

INTERVIEW MED CLAUS CARSTENSEN

Claus Carstensens to aktuelle udstillinger tager afsæt i billedstorm som en fundamental drivkraft i modernitetens politiske historie, billedkunst og psykologi. Udstillingen med titlen PAVILION OF THE NAKED på Galleri Tom Christoffersen, som er udgangspunktet for den følgende samtale, er opbygget af billedmateriale fra Cambodia der fra forskellige udkanter peger tilbage til Khmer Rouges terror-regime fra 1975-78. Det er primært i videoen *Reth's Monologue*, som vises i galleriets rotunde, at referenten til Cambodia og *Killing Fields* ekspliciteres direkte. På de bearbejdede fotoer og malerier er henvisningerne derimod i reglen udviskede, overstregede eller forskudte mod periferien som en slags filtre over hændelsernes konkrethed. Tavshed og sprogløshed er et generelt omdrejningspunkt, både for folkedrabet som sådan og for billedernes vej ind mod det. Et andet gennemgående aspekt i værkerne er deres punktum-effekter i det banale indbrud af nutid i fortiden, for eksempel i rottelortene på barakkens gulve eller i sameksistensen i landskabet af nye indkøbsplastikposer ved siden af de plastikposer der i sin tid blev anvendt til at kvæle cambodianske fanger med. Punktummerne er også til stede helt konkret i form af udskæringer i lærredet, punktueller klatter af maling osv. De standser på forskellige måder den kontinuerlige fortælling og sproget, f.eks. bogstaveligt i video-fortællerens opsplittede monolog over begivenheder, som dybest set er uforståelige. På den anden side opstår der i punktummerne også en mulighed for en kropslig og affektiv kontakt med billederne, der bryder igennem hændelsernes surreale og overståede karakter og gør dem begribelige som fortsættelser ind i nutidens politiske rum. I samtalen fortæller Claus Carstensen om tankerne bag udstillingen, om *defacings*, nulpunkter og æstetikens politiske muligheder.

Interview: **Magnus Thorø Clausen**

Claus Carstensen
Colony of the Psychotic

30. maj – 28. juni

Beaver Projects

Strandlodsvej 15, 2300 København S

Åbningstider: ons-fre: 12–17, lør: 11-15 og efter aftale.

Tlf. +45 35 10 94 35 / +45 23 96 05 65

marie@beaverprojects.com

Claus Carstensen
Pavilion of the Naked

30. maj – 28. juni

Galleri Tom Christoffersen

Skindergade 5, 1159 Copenhagen K

Åbningstider: ons-tor 12-18, fre 12-20, lør 12-15

Tlf. +45 33917610 / +45 26377210

galleri@tomchristoffersen.dk

Du er aktuell med to udstillinger, den ene på Beaver Projects med titlen *Colony of the Psychotic* og den anden på Galleri Tom Christoffersen, som du har valgt at kalde *Pavilion of the Naked*. Fortæl om tankerne bag de to udstillinger og deres mulige sammenhæng?

De to udstillinger er på en måde to sider af samme sag. De handler begge om ikonoklasmen, dels i psykosens eller skizofreniens og dels i politisk revolutionære bevægelser, der når til et punkt, som det Khmer Rouge nåede til, da de i 1975 erobrede Phnom Penh, sprængte nationalbanken i luften, afskaffede pengesystemet og tvang folk ud på markerne i en form for urkommunisme efter først at have nedlagt alle byerne. I Cambodia effektueredes ikonoklasmen meget konkret. Udover portrætterne af Pol Pot og partiet blev stort set alle former for billeder forbudte. Man forbød kladdehæfter, alt hvad der var bærer af en fortidig viden blev afskaffet. Fangerne i koncentrationslejrene blev kvalt med plastikposer for at spare de sidste kugler til kampen mod den amerikanske imperialisme, for selv om amerikanerne var på tilbagetog fra Vietnam, regnede Khmer Rouge – hvis medlemmer i øvrigt for manges vedkommende var uddannet ved universiteter i Frankrig – stadig med, at de ville invadere Cambodia.

Man begyndte at opfinde malaria-medicin på ny, fordi man mente, at den gamle viden var kapitalistisk eller imperialistisk influeret, og derfor måtte afskaffes og genopfindes på ny. Med det resultat, at man havde store malariaepidemier. Høsten slog også fejl, fordi man var begyndt at dyrke den på et urkommunistisk, lavteknologisk niveau. Det, der generelt sker i sådanne situationer af revolutionære excesser, er, at forankringen i tiden og i fortidig viden forsvinder. Det endte med, at man helt afskaffede fremstillingen af papir, fordi det var et materiale, hvorpå man kunne formidle viden og fælles erindring.

