstmarkedet.

AK: Hvordan vil du beskrive Berlins kunstscene i dette perspektivet?

TK: Ingen er helt uavhengig og fri – heller ikke en hel kunstscene. Kunstscenen her er stor og sammensatt – selvsagt er det i store deler akutt mangel på penger, men dette er ikke et nytt fenomen i Berlin. Berlin er, og har alltid vært, relativt fattig, og det gjelder også mange av byens innbyggere og kunstnere. På bakgrunn av dette har kunstmiljøet gjennom lang tid utviklet overlevelses-

strategier på veldig små budsjett. Men dette betyr ikke at Berlin-baserte kunstnere lager mer politisk eller sosialt engasjert kunst.

AK: Hender det at du er redd for å behandle svært alvorlige og vanskelige problemer kunstnerisk?

TK: Ja, men det betyr ikke at jeg lar være. Men man blir klar over at man må gjøre tydelige grep, og det er bra. Å behandle alvorlige problemer kan ofte bli kitsch, så det er balansegang på en knivsodd.

AK: Noen har sagt at det 20. århundret innholdsmessig var som fem i ett, slik at vi nå behøver å reflektere over det som har hendt. Byggene og stedene du jobber med inneholder alle lag på lag med historier, og noen ganger traumer, som du fordyper deg i og avdekker nesten som en arkeolog. Men du kombinerer også det historiske stoffet med scener fra ditt eget liv. Hvordan ser du på din rolle som kunstner når det gjelder å bearbeide og reflektere over den nære historien?

TK: Jeg er opptatt av prosessen med å arbeide med historien først og fremst for å bringe forandring og forbedring til nåtiden og fremtiden. Historien – fortiden – er tilbakelagt og kan ikke endres, men det betyr ikke at det å reflektere over den er meningsløst. Hvordan kan vi oppnå sosiale og politiske endringer hvis vi ikke prøver å forstå det som har skjedd?

<sup>1</sup> Städelshule, Frankfurt am Main

<sup>2</sup> I prosjektet *A Lighthouse for Lampedusa!* planlegger Thomas Kilpper et fyrårn på Lampedusa i samarbeid med arkitekter, ingeniører, øyboere og med økonomisk støtte fra en rekke bidragsyttere. Fyrårnet skal også romme et kultursenter.

Thomas Kilpper, *Drowning Hercules*, 2001.  
Installasjon i Ridell House, London.  
Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe

I et søsterhjem som skulle rives og gi plass til et nytt barnesykehus, bygget Thomas Kilpper *Drowning Hercules* av ting som skulle kastes; kommoder, dører, skap og gulv. Tittelen refererer til Hercules House, William Blakes hjem, som lå i nærheten.

