

Gjenstand, verk, bilde  
Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet



Avhandling til ph.d.-graden i kunsthistorie  
Universitetet i Bergen 2008  
Jørgen Lund

Forsideillustrasjon:

Albert Renger-Patzsch: Autodetail, 1922, Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum

## Forord

Når jeg gir fra meg denne avhandlingen, vil jeg først takke min veileder Gunnar Danbolt, ikke minst for å ha lagt til rette og oppmuntret meg til å gjenoppta akademisk arbeid etter en periode med andre roller i kunstlivet. Jeg vil også takke andre tidligere lærere og forbilder som har gitt meg lyst til å forfølge den akademiske geskjeft, spesielt: Arnfinn Bø-Rygg, Jan Brockmann, Steinar Gjessing og Hild Sørby.

Takk til minnet om kunstneren Iver Jåks, som dessverre gikk bort midt i perioden. Jeg skylder også mine kolleger og tidligere lærere Dag Sveen og Per Jonas Nordhagen takk, for interesse, oppmuntring og faglige samtaler. Ellers vil jeg takke venner og kolleger som har gitt meg styrkende faglig og ikke-faglig input i årene før og under arbeidet med avhandlingen. Uten dere hadde ikke dette blitt noe av: Elisabet Aune, Øystein Dugstad, Audun Eckhoff, Ragnhild Fjellro, Jan-Trygve Fløysvik, Per Olav Folgerø, Cathrine Grasdahl, Edna-Olaug Kallset, Ika Kaminka, Per Kvist, Randi Misfjord, Eva Rem Hansen, Agnete Vabø, Erik Weyer og Sigrun Åsebø. Takk til Bente Larsen, som ga kommentarer i idéfasen. Jeg vil spesielt takke Kristin Eliassen for støtte og oppmuntrende gjennomlesning av tidlige utkast. Ingrid Nielsen, som har lest og kommentert deler av manus, har med sin interesse og sitt engasjement betydd svært mye for meg.

Jeg vil også takke studentene ved seksjon for kunsthistorie, Universitetet i Bergen, for inspirerende samtaler i og utenfor undervisningen i løpet av disse årene. Dere har vært en stor energiinnsprøytning. Dessuten takk til min bror Ivar, drikkeklubben BO og til onkel Jørgen for fordomsfri tankeutveksling ved huggestabben (om enn ikke sagkrakken) på torpet ved Nedre Blomsjøen, Värmland.

Åsane, 22. juni 2008



# INNHold

Forord	1
Innledning Bilhjul eller bilde	7
Del I <b>DEN KUNSTTEORETISKE FORMASJON</b>	17
Kapittel 1 Overfor kunsten	19
Kunst som antagonisme	20
Romantisk prosessualitet	21
Fortellingen om 1750	22
Kunsten som entitet	24
Plassering av det uforlignelige	26
Kunst som vitensobjekt	28
Retningsorientert distanse	29
Monoperspektivisk oppstilling	32
Den kunstteoretiske formasjon	33
Kapittel 2 Den kunstteoretiske formasjon i det moderne	37
"Dynamisering av verkbegrepet"	38
Kunstverket som konstitueringspotensial	41
Autonomi: Kunsten som kvasisubjekt	43
Kunstteoretisk paragone	44
Overfor ren dynamikk	46
Kritisistisk kunstteori	48
Modernistisk kritisme: Clement Greenberg	49
Ekskurs: Kritisismens underfundige ikonoklasme	51
"Postmoderne" kritisme	52
Del II <b>TINGESTETIKK</b>	57
Kapittel 1 Maurice Merleau-Ponty: Sammen med tingene	61
Fenomenologi	62
Cézanne: Bildet i verden	65
Malerens fødsel	67
Verden som uttrykkshandling	69
Fenomenologisk tingestetikk	70

Tingen i dybden, dybden i tingen	73
Tingestetisk virkelighet	74
Merleau-Ponty og den kunstteoretiske formasjon	76
<b>Kapittel 2</b>	
<b>Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem</b>	<b>79</b>
Tingen i verket	81
Spørsmålet om tingen	82
Væren og det værende	84
Tingen som åpning av væren	85
Det omfattende	86
Tingens antihumanisme	88
Tingen og det verkmessige ved verket	90
Heideggers kunstteori	93
Metafysikkritikk mot kunstteori	94
Kunstens ende	95
Udergangsontologi	98
<b>Kapittel 3</b>	
<b>Walter Benjamins adspredelsesverk</b>	<b>101</b>
Det fotografiske <i>innenfor</i>	106
Den alternative historiker	108
Historiske grenseting	110
Åpningen av det som ligger rundt	112
Permanent oppvåkning	115
Kunstverket som grenseting	116
Etter "kunstens områdekarakter"	118
Kontemplasjon eller aktivisme?	121
<b>Avslutning: Tingestetikk</b>	<b>125</b>
<b>Del III</b>	
<b>POSTTEORETISKE BILDER I TINGESTETISK ROM</b>	
<b>Erkjennelsesmaterieell mellomtale</b>	<b>127</b>
Svake kunsthistoriske bestemmelser	129
Postteoretiske bilder	130
<b>Bilde 1</b>	
<b>Ubevisst surrealisme: Maleriets død, maleriet som paradigme</b>	<b>133</b>
Surrealisme og maleri	135
Sentralperspektivets "systemrom"	136
Camera obscura-modellen	138
Maleri og surrealisme som problemsone	140
Maleriet ute av form	141
Surrealisme ut over surrealismen	142
Det maleriske objekt	144

Tid- og stedløs surrealisme	145
Surrealisme og maleri som svak kunsthistorie	147
Bilde 2	
Å gå glipp av kunsten: Michael Fried som figur	151
Fried som "stayer"	154
Det spesifikke	156
Skjult antropomorfisme	158
Kunst og ikke-kunst	160
Bildets ikke-tilstedeværelse	163
Teatralitet	164
Ikke-kunstverket	167
Fried som teatral?	169
"Presentasjonalitet"	171
Eksentrisk kunsthistorie	175
Fried som figur	176
Relativitetens utsagnskraft	178
Bilde 3	
Verkestetikk kontra erfaringestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet	181
Rüdiger Bubner: Kunstverkets sannhetestetikk	184
Estetisk erfaring og avantgarde	187
Estetisk erfaring som kunsterfaring	188
Gjenstandsløshet	189
"Gjenstandsgitthet"	191
Dømmekraft	192
Estetisk erfaring og begrepet kunst	193
Bubners reduksjon av verkbegrepet	196
Verket som syndebukk	197
Retningsløs vending	199
Bilde 4	
Fra verk til kontekst?	201
"Stor realisme"	203
Kontekst som kommando	205
Det konkrete rom	208
Teoretisk fiksering av kontekst	211
Tilbake i det kanskje sammenhengende	213
Bilde 5	
Fenomenologisk kunstteori?	217
Alex Potts og den skulpturale imaginasjon	220
Potts' oppdeling av Merleau-Ponty	222
Mikkel Boghs alternative formbegrep	224

Tilbakefall i kunstteori	226
Maleri som fenomenologisk sted?	229
Formativitet mot formløshet	230
Fenomenologisk distanse?	231
”Postmoderne” distanse	234
Fenomenologi og metode	235
Sammen med minimalismen	236
Malerens minimalisme	238
Fenomenologi og kunst	239
Avslutning	
Under overskriften kunst	241
Å gjøre historie	243
Oppstilisert teoretisk bevissthet	246
Tradisjon for utskeielse	250
Litteraturliste	253



## Innledning

# Bilhjul eller bilde

Albert Renger-Patzsch tok i 1922 et fotografi som ble kalt *Bildetalj*, verken mer eller mindre enn forhjulet på en av samtidens biler.<sup>1</sup> I dette bildet utgjør midten av hjulet – navet – sentrum i en geometri. Da dreier det seg ikke uten videre om billedrommets geometri, altså det system av linjer og forhold som så å si organiserer et firkantet kassevolum bakenfor billedflaten. Snarere må vi si at hjulets sentrum er et slags handlingssentrum som unndrar seg plassering, et sted mellom bilens styringsgeometri og opptakets fotovinkler. Hos Renger-Patzsch er det som om "bildet selv", det vi i analogi med maleri ville kalle "selve billedflaten", fordamper, takket være den fysiske og tekniske verdens selvstendighet. Den komposisjonsmessige fasthet, som spiller på sirkel og ellipse, er identisk med en fullstendig innlemmelse i en mekanisk tinglighet eller apparatur, der det som registrerer er ett med det som blir registrert, uten noe fast betrakterstandpunkt. Hvis man vil dramatisere, kan man tenke på det skjebnesvangre ved en blikkvinkel nesten fra under og foran bilhjulet, og si at bildets egen posisjon gjennomskjæres eller overkjøres av fysiske realia.

Renger-Patzsch er blitt kalt realist<sup>2</sup>, men man burde si at realismen her består i det at realisme – en billedholdning – gir vike for realitet. Hubert Damisch har snakket om fotografi som "dette paradoksale bilde, dette bildet uten tykkelse og uten materialitet, dette, hvis du ønsker, totalt *irreale* bildet som du ikke kan se på uten å måtte forsvare deg mot den idé at det holder noe av en realitet i seg som i en viss forstand tilhører det gjennom dets egen fysiske og kjemiske konstitusjon."<sup>3</sup> I lys av Renger-Patzsch' bilde kan vi si at det å "holde" realitet i mindre grad dreier seg om å holde den fast enn om å slippe den løs via bildets irrealitet. Dette innebærer at bildet her ikke eksisterer som den solide, stedfestede instans som rammer det hele inn, som griper og ordner for eksempel en bildetalj. Snarere er bildet det fravær som så å si lar møtet mellom kamera og bil avdekkes innramningsløst, som noe overskytende.

---

<sup>1</sup> Se forsideillustrasjonen.

<sup>2</sup> Se Solfrid Sakkariassen: *Albert Renger-Patzsch og fotografiets autonomi*, hovedoppgave i kunsthistorie, Bergen 2001.

<sup>3</sup> Hubert Damisch: "Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes" [1963], i Herta Wolf (red.): *Paradigma Fotografie*, Frankfurt a.M. 2002 side 136.

Vi har her å gjøre med en slags billedbruddets eller billedbortfallets realisme. Teknikk har møtt teknikk inntil det punkt der det ikke er noen forskjell mellom motiv og opptak. Fotografiet er ikke virkelig et objekt selv, men snarere den svekkelse av objektstatus som lar objekter gjøre seg gjeldende, så å si som seg selv. Billedflaten reduseres til et innslag i den tekniske verden av vinkler og retninger. Man får inntrykk av at det her råder ren tinglighet eller objektivitet i form av en slags "automatisme", så å si i fravær av subjektivitet, verden er noe vi får "se usett".<sup>4</sup> Når et eksemplar av bildet henges på utstillingsveggen, eller settes på en bokside, er det hjulvinkelens geometri som fortsetter å svinge, altså en ny retningsbegivenhet i vår fysiske verden, den verden vi er innlemmet i og ikke kan få noen blikkvinkel på utenfra. Her er den synlige, "ytre" verden selv blitt både mobilisert og auto-mobilisert, gjennom vår egen delaktighet. Fotografiet er ikke et bilde av, men snarere en *realitetsintern betoning* av, dette.

Teknologihistorisk sett er fotografi en forlengelse av den førindustrielle *camera obscura*-teknikken. Den mørke boksen med en linse foran tilsvarer en oppfatning av øyet og blikkets funksjonsmåte som oppsto i renessansen, mer eller mindre parallelt til konstruksjonen av sentralperspektivet.<sup>5</sup> Fotografi, som vi i dag møter som en teknikk og et bredt omfang av fenomener og praksiser, springer dermed ut av en historisk bestrebelse på *synlighet*, med forbindelse til den sentralperspektiviske geometri og til den teori om synet som var grunnlagt her, og ikke minst det rasjonalistiske og mekaniske verdensbilde. Sentralperspektivet var ikke bare en maleriteknikk, men en måte å tenke om verden og mennesket på. Vasaris apologi for billedkunsten var helt og fullt knyttet til begrepet *disegno* – tegning, og da ikke bare fordi tegning kunne gripe virkeligheten, men fordi virkelighetens vesen selv var tegning. *Disegno* var for Vasari ikke først og fremst en manuell aktivitet for å lage streker, men en geometrisk vitenskapelighet i videreføring av Guds åndelige virke, den åndelige og cerebrale grunnleggende virksomhet som han kalte "indre tegning". Tegning var noe som "fremgår fullstendig av intellektet"<sup>6</sup>, og dermed noe som kunne se verden geometrisk, som den geometriske virkelighet den er.

---

<sup>4</sup> Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, New York 1971 side 101.

<sup>5</sup> Se Jonathan Crary: "Modernizing vision", i Hal Foster (red.): *Vision and Visuality. Discussions in contemporary culture* nr. 2, Seattle 1988. Jeg går grundigere inn på sentralperspektivet i del III, "bildet" "Ubevisst surrealisme: Maleriets død, maleriet som paradigme".

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* [1997], Köln 1999 side 57.

At filosofen René Descartes på 1600-tallet kunne snakke om den fysiske verden som "det utstrakte" som lå til beskuelse foran fornuften, hadde sammenheng med at renessansens optiske teori og den sentralperspektiviske tenkning hadde gjort det mulig å presentere verden som en objektiv virkelighet som fornuften sto overfor og liksom utenfor, på vitenskapelig distanse. "Det er sinnet som sanser, ikke kroppen", kunne Descartes si<sup>7</sup>, for å markere at bevissthet og fornuft lå utenfor det fysiske. Det seende, "dette meg der jeg ikke er kropp, sjelen, [...] helt adskilt fra kroppen"<sup>8</sup>, ble her stilt overfor en utstrakt tingverden med geometriske lovmessigheter. I den grad den moderne naturvitenskapelige "objektivitet" ble formende for bevisstheten, ble den cartesianske subjektivitet videreført som et "geometralpunkt", slik Jaques Lacan har formulert det.<sup>9</sup>

Fotografiteknikken bringer i en viss forstand den geometriske avstandstenkning til perfektion, gjennom det mekanisk ryddige og ikke-bevissthetsfargede, forskjellsrelasjonen mellom motiv og "kameraøye". Men, selv om denne teknikken ble født ut av en kulturell bestrebelse på objektiv synlighet, innebærer fotografiet også en alvorlig undergraving av denne bestrebelsen. Det er noe slikt vi ser i radikal form i og med Renger-Patsch' billedbrytende realisme. I og med fotografiet er det som om den ytre verden ikke lenger er en ytre verden med en ansamling objekter i, men snarere en sammenheng mellom indre og ytre, en sammenheng som både røpes på bilder og produserer bilder selv. På 1800-tallet stilte fotografiets gjennombrudd malerne overfor en erfaring av virkelighetens *ugjennomtrengelighet*: Som Rosalind Krauss har sagt, erkjente man menneskets "impotens" overfor naturen: Når naturen, som en annen Narcissus, "bøyer seg over sjøen for å se seg selv, blir den på en merkelig måte ugjennomtrengelig."<sup>10</sup> Man kan si at når mekanikken og tingene i en viss forstand begynner å produsere bilder selv, innebærer det at objektene omgjøres til en slags subjektivitet. Det som cartesianismen kunne se som en utstrakt ytre verden foran seg og adskilt fra seg, blir i og med fotografiet noe blikket og bildet oppstår i og så å si våkner opp gjennom, gang på gang.

---

<sup>7</sup> Descartes sitert Martin Jay: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth century French thought*, Berkeley 1994, side 75.

<sup>8</sup> Ibid. side 81.

<sup>9</sup> Margaret Iversen: "Was ist eine Fotografie?" [1994], i Herta Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002 side 122.

<sup>10</sup> Rosalind Krauss: "Impressionismus: Der Narzissmus des Lichts" [1974], i Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998 side 66.

Slike erfaringer av det undergravende ved fotografiet i og med gjenstandsverdenens overtak, er på slutten av 1900-tallet i stor grad blitt koblet til en bestemt kunstnerisk aktualitet "etter modernismen". Velkjent er Krauss' tegnteoretiske distinksjon, der fotografiet representerer et *indeksikalsk* tegn – dets betydning er mekanisk og direkte på samme måte som et tre som vaier betyr vind. Dette stilte hun opp mot maleriets *symbolisering*, der noe bevisst etterlignes eller fremstilles.<sup>11</sup> Fotografiet representerer slik en motvekt til det Krauss har kritisert som den "optiske modernismen", som opererer intellektualistisk og på en visuell distanse som hun har omtalt som "kroppsløs".<sup>12</sup> Som tydelig slått an av Douglas Crimps artikkel "The Photographic Activity of Postmodernism"<sup>13</sup> fra 1980, forbinder vi gjerne fotografiet med noe ettermodernistisk på tross av dets alder. For vår kunsthistoriske hverdagsfornuft konvergerer fotografi nærmest med en paradigmatisk forandring: Det fotografiske fremstår på en rekke måter som en vesentlig komponent i oppdatert kunstnerisk og teoretisk sensibilitet.

Både video og digital billedteknikk hviler på fotografiet, og fotografisk baserte teknikker har vesentlig betydning på billedkunstscenen rundt årtusenskiftet. Det virker også som om fotografi på grunn av sin mekaniske avtrykkskarakter er i samklang med den vendingen til det fysiske og kroppslige som ligger i *performance*, *installasjon* og *stedsspesifisitet*, ofte tenkt som historiske indikatorer for begynnelsen på en postmoderne "samtidkunst". Man kan knapt tenke seg en kunstnerisk *intermedialitet*, slik den har preget kunsten de siste tiår, som ikke på en eller annen måte avhenger av det fotografiske. I forsøk på å formulere en tilstand som gjelder "i dag", er fotografiet et teoretisk eller kunsthistorisk stikkord som også tildeles tilbakevirkende kraft: I våre oppsummeringer av det tidlige 1900-tallet er vi tilbøyelige

---

<sup>11</sup> Det er Charles S. Peirces semiologi som ligger bak betraktningen av fotografi som "indeksikalsk" tegn, et avtrykk av tingen snarere enn en fabrikkert, "ikonisk" – likhet med den. Den fototeoretiske litteratur er full av referanser til dette skillet. Rosalind Krauss: "Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären" [1981], i Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998.