Det er den ene del af udstillingsprojektet. Den anden del handler om skizofrenien eller psykosen, som måske ikke så meget er en ikonoklasme, forstået på den måde, at der i psykosen altid er en vrimmel af billeder, men her er det udsigelsesrummet, der skrider eller udviskes. Udsigelsesrummet mangedobles enten, eller også bliver det diffust og forsvinder helt, hvorved det mister sin tids- og rumlige forankring. Forskellen mellem den individuelle psykose og den revolutionære massepsykose er, at den individuelle psykose opererer med myriader af andethed, mens massepsykosen altid forsøger at afskaffe den. Det er altså et introvert blik i *Colony of the Psychotic*, der står overfor det ekstroverte i *Pavilion of the Naked*.

Titlerne – for lige at gøre dem færdige – faldt jeg tilfældigt over for to år siden i forbindelse med en rejse til den græske ø Leros, som husede og stadig huser en af de største psykiatriske anstalter i landet – Leros Colony of Psychopaths. Det var i denne anstalt med 4000 svært sindslidende, hvor der op til midten af halvfjerdserne kun var én psykiater og nogle få uuddannede vogtere, at den græske junta internerede de politiske fanger. Forholdene var så himmelråbende, at de efter sigende i en årrække blokerede for Grækenlands optagelse i EU. Pointen i systemet var, at man satte lighedstegn mellem det oppositionelt politiske og sindssygen. Udstillingsprojektets to titler er afledt af anstaltens officielle navn og øgenavnet på en af afdelingerne. Jeg synes de havde et "poetisk", rånt anslag, som passede meget godt til vinklen på udstillingerne.

Hvis vi skal gå mere konkret ind på værkerne til *Pavilion of the Naked* så består de af dels fotografier og dokumentarisk materiale fra folkemordet, samt dels en række folkloristiske kitsch-malerier, der på den ene eller anden måde er blevet overstreget eller forvrænget af støj. Et tredje element i udstillingen er malerierne af torturscener, som også er kombineret med hinanden og modificeret. Kan du sige noget om bevæggrunden bag de forskellige destabiliseringer af de visuelle forlæg?

Bevæggrunden, som du kalder den, har noget at gøre med, at jeg ser nogle paralleller mellem modernismens instrumentarium eller redskabsskabe, der bl.a. omfatter greb som *décollage*, *defacing*, *übermalungen* og modifikationer – som for eksempel Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing*, som er en tegning af de Kooning, som Rauschenberg har visket ud med et viskelæder – og så bestemte politiske størrelser som for eksempel Khmer Rouge' rædselsregime i Cambodia fra 1975 til 1978. Det er noget, der kendetegner alle totalitære bevægelser – tag blot Taleban-bevægelsen, der i 2001 bomber de 2500 år gamle Buddha-monumenter i Bamyán i grus. Også i Cambodia blev mange Buddha-figurer ødelagt i perioden under Khmer Rouge. Men i modsætning til Bamyán virker det som om, det har været for besværligt at ødelægge hele kroppen, så man i stedet koncentrerer sig om at smadre hovederne eller helt at knække dem af for at sælge dem på det sorte marked, så man alligevel havde noget at finansiere revolutionen med. I Angkor Wat, det store tempelkompleks, der blev påbegyndt i 800-tallet, og som er relativt velbevaret, er alle hovederne på Buddha-skulpturerne smadrede eller også mangler de helt. Her er der virkelig tale om en *defacing*. Efter styrets fald sker der så en *defacing* med modsat fortegn, hvor alle Pol Pot-statuerne, alle revolutionsbillederne fjernes eller skamferes.

Der er altså en ikonoklasme på spil, som både knytter sig til modernismen, men som også dukker op i revolutionære sammenhænge, fordi enhver revolution forsøger at udviske fortiden. Den franske revolution er et godt eksempel, selv tiden bliver navngivet på ny, månederne, gaderne, pladserne får nye navne – rummet for udsigelsen og forankringen i tiden bliver genopfundet. Det er denne genopfindelse, katarsis, renselse eller udrensning som man også finder i modernismen: det sorte kvadrat som en renvasket tavle eller den hvide monokrom som en uplettet begyndelse. Forestillingen om *tabula rasa* er det dynamiske element i begge bevægelser, som man måske ellers ikke umiddelbart ville forbinde med hinanden.

