

Ved århundreskiftet: Kunst og politikk i Sri Lanka

Skrevet av Sabine Grosser

Nærmere et halvt århundre etter slutten på kolonistyret utviklet det seg en ny generasjon av kunstnere i Sri Lanka i løpet av 90-årene. Disse kunstnerne forstod seg selv i konteksten av en kompleks, foranderlig og mangefasettert kultur, med røtter i en sterk budhistisk tradisjon.

Ikke bare redefinerte denne generasjonen begrepene om den lokale kunstscenen, men de utviklet også nye kunstformer, og brukte kunstgallerier og det offentlige rommet til å formidle sine ideer. Kunstnerne gjorde bruken av ulike kunstformer til sitt hovedvåpen for å påvirke den offentlige opinionen og bidra til en fredelig løsning på borgerkrigen og volden som pågikk rundt århundreskiftet.

Aktuelle sosiale og politiske tema spilte en svært beskjeden rolle i sri-lankesisk kunst før slutten på kolonistyret. De politiske spenningene økte imidlertid etter at Sri Lanka fikk sin uavhengighet, og i 1983 eskalerte konflikten til full borgerkrig. Livet på øyen var dominert av krig og vold helt frem til tusenårsskiftet, noe som påvirket ungdomstiden til en hel generasjon kunstnere på 90-tallet, og da årtusenskiftet nærmet seg var den lokale kunst- og utstillingsscenen også helt dominert av dette.

Chandraguptha Thenuwara og Jagath Weerasinghe var to av kunstnerne i den nye generasjonen som tematiserte og konfronterte krig og vold i sine verk. Begge hadde returnert på begynnelsen av 90-tallet etter studier i utlandet. Den ene kom tilbake fra Soviet-Unionen, mens den andre kom fra USA, og holdt nå soloutstillinger i hjemlandet. I disse første utstillingene i hjemlandet presenterte de sine reaksjoner på

asdada

nyhetsbildet, som de hadde omformulert i kunstneriske termer i løpet
av sine studier i utlandet.



I 1992 åpnet Jagath Weerasinghe utstillingen *Kaangsaava* - «Samtidens angst» på Nasjonalgalleriet i Colombo. Det samme året stilte Chandraguptha Thenuwara [\[1\]](#) ut et maleri med tittelen «Mirror Wall». I dette maleriet formidler han sin reaksjon på nyheten om etnisk rensning mot tamiler. I et intervju [\[2\]](#) beskriver han kunstverket som en kommentar til den tidlige politiske situasjonen. Tittelen «Mirror Wall» referer til en bergvegg i Sigiriya med samme navn, der besøkende har etterlatt sine beskjeder i flere hundre år. Thenuwara tolker disse historiske grafittiene som politiske ytringer som i maleriet hans ser ut til å ha blitt dekket med maling. Den tømte bøtten i maleriet henspiller på denne forestilte handlingen, og ifølge kunstneren konnoterer den samtidig «fravær av noe». Den «skjødesløst» spilte malingen kan bringe fram assosiasjoner til unødvendig blodsutgytelse.

Selv om begge utstillingene hintet relativt subtilt til temaet gjennom valget av titler for de enkeltstående maleriene, var det nettopp på denne måten at temaene død, krig og vold ble introdusert på den sri-lankesiske kunstscenen, der det først og fremst var unge kunstnere som tok opp tråden.

asdada

Ekspressive panelmalerier ble den dominerende uttrykksformen i den første tiden. I Weerasinghe og Thenuwaras verk blir hjelmer,

kroppsdeler og krykker stående som symboler for krigens aktører; soldatene. Men snarere enn å bli avbildet som personifiserte figurer eller helter, fremstår de som ofre. De ulike delene av maleriet er fragmentert, som et symbol på skadde kropper, rammet av krig.

Jagath Weerasinghe arbeider med nedtonede og brutte fargepaletter og fragmentert komposisjon, på en måte som er typisk for denne perioden i hans kunstnerskap. Hjelmen, kroppsdelen og hånden som er løftet som for å signalisere et forvarsel, er tydelig gjenkjennelige og står opplyst i sterk kontrast til den diffuse bakgrunnen. Fargepaletten gir assosiasjoner til blod og krigsføringer i skogen. De mørke grønn- og rødtonene får økt effekt gjennom en intens komplementær kontrast.

Gjennom tittelen "Who are you Soldier" taler kunstneren direkte til betrakteren: Hvem er du, sønn, far, ektemann – som kjenner deg igjen i emblemet over en soldats liv i dette bildet? Kunstverkets budskap blir en appell til individet og en påminnelse om dets samfunnsansvar.