<sup>12</sup> Krauss tenker seg en modernisme som oppfattet verket "as if it were nothing but pure optical glitter, without weight and without density, a condition that establishes the corresponding illusion that its viewer is similarly bodiless, hovering before it as a kind of decorporealized, optical consciousness." Rosalind Krauss: "Using Language to Do Business as Usual", i Bryson, Holly og Moxey (red.): *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge 1991 side 88. Se del I, slutten av kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>13</sup> Douglas Crimp: "The Photographic Activity of Postmodernism" [1980], i *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass. 1993.

til å tilkjenne fotografisk informerte avantgardepraksiser vel så mye betydning som de moderne malerne.

Vi må si at fotografi utvilsomt har med kunst å gjøre. Men samtidig er forbindelsen mellom de to fortsatt problematisk og ikke klarlagt. Roland Barthes forfattet en av tekstene som står mest sentralt i tematiseringen av fotografi, omtrent samtidig med at kunst og fotografi tilsynelatende for alvor fant sammen. Han distanserte seg fra forsøk på å "temme fotografiet", og det primære forsøk på dét "består i å gjøre Fotografiet til kunst...".<sup>14</sup> "Fotografi befinner seg i en mellomzone mellom kunst og ikke-kunst"<sup>15</sup>, kunne Barthes si, og: "Ethvert fotografi er et fotografi som har med kunst å gjøre, paradoksalt nok med unntak av kunstfotografiene".<sup>16</sup> En tilsvarende advarsel kom også – langt tidligere – til uttrykk hos en annen fototeoretisk klassiker, nemlig Walter Benjamin. I teksten "Kleine Geschichte der Photographie" – liten fotografihistorie – fremmer Benjamin følgende slagord: "Fotografi som kunst er et svært farlig område".<sup>17</sup>

Selv om kunsthistoriske oppsummeringer er tilbøyelige til å tenke større eller mindre grad av *innlemming* av fotografi i kunsten, er det ikke tilstrekkelig å fastslå at en slik innlemming har funnet sted, eller at kunsten eller kunstbegrepet gjennom 1900-tallet er blitt *utvidet* i og med fotografi. Snarere virker det som om fotografi og kunst er *utsatt for* hverandre på forskjellige måter, måter som gjør sonen der de skulle forenes til et usikkert felt. Barthes' *Det lyse rommet*, som kom ut første gang i 1980, har status som fototeoretisk fellesreferanse. Men paradoksalt nok omfatter Barthes' erfaring en kritikk av muligheten for fototeori overhodet. En sentral erkjennelse hos Barthes er at fotografiet ikke kan bli objekt for en vitenskap. Barthes registrerer at det han kaller det "ontologiske begjær" etter fotografiets *hva* og *hvordan*, lysten til å finne dets "vesenstrekk", ikke kan tilfredsstilles. Han opplevde fotografiet som "uklassifiserbart"<sup>18</sup>, den vitenskapelige intensjon nærmet seg et "vanvidd"<sup>19</sup>, en tvil

---

<sup>14</sup> Roland Barthes: *Det lyse rommet* [1980], Oslo 2001 side 140.

<sup>15</sup> Roland Barthes: "Über Fotografie. Interviews mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)" i Herta Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002 side 88.

<sup>16</sup> Ibid

<sup>17</sup> Walter Benjamin: "Kleine Geschichte der Photographie" [1931], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977 side 60.

<sup>18</sup> Barthes, *Det lyse...*, op.cit. side 11 og 12.

<sup>19</sup> Ibid. side 140.

om hvorvidt "fotografiet virkelig eksisterte".<sup>20</sup>

Her er det nærliggende å tenke at en grunn til "vanviddet" var fotografiets forstyrrelse av den *kulturelle topografi* som størrelsen kunst inntar en vesentlig posisjon i. Barthes selv var inne på tanken om at det hadde å gjøre med det historisk relativt uvante ved fotografiet – som ektefødt barn av den industrielle revolusjon ville det være noe "antropologisk nytt".<sup>21</sup> Selve fotografiets nærhet til kunst innebærer et slags teoretisk kaos.

Ikke minst den gjengangerkarakter som Barthes selv har innenfor fototeoretiske forsøk og seminarvirksomhet i dag, en status han deler med Walter Benjamin, bidrar til det inntrykk at bestrebelsen på en egen og selvstendig teoretisk eller historisk faglighet om fotografi i en viss forstand går på tomgang.<sup>22</sup> Man aner et misforhold mellom fotografiets aktualitet, ikke minst kunsthistorisk sett, og den teoretiske ivaretagelsen av det. "Jeg befant meg kort sagt i en blindgate", skriver Barthes, "nærmest 'vitenskapelig' ensom og hjelpeløs."<sup>23</sup> Kanskje er det grunnlag for å snakke om noe ved fotografi som undergraver tanken om kunsten overhodet, kanskje noe som har vært i sving så å si i skyggene helt siden fotografiets oppkomst. Her kan vi være på sporet av grunnen til motviljen mot å la de to begrepene falle sammen, til at fotografi som kunst er et "farlig område".

Fotografi innebærer berøring, mekanikk og fysisk delaktighet i motsetning til visuell distanse, og i og for seg i motsetning til vitenskapelig distanse. Når fotografi melder seg som noe aktuelt og på en måte samtidig, kan det dreie seg om et "vanvidd" i retning av avstandsoppløsning, en bekymringsløshet i forhold til det systematiske tredimensjonale rom. Som markør av billedbortfall og "automatisme" bærer fotografiet bud om nederlag for subjektiviteten som "geometralpunkt". Hvis fotografi har en tendens til å gjøre en "vitenskapelig ensom og hjelpeløs", kan det være fordi det er et tema som forstyrrer og potensielt forandrer det ordnede rom av ulike bestemte temaer eller områder, for eksempel kunst, som et vitenskapelig subjekt står overfor

---

<sup>20</sup> Ibid. side 12.

<sup>21</sup> Barthes, "Über Fotografie...", op.cit. side 85.

<sup>22</sup> Dette preget av resirkulering og gjentakelse omtales av Herta Wolf i innledningen til Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002 side 11.

<sup>23</sup> Barthes, *Det lyse...*, op.cit. side 16.

og skiller mellom. Hvis tradisjonen fra renessansen ikke bare har angitt verden som en geometrisk orden, men også som en orden med en egen lokalitet eller enhet som vi kaller Kunsten, vil fotografiet som billedbrudd være undergravende. Foreligger det da lenger noe sted som heter kunsten, et sted som fotografiet kunne relateres til og kanskje bindes til i form av "postmoderne verker"?

Det historiske misforhold mellom kunst og fotografi som billedbrudd vi her aner, dreier seg knapt om noe vi kan få grep på. Snarere er det noe vi er utsatt for. Dette er i tråd med det faktum at fotografi ikke sjelden blir omtalt som noe *paradigmatisk*, noe som omslutter oss, en *absolutt metafor*.<sup>24</sup> Dermed konvergerer fotografi med flere andre temaområder der man aner erfaringer eller historiske prosesser som vi er omsluttet av, som altså har en slags absolutt karakter: Den tanken som kom opp på slutten av 1900-tallet om at kunsthistorien i en eller annen forstand var *slutt*, knytter seg i en viss forstand til nedtoning av et perspektivisk bilde. Kunsthistorien var i følge Hans Belting en *ramme*, "som skulle se kunsthendelsene perspektivisk". Belting snakker om "slutten på en fortelling, enten fordi fortellingen endrer seg, eller fordi det ikke finnes mer å fortelle i tradisjonell forstand".<sup>25</sup> Hvis den innrammede fortelling om størrelsen "kunsten" blir utydelig, kan det skyldes at selve rammen som rammet inn forestillingen om kunsten blir utfordret, til fordel for noe annet.

\*

Rosalind Krauss har en gang omtalt fotografi som et *teoretisk objekt* i en uvanlig forstand, nemlig som "et slags raster eller filter gjennom hvilket man kan organisere omstendighetene i et annet, et andre felt".<sup>26</sup> Denne avhandlingen er på mange måter et forsøk på å nærme seg dette som ligger bak et slikt "raster eller filter". Dermed er det ikke fotografi som skal stå i tematisk fokus. Snarere skal fotografi i denne innledningen gi en første peker mot en erfaring i utakt med den tenkningen som vanligvis preger oss når vi bruker begrepet kunst, en erfaring som likevel har med estetikk og det kunstneriske å gjøre. Det er denne erfaring som denne avhandlingen

---

<sup>24</sup> Herta Wolf har brukt dette begrepet fra Hans Blumenberg til å betegne fotografiet. Se "Einleitung", i Wolf (red.): *Paradigma Fotografie*, Frankfurt a.M. 2002 side 9.

<sup>25</sup> Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* [1984], München 1994 side 30.

<sup>26</sup> Rosalind Krauss: "Einleitung", i *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998 side 14. Boken er samling av Krauss' kjente essays om fotografiske temaer oversatt til tysk, med en ny innledning.

forsøker å gå i sømmene, fra ulike kanter.

Den *tinglighet på bekostning av bildet* som Renger-Patzsch' bilhjul åpnet for, og det spenningsforhold dette danner i forhold til tanken om *kunsten*, gjør at jeg i avhandlingens første del forsøker historisk å kretse inn en inngrodd tankeform som jeg har kalt *den kunstteoretiske formasjon*. Med utgangspunkt i 1700-tallets idealistiske filosofiske klima og formuleringen av den enfatiske størrelsen *die Kunst*, forsøker jeg å vise hvordan et i en viss forstand *teoretisk* ståsted *overfor kunsten* og *separat fra kunsten* har fått prege tenkningen på en rekke måter i ettertid. Dette gjelder langt ut over det som vanligvis blir regnet som en historisk tilbakelagt idealisme eller essensialisme, helt fram til oppfatningen av kunst som et slags spesialområde eller spesial-”verdi” med et definitivt kritisk potensial.

I andre del av avhandlingen vil jeg gi en fremstilling av en tenkning med *fenomenologisk* inspirasjon, en tenkning eller erfaring som jeg har kalt *tingestetikk*. Denne finner vi som en understrøm gjennom 1900-tallet, på ulike måter knyttet til det vi pleier å omtale som modernisme, men i utakt med tanken om noe slikt som *den moderne kunst*. *Tingen* står her sentralt, og tendensielt en ombetoning fra teoretisk avstandssyn til *legeme*, fra en sentralperspektivisk orden til *fysisk delaktighet* og *innvendighet*. En pekepinn er allerede gitt i og med fotografiets – ”lysavtrykkets” – merkelige berøring med avstøpningen, dødsmasketradisjonen og skulpturen<sup>27</sup>, kort sagt en nedbygging av en sentralperspektivisk billedverden henimot en tingverden som det ikke er mulig å ramme inn. Vi skal se at forholdet til tingen blir problematisert gjennom en bestemt sensibilitet hos tenkerne Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger og Walter Benjamin, og at dette samtidig blir en kritikk av det jeg kaller en kunstteoretisk form for tenkning.

Gjennom avhandlingen forsøker jeg å vise at alternativer til en slags *idealiserende kunstmetafysikk*, stikk i strid med det som tanken om et ”postmoderne” opprør mot maleriets og ”den optiske modernismens” (Krauss) dominans ofte påstår, ikke er noe som oppsto i forbindelse med filosofiske nyvinninger på slutten av 1900-tallet. Snarere dreier det seg om – slik det fremkommer i de fenomenologiske sideblikkene på kunstbegrepet – innsikter som med jevne mellomrom har kommet til formulering

---

<sup>27</sup> Se Didi-Huberman, op.cit.



men som helt siden tidlig på 1800-tallet har hatt en tendens til å bli marginalisert av det jeg kaller den kunstteoretiske formasjon.

Selv om tingestetikk har tilknytning til mellomkrigsmodernismen slik vi ikke bare finner den hos Renger-Patzsch, men også hos Marcel Duchamp og en rekke andre, må det allerede her sies at tingestetikk ikke er det samme som å "estetisere" hverdagslige gjenstander eller virkelighet og stille dette opp som et slags alternativ til kunst, enn si utrope hverdagsting til vår tids kunst. Snarere er det vesentlig at tingestetikk omfatter en *svekkelse* eller nedtoning av den prominente tanken eller posisjonen *kunsten*. Dette er forbundet med det metafysikk-kritiske temaet som er kjent som kunstens *ende* eller *død*. Tingestetikk innebærer bestemte grunner til så å si å slippe taket i "kunsten", og se dette *slippet* som et mulighetsrom.

Som vi skal se i avhandlingens tredje og siste del, er fotografi bare ett av flere temaer som rundt årtusenskiftet kan trekke oppmerksomheten mot en erfaring av tingestetikk og en kunstens ende i positiv forstand. Jeg skal avslutningsvis drøfte en del slike temaer, temaer som vanligvis tilkjennes en slags spesiell relevans i forbindelse med kunsten og det samtidige. Jeg vil forsøke å vise at det ikke rett og slett dreier seg om trekk i samtidskunsten eller -teorien, men snarere om en slags *begjærsobjekter* i en streben bort fra en kunstteoretisk innstilling. Dette prøver jeg ut i fem separate, essayistiske fremstillinger eller det jeg har kalt *bilder*. Deretter, som en form for epilog, forsøker jeg kort å bruke avhandlingens problematisering av en kunstteoretisk innstillings inherente metafysikk til å drøfte den pressede stillingen som begrepet kunst i dag har innenfor akademiske debatter, der man ofte signaliserer at man vil legge "tradisjonell kunsthistorie" bak seg.



Del I

## DEN KUNSTTEORETISKE FORMASJON

Min venn, hvis vi elsker sannheten mer  
enn de skjønneste kunster, la oss be til Gud  
om noen ikonoklaster.  
Denis Diderot, 1765<sup>1</sup>

På midten av 1900-tallet skrev Martin Heidegger at et vesentlig kjennetegn ved den nyere tid er at "kunsten rykker inn i estetikkens synsfelt".<sup>2</sup> Det Heidegger her forstår ved estetikk, er preget av det han kaller "fore-stillende tenkning": En tenkning som gjør alt til gjenstander. Heidegger oppfatter gjenstand som "Gegen-stand", en *ståen overfor eller mot*. I dette tilfellet dreier det seg om kunst som gjenstand både i betydningen teoretisk objekt og noe som subjektet står overfor og kan forvente seg en bestemt *opplevelse* av. Estetikk er for Heidegger altså en teoretisk og opplevende oppstilling overfor kunst. "Kunstverket er satt som et objekt for et subjekt"<sup>3</sup>, kan han også si.

Hvis kunsten har "rykket inn i estetikkens synsfelt", kan man si at estetikk både dreier seg om det opplevende og det vitenskapelige *overfor*. Heideggers estetikkbegrep beskriver en tilbøyelighet som er så vanlig og innarbeidet at vi vanligvis knapt legger merke til den, en "overfor-tenkning" vi er preget av eller uten videre innsatt i. Den vitenskapelige gjenstandsmessighet er her kombinert med den nytende og opplevende gjenstandsmessighet. Den fore-stillende tenkning er å stå overfor også i betydningen være adskilt fra, på agefylt avstand. Det som Heidegger bragte opp i og med sine nokså spredte bemerkninger om estetikken, vil jeg her forsøke å utarbeide og historisere under navnet *den kunstteoretiske formasjon*.

---

<sup>1</sup> Diderot sitert etter Martin Jay: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth century French thought*, Berkeley 1994 side 98.

<sup>2</sup> Martin Heidegger: "Die Zeit des Weltbildes", i *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1950 side 75.

<sup>3</sup> Martin Heidegger: *Nietzsche*, Pfullingen 1961, her sitert etter Christoph Menke: "Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik", i Kern og Sonderegger (red.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002 side 31.



## Overfor kunsten

Da Friedrich Nietzsche i 1886 skrev et nytt forord etter 16 år til sin svært berømte og innflytelsesrike *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, omtalte han ungdomsverket som et forsøk på å se "kunsten under livets optikk".<sup>4</sup> Den sentrale posisjon som kunst og det estetiske hadde for Nietzsche handlet bare om å "tjene livet". Når Nietzsche sammenligner kunst og liv fører det til at han på en måte må sette kunsten ned, til fordel for livets primat. Her uttrykkes en slags tilkortkommenhet for kunstens del. I forhold til livets fordring måtte kunsten lide nederlag: "I forholdet til denne store, ja for store, kunstens oppgave, er den såkalte egentlige kunst, *den med kunstverker*, bare et *vedheng*". Dermed hevder Nietzsche at man er en "tåpe" hvis man "henger seg i svansen på den og mener at kunstverkenes kunst er den egentlige, at livet skal forbedres og forvandles ut fra den".<sup>5</sup>

Nietzsche kunne ikke tåle tanken om kunst som et sannhetsområde utenfor eller høyere enn livet. Han later til å ha ment at kunsten burde hentes tilbake fra den transcendent glans den var blitt ustyrt med i den nære fortid, den *opphøydh* som gjør en tilbøyelig til å tenke at livet burde sees *under kunstens optikk* og ikke motsatt. "Vi har kunst for ikke å gå under av sannhet", lyder et av Nietzsches upubliserte fragmenter.<sup>6</sup> Vi kan si at kunst hos Nietzsche blir omdefinert fra å bety et transcendent sannhetsområde til å bli nettopp livets motgift mot slike opphøyde eller ideale størrelser.

Nietzsches filosofi er altså preget av et diskontinuerlig forhold mellom "kunstverkenes kunst" og noe annet, nemlig det han benevner som "kunstens oppgave", "livet", "musikkens ånd" og annet. Ved å forfekte at kunsten var "født av musikkens ånd", og at den dermed var noe "dionysisk", ga Nietzsche ikke en teoretisk bestemmelse av kunstens eller kunstverkets vesen, men slapp snarere fram en slags formløshets kraft. Overfor det som ble forstått ved kunst i den tidlige industrialismens Tyskland,

---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: "Versuch einer Selbstkritik", nytt forord til *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], i *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechenthum und Pessimismus* [1886] Stuttgart 1993 side 8.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* [1886], München 1988 side 454.

<sup>6</sup> Nietzsche sitert etter Sven-Olov Wallenstein: *Bildstrider*, Gøteborg 2001 side 105.

og overfor akademiske spekulasjoner om verkets essens, var det *dionysiske* snarere et navn på "livets motlære og motvurdering", noe anti-idealistisk, "rent artistisk og antikristelig".<sup>7</sup>

Det Nietzsche implisitt polemiserer mot ved å angripe "kunstverkenes kunst" som et "vedheng", kan vi si er den *kunstkultur* som hadde etablert seg i de forutgående hundre år. Den kulturen ville i en viss forstand *besitte* kunst og dyrke det løftet om forløsning fra det timelige livet som var knyttet til begrepet *die Kunst*. Det Nietzsche kalte "kunstverkenes kunst" er det overskridende og sannhetsmettede spesialstoff som samtiden bød på som noe positivt foreliggende. Han følte motvilje mot et samfunn som ville bringe noe slikt liksom inn på tørt land i museene, arkivene og konsertlokalene, og samtidig hevde at dette "kulturgodset" tilhørte en spesialsfære av opphøyd sannhet i seg selv. Motviljen gjaldt en idealiserende kult for bestemte objekter og steder, i en viss forstand en arvtager etter religionen.