Det er den ene side af sagen. Det mere konkrete udgangspunkt for Cambodia-motivet er et digt, som jeg skriver i 1975, da Khmer Rouge erobrer Phnom Penh. Det fascinerer mig på en eller anden måde – fascination er ikke det rigtige ord, for det er ikke en positiv fascination, men jeg er meget optaget af det der sker på det tidspunkt, og da landet så i 78 bliver befriet, kommer der mere og mere frem, og det viser sig, at der er foregået et folkemord på et sted mellem 850.000 og to millioner mennesker, som har reduceret landet med en tredjedel af dets indbyggere. Det forløb er bl.a. fortalt i filmen *The Killing Fields*, som er betegnelsen for det henrettelsesområde ved Choeung Ek, der var tilknyttet Pol Pots hemmelige fængsel S-21 i Phnom Penh, hvor de mest eksorbitante mord fandt sted. Alene i S-21 eller

Tuol Sleng, som det tidligere gymnasium også hed, blev der dræbt 14.000 mennesker.

For et par år siden var jeg i Cambodia for at se S-21 og Choeng Ek. Min idé var at bruge det materiale, jeg måtte forefinde, i en udstillingssituation. Da jeg kom dertil, så jeg i S-21 den serie af billeder som maleren Vann Nath havde malet over torturen i fængslet. Han havde været fange i fængslet, og som en af de 10-15 overlevne blev han efter befrielsen boende i lejren i halvandet år for at male de scener han havde været vidne til og dermed dokumentere lejrens systematiske tortur og terror. Han var skiltemaler og overlevede kun fordi han var god til at male portrætter af Pol Pot.

Vann Nath's malerier skildrer bl.a. opfindsomheden i torturredskaberne. Der er meget klamphuggeri i alt det, der sker i de år, men opfindsomheden fejler ikke noget. Man kan måske sige, at det, man har måttet bøde for i en manglende billedproduktion, har man overført til en kreativ opfindsomhed i forbindelse med de forskellige former for torturinstrumenter og undertrykkelsesmekanismer.

Mine overvejelser i forbindelse med mine egne malerier til udstillingen, var ikke at vise gruen direkte – selv om der dog er nogle enkelte voldsomme billeder imellem som en form for kontrapunkter –, men i princippet at fokusere på stemningen, fraværet og biomstændighederne omkring det der er foregået.

Der er i billederne og billedmaterialet i bogen en markant fornemmelse af fravær, som måske især kommer til udtryk som et fravær af kroppen. Hvis man skulle sige det semiotisk gør størstedelen af billederne brug af indekser: afrevne tøjstykker, ridser og skraveringer i betonen, spor af stof og kropsvæsker, alle sådanne specifikke udpegninger af mennesker eller af liv, som ikke længere er der.

Ja, det er på sin vis udstillingens omdrejningspunkt, at indekset bærer dette fravær frem. Det ligger på en måde i forlængelse af det abstrakte gestusmaleri, hvor det er penslens spor på lærredet man ser, dryppenes indeks osv. I *action painting* og de andre former for gestisk maleri er selve action-elementet ret fraværende. Tag blot Jackson Pollock: han maler jo ikke særlig action-præget, det foregår egentlig mere som en meditativ rytme, den måde han arbejder på har slet ikke den voldsomhed, som man senere har villet læse ud af billedernes indekser.

I billederne på *Pavilion of the Naked* er det måske det modsatte, der er på spil: Et voldsomt indeks, som på ingen måde aftegner den grusomhed eller exces der er gået forud for billederne. Så paradoksalt det end lyder, er der en vis nedtoning i billederne, man skal mentalt bruge tid på at komme ind i dem. Måske gør det sig

især gældende for fotografierne i bogen: Hvis der ligger rottelorte på gulvet, så er det jo et tegn på at der ikke er blevet gjort rent. Eller når der driver vand ned af væggene, så er det igen blot et tegn på, at man ikke har vedligeholdt det dokumentationscenter, som det tidligere S-21 nu er lavet om til. Helt modsat dokumentationscentret i Auschwitz, hvor der jo er rent, og hvor der er sat skilte op, som dikterer, hvordan man skal forholde sig i forhold til en bestemt form for andægtighed. I S-21 er forfaldets indekser derimod overalt tilstede. De er opstået som et resultat af den manglende vedligeholdelse, der skyldes en manglende økonomi, og så den slitage, der er i jungleområder med meget stor luftfugtighed.