To år senere stilte også Chandraguptha Thenuwara spørsmål ved soldatens rolle gjennom en tittel, "Dance of Victory". Hva blir igjen etter en angivelig seier, når de sårede seierherrene har haltet sin vei bort fra slagmarken?



asdada

aasd

Selv under “Seiersdansen” som illustrerer bildets tittel, fremstår ikke figurene som seierherrer, men snarere som sårbare og ynkelige. I dette arbeidet bruker maleren et visuelt språk som er klart, enkelt og lett å avkode, og der han forblir tro til sin intense fargebruk med gule og oransje farger.

I et intervju kommenterer han intensjonen bak dette verket:

C. T.: ... noen ganger er jeg nødt til å lage politiske verk, og andre ganger må jeg jobbe med menneskets form...

S. G.: Skiller du disse aspektene helt fra hverandre eller bringer du dem også i kontakt med hverandre?

C. T.: Nå for tiden prøver jeg å få dem til å møtes. Noen ganger trenger du moderne kunstformer, noen ganger trenger du ortodokse, konvensjonelle kunstformer for å formidle et budskap. Jeg er så heldig at jeg kan gjøre begge deler. Har jeg behov for et figurativt uttrykk kan jeg bruke det. Jeg har evnen og treningen, og det er en fordel.

S. G.: Du varierer teknikken din for at publikum skal forstå verkene dine bedre?

asdada

aasd

C. T.: Ja nettopp, og dette er grunnen til at gjerne må gjenta det samme om og om igjen for å forenkle verket og lage flere politiske utstillinger enn utstillinger som representerer bredden i mitt kunstnerskap.

(Sabine Grosser (S. G.), intervju med Chandraguptha Thenuwara (C. T.) den 2.4.2002)

Med disse verkene som er beskrevet ovenfor, forblir begge kunstnerne innen modernitetens visuelle språk slik det har blitt mottatt i den lokale konteksten: på den ene siden kan man identifisere distinkt leselige, billedlige symboler, på den andre siden avbildes ikke temaet i bildet på naturalistisk vis, men blir snarere realisert med en viss grad av abstraksjon, ved hjelp av klare farger og en ekspressiv flyt. Denne arbeidsmetoden videreføres av mange unge kunstnere i samme periode, der billedpaneler med olje og akryl som stilistisk reflekterer den lokale modernitetsdebatten, er fremtredende: Maleriene har distinkte farger, med en ekspressiv stil og ofte fragmentert komposisjon. Samtidig fokuserer de på maleriet som statement og formidlet budskap, som ofte forbinder det politiske og det personlige planet.

Under århundreskiftet undersøker stadig flere kunstnere temaene krig og vold i maleriene sine og drøfter kunstens muligheter som et politisk redskap. Ved å bruke det nevnte, ekspressive visuelle språket, treffer kunstnerne smaken til flertallet av det lokale publikum. Men spørsmålet om hvilke kunstneriske metoder som er best egnet til å øve effekt på betrakteren, blir også stadig mer omdiskutert.^[31] Kunstnerne reflekterer stadig mer over sin rolle i samfunnet idet de avdekker kunstens ulike muligheter og benytter seg av kulturelle evenementer som former for politisk handling. Jagath Weerasinghe utstilling "Anxiety of Today" (1992) ble også en plattform for å prøve ut nye kunstneriske ytringsformer. Under ålningen fremførte to av hans kunstner venner, Nimal Mendis og Anna Paff (Köln) den første performansen i sri-lankesisk kunstsammenheng: Her krever de

asdada

at retten til bisettelse skal bli en grunnleggende individuell rett.

asdd
Kledd i hvite skjortler og med hvitmalte ansikter, bærer de sorte

kister inn i en hall. Performansen kulminerer med at kistene

ødelegges.

I 1997 berikes diskusjonen av to installasjoner som blir vist frem på Heritage Gallery i Colombo: Chandraguptha Thenuwaras „Barrelism“ og Jagath Weerasinghes „Yantra Gala and the Round Pilgrimage“. Jagath Weerasinghe refererer her til sin buddhistiske bakgrunn og kombinerer kunstneriske, politiske og åndelige aspekter.