Man kan si at det misforhold mellom kunsten og livet som Nietzsche påpekte, gjorde at han kunne sette fingeren på et problem som allerede hadde forfulgt tanken om kunsten en god stund, og som skulle følge kunst og det estetiske området gjennom 1900-tallet. Problemet skulle bli fortrent og dukke opp igjen gang på gang. For Nietzsche var dette noe "fryktelig" og "farlig", ikke noe som vitenskapen kunne løse, men snarere selve "vitenskapens problem", et "problem med horn".<sup>8</sup>

### **Kunst som antagonisme**

Går vi tilbake til 1700-tallet, i forkant av den etablerte "kunstkulturen" som Nietzsche gikk til angrep på, ser vi at kunst og skjønnhet var et svært viktig anliggende i det idealistiske og romantiske tankeklime. Kunst var ikke rett og slett noe eksisterende, men snarere noe som burde eller måtte eksistere. Kunst burde nærmere bestemt helst eksistere i en form som overgikk det man kjente som de *faktiske tilfeller* av "skjønn kunst". Man kan si at kunst også var noe utopisk, noe på avstand, og ofte noe som sto i et melankolsk skjær, kanskje tilhørende en tapt gullalder. Dermed ble kunst et *prosjekt* på linje med størrelser som *opplysning*, *fremskritt* og *vitenskap*, altså de begreper som stilte noe i utsikt som kunne erstatte det som syntes tapt med

---

<sup>7</sup> Nietzsche, "Versuch einer...", op.cit. side 13.

<sup>8</sup> Ibid. side 7.

et sammenhengende religiøst verdensbilde. Kunst var et tema som skulle være forløsende, som måtte gjøre det umulige.

Immanuel Kants filosofi fremstår som 1700-tallets store forsøk på å systematisere en sekularisert tankeverden som truet med å falle fra hverandre. Det kunstneriske og estetiske skulle få en prekær rolle i hans systemiseringsforsøk. Kant skilte "den rene fornufts" område – vitenskapens og sannhetens område – konsekvent fra "den praktiske fornufts" område – altså fra sfæren for moral og det gode. Den tredje av Kants store bøker eller "kritikker", *Kritikk av dømmekraften* (1790), skulle forsøke å binde det hele sammen gjennom "den estetiske dommen", skjønnhetens og smakens verden. Det estetiske område skulle i mindre grad være et spesialfelt for lystpreget opplevelse enn en *forening*, en mulighet for at særskiltheter og områder kunne bli ett. Vi kan si at dette *kunststykket*, eller ønsket om et slikt kunststykke, blir del av forhåpningen som fikk prege begrepet kunst.

Selv om ordet kunst ikke spilte den helt sentrale rolle i Kants tanker om den "estetiske doms autonomi" og denne "dommens" sammenbindende funksjon, kan man si at det som skulle bli det tungtveiende begrepet *die Kunst* her ble ladet opp av svære helhetsforhåpninger. Anthony J. Cascardi tilspisser dette ved å si at "kategorien kunst oppstår i opplysningens moderne kultur som en konsekvens av en umulighet – spesifikt som en konsekvens av det umulige ved å konstituere erfaringens helhet ved å bygge bro mellom de to verdener som Kant hadde plassert fra hverandre i de to første *Kritikkene*."<sup>9</sup> I dette perspektivet dreier kunst seg om inngangen til en ekstremt problematisk sone, det forhåpningsfulle blikk i retning av noe som skal løse det Cascardi kaller en "traumatisk antagonisme".<sup>10</sup> Det umulige og traumatiske trekker seg sammen til et kraftfelt der størrelser som kunsten og verket stadig reiser seg.

### **Romantisk prosessualitet**

Da Nietzsche gikk til angrep på kunstverkenes kunst, kan man si at dette var et angrep mot den marginalisering av radikale problematikker som slik hadde

---

<sup>9</sup> Anthony J. Cascardi: "The Difficulty of Art", i *boundary 2* nr. 1, Pittsburgh 1998 side 41.

<sup>10</sup> *ibid.* side 40. Videre om Kants estetiske dømmekraft og spenningen mellom den og det jeg kaller den kunstteoretiske formasjon, se del III, "bildet" "Verkestetikk kontra erfaringsestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet".

beskjeftiget filosofien før hans egen tid. Det kan hevdes at den *tidligromantiske filosofien* hadde vedstått seg den "antagonisme" og det krisepregede helhetsprosjekt som begrepet kunst var blitt relatert til på 1700-tallet, og forsøkt å løse det på en annen måte enn Kant. De tidlige romantikernes kunsttenkning iscenesatte en uopphørlig, problematisk pendling mellom subjekt og objekt, indre og ytre, faktisitet og potensialitet. De oppfattet kunst som et realiseringsprosjekt som de selv var henvist til og del av, noe grenseløst. I Friedrich Schlegels formulering måtte kunst være en "progressiv universalpoesi", ikke så mye noe foreliggende som noe evig oppstående, noe som "fremdeles er i vorden; ja det er dens egentlige vesen at den evig bare kan bli til, at den aldri er fullendt".<sup>11</sup>

For denne versjonen av romantisk sensibilitet var verket, enten man mener et konkret verk eller filosofiens generelle forestilling om verk, snarere et *fragment*, noe som pekte mot en helhet som alltid var utestående, noe som måtte opprettes og skapes, nettopp det man selv var i kast med når man var villig til å erfare splittelse og antagonisme. De enfatiske størrelsene som romantikerne dermed omga seg med hadde forskjellige navn: det absolutte, romantisk diktning, ånd, geni, kunsten, verket, litteraturen.<sup>12</sup> Men disse dreide seg altså ikke om noe foreliggende og realisert, men snarere noe man var henvist til alltid å være i arbeidende befatning med. Hvis det enkelte verk bare kunne være fragment og torso, ble en uopphørlig "venting på verket"<sup>13</sup> mer vesentlig enn å skape eller betrakte verker. Ingen kunst som ikke omfattet det å arbeide med kunst og tenke om kunst, være på vei mot kunst. Walter Benjamin kunne i ettertid pregnant si: "Ethvert verk er ufullstendig overfor kunst som noe absolutt."<sup>14</sup>

### **Fortellingen om 1750**

I dag snakker vi ofte om slutten av 1700-tallet som tiden da det moderne, "estetiske kunstbegrepet" oppsto. Etter at Paul Oskar Kristeller tidlig på 1950-tallet historiserte

---

<sup>11</sup> Friedrich Schlegel: "Athenäums'-fragmente [1798], i Schlegel: *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart 1978 side 91.

<sup>12</sup> Pilippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy: *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism* [1978], New York 1988 side 11.

<sup>13</sup> Se Dorthe Jørgensen: *Aber die Wärme des Bluts...*, Århus 1996 side 308.

<sup>14</sup> Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1919], her sitert etter Hans Belting: *Das Unsichtbare Meisterwerk*, München 1998 side 28.



”kunstartenes moderne system”<sup>15</sup> som noe som hadde etablert seg 200 år tidligere, pleier vi å si at tiden rundt 1750 var begynnelsen på ”vårt kunstbegrep”. Denne begynnelsen knytter vi da til dannelsen av en borgerlig offentlighet: Kunstnerne ble fristilt fra fyrstelige eller geistlige oppdrag, og et kunstmarked og et kunstsistem i moderne form begynte å ta skikkelse, blant annet med oppkomsten av museer og konserthus. Samtidig vokste et generelt og anonymt marked for kunst fram. Det enhetlige begrepet Kunst kom i bruk og overtok for ”de skjønne kunster” i fagdebatten. Estetikk som egen disiplin i moderne forstand ble markert av utgivelsen av Alexander Baumgartens *Aesthetica*, nøyaktig i året 1750.

Men hvordan kan vi snakke om oppkomsten av ”vårt kunstbegrep” når vi samtidig vet at kunst både før og etter 1750 har vært navnet på en problematikk, og ikke rett og slett et *noe* å ha historisk forskjellige begreper om? Kunst har alltid hatt en fundamentalt uklar avgrensning mot både magi, religion og håndverk. Og skjønnhet – et tvillingbegrep til kunst – er noe som har eksistert siden tidenes morgen og tilhører like mye naturen som artefaktene. Kunst er også å *kunne*, verk er også virksomhet. Kunst er ikke bare noe man strever med å avgrense, men selv en avgrensings- og formproblematikk som hos Kant og romantikerne. Hva innebærer ”vårt kunstbegrep” når ”vi” stadig har hatt å gjøre med horisonter som fortaper seg i det historiske, etnografiske og filosofiske?

Man aner at fortellingen om 1750 og tiden for ”vårt kunstbegrep” utgjør noe annet enn en nøktern rapport om idéhistoriske og sosiologisk-institusjonelle kjensgjerninger. Er det slik at vi her fremmer en bestemt kunstoppfatning eller endog et bestemt virkelighetsbilde? Men, lyder en nærliggende innvending mot slik tvil, vi trenger jo å differensiere mellom et moderne kunstbegrep og andre kunstbegreper for å unngå å totalisere vårt eget blikk, unngå anakronismer og så å si kolonialiserende tilskrivelser. I vaktksomhet forsikrer vi: Vårt begrep om kunst er nettopp kun vårt begrep om kunst. Hvis man på 1900-tallet er blitt noenlunde enig om å unngå å påstå noe om hva kunst *er*, kan man kanskje i det minste fastslå det historiske tidspunkt da et moderne kunstbegrep oppsto, og trekke historiske grenselinjer vis a vis andre

---

<sup>15</sup> Den epokegjørende formuleringen av dette synet er et essay av den amerikanske kritikeren Paul Oskar Kristeller fra 1951/52, svensk oversettelse: *Konstarternas moderna system*, Stockholm 1996.

begreper om kunst. Fortellingen om 1750 gjør oss øyensynlig til besindige idéhistorikere og sosiologer snarere enn grublere og svermere.

Men likevel er det noe som *fremgår* i og med fortellingen om 1750, noe vi *produserer* når vi forteller den. Så å si i bakgrunnen vedlikeholdes forestillingen om kunst som en gjenstand, nemlig det *noe* som det går an å ha forskjellige begreper om. Kunsten blir stående som en bestemt *entitet* som tolkningene, begrepene og differensieringene forholder seg til, og som andre tider forholdt seg annerledes til. Mens man påberoper seg prinsippet om en mangfoldig tenkning som rommer muligheter for ulike begreper og synsvinkler, reproduseres så å si i bakgrunnen gjenstanden *kunsten* eller *kunstverkene*. Mye tyder på at fortellingen om 1750 er et tiltak for å hegne om det Nietzsche kalte kunstverkenes kunst, for å fortrenge kunst som problematikk og "traumatisk antagonisme".

### **Kunsten som entitet**

Liksom for å støtte opp om fortellingen om 1750 er det vanlig å trekke fram at kunsten på midten av 1700-tallet begynte å bli forstått som noe enhetlig, en sammenhengende størrelse "kunsten", på tysk *die Kunst*. Det kanskje mest berømte tiltak for å "samle" kunst til en enhet er abbed Batteux' traktat *Les beaux arts réduits à une même principe* (De skjønne kunster redusert til et felles prinsipp) fra 1746. Her dreide det seg om å se "de skjønne kunster" som forent ved at de alle vesentlig sett handlet om *etterligning*.<sup>16</sup> I og med Karl Philip Moritz' *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* fra 1785, var det en annen instans som var samlende, nemlig *verket*. Kunst var noe som forelå som verker, og verk var det som var fullendt i seg selv.<sup>17</sup> Som verkfenomener, definert som frembringelse av verker, var kunstene samlet til ett og det samme, Kunsten.

Vi pleier å si at denne forenende tendensen på midten av 1700-tallet allerede hadde vært i gang en stund. Det forutgående hundreårs legendariske *Querelle des anciens et modernes* hadde endt i tanken om at forholdet mellom antikk og nåtid ikke

---

<sup>16</sup> Se Kristeller, *ibid.* side 44f.

<sup>17</sup> Se Jan-Peter Pudelek: "Werk", oppslagsord i Karheinz Barck et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 6, Stuttgart 2005 side 549.

behøvde tenkes som et misforhold. Selv om ny vitenskap skilte seg fra antikk, kunne gammelt og nytt snarere utgjøre et fellesskap eller en parallellitet, takket være at kunsten og skjønnheten var den prinsipielt samme gjennom historien. Her er kunsten anlagt som noe overtidig og samlende. Resultatet av denne *querelle* var altså, sier fortellingen, at erkjennelsen av kunstens og skjønnhetens egenvekt ble båret fram av erkjennelsen av at det måtte dreie seg om noe samlet og enhetlig, noe som både antikk og nåtid så å si står sammen overfor.

Uansett hva man i vår tids debatt – rundt årtusenskiftet – måtte mene om tanken om kunsten som noe *autonomt* og adskilt fra andre praksiser, så sier fortellingen om 1750 at enhetsbegrepet kunst var *nødvendig for utviklingen av tanken om kunstens frihet* og for muligheten til å forstå kunst som noe eget som det for eksempel er grunn til å historisere og forske på. Den begrepsmessige foreningen av kunsten bestemmes slik ikke bare som en idéhistorisk forandring, men også som en *pionerinnsetning* som *sørget for* og *sikret* noe. For "vårt kunstbegrep", slik det fremstilles i og med fortellingen om 1750, er kunst noe som faller utenfor det praktiske liv og foreligger for estetisk nytelse eller erfaring, og vi tenker oss ofte at enhetliggjøringen var nødvendig for å få til denne *frigjøringen*.

Selvfølgelig betegner uttrykket "vårt kunstbegrep" i denne sammenhengen en forståelse der kunst er noe verdifullt eget, noe som er adskilt fra politikk, religion, moral og vitenskap. Det vi her ser etablert er kunst som et separat område med egen sannhetsverdi, uavhengig av brukskontekster, av verdslig og geistlig propaganda. Her er det vesentlig å legge merke til at denne "frigjøringen" innebærer at kunst må tenkes som et bestemt *noe* i det hele tatt, en gjenstand med visse predikater. Som et ekko av et sentralt motiv fra opplysningstiden – et autonomt subjekts frigjøring fra underkastelse og avhengighet – kommer kunsten i dette perspektivet så å si til seg selv. I et vanlig vokabular er kunsten og det moderne verkbegrepet noe som på 1700-tallet "grunnlegges".<sup>18</sup>

Dermed er det umulig å overhøre en *teleologi* i fortellingen om 1750: 1700-tallet "gir oss" kunsten slik opplysningstiden "ga oss" moderne vitenskapelig bevissthet og den

---

<sup>18</sup> Se *ibid.* side 529-543: "Die Grundlegung des ästhetischen Werkbegriffs".

borgerlige offentlighet. Fortellingen sier oss at 1750 etablerte det enhetlige kunstbegrep, og dermed la grunnen til kunstens frihet og til anerkjennelsen av kunst som noe så viktig at den skal bevares, formidles og utforskes. Dermed oppstår også det som moderne og oppdatert teoretisk bevissthet kan studere ulike historiske begreper *om* og foreta differensieringer i forhold til. En nøktern og liberal forskerrolle fremstår her som et korrelat til fortellingen om 1750. For så vidt kan man si at fortellingen er en *grunnleggingsmyte* om den separate enheten kunst, om det som vi i dag finner som historisk objekt vi kan forske på og som estetisk objekt vi kan nyte i museet og kunstsystemet.

### **Plassering av det uforlignelige**

Kunstverkens kunst slik Nietzsche lot seg provosere av den, bar på 1800-tallet med seg en ladning fra det svermeri *for bestemte mesterverker* som hadde gjennomsyret blant annet tysk kultur fra midten av 1700-tallet.<sup>19</sup> Johann J. Winckelmann, som ofte omtales som en av kunsthistoriens fedre, hadde i den greske skulptur ikke bare beundret et bestemt utseende eller en bestemt stil som rangerte høyere enn andre, men stilt disse verkene opp som *uforlignelige* og umulige å gjøre etter. ”Sann kunst – dette var den leksjonen man lærte av Winckelmann – skaper en målestokk som intet og ingen er på høyde med”.<sup>20</sup> Fullkommenheten gjorde ikke bare verket til et suverent objekt, men anga også grunnen til en respektfull, ikke-agerende tilbakeholdenhet overfor gjenstanden, overfor ”edelt enfold og stille storhet”.<sup>21</sup>

I sin historie om antikkens skulptur sammenlignet Winckelmann forholdet til kunstverket med måten ”en ung pike står på stranden og med tårer i øynene følger sin elskedes avreise, uten håp om noen sinne å se ham igjen, og i det fjerne seglet tror seg gjenkjenne hans avbilde”.<sup>22</sup> Kunst er her knyttet til et evinnelig *bortenfor* og *hinsides*. Winckelmanns klassisisme ”trakk en forbudssone rundt det samlede område for antikk fullkommenhet”.<sup>23</sup> Kunst fremgår her som et *overfor det evige* som ligger på den andre siden.

---

<sup>19</sup> Se Wolfgang Ullrich: *Was war Kunst?*, Frankfurt a.M. 2005 side 55-75.

<sup>20</sup> Ibid. side 73.

<sup>21</sup> Johann J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1755], Stuttgart 1995 side 20.

<sup>22</sup> Johann J. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764], her sitert etter Sven-Olov Wallenstein: ”Kants gränslinje”, i *Bildstrider* Göteborg 2001 side 67.

<sup>23</sup> Ullrich, op.cit. side 73.

Her innebærer klassisisme altså ikke først og fremst system, regelmessighet og kanoniske orienteringspunkter, men erfaring av at kunst er noe som prinsipielt er på distanse gjennom sin opphøydhed. Man kan si at Winckelmann i mindre grad ga en anbefaling av en type kunst enn at han bragte kunst i det hele tatt på plass i en *uoppnåelighetstpos*. Kunsten konsiperes her konkret, men som unndratt og hinsides.