Et andet indeks som er helt vanvittigt er de plastikposer, der ligger spredt ud over massegravene i Choeung Ek. Det er to udgaver af den samme type lyseblå plastikpose. Den solblegede, lyseblå udgave, der ligesom gror op af jorden, er dem fangerne blev kvalt med for at spare på ammunitionen til den forventede krig mod amerikanerne, og som dukker op på stierne sammen med knogler og tøjrester, fordi folk går rundt på massegravene og derved slider det øverste jordlag af. Og så er der den anden udgave af plastikposen, som er de friske, blå poser, som de sørgende har med, når de er ude for at mindes de døde. Det er de poser, hvori de medbringer deres madpakker, og som efterlades i landskabet bagefter. Efterladenskaber efter en picnic på en massegrav – dette skred mellem idyl og illusion er fuldstændigt himmelråbende.

Også som et skred mellem fortid og nutid?

Ja, mellem fortid og nutid, mellem et fortidigt og et nutidigt indeks. To mere eller mindre afblegede typer af plastikposer i et landskab er jo ikke i sig selv noget særligt. Men når man så sætter disse to indeksers historie i forhold til hinanden, så begynder der virkelig at danne sig mentale forestillingsrum.

Er fokuset på disse overgange også en intention om at anskueliggøre hvordan historien hele tiden er på vej bort og under udvisking af nyere historiske begivenheder og nyt liv, der erstatter fortiden?

Det kan man godt sige, men det er ikke det primære ærinde i den her sammenhæng. Mit primære ærinde er at bruge et politisk system og et folkemord, som i den grad var radikalt og som lige så godt kunne have været Bosnien eller Rwanda, som et eksempel på en bestemt almen dynamik: Det er ikke et enkeltstående, singulært tilfælde, det var naturligvis radikalt og i den forstand enestående, men den igangsættende dynamik i begivenheden er meget almindelig, så snart systemer af den art begynder at etablere sig. Min interesse for disse dynamikker går – som jeg

var inde på – tilbage til 1975, uden at jeg dog – ud over digtet – på det tidspunkt kunne bruge materialet. Det konkrete igangsættende moment er de tre selvportrætter i bronze til Panuminstituttet, der blev støbt i Thailand i 2005, og hvis produktionsmåde minder meget om den form for lemlæstelse og morcellering af kroppen, der fandt sted under Khmer Rouge's regime.

Støbningen foregår på den måde, at man laver en 1:1 afstøbning af kroppen i gips, hvorefter man saver gipsfiguren i stykker ved ekstremiteterne, som det også sker, når man dissekerer lig. Så laver man en støbning af enkeltdele og svejser dem derefter sammen igen til en hel figur. Med den forskel at de under Khmer Rouge ikke fik svejset samfundet sammen igen efter revolutionen. Det var som under alle andre voldelige revolutioner en dødens avantgarde, der hærgede. Men i modsætning til for eksempel den franske revolutions blodrus og terror fik de ikke bygget et demokrati op, folkemordet fortsatte blot og voksede sig større og større i en kollektiv paranoia så stor, bizar og eksorbitant, at man så konspiration overalt. Det endte med at fangevogterne i S-21 var helt ned til 14 år gamle, fordi man havde henrettet de ældre fangevogtere for at konspirere.

Det er som om man stadig kan høre det i sprogbrugen, når man i dag taler med cambodianere. De taler et noget mærkværdigt, abrupt engelsk, som selvfølgelig kan hænge sammen med oversættelsen af den cambodianske syntaks. Men jeg synes også der klinger noget andet med, det er som om, der mangler noget. Ord udelades eller omskrives, det er som om, der er noget, der er for stærkt til at blive nævnt. Ikke desto mindre taler alle om folkemordet, men det er med den samme mærkelige, sproglige forskydning som mellem de friske lyseblå plastikposer og de afblegede. Der er en enorm iværksætterånd, og så er der på den anden side et enormt udsigelsesmæssigt hul, som jeg synes, man hele tiden kan mærke, når man taler med folk. Selvom man mindes de døde og har lavet monumenter, der er fyldt med kranierne fra ofrene osv., er det alligevel som om, der er et kollektivt, udsigelsesmæssigt hul.