Chandraguptha Thenuwara beskriver seg tydeligst som politisk kunstner. Menneskelige og sosiale aspekter basert på humanitære idealer er det viktigste for ham å vektlegge i denne konteksten. I arbeidet med sin såkalte «Barrelism», som var tittelen på en serie av arbeider med kamuflasje, lansert i 1997, realiserer Thenuwara denne høye målsetningen mest konsekvent. “Isme-” endingen minner oss ironisk om forskjellige “ismer” i kunsthistorien. Det første kunstverket i denne serien var et oljemaleri med tittelen “Camouflage” (100 x 149,5 cm). Her ser man menneskefigurer som holder krykker, og som reiser seg opp som silhuetter innimellom kamuflasjemønstrene.



asdada

For å kunne tale til så mange forskjellige mennesker som mulig, bruker ^{asds} Chandraguptha forskjellige kunstneriske stiler og teknikker til å formidle sine ideer. Det viktigste for ham er det intenderte politiske budskapet.

Mest konsekvent bruker han militærtønnene (som finnes på militærets kontrollposter og andre steder, og forstyrrer det offentlige livet i hovedstaden Colombo) som han kombinerer med sine malerier, som i installasjonen "Woman in Barrelistic Area", men han bruker dem også i kunstinstallasjoner i det offentlige rom.



Disse utstillingene intensiverte det offentlige ordskiftet, og flere unge kunstnere hevet sine røster. Både formelt og tematisk gikk de bortenfor begrensningene ved staffelibasert maleri og bidro til den offentlige opinionsdannelsen i motstand mot krigen.

asdada

aasd

Pradeep Chandrasiri, født i 1968 og selv offer for torturleirene, knyttet an til den lokale visuelle konteksten med sin installasjon "Broken hands" (1997; <http://www.artsrilanka.org/today/pradeep/>). Chandrasiri bruker en svært vanlig type leire i hendene som ligger på bunter av trestokker med forskjellig høyde. Dette i kombinasjon med kull, oljelamper og betelpepperblader gir assosiasjoner til en lokal hverdagskultur på utsiden av representasjoner man finner i templer eller museer.

Sujith Rathnayake, født i 1971 i Ranna, Sri Lanka, refererte i sine kunstverk til estetikken i lokale trykte medier i perioden: De visuelle representasjonene av krigen ble generelt dominert av kroppsdelenene til selvmordsbombere, som ble avbildet uten restriksjoner i den lokale pressen.

Sujith Rathnayake implementerte diss fotografiene i verkene sine og kombinerte dem også med sine egne gestuelle malerier. Tittelen "After the Town Hall Bomb" henspilte på et angrep på Chandrika Kumaratunga Bandaranaike foran rådhuset i Sri Lankas hovedstad Colombo. Den unge kunstneren beskrev svært klart hvordan hans dagligliv plutselig ble påvirket av krigstilstanden:

På et øyeblikk forandret rådhusbomben området til en krigssone. Selv om jeg aldri har møtt eller sett i levende live, gjorde det faktum at bomben var myntet på å drepe henne kvelden ekstremt vanskelig å holde ut. Det lydløse hodet til selvmordsbombere minnet meg plutselig om en jente jeg gikk ut med for en tid tilbake, krigen ble til en realitet som tok bolig i mitt innerste vesen.[\[41\]](#)

asdada

aasd

Tamilske kunstnere var ikke synlige på den lokale kunstscenen i Colombo gjennom nittiårene, ettersom landet var delt. Først i 2002 viste Paradise Road Gallery en soloutstilling av Thamotharampillai Shanaathanan. Denne prominente kunstneren ble født i 1980 i Jaffna, studerte kunst i India på Universitetet i Delhi, og jobber for tiden ved Kunstfakultetet på Universitetet i Jaffna. In sin kunst, hvor et av hovedtemaene er individets sammenvevdhet med omgivelsene, kombinerer han tamilske tradisjoner med postmoderne tenkning.

Om krigens katalytiske effekter

Undersøkelsen av krigen hadde en samlende effekt på kunstnerne. Til tross for deres ulike meninger, forentes de for å kunne fremme et offentlig standpunkt, samtidig som de reflekterte over sin samfunnsrolle. I takt med at folk viste seg å godta at kunstnerne tok denne stadig mer offentlige rollen, ble de gradvis omgjort til et talerør for en offentlig opinion som agiterte for fred.