Den samme fremhevelse av avstand og diskontinuitet preger den tenkning som setter begrepet *verk* i sentrum, allerede hos det som regnes som verkestetikkens grunnlegger, Karl Philip Moritz. Her ble verket – kjernen i det kunstneriske – beskrevet som "fullendt i seg selv". Det vil si at "indre formålmessighet" falt sammen en "mangel på ytre formålmessighet".<sup>24</sup> Altså var verk og kunst det som falt utenfor brukssammenhenger, prinsipielt distansert og løsrevet. Kunst er helt virkelig men ligger i det ubestemt distanserte, slik som det Hellas som Winckelmann og mange av hans likesinnede aldri fikk besøkt i fysisk forstand. Man kan si at gjenstanden kunst er foreningen av det uforlignelige og det historisk distanserte. Her er kunst knyttet til det å underskrive på en *orientering* i forhold til en slik gjenstand, en orientering som begynner å tone fram som en reminisens av retningsorienteringen i en langkirke.

Det som hos Winckelmann fikk preg av et slags elegisk eller melankolsk drømmeri, gir gjenklang hos G.W.F. Hegel, selv om hans konklusjon ble en litt annen. De skulpturene som hadde overlevd fra antikken kunne Hegel omtale som "kadavre som den levende sjel har fløyet fra".<sup>25</sup> For Hegel, som hadde filosofisk og historisk erkjennelse som det store prosjekt, dreide det seg om å få tak i den *sannhet* som hadde ligget i kunsten i tidligere tider, men i og med denne *tilegnelsen* samtidig om å slippe kunsten og la den gå i en viss forstand. Kunstverkene er for Hegel i utgangspunktet for mye materie og for lite ånd, det de mangler er "den subjektivitet

---

<sup>24</sup> Moritz sitert etter Pudelek, op.cit. side 548.

<sup>25</sup> G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes* [1807], sitert etter Jean-Luc Nancy: *The Muses* [1994], Stanford 1996 side 45.

som gjennom å vite og ville seg selv er subjektivitet”.<sup>26</sup> Derfor snakket Hegel om å ”gjenvinne bevisstheten fra objektverdenen.”<sup>27</sup>

Forenkler man si at Hegel og Winckelmann representerer det forskende og det elegisk-opplevende *overfor* kunsten. Begge posisjoner skiller seg klart fra den romantiske, poetisk-tilegnende *delaktighet* og enhver form for ”progressiv universalpoesi” vi har nevnt. I forlengelsen av det forskende og det opplevende *overfor* fremstår ”kunstverkens kunst” som løsningen på de antagonismer og splittelser som 1700-tallets tankeverden hadde erfart.

### **Kunst som vitensobjekt**

Hegel tok tidlig på 1800-tallet kategorisk avstand fra den romantiske estetiske problematikk og bidro til å bestemme kunst som objekt for vitenskapen. Dermed bidro han også til å etablere kunsthistorie som akademisk disiplin.<sup>28</sup> Hegel og hegelianismen distanserte kunst på det skarpeste fra enhver romantisk ”venting på verket” og fra enhver tanke om at tematiseringen av kunst selv i en viss forstand var eller burde bli kunst. Kunst var for Hegel objektivering av fortidens gitte, åndelige og sosiale verden, altså noe som bragte historien inn under vitenskapens og filosofiens lupe.

Når Hegel dermed betraktet kunst som noe ”forgangent”, handlet det ikke om at kunst var noe passé i betydningen uinteressant, men om at kunst ble viktig *som vitenskapelig* viktig, gjennom å bli stilt opp som noe ikke-praktisk – et erkjennelsesobjekt. Kunst skulle bli til erkjennelse og fullbyrdes som erkjennelse, og levde bare opp til sitt rykte ved å være et dertil egnet ferdig og fastlagt *noe*. I sine *Forelesninger over estetikken* [1820-21] bestemte Hegel det å ”erkjenne historisk hva kunst er”<sup>29</sup> som en slags absolutt erkjennelse *via* gjenstanden. Poenget var dette, ”ikke å lage kunst igjen”.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* [1820/21], i Hegel: *Ästhetik I/II*, Stuttgart 1971 side 569.

<sup>27</sup> Cascardi, op.cit. side 50. Det jeg gir her, er selvfølgelig en ekstremt forenklet versjon av Hegels estetik.

<sup>28</sup> Veien fra Hegels til kunsthistoriens historiebegrep blir fremstilt i Michael Podro: *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982.

<sup>29</sup> G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* [1820/21], her sitert etter Cascardi, op.cit. side 52.

<sup>30</sup> Ibid.

Utviklingen av kunsthistorisk tenkning innebærer en sterk tendens til å besegle forståelsen av kunst som en flate av historiske objekter med en spesiell tyngde. Slik sett er også den utbredte intensjonen om å etablere kunsthistoriefaget som *vitenskap* ikke ganske enkelt et utslag av en slags positivisme som bare kan anerkjenne et "objektivt" forskerblikk, men også uttrykk for en intensjon om å montere opp og sikre kunst som tungtveiende objekt med helende og forløsende sannhetsverdi. Posisjonen overfor kunsten skiller på det skarpeste fra enhver delaktighet og fra lysten til å "lage kunst igjen".

Prinsipielt dreier kunst seg i forlengelsen av dette snarere om en betraknings- og beundringsdiskurs enn om en skapings- og operasjonalitetsdiskurs. Tiden etter Hegel har dermed Jean-Luc Nancy beskrevet som en tid som ser "seg selv som utstyrt, til og med til overmål, med en tenkning om kunst uten å fremstille kunst".<sup>31</sup> Hvis Nietzsche hadde rett i at det sene 1800-tallet klamret seg fast til "svansen" på den, henger det sammen med foreningen av den hegelianske prioriteringen av kunstverket som sted der bevisstheten "gjenvinnes fra objektverdenen" og den emotive og mer kunstreligiøse opplevelseskulten for uforlignelige kunstverker.

### **Retningsorientert distanse**

Den henrykkelsen som berømte kunstbetrukkere rundt 1800 rapporterer om, er en forlengelse av tradisjonen for hellige åpenbaringer av kristen karakter. Ved å merke oss dette, kan vi forstå mer om hvordan konstitueringen av kunstverkenes kunst reflekterer den *religiøse* betydningen av å bevare forskjellen og avstanden mellom dennesidig og hinsidig, profant og hellig. Dette kommer til uttrykk for eksempel i den tyske kulten for *Den sextinske Madonna*. Etter at Rafaels maleri ble bragt til Dresden i 1754, hadde Winckelmann rost det i en av sine berømte tekster. Etter dette kunne den ene etter den andre av sentrale intellektuelle og kunstnere rapportere om ekstatiske møter med dette verket, som tidligere ikke hadde stått sentralt i Rafael-resepsjonen. Både Phillip Otto Runge og filosofen Henrik Steffens ble påvirket i den grad at de ikke visste hvor de var når de sto foran maleriet.<sup>32</sup> Gjennom et dikt av Herder utviklet det seg en anekdote om dets tilblivelse: Motivet hadde stått fram for Rafael om natten som en ekte åpenbaring av Jesu mor.

---

<sup>31</sup> Nancy, *The muses*, op.cit. side 5.

<sup>32</sup> Ullrich, op.cit. side 69 og 70. Se også Belting, *Das Unsichtbare ...*, op.cit. side 81f.



Rafael: Den Sixtinske Madonna, 1512



Vi kan si at det ferdige maleriet, der hun trer fram på en sky med barnet i armene, frontalt omrammet av andre figurer, tilsvarer en utstråling eller *emanasjon* fra en guddommelig sfære, en *fremkomst* av det overjordiske der dette tar skikkelse inn mot, men ikke inn i, vår verden. Kunstverket gjør seg her gjeldende som et utopisk og eskatologisk *nesten*, et nærvær men ikke et sammenfall. Dermed antar *bildet* og det billedlige en rolle som garant mot gjenstandsdyrkelsens kjetteri. I og med Rafael-kulten inngår det billedmessige i bestemmelsen av kunst som avstandsannliggende, i den forstand at bildet markerer en prinsipiell, ontologisk adskilthet fra vår legemlighet og timelighet. Bildet tilhører illusjonenes og undrenes paranormalitet, klart separat fra oss ved billedflaten.

Her er distansen mellom kunstverk og oss dermed ikke et spørsmål om avstand i tid og rom, men om den prinsipielle differens mellom det jordiske liv som jordisk og det himmelske som himmelsk. Det innrammede bildet, kunstverket, tilsvarer presist både ytringen av, men også grensen for, den ideelle og guddommelige verden. Et kunstreligiøst følelsesregister yter dermed full respekt til et kristent fundament. Det er nettopp den troendes verden som begunstiges med noe slikt som kunst, for kunst dreier seg jo nettopp om den prinsipielle distanse og ivaretagelsen av denne. Fromhetens liv, livet i troen, kan dermed smykke seg med å være ikke lenger bare jordisk, men så å si allerede omfatte noe av det som ligger hinsides, nemlig i og med *sansen for kunst*. Man kan med dette si at kunst ikke ganske enkelt betraktes som en manifestasjon av noe hellig, men at manifesteringen av kunst manifesterer seg som en form for fromhet.

Vi må si at kunstverket, slik det i og med *Den sixtinske Madonna* foreligger som frontal, symmetrisk billedangivelse, ikke bare representerer det absolutte eller opphøyde, men også gir dette en *retningsmessig* orden. Kunstbegeistring gjelder her ikke bare nærheten til det vidunderlige, men også at denne nærheten tendensielt tas hånd om i form av en romlig retning. Kunsten innebærer dermed en *orientering* mellom her og et annet sted, slik den allerede var angitt av Winckelmanns forhold til Hellas. Man kan si at distansen mellom kunstverk og betrakter autoriseres som noe *monoperspektivisk*. Dette tilsvarer selvfølgelig en vanlig arkitektonisk form i det kirkelige, den sfære som *Den sixtinske Madonna* opprinnelig var hentet fra.

## Monoperspektivisk oppstilling

Vi må si at kunstkulten og den "kunstkulturen" som skulle utvikle seg på 1800-tallet, er også en kult for denne monoperspektivisme. På 1800-tallet sto man dermed i forbindelse med kunst *overfor* det vidunderlige, med orientering og retning, enten det var snakk om et mesterverk, eller om kunstverkene som historisk og vitenskapelig objektflate. Også forståelsen av kunst som det som kunsthistorikeren ser manifestert foran seg i et *historisk panorama av verker*, blir her en slags sikring eller fastholdelse av dette høyere eller uforlignelige, en instituering av en mulighet for overskridelse med religiøse røtter. Man kan si at kunsten her blir etablert som et konkret felt eller flate som vedlikeholder et eskatologisk-revolusjonært enhetsperspektiv, liksom mellom restene av monoteistiske tabusoner.

Kunsten – "kunstverkenes kunst" – stilles opp som et eneste, sammenhengende "Gesamtkunstwerk" eller "alenekunstverk"<sup>33</sup> som vitenskap og kunstnyttelse ordner seg "monomytisk"<sup>34</sup> i forhold til. Retningen henimot antikken tilsvarer retningen henimot Gud, men også henimot den forløsende endetid, paradiset, fremtiden, utopien. Uansett om man vil legge vekt på det konkrete enkeltverk eller på kunsten generelt, dreier det seg om det samme blick mot et "absolutt fluktpunkt"<sup>35</sup>, den samme metafysiske orientering. I og med verkene og den konkrete innramning de foreligger i, er det hele nå samlet, plassert og bestemt, som det verkene stiller i utsikt. Kunsten har da ikke å gjøre med noe "problem", verken for livet eller noe annet, men er derimot et tydelig foreliggende trinn eller passasje på vei mot det forløsende eller transcendent, mot total erkjennelse eller det Hegel omtalte som "absolutt ånd".

Man kan si at den retningsorienterte distanseringen er en slags implisitt grunnleggingserklæring for den kunstkultur som så det hele nedlagt i og omfattet av "kunstverkenes kunst". Kunstverkene fremstar i forlengelsen av dette så å si som remedialt oppbud av håpet om overskridelse henimot en forløst helhet. Den foreliggende kunst, som museer, offentlige utstillinger, konsertvesen og biblioteker

---

<sup>33</sup> Se Odo Marquard: *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn 1989 side 17-20.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Rüdiger Bubner: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" [1973], i *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 side 14.

inkarnerer, melder seg som løsningen på de filosofiske kriser som Kant og romantikerne åpent hadde vedstått seg.

Når dette kommer på plass i en evolusjonshistorisk ramme, slik som i fortellingen om 1750, er kunst så å si *blitt* det som foreligger i bestemte bygninger og som bestemte universitetsdisipliner og samfunnssystemer eller kretsløp har med å gjøre. Man kan dermed si at ikke bare forestillingen om kunstverkene, men også kunstsystemet og kunstvesenet selv bygges opp som forestillingen om at den moderne tids konflikter og aporier er løst i form av en realpresens. Dette innebærer at den "common sensiske" overbevisningskraft som ligger i å vise til *det faktiske* forenes med det nesten desperate behov for enhet, systematikk og "mening i tilværelsen", og resultatet blir en prominent vektighet i form av det vi til daglig uten videre omtaler som "kunsten".

Når kunst forstås som identisk med historiske objekter som vitenskapen kan utforske, betyr altså ikke dette bare en *intellektualisering* som beskjærer de vidundre som for eksempel romantikerne hadde strukket seg etter, men snarere en oppslukende fornemmelse av å få et systematisk grep på det vidunderlige. En slik holdning forstår seg selv ikke som en flukt fra, men snarere som et forsvarlig, oppbyggelig arbeid med behovet for mening og helhet. Den filosofi som – her er de tidlige romantikerne det store eksempelet – derimot har forsøkt å ta problematikk og krisebevissthet som utgangspunkt og selv utsette seg for det åpne og usammenhengende, har hatt en tendens til å bli satt til side som tomme besvergelses, en unødvendig atavisme som ikke må få forstyrre systematisk tenkning.

### **Den kunstteoretiske formasjon**

Det må ha vært noe av dette Heidegger mente da han kritisk hevdet at kunsten "rykker inn i estetikkens synsfelt". Denne "innrykkingen" handler ikke ganske enkelt om oppkomsten av "et kunstbegrep" eller en bestemt "omgang med kunst", men snarere om kunst som plassert og enhetliggjort gjenstand som skal bety løsningen på "antagonismer", splittelser og mangel på system. Det er dette jeg kaller den kunstteoretiske formasjon: Verken en bestemt kunstmak eller en snikende, kunstfremmed intellektualitet, men snarere en slags smak for å bli stående ved en helende spesialgjenstand på historisk eller estetisk avstand. Det er en slik formasjon

vi er involvert i ved liksom å bringe den kunstneriske og estetiske problematikk i sikkerhet i form av "kunsten". Her klinger den opprinnelige sammenhengen mellom teori og teater med; teori er betraktningsvirksomhet på avstand. Vi kjenner dette igjen i dagens forestilling om kunst som *verdiområde*, som noe som – i form av kulturgods eller overskridende "samtdskunst" – skal anføres mot andre felters verdifattigdom.

Teoretisk tenkning i den forstand jeg her vil påpeke, er på ferde når vi forutsetter at det skal forskes på "kunsten", slik akademiske disipliner i stor grad gjør, når vi vil nyte "den" eller formidle "den", slik det skal foregå i kunstbransjen og i institusjonen kunst. Man kan si at den kunstteoretiske formasjon er noe vi reproducerer ved å snakke idéhistorisk om "kunstbegreper" og fortelle historien om 1750. Det vi oppnår her er nettopp en fremstilling av den enfatiske enhet kunsten, nettopp det som vi påstår at det oppstår et begrep eller forestilling *om* rundt 1750.

Den kunstteoretiske formasjon innebærer konstituering av og omsorg for det systematiske, avstandspregede *overfor*. Det handler om at kunst er noe forutsatt både i overført og mer bokstavelig betydning. Man kan si at den kunstteoretiske formasjon konstituerer seg som et utopisk-religiøst men også utopisk-vitenskapelig *henimot*, en slags langkirke på opplysningstidens grunn, sideløs, eller med sidevegger som er svært vanskelige å få øye på. Den kunstteoretiske formasjon en instans der vår egen jødisk-kristne forløsningstenkning skjærer gjennom en estetisk problematikk og så å si lever i det skjulte.

Den kunstteoretiske formasjon henger sammen med nedtoning av den betydningsmessige forbindelsen mellom kunst og *delaktighet i kunst*, forbindelsen mellom ordet kunst og det å *kunne*. Den kunstteoretiske formasjon, som stiller opp kunsten som noe hinsides, skiller kunst fundamentalt fra *virksomhet*, arbeid og prosess, fra *teknikk*. Med en distinksjon hentet fra Jean-Luc Nancy, kan man si at den tenderer mot en *ontologisk* holdning – en holdning som snakker om noe som er – og slipper å gli ut i en *teknologisk*, delaktig tilstand, slipper selv å bli en del av estetisk eller kunstnerisk pluralitet.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Nancy, *The Muses*, op.cit. side 3.

Den kunstteoretiske formasjon reproducerer en kraft som var i sving allerede rundt 1750. Den er forutsetningen av at kunst er det *noe* som det kan snakkes om og som kan bringes til anskuelse der det ellers later til å være fare for å fortape seg i skjønnhet, melankoli eller det sublimе. Er den kunstteoretiske formasjon det samme som en fornektelse av at kunsten er noe mangfoldig? Nei, det dreier seg snarere om *forutsetningen* av at kunst er noe som enten er enhetlig eller mangfoldig, noe som kan forstås på den ene eller den andre måten. Den kunstteoretiske formasjon er dermed også til stede når man krever forandring av eller utvidelse av "kunstbegrepet".

I hvilken forstand kan noe slikt som den kunstteoretiske formasjon overhodet studeres og historiseres? Som tankeobjekt forblir den kunstteoretiske formasjon diffus. Den kunstteoretiske formasjon ligger snarere på formnivå enn på objektnivå, og som form er den ikke på avstand foran oss, men snarere *her*. Denne uhandgripeligheten er vesentlig. Hvis det dreier seg om noe på formnivå, betyr dette noe mer enn at vi ganske enkelt må rette oppmerksomheten mot *måten* i stedet for objekter eller innhold. Hvordan kan noe formalt, noe som er konstituerende og ubevisst, eller i alle fall preger tenkningens egen virksomhet, tematiseres og konkretiseres? Som vi har sett, handler det for eksempel om å erfare slike små diskrepanser som mellom "kunstbegrepet" og den spredte problematikken knyttet til begrepet kunst. Man kan si at studiet av den kunstteoretiske formasjon dreier seg om å legge merke til det *at* kunst og kunstbegrep forutsettes å dreie seg om noe gjenstandsmessig. Slik sett dreier det seg mindre om noe vi kan se enn noe som glipper unna i forbifarten, noe vi skjønner at allerede har gjort seg gjeldende. Det er først i konstituerings- og oppløsningshendelser at en formasjon er merkbar, for – som det er blitt sagt om det formale generelt – er den "gitt som relasjoner og forskjeller innenfor 'samme rom'"<sup>37</sup>, i mindre grad en form enn det man kunne kalle en "formelse".