Har du i den sammenhæng gjort dig nogen overvejelser om faren for at æstetisere begivenheden og på den måde ende med at gøre den spektakulær?

Ja, og det er derfor jeg har taget forlæg i Vann Nath, der sad i lejren og som allerede har formidlet historien i sine malerier. Jeg har dermed også valgt at bruge et formsprog og en form for naivisme, som er et meget direkte formsprog uden de store æstetiske overvejelser, men som selvfølgelig heller ikke formidler grusomheden, som for eksempel en dokumentarfilm ville kunne gøre det. Den naive malestil ligger

mærkeligt midt-i-mellem, den er ikke æstetisk, og den oversætter heller ikke grusomheden 1:1.

Bortset fra det sort/hvide billede med de to hoveder og *Holiday in Cambodia*-billedet, som er taget fra omslaget på Dead Kennedys single af samme navn, har jeg i resten af den sort/hvide serie med titlen *Pavilion of the Naked* reduceret udvælgelsen af motiver til banale, stemningsfyldte fotos af centralkomiteen i et tog på vej til Phnom Penh, Khmer Rouge tropper, der marcherer gennem junglen osv. De konkrete *atrocities* har jeg forsøgt at holde nede på et minimalt niveau, hvor man er nødt til at bruge det mentale rum for at genskabe dem.

Er det også et valg om at holde sig i periferien af begivenhederne?

Ja, holde sig i periferien og bruge indekset til at pege på dem. Fordi begivenhederne er så formløse, at ethvert forsøg på at overtrumfe denne formløshed paradoksalt nok ville ryge ind i en form for æstetisering, som billederne i denne udstilling jo også en del af, i og med at de bliver udstillet i et galleri som igen er en del af et æstetisk distributionssystem. Men jeg har som sagt forsøgt at holde det på så lavt et niveau som mulig. Modargumentet ville jo være Adornos påstand om, at man efter 1945 ikke længere kan skrive digte. Men den form for realismekrav tror jeg ikke på.

Det er også derfor jeg har valgt at inddrage de cambodianske kitsch-malerier, som alle har titlen *Defaced Unidentified Cambodian Painting*. Kitsch overdoserer, det er en form for *overdone aesthetics*. Jeg ville have en stemning ind – frem for en didaktisk holdning. I modsætning til for eksempel det åbenlyst didaktiske i Immendorffs maoistiske maleri, har jeg forsøgt at undgå det didaktiske ved at prøve at skabe et åbent, mere nøgent og stemningsfyldt billedrum.

Du har ønsket at holde dig fri af en ensidig politisk position?

Ja, det, jeg interesserer mig for, er snarere at gøre brug af indekset som en slags kulturkritik eller mental mapping.

Kan du ikke sige noget om billedet med manden bærende de to hoveder?

Det er et af de få didaktiske billede på udstillingen. Man havde i perioden en forestilling om, at vietneserne langsomt undergravede den østlige del af Cambodia, fordi mange af dem, der boede i de områder, netop var et mindretal med relationer til Vietnam. Mistanken fra styrets side gik på, at dette mindretal langsomt sivede ud og "smittede" resten af den cambodianske befolkning, hvad der betød, at især det område blev stærkt kontrolleret af Khmer Rouge. Det gav i den sammenhæng liv til den tanke, at disse menneskers hoveder var vietnamesiske,

mens kroppene var cambodianske. Man slog derfor hovederne af dem for at adskille det der var u-cambodiansk fra det der var cambodiansk. Det er det, som billedet, hvor en mand går rundt med to hoveder i hænderne, henviser til. Og så har jeg som et didaktisk, én-gang-til-for-Prins-Knud-greb skåret hovedet ud på soldaten – også for at bruge den indeksikalitet, der ligger i at fjerne noget, at bruge indekset til at fordoble det rum, jeg ville etablere.

Nogle af naturfotografierne i bogen kan umiddelbart virke ret uskyldige?