I den forstand ble krigen altså en katalysator for kunstnerisk utvikling: nye stilistiske metoder og ytringsformer slik som installasjons- og performancekunst ble prøvd ut og implementert. Utstillingsrommet blir oppdaget og brukt som et åpent forum for politiske ytringer, i kombinasjon med økt bruk av det offentlige rommet som arena for kunst - og derigjennom, opinionsdannelse.

asdada

Parallelt med denne tematiske og stilistiske utviklingen og den mobiliserende effekten krigen hadde på kunstverdenen generelt, jobbet kunstnerne særlig med distribusjonssystemer, og utforsket nye muligheter for å stille ut sin kunst. Mobile utstillingskonsepter ble stadig viktigere, som i den mobile utstillingen av flagg, “Artists Against War: Flag-Project-Workshop” (“Noothana Sithuvam Vansaya”) som ble laget av sri-lankesiske kunstnere og presentert på ulike, politisk betydningsfulle offentlige steder, som i 1999 under åpningen av freds- og minnesmarkeringen „Shrine of Innocents“ som ble iverksatt av Jagath Weerasinghe i Battaramula (Colombo).[\[5\]](#)



Da advokaten, politiker og menneskerettighetsaktivisten Dr. Neelan Thiruchelvam ble offer for politisk motivert mord i 1999 reagerte kunstnerne spontant med et gatekunstmaleri på åstedet, og ble forent – sett bort fra ulike kunstneriske konfrontasjoner – i Neelan Thiruchelvam Commemorative Programme – an Art Exhibition for Peace and Reconciliation (2000).[\[6\]](#)

Kunstnerne knytter seg også til andre grupper og organisasjoner, som

asdada

f.eks. da Kunstakademiet i Vibhavi organiserer en utstilling i
samarbeid med Centre for Ethnic Studies (ICES) og Law & Society Trust
& Thiruchelvam Association.

I tillegg til forelesninger og pressekonferanser, ble reklamesjangeren stadig mer tatt i bruk. I 2000 lanserte en industriell organisasjon en kampanje i stor skala, både på trykk og i TV, under slagordet «Sri Lanka First», med helsides avisannonser og reklamer for fred. Et imponerende klimaks for denne kampanjen var dannelsen av en menneskekjede fra flyplassen til sydspissen av øyen. På denne tiden var også den offentlige opinionen tydelig imot krigen. Ranil Wickramasinghe ble valgt i desember 2001, og i februar 2002 godtok statsministeren en offisiell våpenhvile.

Selv etter denne våpenhvilen opprettholdt kunstnerne sitt arbeid. I 2002 organiserte de utstillingen "ART PEACE" ved Lionel Wendt Gallery i Colombo, og i 2003, sammen med kolleger fra Jaffna, den første utstillingen i en by som i lang tid hadde vært utilgjengelig for mange sri-lankesere.

Denne positive utviklingen ble avbrutt i 2006 da krigen brøt ut og ble intensivert på nytt, men selv i dag, etter at militæret satte en stopper for krigen i 2009, har vi ikke sett enden på den. Snarere fortsetter mange representanter for denne kunstnergenerasjonen å jobbe politisk og engasjere seg, ikke bare i bearbeidelsen av krigstraumer.

Sabine Grosser er professor i estetisk læring ved Universitetet for Anvendt Vitenskap, Kiel, og forfatter av Kunst und

asdada

Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung -
~~aasd~~
~~Eine multiperspektivische Betrachtung als Beitrag zum~~
transkulturellen Dialog, Oberhausen 2010.

[11] En spesiell takk til Chandraguptha Thenuwara for tillatelsen til å publisere bildene hans. For en omtale av flere kunstnere og deres verk som bidro til denne utviklingen, som Kingsley Gunatillake, Muhanned Cader, Anoli Perera, Tissa de Alwis, se: Grosser, Sabine: Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung - Eine multiperspektivische Betrachtung als Beitrag zum transkulturellen Dialog, Oberhausen 2010.

[12] Intervjuet er publisert på engelsk i: Grosser, Sabine: Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung - Eine multiperspektivische Betrachtung als Beitrag zum transkulturellen Dialog, Oberhausen 2010, p. 503 - 514.

[13] Se kapittelet: Die Reaktionen der lokalen Kritik, in: Grosser 2010, p. 342 - 345.

[14] Quotation of the artist, www.theerta.com/Presentations/artists.htm (21.3.2004).

[15] Kommemorativ kultur har en særskilt rolle i denne utviklingen, men kan ikke omtales her grunnet artikkelens lengde. Både Chandraguptha Thenuwara og Jagath Weerasinghe fungerer også som pionerer i denne retningen, til tross for deres svært ulike uttrykksformer (se: Einflüsse zeitgenössischer Kunst auf aktuelle Entwicklungen lokaler Erinnerungskultur, i Grosser (2010), p. 349 - 378).

[16] En utstillingskatalog ble utgitt av Anoli Perera, Jagath Weerasinghe og Chandraguptha Thenuwara i 2000.

Litteratur

asdada

aasd

Grosser, Sabine: Kunst und Erinnerungskultur Sri Lankas im Kontext kultureller Globalisierung – Eine multiperspektivische Betrachtung als Beitrag zum transkulturellen Dialog, Oberhausen 2010.