Hva med den kunstteoretiske formasjons historie og tilkomst? Er den i hele tatt noe *i historien*? Dette fortaper seg i det uvisse i og med at den ikke kan bli et historisk objekt men snarere selv tilhører den tenkning som forutsetter objekter. Den fore-

---

<sup>37</sup> Arild Utaker: "Michel Foucault: tenkning og historie", i *Agora* 3/4 1999 og *Res Publica* 46/47 1999-00 (fellesnummer "Kanon – att göra historia"), Oslo og Stehag 1999 side 164.

stillende tenkning som Heidegger så estetikken som del av, var noe han mente kunne ligge nedfelt i språket helt fra antikken. Vi kan si at den kunstteoretiske formasjon er ikke-objektiverbar og *ikke-lokaliserbar* fordi den er del av det objektiverende og lokaliserende selv. Også fremstillingen av den er delaktig i den. Den kunstteoretiske formasjon er ikke noe som har kommet opp for lenge siden eller ganske nylig, men snarere noe vi er henvist til ved at den kommer opp gjennom samtid og fortid.

Men i og med at vi oppdager at det her er snakk om *bindinger*, kan det kanskje finnes muligheter til en historisering i mer radikal forstand enn det man kan gjøre med objekter. Å erfare noe som liksom henger fast og har trekk av konstituerende invariabel, behøver ikke å være det samme som å støte mot en grense og ikke komme videre. Det kan snarere være snakk om å gjøre seg kjent innenfor noe. Noe slikt kan også føre til et friere, eller kanskje ledigere, forhold til tilbøyelighet og konvensjon. Det som Foucault omtalte som "formenens makt"<sup>38</sup> kan dermed komme til en slags medgjørighet. Slik medgjørighet oppstår i mindre grad på grunnlag av ervervet viten, snarere henger den sammen med det Heidegger kalte å *vedstå seg*<sup>39</sup> en skjebne eller "tilskikkelse". Å gjøre seg vedstående kjent i det egne, med og i den kunstteoretiske formasjon, kan bety noe slikt som ikke lenger å være ubevisst henvist. En slik historisering kan være det samme som å tillate *omformelighet*, for så vidt ikke ulikt det Maurice Merleau-Ponty har omtalt som en "overskridelse på stedet".<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid. side 170.

<sup>39</sup> Martin Heidegger: "Spørsmålet om teknikken" [1954], i *Oikos og Techne*, Oslo 1996 side 89f.

<sup>40</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens" [1952], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 side 147.

## Den kunstteoretiske formasjon i det moderne

Modernisme virker uopløselig bundet til ideen om å legge svakheter ved gammel kunst eller gamle estetiske regimer bak seg. Det kunstnerisk verdifulle i det moderne, det som er nytt og "teller", knyttes gjerne til det som faller utenfor allerede tilkjent kunst- eller verkstatus. Man kan si at modernismen er det som byr på *noe annet*. Sessesjons- og avantgardebevegelser manifesterte seg utenfor den kanoniske samling, eller forsøkte å forstyrre den ved å føre noe uhørt inn. Th. W. Adorno kunne på midten av 1900-tallet skrive: "De eneste verker som teller i dag, er de som ikke lenger er verker."<sup>1</sup>

Viser allerede dette at modernismen forstyrrer eller løser opp kunstens opphøyde posisjon, den posisjon som hadde rukket å bli godt etablert på slutten av 1800-tallet? Den typisk moderne kunstner ble jo provokatøren som – i like stor grad som å frembringe ny og provoserende kunst – gang på gang frembragte dommen "dette er ikke kunst!" Er dermed 1900-tallet nettopp tiden da det jeg har beskrevet som den kunstteoretiske formasjons forestilling blir *fjernet*, og med den det distanserte *overfor kunsten*, innretningen henimot den uforlignelige sannhetsgjenstanden kunst?

Man kunne tro at modernismen innebærer en kritikk eller en overskridelse av den kunstteoretiske formasjon. I dette kapitlet skal jeg imidlertid forsøke å vise hvordan et etablert begrep om modernisme og avantgarde, eventuelt i en nyere variant som "samtdiskunst", tvert i mot har en tendens til å vedlikeholde og videreføre mye av den orienteringen henimot den prominente gjenstanden kunst som vi har tatt opp i forrige kapittel. Begrepet om en *kritisk* kunst eller avantgardepraksis som produserer noe som *overvinner* tradisjonelle produkter eller ideer, vedlikeholder den kunstteoretiske formasjon. Når vi nesten ikke kan

---

<sup>1</sup> Th.W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Berlin/Wien 1972 side 33, sitert etter Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974 side 76.

unngå den tanken at modernisme, avantgarde, samtidskunst eller postmodernisme overskrider og løser fortidens og en dårlig samtids problemer, rekonsiperes i stor grad den prominente gjenstand Kunsten, som står for noe annet, et annet sted.

Man kan si at den moderne kunstteoretiske formasjon står overfor en hyperposisjon "kunst" som både omfatter kunst og ikke-kunst, eller snarere utvekslingen mellom dem: Både antikunst og høykunst og "kunst uten verker". Den grenseløse åndelighet som de tidlige nonfigurative kunstnerne som Kandinskij og Mondrian søkte, uten egentlig å ville begrense den til verket eller bildet, blir i den kunstteoretiske formasjon omgjort til "moderne kunst" som den manifeste grenseløshetens sted. *Dada* blir til "dadaistisk kunst" i et moderne panteon. Også når kunst for eksempel hos John Dewey bestemmes som først og fremst *erfaring*<sup>2</sup>, ender selv kunst-som-erfaring svært raskt på en teoretisk forestillings opphøyde plass. Selv kritikk av *kunstsystemet* eller kunstinstitusjonene flyter av seg selv inn i den posisjon som den moderne kunstteoretiske formasjon stiller seg overfor. Ved årtusenskiftet tilsvarer den kunstteoretiske formasjon den samlede nimbus som utgår fra det kulturelle området kunst: museer, gallerier og et oppbud av "alternative scener".

### **"Dynamisering av verkbegrepet"**

Konvergens mellom kunst og nyhet, som har vært sterk så lenge begrepet om modernitet har vært på spill, gjør i tendens at forestillingen om moderne kunst konsiperes som en størrelse av *usamtidighet*, noe i utakt med og bortenfor dagens realiteter. I kraft av å være *ny* eller kommende hører kunsten dermed snarere sammen med det lovende eller forløsende *fremtidige* enn med virkeligheten og tingene her og nå. I samme grad som kunst identifiseres med det innovativt overskridende, blir kunstverket selv en berøring med noe som ligger hinsides, eller noe hinsidig i seg selv.

---

<sup>2</sup> Deweys hovedverk er *Art as Experience*, New York 1958.



”L’oeuvre d’art est un irréel” er Jean-Paul Sartres kategoriske formulering ved begynnelsen av Annen Verdenskrig.<sup>3</sup> Dette irreelle hos Sartre henger sammen med det han kaller ”det imaginære”, et område for overskridelse av livet og samfunnet slik det foreligger. Kunsten dreier seg hos Sartre om indre billedskapning eller imaginasjon, som peker mot en kommende tilstand.

Man kan også si at den moderne kunstteoretiske formasjon bestemmer kunst som en slags flyktighet eller sublimitet. Friedrich Nietzsches *Tragediens fødsel av musikkens ånd* fra 1872 har kommet til å representere en historisk milepæl for utviklingen av en slik *dynamisering* av den kunstteoretiske forestilling. Hos Nietzsche står musikken og det *musiske* for livets omskiftelige og forgjengelige drama, i motsetning til det som er fast eller stivnet. Den ”dionysiske musiker” skiller seg fra mer tamme estetiske figurer som lyrikeren, som i følge Nietzsche ”tyder musikken i bilder” og selv ”hviler i den apollinske betraknings havblikk”<sup>4</sup>, og fra skulptøren, som er ”hensunket i den rene anskuelse av bilder”. I musikken finnes ikke avbildende eller representerende relasjoner, og dermed heller ingen anerkjennelse av fast virkelighet som bilder kan avbilde. Det musiske er avstandsløst ett med seg selv, ”uten ethvert bilde, selv bare ursmerte og urgjenklang av denne”.<sup>5</sup> Denne frihet fra faste størrelser stilles lett opp som forestillingen om kunsten eller verket.

Når den kunstteoretiske forestilling revideres i retning av det dynamiske og *ikke tingmessige*, i retning av potensialitet, prosess og abstraksjon<sup>6</sup>, kan man si at den informeres av en bred *kulturkritisk* tematikk som sprang fram på det sene

---

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre: *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*, [1940], sitert etter Georg Bensch: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt*, München 1994 side 105f. Se også Sven-Olov Wallenstein: ”Sinnlighetens arkeologi: fenomenologin och bilden”, i *Bildstrider*, Göteborg 2001 side 175.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus* [ny utgave fra 1886 med kortere tittel enn den opprinnelige fra 1872], Stuttgart 1993 side 45.

<sup>5</sup> Ibid. side 38.

<sup>6</sup> Se Jan-Peter Pudelek: ”Werk”, oppslagsord i Karheinz Barck et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 6, Stuttgart 2005 side 558f.

1800-tallet. Marx' kritikk av *tingliggjøring*<sup>7</sup> angir her horisonten. Marxistisk pregede posisjoners kritikk av *varen* innebærer etter dette et press mot det objektmessig manifesterende i det hele tatt. Dermed konsiperes den kunstteoretiske forestilling om kunsten som motsetning til krisepregede realiteter. En skadet eller forkrøplet livsform står overfor kunsten som redning.

Helt siden Hegels beskrivelse av en atomisert, "ulykkelig bevissthet" som aldri makter å ytre seg i noe konkret og dermed blir stående fast i en "dårlig uendelighet"<sup>8</sup>, har plassen stått åpen for å sette inn en dynamisk variant av den allerede oppstilte gjenstand Kunsten som botemiddel. Baudelaires motstilling mellom *spleen* og *ideal* kretser rundt unntakets plutselige øyeblikk som skjærer gjennom den daglige fastfrosne erfaringsløshet<sup>9</sup>, og inviterer ettertiden til å sette den moderne kunsten inn i rollen som ideal. Kunsten knyttes dermed til omstøtende, enestående øyeblikk som bryter stillstanden og et fastlåst subjekt/objekt-forhold, sterke overganger med utpreget karakter av substansiell temporalitet, omstøtende begivenheter eller *epifanier*.

Her har vi å gjøre med en tendens i den kunstteoretiske formasjon som ofte blir forstått som en historisk utvikling eller evolusjon, og som blir oppsummert som flyktiggjøring eller *dynamisering av verkbegrepet*.<sup>10</sup> Nietzsches beskrivelse av den "evige gjenkomst" knytter for så vidt an til Hegels kriseerfaring, men står sammen med Baudelaires *spleen* og stillstandens "sverm av sekunder" for en krisebeskrivelse av en typisk industrikapitalistisk livsverden. En tilsvarende kritikk av stillstand og fastholdelse i det moderne samfunn finnes rundt 1900 hos Henri Bergson, som kulturkritisk fremholdt at også tiden selv er utsatt for en teknifisert

---

<sup>7</sup> Om begrepet tingliggjøring i kunstnerisk sammenheng se Jon Erickson: *The Fate of the Object. From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*, The University of Michigan Press 1995.

<sup>8</sup> Om Hegels "ulykkelige bevissthet", se Dorthe Jørgensen: *Aber die Wärme des Bluts...*, Århus 1996 side 17ff.

<sup>9</sup> I moderne kunstfilosofi er det fremfor alt Walter Benjamins Baudelaire-lesning som etablerer bildet av Baudelaire som det typiske moderne menneske som kjemper med en tidsproblematikk. Se "Über einige Motive bei Baudelaire" fra 1939, i Walter Benjamin: *Charles Baudelaire*, [1974], Frankfurt a.M. 1990.

objektivering og tingliggjøring. Nyvinningen film, som omgjør tid og bevegelse til små enkeltbilder og tekniske opphold, markerer dette. Det "kinematografiske blikk" innebærer for Bergson tingliggjøring og dødsstivhet, et røveri fra liv og vorden til fordel for gjendstandsmessighetens stivnede verden.<sup>11</sup>

### **Kunstverket som konstitueringspotensial**

Det mangler ikke mye på at man kan si at den moderne kunstteoretiske formasjon etter dette omfatter en stadig krig mot det materielle og tinglige. Et gjennomgående trekk i 1900-tallets kunstfilosofi kan faktisk sies å være arbeid for å holde kunst eller kunstverk separat fra det fysisk, håndfast reelle. I sitt angrep på minimalismen midt på 1960 tallet bedyrer Michael Fried at kunstverket "i vesentlig forstand *ikke er et objekt*".<sup>12</sup> Th.W. Adornos *Ästhetische Theorie* fra samme tid kommer med advarsler om at kunsten risikerer å bli "Ding unter Dingen", ting blant ting.<sup>13</sup> Ved slutten av 1900-tallet ville Arthur Danto trekke den konsekvens at tanken om estetisk objektalitet i det hele tatt burde oppgis.<sup>14</sup>

Hvis vi går til 1900-tallets forsøk på å formulere seg om "kunstverkets" natur eller beskaffenhet generelt, finner vi at filosofien gjør seg umake med å holde fra hverandre på den ene side en materiell gjenstand som bare tilsynelatende og overfladisk forstått er kunst, og på den andre side det *egentlige* kunstverket, preget av dynamikk. Karlheinz Stierle er helt i samklang med det som har etablert seg som en slags kunstfilosofisk common sense når han sier: "Den som eier bilde eller bok, eier den konkrete gjenstandsmessighet som verket springer ut av, men ikke verket selv."<sup>15</sup> Verket selv er her noe som ikke egentlig *foreligger*

---

<sup>10</sup> Pudelek, op.cit. side 556f.

<sup>11</sup> Se Martin Jay: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, Los Angeles og London 1994 side 198-201.

<sup>12</sup> Michael Fried: "Art and Objecthood" [1967], norsk oversettelse "Kunst og Objektalitet, i *Agora* nr. 2/3 2001 side 48. Se også del III, "bildet" "Å gå glipp av kunsten. Michael Fried som figur".

<sup>13</sup> Th.W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970 side 92.

<sup>14</sup> Arthur Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986 side 21, her sitert etter Pudelek, op.cit. side 580.

<sup>15</sup> Karlheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996 side 58.

sammen med oss, men noe utenfor, noe som eventuelt kan *konstitueres* for et øyeblikk, før det forsvinner igjen.

Det er eksemplarisk for denne typen kunstteoretisk bestrebelse når Roman Ingarden i 1931 fremholder betegnelsen *det estetiske objekt* i bestemt motsetning til den *tinglige* entitet som kan stå i bokhyllen eller henge på vegg.<sup>16</sup> En slik distinksjon er svært utbredt, den gjentar seg – om enn i litt andre termer – blant annet i Hans Sedelmayrs skille mellom verk og den blotte ”kunstting”. Her er den egentlige kunsten noe som overviner det bare tinglige. Kunsttingen kunne i følge Sedelmayr først bli til noe mer når en interpreterende fornuft vekket eller ”skapte den på nytt”, til verk.<sup>17</sup> Hos Dewey gikk et helt tilsvarende skille mellom ”the product of art” og ”the work of art”.<sup>18</sup>

Man kan si at det kunstneriske her er et spørsmål om konstituering av noe som nettopp ikke er allerede gitt som realitet. Det vi til syvende og sist står overfor som det kunstnerisk viktige, er noe flyktig og tidsavgrenset som potensielt konstituerer seg. Den moderne kunstteoretiske formasjon arbeider for å konsipere det man kunne omtale som *kunsten utenfor*.

Bestrebelsen på kunsten utenfor strekker seg helt inn i den typen filosofisk negativitet som *nettopp ikke* vil gi bestemmelser om hvordan kunsten er. Man kan nemlig også si at den *analytiske estetikkens* tendens til å identifisere seg selv gjennom avstandstagen til *vesensbestemmelser* av kunst, bidrar til prege kunst som noe utenfor, nemlig ved å identifisere kunst som det som trekker seg tilbake. I den grad fenomenet kunst identifiseres som en negativitet som den

---

<sup>16</sup> Pudelek, op.cit. side 563. Pudelek viser her til Roman Ingarden: *Das Literarische Kunstwerk*, Halle 1931.

<sup>17</sup> Hans Sedelmayr sitert etter Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* [1984], München 1994 side 150.

<sup>18</sup> Se Tom Sandqvist: *Den meningslösa kuben*, Åhus 1989 side 48.

filosofiske og analytiske tanke fører regnskap over, konsolideres oppstillingen av en slik kunstteoretisk forestilling.<sup>19</sup>

### **Autonomi: Kunsten som kvasisubjekt**

Fortellingen om modernismens fremvekst fortelles også som utviklingen av det *autonome* verk, og her kan vi se en lignende tilflyt til *kunsten utenfor*. Tilsvarende begrepet om individet i opplysningstiden, skal kunsten som autonom bare operere etter egne, selvstendige lover. Man kan si at den vekt i retning av *overtak* som kunstverket i Moritz-tradisjonen fikk gjennom spesialegenskapen *fullkommenhet*<sup>20</sup>, radikaliseres. Autonomi forsterker fullkommenheten ved å gjøre den til et selvstendig *overskudd* som det betraktende subjekt konfronteres med og i en viss forstand må tre tilbake for.