Ja, men hvis man kigger efter vil man kunne se, at de fordybninger der umiddelbart ligner en slags Earth Art eller Land Art er spor efter massegravene, som der nu er vokset græs henover. Det er – med en tysk glose – *Aushebungen*, der peger på fraværet. Nogle af dem er fyldt med vand og danner små pytter eller damme, som er meget lyriske i en næsten impressionistisk forstand, medmindre man lige ved hvad der er tale om. Udstillingen hos Christoffersen arbejder med det fravær, modsat det "nærvær" som vil være at finde i Beaver Projects, hvor jeg arbejder helt *up front* med en forvrængning af kropsudtrykket. Den ene udstilling er introvert, men helt *up front*, mens den anden er enormt ekstrovert og så alligevel *understated*.

Kan du uddybe den forbindelse du ser mellem politisk billedstorm og modernismens billedstorm?

Når man skal diskutere begreber som ikonoklasme og realisme overfor ikonoduli og nominalisme, så er det vigtigt at holde fast i, at realismen ytrer sig på mange måder. Umiddelbart skulle man jo tro, at der er stor forskel mellem en hvid monokrom og så et socialrealistisk maleri, at der er stor forskel på et informelt og et impressionistisk maleri osv. Men i virkeligheden ligger de jo meget tæt på hinanden i og med at alle fire eksempler er udtryk for en eller anden form for realisme. Historisk set er realismen en form for renselse, katarsis eller udrensning og i sit mest radikale udtryk, monokromien, er den en ikonoklasme eller billedstorm, der undsiger sig enhver form for billedrepræsentation. Mens 1800-tallets klassiske naturalisme og realisme var et opgør med en allegorisk, metaforisk og historisk tradition, så er realismens krav om en renselse jo ikke så langt fra det hvide eller sorte kvadrats non-figurative renhed – begge bevægelser forsøger at udviske de historiske spor, allegorierne eller billeddannelsen med *what you see is what you get* som motto.

Et centralt aspekt af ikonoklasmen er dens indbyggede ustabilitet. Man går ind i rummet og vælter statuerne, men det tomrum der så opstår kan ikke eksistere

i særlig lang tid, så bliver man nødt til at fylde rummet med nye statuer, der så igen kan være genstande for nye ikonoklasmer osv.

Ja, og det er i princippet også forskellen på konsensus og dissidens. Det bedste eksempel på den dynamik er måske Vaclav Havel, der i mange år er den store, forbilledlige dissident i Tjekkioslovakiet, som så kommer i konsensus efter Murens fald ved at blive valgt til præsident i Tjekkiet. Og som så netop *ikke* kan fortsætte sin dissidentpolitik. Den første embedshandling han foretog sig, var at invitere Lou Reed på officielt statsbesøg, i stedet for at invitere den franske eller tyske præsident, hvilket ville have været oplagt i forhold til, at Tjekkiet havde søgt om optagelse i EU. I stedet vælger han altså i første omgang at køre dissidentpolitikken videre. Men det er der kun et vist, kortfristet spillerum i forhold til, efter at man har overtaget magten. Så er det ikke længere muligt, fordi magtvakuummets logik kræver at man fylder vakuummet ud. Det er det, der er hele essensen i ikonoklasmen: For at opretholde den logik der ligger i billedstormen, så er man nødt til at fylde det vakuum der opstår, fordi vakuum, indekser osv. får folk til at tænke og handle. Indekser etablerer altid en form for potentielt udsigelsesrum. Og diskurser er altid farlige, fordi de etablerer sig som diskussioner, der handler om andethed og dissens, altså taler om alt andet end den konsens, der lige i øjeblikket er. Det er dér, det begynder at interessere mig.

Det modsatte af realismen og ikonoklasmen, er andetheden, repræsentationen og de symbolske niveauer eller rum. Og de symbolske rum har de sidste hundrede år *world wide* kæmpet mod en række realismer af den ene eller anden art. Det er helt klart en kulturkamp. Når man siger ja til symbolet, så siger man også ja til repræsentation, og når man siger ja til repræsentationen, har man også sagt ja til den politiske repræsentation.

Når man diskuterer repræsentationsrum i kunsten, så diskuterer man forestillingsrum, allegorier og metaforer osv. Og i sin yderste konsekvens siger man altså også politisk ja til parlamentarisme og repræsentativt demokrati, hvor den totale magt ikke er samlet ét sted, men hvor den er fordelt. I det øjeblik man anerkender repræsentationen, er man nødt til at anerkende repræsentationen som princip, hele vejen rundt. Så anerkender man også, at vi er dødelige, anerkender timeligheden i verden. Man siger kort sagt ja til, at der er et liv efter fødslen, som situationisterne sagde. Anerkender det bevidste liv som en funktion af døden.