Man kan si at det med autonomibegrepet åpner seg en *radikal diskontinuitet* mellom kunsten og det som prøver å iakttå og forstå den. Det subjekt som moderne filosofi ofte har beskrevet og kritisert som instrumentelt beherskende i forhold til objektene, forstås her som noe som kommer til besinnelse eller lider regelrett nederlag. Dette er blitt kalt "det sentrale antisubjektivistiske motiv i modernistisk kunstdiskurs".<sup>21</sup> Kunsten er etter denne tankegang noe som overgår bestembar objektstatus, ikke minst ved å skille seg fra den totale likegyldighet og utskiftbarhet som preger objektet som *vare*. Dermed "er kunst ikke *for* subjekter og tilrettelagt for subjekter, slik som varen er, den er snarere *som* et subjekt selv – kunst skal ikke konsumeres, men anerkjennes."<sup>22</sup> Slik blir altså kunstverk og

---

<sup>19</sup> I den analytiske estetikk kan kunsten utenfor også bli til et mer eksplisitt prosjekt, nemlig som fremarbeidelse av den begrepsmessige størrelse som skal gi grunnlag for noe slikt som *rasjonalitet i den estetiske diskurs*. Monroe C. Beardsleys *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* [1958] gjør spørsmålet om *det estetiske objekt* til avgjørende i arbeidet for å *etablere en samlet rasjonalitet for estetiske utsagn*. I distansering til det materielle tinglige og det "førfilosofisk" ikke-rasjonelle er det estetiske objekt her den potensielle eller virtuelle størrelsen som besørger den etterlengtede rasjonalitet på det estetiske området. Det styrende ønsket er her å "avgjøre evidensgrunnlaget for alle egentlige kunstutsagn – de utsagn som omhandler det estetiske objekt – og på den måten få kontroll med deres gyldighet". Kjell S. Johannessen: *Beardsley og den estetiske diskurs*, Bergen 1979 side 77.

<sup>20</sup> Se kapittelet "Overfor kunsten".

<sup>21</sup> Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003 side 281.

<sup>22</sup> Ibid.

kunst tenkt som et slags ”kvasisubjekt”<sup>23</sup>, eller endog som noe større, mer og sterkere, henimot det som er blitt omtalt som den moderne *overveldelsesestetikk*.<sup>24</sup>

### **Kunstteoretisk paragone**

Når vi pleier å fremstille modernismens oppkomst som en utvikling eller evolusjon som omfatter abstraksjon og dynamisering av verkbegrepet, faller dette sammen med oppmontering av visse kunstneriske trekk eller kvaliteter, for så vidt til fordel for visse kunstarter og ulempe for andre. Det er grunnlag for å snakke om en implisitt *paragone* i og med den kunstteoretiske formasjon i det moderne. Hvis man ved årtusenskiftet føler seg forpliktet på kunst preget av *intermedialitet* og *crossover*, føles fortidens verdihierarkier kunstartene mellom lenger unna enn noe annet, men likevel lever slags kunstarthierarki videre så å si under overflaten.

I moderne forsøk på si hva og hvordan ”kunsten” og ”verket” er, finner man en åpenbar prioritering av trekk som kan knyttes til musikk og litteratur, og en tilsvarende nedvurdering av typisk billedkunstneriske egenskaper. Allerede i romantikken fikk musikk posisjonen som en overgripende metafor for kunst.<sup>25</sup> Når Albrecht Wellmer ved årtusenskiftet bruker overskriften ”Det musikalske kunstverk”<sup>26</sup>, betegner dette naturligvis ikke musikkverker som undergruppe ved siden av annen kunst, men det at kunstverket generelt må forstås som noe musikkaktig, og vesentlig ved dette er: prosessuelt og ikke-tinglig. Noe tilsvarende gjelder for Roman Ingardens *Det litterære kunstverk* fra 1931, der det litterære innebærer en bevegelse bort fra det fysiske faste.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Denne formuleringen stammer fra Mikel Dufrenne. Se Gianni Vattimo: *Utöver tolkningen: hermeneutikens betydelse för filosofin* [1994], Göteborg 1997 side 89.

<sup>24</sup> Rebenitsch, op.cit. side 37.

<sup>25</sup> Se for eksempel Hans Belting: *Das Unsichtbare Meisterwerk*, München 1998 side 29, 91f og 333f.

<sup>26</sup> Albrecht Wellmer: ”Das musikalische Kunstwerk”, i Andrea Kern og Ruth Sonderegger (red.): *Falsche Gegensätze*, Frankfurt a.M. 2002

<sup>27</sup> Det er her ikke plass til å historisere denne moderne kunstteoretiske paragone i detalj. I del II, ikke minst i kapitlet ”Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem” påpeker jeg hvordan billedkunsten gjennom sin tinglighet og dermed sitt stadige kontinuerlige forhold til virkeligheten

"Kunstverket, også billedverket, er ikke virkelig 'gjenstandsmessig', men – slik allerede Adorno mente – av prosessuell forfatning"<sup>28</sup>, sier Wellmer. Det "objektivistiske verk" er dermed ganske enkelt en teoretisk misforståelse, noe "som slett ikke finnes".<sup>29</sup> Billedkunstens umiddelbart påfallende tinglighet tjener derimot ofte som eksempel på det som kunsten vesentlig sett ikke er, noe gjenstandsmessig, fysisk og fast. I forbifarten fremhever Wellmer dermed typisk nok *serielle* innslag hos Picasso som indikatorer på kunstverkets vesentlige ikke-tinglige og snarere musikkaktige karakter, på at kunsten dypest sett er noe som gjør seg gjeldende *på tross* av det fysiske verket. Det er typisk for kunstteorien på 1900-tallet å tuske vekk billedkunstens tinglighet på denne måten i formuleringen av verket utenfor.

Baudelaire, som gikk inn for det nye kunstverket som det ikke-naturbundne og ikke-tinglige, sammenlignet skulptur og maleri og klandret skulpturen for ikke å være tilstrekkelig artifiisiell og imaginær. Skulpturen var ikke fri nok, den var en "forargelse", like "dum som naturen".<sup>30</sup> Baudelaire distanserte dermed moderne kunst fra den tradisjon som fra 1700-tallet hadde fremmet tanken om *kunstens evighet* og favorisert et begrep om kunstverket etter modell av skulptur, man kunne si etter marmormaterialets soliditet.<sup>31</sup> Herder hadde berømmet skulpturens

---

har en tvetydig status for den kunstteoretiske formasjon. Jaques Derrida, som senere dveler ved Heideggers omtale av van Goghs maleri av skotøy, er et eksempel på at den sene 1900-tallsfilosofien nærmer seg tematisering av et kunstteoretisk smertepunkt. Se Jaques Derrida: *The truth in painting* [1978], Chicago og London 1987, del 4 "Restitutions".

<sup>28</sup> Wellmer, op.cit. side 153.

<sup>29</sup> Ibid. side 146.

<sup>30</sup> Charles Baudelaire fra "salongene" 1845 og 1846, sitert etter Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* [1997], Köln 1999 side 85.

<sup>31</sup> Skulpturens posisjon ble formidlet gjennom avgjørende kunstteoretiske formuleringer hos figurer som Winckelmann, Schelling og Hegel. For eksempel hos Schelling får skulpturen sin betydning nettopp som avgrenset og separat gjenstand eller ting: Kunstneren "må først fornekte seg selv og stige ned i det enkelte, uten å sky adskiltheten, ei heller formens smerte, ja dens pine." (F.W.J. Schelling: "Über das Verhältnis der bildenden Künsten zu der Natur [1807], sitert etter Werner Beierwaltes' innledning til Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982 side 11.

legemlighet: Den var ”sannhet, men maleriet derimot drøm”<sup>32</sup>, siden maleriet arbeidet med illusjonsmakeri. Den moderne kunstteoretiske formasjons paragone står nettopp for overskridelse av slike rester av den virkelige verdens tinglighet i kunstverket, og skulptur har da også levd en slags statusmessig skyggetilværelse gjennom nesten hele 1900-tallet.<sup>33</sup>

Slik Baudelaire nedvurderte skulpturen til fordel for maleriet, ble maleriet senere nedvurdert fordi det som fysisk kunstart – et maleri er faktisk en flat ting – hadde affinitet til og slektskap med skulpturen. Ser man på billedkunstens status, er det påfallende at det bare er i forbindelse med begrepet *abstraksjon* at billedkunst tillates brukt som en slags representant for moderne kunst generelt, som innbegrep av ”kunsten på begynnelsen av 1900-tallet”. Den posisjon og funksjon som det abstrakte maleri kunne innta fra begynnelsen av 1900-tallet, er dermed en implisitt markering av kunsten utenfor: Som av-fysikalisering av den i utgangspunktet mest tinglige kunstart fortjener ”abstraksjonen” for den kunstteoretiske formasjon å bli stilt fram, så å si som en feiring av erobringen av tingens siste skanse. Maleriet ”som blir abstrakt” fremstår som selve symbolet på gjennombruddet for kunsten utenfor.<sup>34</sup>

### **Overfor ren dynamikk**

På slutten av 1900-tallet ble ikke bare fortellingen om modernismen fortalt som en fortelling om ”abstraksjonen” og dynamiseringen av verkbegrepet, men også som en fortelling om en *verkkritisk* eller *verkløs* avantgarde. Her kan moderne kunst tolkes som først og fremst avantgardistisk ”emansipasjon fra verkkategorien”<sup>35</sup>, en ”likvidering av verkkategorien”<sup>36</sup> og for så vidt som en stadig ”verkbegrepets krise”. Dette blir enda en radikaliserings av kunsten utenfor.

---

<sup>32</sup> Johann G. Herder sitert etter Max Imdahl: ”Is It a Flag, or Is It a Painting” [1969], i Max Imdahl: *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996 side 312.

<sup>33</sup> Se også del III, ”bildet” ”Fenomenologisk kunstteori?”

<sup>34</sup> Se også del III, ”bildet” ”Ubevisst surrealisme. Maleriets død, maleriet som paradigme”.

<sup>35</sup> Rüdiger Bubner: ”Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik” [1973], i Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 side 20. Se del III, ”bildet” ”Verkestetikk kontra erfaringsestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet”.

<sup>36</sup> Bürger, op.cit. side 77.



”Verkkritikk” blir raskt en oppstilling foran noe slikt som ren, rammeløs dynamikk og ”verkløs” performativitet.

Minner man seg om det tradisjonelle skillet mellom *ergon* – verk som produkt – og *energeia* – frembringende kraft og virksomhet som går foran ethvert produkt – kan man si at den kunstteoretiske forestilling her i tendens omdefineres til ren *energeia*. Verket som det gjenstandsmessige, faste og tinglige legges bak. Hvis den kunstteoretiske forestilling konsiperes som ren dynamikk, kan dette fremstå som et fremskritt, kanskje en ”postmoderne” oppdatering.

Dieter Mersch har ved årtusenskiftet fremmet tanken om at en begivenhets- eller *Ereignis*-estetikk ”tar over” på en slik måte.<sup>37</sup> Sammen med forbindelsen mellom kunstbegrepet og begrepet om avantgarde, oppstår en fornemmelse av at man ved å stå overfor kunsten som dynamikk også står i noe nytt, utenfor det tradisjonelle. Foran den kunstteoretiske forestilling er man moderne, oppdatert og samtidig, og dette betyr: forskjøvet ut av en fasthetens og tingmessighetens doxa. Å stå i den kunstteoretiske formasjon er her å være avansert og ”annerledes”, knyttet til fornemmelsen av et slags eksistensielt eller etisk overtak. Står man overfor den kunstteoretiske formasjons forestilling, står man i en viss forstand allerede i det nye og bedre. ”Samlingen”, ”arkivet”, ”det bestående” – dette er det tinglige og materielle området som da overvinnes eller overhales. Vi kan altså ane konturene av en generell kult for overskridelse, forandring og ”ikke-fastholdelse”. Her kan man si at den moderne kunstteoretiske formasjon kulminerer i det som er blitt kalt ”overskridelsens vulgærmatafysikk”.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>38</sup> Fredrik Stjernfeldt: ”Overskridelsens vulgærmatafysikk. Den negative æstetiks erstatningskriterier”, i Stjernfeldt og Thomsen: *Kritik af den negative opbyggelighed : 7 essays*, Valby 2005. At Mersch’ oppstilling av begrepet Ereignis mot kunstverket innebærer en tendens til universalisering under påberopelse av en historisk utvikling i estetikken, fremholdes av Christian Demand: ”En helt bestemt estetisk størrelse [...] blir stilisert til egentlighetens sted og dermed transponert til en sfære som liksom av seg selv unndrar seg smålig kritikk.” Demand:

## Kritisistisk kunstteori

Særlig i kraft av de politiske og eksistensielle rystelsene rundt midten av 1900-tallet, blir kunst som *samfunnsfaktor* bundet til skjebnetunge, dikotomiske konstellasjoner. Dette kunne funderes på en tendens til *sosiologisering* av kunsttenkningen: Rundt 1900 hadde Max Webers sosiologi anlagt et perspektiv som forsto det kunstneriske område som en egen "utdifferensiert" *samfunnssfære*, og etter dette kan man si at kunst også forstås som noe som er *i samfunnet* og som har potensial til å forbedre eller *redde samfunnet*. Dermed kan man si at den kunstteoretiske gjenstand dramatiseres gjennom erfaringen av den moderne verden som absolutt, sivilisatorisk krise. Sammen med radikaliseringsen av *kunsten utenfor* går en tilspisset erfaring av et konkret eksistensielt behov for kunsten som løsning og redning.

Det hører dermed med til den moderne kunstteoretiske formasjon at *kunsten utenfor* faller på plass i en utpreget samfunnsvitenskapelig tenkemåte. Samfunnets drama og kunstens drama blir i en viss forstand gjensidig forsterkende størrelser. Nesten som et paradoks kan man si at kunsten som dynamikk og overskridelse også blir noe som en sosiologiserende innstilling mener å ha tilgang til, nemlig som vesentlig lokalitet på "samfunnskartet". Den negativitet og flyktighet som preger den moderne kunstteoretiske forestilling eller gjenstand, trekker seg tilbake som et *fluktpunkt* som utgjør en desto tydeligere og viktigere *sted* i en samfunnsvitenskapelig og samfunnskritisk topografi. Liksom ett trinn hitenfor det overleverte *overfor kunsten*, oppstår med dette en politiserende og samfunnsvitenskapelig plattform, hvorfra man liksom fra tørt land kan forvalte den avanserte *kunsten utenfor*, i full oppmerksomhet om dens politisk beklagelige motstykker. Som korrelat til en operativ kulturkritisk vitenskapelighet, tar *kunsten utenfor* skikkelse som et konkret, lovende remedium.

---

"Kunstliturgien", i *Merkur* nr. 1, Berlin 2006 side 62f. Se også del III, "bildet" "Verkestetikk kontra erfaringsestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet".

Kunstteorien ser her en mulighet til å operere etisk og politisk bevisst og samtidig med full respekt for kunstens annerledeshet og ikke-instrumentelle natur. En materialistisk innstilling, en "tough minded", "commonsensisk" og ikke-mystifiserende holdning kan dermed finne tak og identifisere seg som politisk operativ og samtidig helt og fullt informert av kunstnerisk eller estetisk sensibilitet. Med Rüdiger Bubner kan man si at den kunstteoretiske formasjon forestilling dermed innebærer at "det objektivt gitte og en overempirisk betydningsgehalt er tenkt sammen uten formidling."<sup>39</sup>

Dermed er muligheten åpnet for en vesentlig variant av den kunstteoretiske formasjon på 1900-tallet. Her blir den kunstteoretiske forestilling et område eller *lokalitet* som står opp mot og skiller seg fra andre lokaliteter, enten lavkultur - "kulturindustri" og "kitsch", eller fra noe slikt som "konvensjonelle diskurser og praksiser". Spørsmålet om kunsten blir dermed vesentlig bundet til *dikotomiserende reflekser*. Tenkningen forhåndsforplikter seg samfunnsbevisst og etisk så å si til å holde negativt og positivt fra hverandre og operere grunnleggende *diskriminerende*, i termer av "dét og ikke dét" eller "der og ikke der", for eksempel progressivt mot reaksjonært. Det fester seg en slags imperativ nødvendighet i det å stå overfor klart adskilte størrelser og så å si skille lyst fra mørkt. Denne varianten av den kunstteoretiske formasjon, som har markert seg tydelig den siste halvdel av 1900-tallet og senere, kan vi kalle for *kritisistisk* kunstteori.

### **Modernistisk kritisme: Clement Greenberg**

Man kan se Clement Greenberg og den posisjon han har fått som et vesentlig eksempel på kunstteoretisk kritisme. Greenberg tok tydelig politisk side og publiserte i det venstreorienterte *New Partisan Review*. En tilspisset moralsk og politisk bestrebelse, typisk for de krigspregede årene ved midten av 1900-tallet, går hos ham sammen med en utpreget sensibilitet for maleri. Den

---

<sup>39</sup> Bubner, op.cit. side 18.

venstreorienterte Greenberg holder opp alternativet overskridelse henimot revolusjonær virkelighet eller forfall til barbari og fascismens trussel.

Greenbergs velkjente argument sier at det nonfigurative bilde blir den arketyriske moderne kunst ved å drive ut alt som ikke tilhører kunstarten selv, alt som ikke er lerret og farge. Mer enn andre kunstarter makter maleriet å erkjenne og realisere sitt eget mediums egenart, kunstartens ureduserbare essens.<sup>40</sup> Evnen til å være kunstnerisk moderne, til å konsentrere seg om eget medium og dets betingelser, knytter Greenberg til bestemte måter som lukkede, elitære avantgardemiljøer kan fungere på i et samfunn som eller er preget av kitsch.<sup>41</sup>

På samme tid som Walter Benjamin advarer mot "estetisering av politikken"<sup>42</sup>, sørger Greenberg her for en slags innramming av det estetiske, slik at det blir liggende innenfor rammene av det moderne maleri, og på denne måten blir disponibelt og administrerbart for en politisk riktig bevissthet. Greenbergs bestemmelse av maleri som bemalt flat gjenstand kan man si bidrar til denne kritisistiske håndgripelighet. Åpenbart har det moderne maleri med virkelige kunstnere av kjøtt og blod å gjøre og ikke med noe som bare er fantasert fram i en idealiserende sensibilitet. I det den kritisistiske kunstteoretikeren får tak på kunsten selv i form av den bemalte gjenstand, har han funnet et archimedisk punkt som gir tak i virkeligheten selv, så å si et stykke politisk transcendens med håndtak.

---

<sup>40</sup> Dette er et konsentrat av Greenbergs kunstteoretiske doktriner, slik den fremkommer i Clement Greenberg: "Towards a newer Laocoon", *Partisan Review*, VII, no. 4, New York 1940, "Avantgarde and Kitsch", *Partisan Review* VI no. 5, New York 1939 og "Modernist Painting", *Arts Yearbook*, 1, New York 1961. Alle tre er trykket om igjen i blant annet Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992.

<sup>41</sup> En annen epokegjørende kritisistisk dikotomi ble formulert av Th. W. Adorno og Max Horkheimer i *Dialektik der Aufklärung* [1944] Frankfurt a.M. 2003. Kapittelet "Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug" er oversatt til norsk som *Kulturindustri. Opplysning som massebedrag*, Oslo 1991, og er kjent for sin konsekvente konfrontasjon mellom moderne kunst og *kulturindustri*, et begrep som ble myntet her.

<sup>42</sup> Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977. Se del II, kapittelet "Walter Benjamins adspredelsesverk".

Når Greenberg fremholder det nonfigurative, ”optisk” pregede maleri som ensbetydende med 1900-tallets kunst, er det styrken i *kunsten utenfor* som samles til et instrument i et kulturkritisk-politisk prosjekt, i den politiske operativitetens verden. Kunsten er her ikke bare på én gang sosiologisk lokalisert og forløsningspolitisk definert, men også opplevelsesmessig demonstrerbar gjennom Greenbergs egne sylskarpe beskrivelser og historiseringer av akkurat de maleriene det gjelder. Dermed fremstår Greenberg på en måte mer effektiv enn noen andre, han presenterer så å si en perfekt kunstteoretisk orden. Det er nok vel så mye dette som Greenbergs udiskutabelt skarpe iakttagelser av faktiske malerier som er grunnen til den posisjon han har fått.

### **Ekskurs: Kritisismens underfundige ikonoklasme**

Kunstverket er hos Greenberg lokalisert og satt på spissen som selve overgangen til noe bedre, kanskje til det riktige samfunn eller det riktige liv. På slutten av 1930-tallet, på samme tid som Greenbergs kritisme utviklet seg, kunne den polske filosofen Leopold Blaustein omtale kunstverket som en ”gjennomgangsgjenstand”.<sup>43</sup> Dette virker som den presise formulering av den kunstteoretiske gjenstand slik den konsiperes hos Greenberg: Både håndterbar størrelse og samtidig blott og bar politisk transcendens, noe som ikke egentlig er involvert i og kontaminert med tingene her og nå men bare er en passasje eller rettere sagt en portal uten utstrekning og uten dennesidig tinglighet.

Her kan vi registrere en underhånden *utdrivelse av bildet* i betydningen komplekst spill med virkelig og imaginært: I og med at ordet bilde fremdeles i dag er umulig å høre uten å medtenke et avbildnings- eller representasjonsforhold, kan bildet aldri bli noe *rent* og uavhengig. I virkeligheten er et bilde i mindre grad en gjenstand for tanken og blikket enn en ”motstrid”, som Edmund Husserl kalte det: Bildet avbilder tingene og foreligger selv i verden som ting, det er i verden og utenfor den på en gang. Vi kan si at et bilde gjør gjeldende en gjenstridighet som

---

<sup>43</sup> Leopold Blaustein sitert etter Bensch, op.cit. side 119. Det tyske ordet er *Durchgangsgegenstand*.

også må forstyrre det teoretiske og forestillende avstandsforhold: Dermed undergraves det blikket som vil ta kontroll over verden og dens representasjoner. Bildet "seier"<sup>44</sup>, som Husserl sa.

Når den kunstteoretiske formasjon hos Greenberg bestemmer kunstverket som ren politisk overskridende gjenstand, kan man derfor si at noe vesentlig "urent" ved bildet blir forsøkt drevet ut. Bildet blir hos Greenberg noe som bare *nominelt er bilde*: Kunstverket – slik det er forstått i Greenbergs tankesystem eller doktrine – er det som ikke er preget av de paradokser, de komplekse bindinger til en synlig og gjenstandsmessig verden som ethvert bilde faktisk har. Det malte bildet som *flatt bemalt fargeobjekt* blir hos Greenberg derimot noe som "reddes" ut av problematikken og "motstriden" bilde, og samtidig noe som skal redde den kritisistiske plattform som man kan agere politisk ut fra.

Kritisistisk kunstteori er her et bolverk mot "bildets seier" og alt det politisk ukontrollerbare man måtte forvente i forbindelse med en slik seier. Greenbergs underfundige ikonoklasme, der det kunstneriske bildet blir til bemalt gjenstand og dette igjen avmaterialisert gjennomgangsgjenstand og portal, markerer øyensynlig overvinnelsen av den "bløte" karakter som kunsten og det estetiske er belastet med. Slik forsvarer kunstteorien seg også mot eventuelle anklager om politisk løsaktighet.

### **"Postmoderne" kritisisme**

Forestillingen om det radikale, moderne kunstverk som med sin disharmoni utgjør et ubestikkelig negativt og utpreget anti-fascistisk korrektiv til samfunnet, får stor utbredelse etter Annen Verdenskrig, ikke minst med utgangspunkt i Greenbergs og Th. W. Adornos tenkning. Man kan si at ideen om det *motkulturelle* kunstverk opp mot den dårlige nåtidskulturen etablerer seg som fast kunstteoretisk konstellasjon. Den kunstteoretiske formasjon i etterkrigstiden

---

<sup>44</sup> Siteret etter Ernst Wolfgang Orth: "Beschreibung als Symbolismus", i Gottfried Boehm og Helmut Pfotenhauer (red.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995 side 604.

trekker med seg det dramatiserte skillet mellom kunst og barbari – selv om selve terminologien kan variere – som samfunnsmessig lokaliserbare størrelser. Kritisismen forsvarer det teoretiske, avstandspregede *overfor* i seg selv, nå på grunnlag av en katastrofeerfaring. Å håndheve et kunstteoretisk *overfor* som en *kritisk avstand*, virker nødvendig som fortsatt kamp mot det politiske mørket, knyttet til et slags etisk imperativ.

Vi kan si at den kunstteoretiske gjenstand i form av "det radikale kunstverket" i tendens institueres med en slags radikalistisk og politisk nesten sakrosankt garanti: "Autonom kunst gjelder fra nå som fremmedgjøringskritikk, til syvende og sist som paradigme for samfunnsmessig forsoning."<sup>45</sup> For så vidt kan man dermed hevde at forestillingen om den "ikke-tradisjonelle" moderne kunsten inngår i det som Herbert Marcuse har kalt "kulturens affirmative vesen".<sup>46</sup>

Det er vesentlig å merke seg at den kritisistiske kamp- og krigsmetaforikken varer adskillig lenger enn det modernistiske maleris posisjon som Greenberg satte så mye inn på, og adskillig lenger enn den programmatisk distinksjonen mellom moderne kunst og kitschpreget lavkultur. Den kunstteoretiske kritisisme fortsetter i en "postmodernisme" som blant annet vil distansere seg fra den slags modernisme som Greenberg sto for. Forestillingen om en "hybrid", uren og *intermedial* kunst har ved årtusenskiftet en tendens til å videreføre kunstteoretisk tenkning, vedlikeholdt av en sjeldent tematisert og på en måte automatisert forpliktelse på å håndheve det kritisistiske enten/eller. Selve den kunstteoretiske dikotomiserende forestillingsdannelse beskyttes og dekkes av tabuer som etter 1900-tallets katastrofeerfaringer har status som livsviktige.

For eksempel hos det utgående 1900-talls store opprører mot "greenbergiansk modernisme", Rosalind Krauss, er det som om iveren etter å ta avstand fra

---

<sup>45</sup> Cornelia Klinger: "Modern/Moderne/Modernismus", i oppslagsord i Barck, Karlheinz et. al. (red): *Ästhetische Grundbegriffe* bind 4, Stuttgart 2002 side 133.

<sup>46</sup> Siteret etter Th. W. Adorno: "Die Kunst und die Künste", i *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a.M. 1967 side 188.

modernismen fortsetter den politisk informerte heftighet som en gang fikk modernistisk teori til å konsipere det moderne verk som gjennomgangsgjenstand. Man kan si at en nesten selvgående opptatthet av å velge side for "whatever is critical"<sup>47</sup> hos Krauss later til å medføre utagering av ekstrem diskrimineringslogikk for sin egen skyld. For eksempel innledningsvis i den berømte boken *The Optical Unconscious* røpes den kunstteoretiske formasjons kritisistiske makt når Krauss tilsynelatende ubekymret fremmer svært ensidige og reduksjonistiske tolkninger av særlig Greenbergs og Michael Frieds modernisme. Her later målet til å hellige middelet under oppmonteringen av det "kritiske", "ikke-spekulare" motstykket til modernismen.

Den kritisistiske kunstteori overlever i høyeste grad forestillingen om en ren og autonom kunst: I tiden rundt årtusenskiftet sees en rekke eksempler på at "post-greenbergiansk" "postmodernisme" markeres av en utpreget tendens til å stille opp forskjellige former for avantgardepraksis på en måte som gjentar *kunsten utenfor*. Her kan både det "postkoloniale", "kjønnskritiske" og det interaktivt "relasjonelle", sammen med en nær sagt grenseløs liste med andre begreper, uten videre falle inn i en teoretisk automatikk som ønsker å stille opp det forløsende alternativ.<sup>48</sup> Også ulike former for oppgjør med begrepet kunst, for eksempel tendenser til å vende den akademiske forskningen bort fra kunst og over på populærkultur som alternativ, har preg av en slik kritisistisk tenkning. Her er det å vende seg bort fra kunst for å finne "lavkulturelle" alternativer knyttet til sterke og uerkjente rester av en kunstteoretisk-forutsettende virksomhet.<sup>49</sup>

Ved årtusenskiftet kan man si at den kunstteoretiske gjenstand er en vesentlig faktor i en kunstkultur som samler seg om forestillingen om den "postmoderne" kunsts verdifulle "annerledeshet". Oppsvinget for museumsvesenet til en sentral bransje ved årtusenskiftet kan benytte seg av forestillingen om en radikalitet eller

---

<sup>47</sup> Rosalind Krauss i diskusjonen "Theories in art after minimalism and pop", i Hal Foster (red.): *Discussions in contemporary culture, Dia art foundation* nr. 1, Seattle 1987 side 64. Se også Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass. 1993

<sup>48</sup> Dette tar jeg opp i detalj en rekke steder i del III.



åpenhet som legger bak seg det som den førmoderne, "borgerlige smak" verdsatte. Forutsetningen for at man kan tenke seg slike forløsende størrelser eller "verdier" på det bestemte samfunnsområdet kunst, er til syvende og sist en tro på eksistensen av noe som er så vidunderlig overskridende eller helende som det man på 1700-tallet registrerte behov for og begynte å forestille seg.

---

<sup>49</sup> Dette vender jeg tilbake til i avhandlingens avslutning.



## TINGESTETIKK

Nu sænkes timen og rører mig tøvende  
med sit metalklare slag;  
jeg føler: jeg kan – og griber med prøvende  
sanser den plastiske dag

Førend jeg så den, stod skabelsen stille,  
ingenting folded sig ud.  
Mine blikke er modne, hver ting, som de ville,  
kommer til dem som en brud.

Den mindste elsker jeg, maler den gerne  
på guldgrund, herlig og bred,  
og holder den højt og ved ikke, hvis fjerne  
sjæl jeg forløser derved ...<sup>1</sup>

Mer enn noen annen ser Rainer Maria Rilke ut til å markere begynnelsen på en estetisk dveling ved *tingen* på 1900-tallet. Hos Rilke, som en periode var ansatt hos Auguste Rodin som sekretær, har ettertiden observert en "tingmystikk" som igjen hadde aner tilbake til Goethe. Det dreier seg om tingen som noe mer selvstendig, med et vesen som er "innrettet mot Gud". Tingen er ikke noe som foreligger for menneskets funksjonsorienterte grep, men for menneskets "skuende aktsomhet".<sup>2</sup> Det handler ikke om virkeliggjørelse – *Verwirklichung* – av noe nytt eller annerledes som for eksempel hentes fra den geniale kunstneriske sensibilitet, men om det som Rilke valgte å kalle *Dingwerdung* – "ting-vorden".<sup>3</sup> Rilke: "Jeg sier: En blomst". Her er

---

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke: "Da neigt sich die Stunde...", fra *Das Stunden-Buch* [1899], gjendiktet av Thorkild Bjørnvig.

<sup>2</sup> Begrepet "Dingmystik" stammer fra W. Rehm i 1930, se "Dingmystik", i Joachim Ritter (red.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* bind 2, Basel og Stuttgart 1972 side 255. Rilke knytter an til en eldre, romantisk tradisjon for "ting-dikt".

<sup>3</sup> Peter Cornell: *Saker*, Stockholm 1993 side 46.

poesien eller livet en "endeliggjørelse" av tingen, som gir den figur og form<sup>4</sup>, en fordykning i det som finnes. Det poetiske subjekt trer på en måte i bakgrunnen, verden blir tettere og mer virkelig, mer *ting*. Barndomserfaring står i stor grad modell for dette motivet hos Rilke, slik det kommer til uttrykk i denne strofen fra diktet "Barndom":

som den gang, da der ikke skete andet  
for os, end det der sker for ting og dyr,  
da leved vi i deres eventyr,  
skønt mennesker, fylt af figur til randen.<sup>5</sup>

Her skal jeg ta opp en moderne erfaring av og med ting som jeg kaller tingestetikk. Foreløpig kan man si at det henger sammen med modernisme, men samtidig er det noe som faller ut av blikkfeltet hvis man tenker modernisme i kunsthistoriske eller kunstteoretiske rammer. Den kunstteoretiske formasjon har en tendens til uten videre å klassifisere modernisme som en spesielt sterk variant av "kunstverket", et kunstverk som vil gjøre det av med all tradisjonalisme og ta skrittet inn i det nye. For eksempel den radikalitet som lå i Duchamps problematisering av kunstbegrepet, har vi en automatisk tendens til uten videre å plassere og historisere som en radikal *kunst*, uten å bekymre oss over paradokset som ligger i å klassifisere et angrep på kunsten som kunst. Det jeg her vil kalle tingestetikk, dreier seg imidlertid om å risikere kunstbegrepet i samme grad som mange av modernismens "kunstnere" faktisk kan sies å ha forsøkt.

Tingestetikken skal jeg altså tematisere med utgangspunkt i den første halvdel av 1900-tallet. Vi skal dermed se tingestetikk knyttet til en situasjon der "kunstverkenes kunst" og et "modent" kunstbegrep var blitt historiske realiteter. Tingestetikk henger sammen med erfaringen av problemer knyttet til 1900-tallets teoretiske kunstbegrep. Tradisjonen fra Rilke blir ofte til en viss grad satt til side som konservativ og til dels nesten anti-modernistisk, men vi skal se at den har å gjøre med en dyptgripende kritikk av en rekke tenkesett knyttet til kunst på 1900-tallet, en kritikk som er i samklang med utpreget modernistiske erkjennelser. Foreløpig kan vi si at tingestetikk

---

<sup>4</sup> Arne Melberg: *Några vändningar hos Rilke*, Stockholm 1998 side 10.

<sup>5</sup> Fra Rainer Maria Rilke: "Kindheit", i *Neue Gedichte* [1907] gjendiktet av Thorkild Bjørnvig.

dreier seg om en kunstnær og estetisk erfaring som er diskontinuerlig med den kunstteoretiske formasjon.

Når denne delen av avhandlingen tar for seg Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger og Walter Benjamin, dreier det seg om tre forfattere som i stor grad problematiser forholdet mellom teori og kunst. Når jeg behandler dem som tingestetikere, har det sammenheng med at alle tre tar utgangspunkt i kunst og det estetiske som noe sentralt, samtidig som de bidrar til å sette den teoretiske lokalisering dramatisk på spill. En estetisk oppvurdering av tingen har de til felles, selv om dette faller ut på ulike måter.

Tingestetikken utgjør en forstyrrelse av den kunstteoretiske optikk som etterkrigstiden har operert med. Det er som om de historiske traumene fra midten av 1900-tallet måtte fortrenge noe av det som beskjeftiget estetisk tenkning før den historiske katastrofen, og dermed føre til konsolidering av den kunstteoretiske formasjon. Den kriseerfaring som var knyttet til verdenskrigen og polariseringene den førte til – brunt mot rødt eller ondt mot godt – kaster en skygge helt fram til årtusenskiftet og vår tid. Som vi skal se, kan tingestetikken i dette bildet oppfattes som et motiv som lager en historisk åpning eller glipe i etablerte tankemønstre.



## Maurice Merleau-Ponty: Sammen med tingene

De som skal forandre virkeligheten ved hjelp  
av litteraturen, de vet ikke hva virkelighet er.

Georg Johannessen<sup>6</sup>

I Rilkes øyne fikk Paul Cézannes gjenstander en egen tyngde, eplene i hans stilleben hadde "opphørt å være spiselige, så tinglige og virkelige er de blitt, så helt enkelt udødelige i sin enevise væren".<sup>7</sup> Den "Dingwerdung" det er snakk om her, kan sies å høre til utgangspunktene for et helt filosofisk forfatterskap hos Maurice Merleau-Ponty. Kort før Merleau-Ponty offentliggjorde sitt hovedverk *Phénoménologie de la perception* – Persepsjonens fenomenologi – i 1945, skrev han essayet "Cézannes tvil". Her står Cézanne som modell for den innstilling som Merleau-Ponty vil gjøre gjeldende, fenomenologien.

I den grad man kan si at Merleau-Ponty har et filosofisk program, dreier det seg om et forsøk på å arbeide seg ut av motstillingen mellom å tenke og sanse, idealisme og empirisme. For empirismen er verden en ansamling objektive forekomster som sansningen registrerer og studerer, og den sansende bevissthet eller sinnet foreligger som del av en slik registrerbar forekomst – det sansbare og studerbare mennesket. Idealismen eller intellektualismen er snarere den oppfatning at den menneskelige fornuft selv konstituerer eller former verden slik vi ser den. Merleau-Ponty mener at begge standpunkter må kritiseres fordi de deler en felles forutsetning eller fordom: Som teorier om verden er de felles om å forutsette at virkeligheten – om den nå består av empiriske objekter eller av en tosidighet av fornuft og det fornuften befatter seg med – foreligger som noe fullstendig og beskrivbart for den tanke eller filosofi som betrakter den.

Merleau-Ponty går her i rette med en vitenskapelig og idealistisk konvensjon han fremfor alt knytter til René Descartes. Descartes blir selve representanten for de rasjonaliserende konstruksjoner som vil ha det til at det hele foreligger i et ordnet,

---

<sup>6</sup> Georg Johannessen intervjuet i TUN nr. 4 1977/nr. 1 1978, sitert etter Georg Johannessen, Øyvind Rimbereid og Arnfinn Åslund: *Sitater fra femti års muntlig praksis*, Oslo 2006 side 69.

<sup>7</sup> Sitert etter Cornell, *Saker*, op.cit. side 46.

geometrisk rom som jeget, subjektet eller fornuften står separat og suveren overfor. Filosofiske teorier om verden har en tendens til å tenke verden på en slik måte, som noe som er "der ute", uten å reflektere over at tanken selv er en del av verden. Vanemessig vender vi gang på gang tilbake til tolkningen som sier "her er jeg, subjektet og fornuften, og der er objektet og virkeligheten", og fristes til å gjøre denne tolkningen total. Den blir en slags trygg grunn å bygge på, en "sokkel" som vitenskapen setter virkeligheten på, som Merleau-Ponty sier.<sup>8</sup> Her blir vår egen teoretiske bevissthet en uanfektet og "usårbar", ikke-legemlig subjektivitet forut for væren og temporalitet, en variant av Descartes' Fornuften som står overfor "det utstrakte".

Descartes kunne i følge Merleau-Ponty underordne den kroppslige erfaring på grunn av en "transcendent garanti" fra en Gud som i det stille så til det fornuftige mennesket. Det fornuftige punkt "utenfor" og overfor virkeligheten måtte være Guds vilje, ellers ville ikke Gud være Gud, men en bedrager. Dermed ble punktet utenfor til en høyere sannhet, også i særlig grad filosofens utenforpunkt når Descartes beskrev det hele som et forhold mellom fornuft og det utstrakte. Senere er det for Merleau-Ponty begrepet vitenskap som har videreført en slik nesten tvangsmessig "transcendent garanti", metodisk og systematisk tenkning, som gjør krav på å tale sant om noe den står overfor. Dette preger ikke bare det som er institusjonalisert som vitenskap, men dukker opp som en slags automatisert vane som gjelder som *common sense*. Vi springer inn i en teoretisering overfor en "utstrakt" verden, og erstatter dermed den kroppslige, erfarte virkelighet med en "rekonstruksjon".<sup>9</sup>

## Fenomenologi

I og med den kritiske befatningen med Descartes, kan man si at Merleau-Ponty knytter an til overleverte filosofiske spørsmål. Men det er vesentlig at Merleau-Ponty ser fenomenologien som noe annet enn et alternativ og en "mer riktig" filosofisk teori om verden og om oppfatningen av den. Fenomenologi må nettopp dreie seg om å klare seg uten et cartesiansk filosofibegrep, om å være noe annet enn et teorisk standpunkt på den filosofiske fornufts avstand til virkeligheten. Det individuelle,

---

<sup>8</sup> Merleau-Ponty: "Der Zweifel...", op.cit. side 10.

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Hvad er fænomenologi?" [1945], innledningen til *Phénoménologie de la perception*, i Merleau-Ponty og Per Aage Brandt: *Tegn*, København 1969 side 26.



kroppslige her og nå, ”den opplevde verden” kommer i stedet inn som en realitet som gir et helt annet utgangspunkt, et utgangspunkt som har mindre preg av filosofisk visshet enn av en spørrende praksis.

For Merleau-Pontys fenomenologi er tanken fanget midt i verden, noe som gir *prioritering av kroppen* en programmatisk vekt. Det dreier seg både om den egne, fysiske kroppen, og om den faktiske, legemlige, begrensede og helt virkelige situasjon man som tenkende er satt inn i. Fenomenologien lar erfaringen komme først og ser teorien og vitenskapelige oppfatninger som noe sekundært: ”Vitenskapen har ikke og vil aldri få samme ontologiske status som den opplevde verden, av den enkle grunn at den er en bestemmelse eller en forklaring av den.”<sup>10</sup> For fenomenologien er verden *alltid allerede* gitt ”før refleksjonen, som et uomgjengelig nærvær”.<sup>11</sup> Fenomenologen godtar dette nærvær, et nærvær som må kalles utpreget kroppslig, og styrer unna de fluktforsøk fra nærværet som den teoretiske og vitenskapelige tanke utgjør. Merleau-Ponty snakker om å ”smelte sammen med” det ”drama som gjennomtrenger kroppen”, med den kroppslige enhet som alltid er ”implisitt og uklar”, der kroppen alltid ”er noe annet enn den er”.

Hvis man tar sjansen på å begynne å tenke ut fra egen kropp og persepsjon, hvis man unngår abstraksjonene ”på sokkelen” og slipper seg tilbake i sin egen umiddelbare kroppslige erfaring, begynner i en viss forstand tenkningen på nytt. Her finner man ingen betraktning og sansning av virkelighet slik Descartes tenkte, liksom fra et sted utenfor, og dermed heller ingen teorier å slutte seg til eller avvise. Snarere godtar fenomenologien at betraktningen alltid allerede foregår ”fra midten av tingene og ut”.<sup>12</sup> Helhetsbildet av virkeligheten svinner hen, vi får avstand til teoretiseringen og oppfatter nå teoriene som bare del av den tankevirksomhet som foregår i den fenomenologiske ”inne-væren”<sup>13</sup> blant tingene.

Fenomenologien, forstått som en holdning som godtar en inne-væren, blir altså ikke virkelig en ny teori eller filosofi. Merleau-Ponty snakker om fenomenologien ”som en

---

<sup>10</sup> Ibid. side 25.

<sup>11</sup> Ibid. side 23.

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty: ”Das Auge und der Geist“ [1961], tysk oversettelse av ”L’oeil et l’esprit“, i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 280.

<sup>13</sup> Ibid.

tenkemåte eller som stil”<sup>14</sup>, en slags etos og pågående arbeidsprosess som forsøker å komme til rette både med den kroppslige umiddelbarhet og bli kjent med de teoretiske blikk som *momenter i verden*. I forlengelsen av dette prioriterer fenomenologien begrepet *beskrivelse* framfor vitenskapelige teorier, forklaringer og analytiske betraktninger: ”Vi skal beskrive. Ikke forklare eller analysere”.<sup>15</sup> I en viss forstand er beskrivelsen den forståelsesform som eksisterer for en tenkning som blir værende innenfor. Beskrivelsen tar sjansen på det dennesidige, i det singulære her og nå, i en viss forstand i legemlig enhet med tingene. Erfaringens ensomhet er den ensomhet som forlater det teoretiske vanefellesskap *overfor* tingene og i stedet gir seg i kast med en slags spredning, i en viss forstand sammen med tingene.

Erfaringen som vi selv er, og som vi ikke kan abstrahere fra, er en kjensgjerning uten utside. ”Jeg er den absolutte kilde”, sier Merleau-Ponty.<sup>16</sup> For den innstilling som baserer seg på vitenskapelige rekonstruksjoner, får en slik tanke noe usikkert og nesten skremmende ved seg. ”Gåten ligger i det at mitt legeme både er seende og synlig”<sup>17</sup>, sier Merleau-Ponty; med Gottfried Boehm: ”Øyet er i verden, verden er i øyet”.<sup>18</sup> Vår egen tenkende kroppslighet vitner om at vi som *persiperende* både *ser* og samtidig danner oss bilder av det å se. Mikel Dufrenne, som viderefører mange av Merleau-Pontys poenger, sier: ”Persepsjonen er et evig teater hvor det utspiller seg et drama.”<sup>19</sup> ”Et uendelig jeg er intet jeg”, sier Merleau-Ponty<sup>20</sup>, liksom for å eksplisere dette drama. Møtet med dette, som fremkommer når man tar erfaringen alvorlig, innebærer på visse punkter at den teoretiske tenkning så å si må gi opp og i stedet godta sammensmeltningen med kroppen og situasjonen.

Det ”drama” som følger fenomenologien, viser at Merleau-Ponty er ute etter noe annet enn å mane fram en lykkelig umiddelbarhet, liksom et før-vitenskapelig

---

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, ”Hvad er...”, op.cit. side 24.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid. side 25.

<sup>17</sup> Merleau-Ponty: ”Das Auge und..”, op.cit. side 279.

<sup>18</sup> Gottfried Boehm: ”Die Wiederkehr der Bilder“, i Boehm (red.): *Was ist ein Bild?*, München 1995 side 19.

<sup>19</sup> Mikel Dufrenne: ”Det æstetiske objekt som perciperet objekt”, *Periskop* nr. 10, København 2001 side 95.

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty: ”Lob der Philosophie” [1953], tysk oversettelse av ”Éloge de la philosophie”, tiltredelsesforelesning til Collège de France, i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 side 180.

opprinnelig paradisi. Fenomenologien må snarere forstås som "en evig begynner"<sup>21</sup>, et arbeid for å kombinere det å tenke og det å være. Dette omfatter å frigjøre seg fra den generelle "angsten for det kontingente".<sup>22</sup> Fenomenologi er fullt og helt å være henvist til *dette* her og nå, både det nye i situasjonen og det uunngåelig gamle i den, og til umuligheten av å skille disse to.

### **Cézanne: Bildet i verden**

Her får kunstneren, i Merleau-Pontys tilfelle særlig Cézanne, en viktig betydning. Maleren er en figur som både er innarbeidet i viten, synsmåter og stil, og samtidig alltid i kast med nye begynnelse. Slik Merleau-Ponty ser det, spilte tvilen, usikkerheten og ensomheten en vesentlig rolle i Cézannes arbeid. Her legges vekten på at maleren i en viss forstand trekker seg tilbake og sier nei til en bestemt metode, på en måte et gjentakende "selvmord".<sup>23</sup> Det dreier seg om Cézannes problemer med å avslutte et verk, hans tendens til å la deler av bildet stå ubemalt, hans tvil ved slutten av livet om han i det hele tatt hadde fått til noe, men også om hans uttalte ønske om stadig å ta fatt fra begynnelsen. Maleren "kjenner bare en eneste følelse: følelsen av den eksistens som stadig begynner på nytt".<sup>24</sup>

Cézanne viser tingene som fargefelter, men også som skjematisk og nesten karikert risset opp med strek, gjerne i diskontinuitet med fargens avgrensning. Merleau-Pontys kommentar: "Trekker man en strek for å markere konturen til et eple, så gjør man en ting ut av konturen, selv om den bare er en ideal grense, som sidene på eplet beveger seg mot i dybden. Men å la være å markere kontur overhodet, ville være å berøve gjenstandene deres identitet."<sup>25</sup> Man kan si at den synlige gjenstandens identitet her er noe som i mindre grad synes enn vites, noe som foreligger ut fra vår samlede kroppslige sansning, erfaring og refleksjon. Cézannes maleri er på denne måten like mye syn som det er tankens og erfaringens "forstyrrelse" av syn, like mye konstruksjon som det er hengivelse og oppløsning, like mye landskap som det er vaklende konstruksjon og montasje.

---

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, "Hvad er...", op.cit. side 32.

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Der Mensch und die Widersetzlichkeit der Dinge" [1951], tysk oversettelse av "L'homme et l'adversité", i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 97.

<sup>23</sup> Formuleringen stammer fra Emile Bernard, som sa at Cézanne lot nedsenke "maleriet i uvitenhet og sin ånd i mørke", "Der Zweifel..." op.cit. side 9.

<sup>24</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Der Zweifel...", op.cit. side 16.

<sup>25</sup> Ibid. side 11.

Merleau-Ponty legger vekt på hvordan motsetningen mellom naturalistisk gjengivelse og kunstnerens private følelsesytring oppheves i Cézannes holdning til naturen, en holdning som i følge vanlige vitenskapelige rasjonaliseringer virker nesten psykotisk: "Landskapet, sa han [Cézanne], tenker seg i meg, jeg er dets bevissthet."<sup>26</sup> "Naturen er i det indre", og "fornemmelsen finnes i tingene selv".<sup>27</sup> Man kan si at det her foregår en stadig brytning mellom synteseforsøk og synets blikkavstand til verden. "Cézanne trodde ikke at han måtte velge mellom inntrykket og tenkningen som mellom kaos og orden. Han vil ikke skille de faste ting som fremkommer i vårt blikk fra deres flyktige måte å fremkomme på, han vil male materien i det den er i ferd med å gi seg en form..<sup>28</sup> Man kan si at den formgivning det her er snakk om kommer til uttrykk i malerens permanente bevegelser ut og inn av verket, fra samlende oppfatning til ny systemløs persepsjon midt blant tingene.

Hos Cézanne faller bildet selv, det malte "verket", så å si inn mot landskapet, naturen eller tingene, på samme måte som landskapet faller inn mot bildet. Bildet er et oppfattende og tolkende moment i verden, et øyeblikk som straks fortaper seg i den på nytt. Bildet – det bemalte lerretet – er et stykke verdensoppfatning som også er del av verden, ikke bare en oppfatning av ting men selv en ting og så å si en kontur blant tingene. Det er som om tingenes konturer også blir lerretets konturer. Avstand og forskjell blir til repetisjon, overlapping og sammenfall, som igjen fanges i ny blikkavstand og i nye bilder. Man kan si at det hos Cézanne dreier seg like mye om ikke-bildet som om bildet, om å slippe alt og bare se, og om en oppkomst av bilder av det som ligger mellom dette og det eventuelt ferdige "verket". I de malte og virkelige konturene figurerer det en åpenhet for å ta med nye konturer og nye figurer i verden, noe som i en viss forstand betyr å smelte kroppslig sammen med den.

Naturen er på denne måten med Cézannes ord bare "nok et maleri".<sup>29</sup> Cézanne skal ha sagt om klassikerne at de laget malerier, men "vi prøver med et stykke natur".<sup>30</sup> I og med maleriet og kunstneren blir verden noe som alltid er både ny og fortolket,

---

<sup>26</sup> Ibid. side 15.

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, "Das Auge...", op.cit. side 281.

<sup>28</sup> Merleau-Ponty, "Der Zweifel...", op.cit. side 9.

<sup>29</sup> Sitert etter Sven-Olov Wallenstein: "Sinnlighetens arkeologi", i *Bildstrider*, Gøteborg 2001 side 178,

<sup>30</sup> Merleau-Ponty, "Der Zweifel...", op.cit. side 8.

usett og sett, tenkt og levd. Materien er noe som selv "gir seg form", og dette kommer fram i og med maleren. På en måte er Cézanne mindre en billedskaper enn en som demonstrerer at den allmenne trangen til å stille opp virkeligheten som et bilde befinner seg i en *dybde*, en dybde som bildet og behovet for bildet aldri kan betvinge og få overblikk over. Som metafor for kunnskap og tenkning kan man si at maleriet er en tanke som kommer innpå seg selv og liksom materialiserer seg.

### **Malerens fødsel**

"Verden er ikke noe som ligger utbredt foran ham", mente Merleau-Ponty om Cézanne, "det er snarere slik at maleren fødes blant tingene som gjennom en slags fortetning og det synliges selv-virkeliggjørelse."<sup>31</sup> Her begynner det å vise seg at begrepet maleren hos Merleau-Ponty står for noe annet enn en generalisering av malerne, og "malerens fødsel" for noe helt annet enn den konkrete livsbegynnelse for personer som senere skulle bli kjente produsenter av malerier, for eksempel Cézanne og Leonardo. Snarere er maleren selv så å si en legemliggjøring eller konkretisering av verdens arbeid som ufullendt verk. "Maleren" fødes og oppstår i en seende omgang med tingene, maleren *blir* når man er i befatning med det man står overfor på en slik måte at det er noe man står *inne i*, så å si når skillet mellom subjekt og objekt er opphevet. Altså må vi i høyeste grad si at Merleau-Ponty bryter det vanlige forholdet mellom mellom "liv og verk".

Merleau-Pontys malerifilosofi legger dermed opp til noe som nærmest er det motsatte av en estetisk eksistens hinsides det praktiske. Det dreier seg mindre om en særegen, kunstnerisk eller "kreativ" arbeidsmåte enn om anerkjennelse av det så å si arbeidende ved all virkelighet. Arbeidet er ikke noe som gjøres "på" virkeligheten, men er snarere verdens egen utfoldelsesmåte. Verden er noe som gjøres, overfor oss, i oss og utenfor oss, et alltid "ufullendt verk".<sup>32</sup>

Maleren er ikke en følge av noe annet, for eksempel av et liv som gjennom utdanning og trening til slutt ble et kunstnerliv. Maleren representerer ikke et *noe* med en plassering og en posisjon "i virkeligheten", men snarere noe som kommer

---

<sup>31</sup> Cornell, *Saker*, op.cit. side 37.

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Schrift für die Kandidatur am 'Collège de France'" [1951/52], i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 103.

opp mellom posisjonene. "Når det fortøner seg som om Cézannes verk ligger i kim i hans liv, så er det fordi vi allerede kjenner hans verk og i ettertid leser inn en mening i hans livsomstendigheter, en mening som vi kun har hans verk å takke for."<sup>33</sup> Her er malerens fødsel noe som kommer uavhengig av tidspunktet for den malende personens biografiske liv, den er selve det at for eksempel Cézanne gir mening som kunstner for oss. "Cézannes usikkerhet og ensomhet forklares vesentlig ikke ut fra hans psykiske konstitusjon, men ut fra hans verks intensjon"<sup>34</sup>, sier Merleau-Ponty. Da betegner "hans verks intensjon" ikke bare noe som angikk Cézanne eller hans tid. Intensjonen betyr også vår intensjon når vi erfarer en slik maler og en slik tvilende, fragmentarisk praksis som en betydningsmetning og en "fødsel", i en viss forstand vår egen pågående utfoldelse eller fødsel. Maleren er ikke et produkt av biografien og livet, snarere er maleren livet som fremkommer som liv.

"Sannheten er, at dette verket som skulle skapes krevde nettopp dette livet"<sup>35</sup>, sier Merleau-Ponty. Her betyr livet altså ikke bare Cézannes liv eller vår fortelling om det, men også vårt liv, som blant annet består i å iakttå Cézanne som kunstner. Man kan si at "dette livet" betegner både Cézannes, Merleau-Pontys og vårt eget liv – livet som oppstår og går videre ut fra både det å beundre Cézanne og å tvile på Cézanne.

I samme åndedrag snakker Merleau-Ponty om "en maler som Cézanne, en kunstner eller en filosof".<sup>36</sup> "Verket", altså det som "krevde dette livet", betegner dermed hos Merleau-Ponty samtidig både Cézannes, Merleau-Pontys og vårt eget verk, og fremstillingen av dette. Å stille seg overfor Cézanne og erfare ham som kunstner, betyr også et sprang bort fra det som kulturen eller "vi" sto for før. Cézannes tvil er vår tvil som har resultert i Cézanne som en av mesterne i museene, og dermed er Cézannes bilder også en positiv materialisering av denne tvilen i dag. Fødselen er sammenfallende med en negativitet, av den bornerte kompetansens "selvmord". Det dreier seg altså om en tilkomst på tvers av det på forhånd fastlagte skillet mellom positiv og negativ, konstruksjon og destruksjon. Man kan si at maleren er den tilkomst som oppstår fordi "vi", kulturen eller tradisjonen, er i tvilen, i den fenomenologiske "evige begynnelse" som man også kunne kalle et

---

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, "Der Zweifel...", op.cit.side 19.

<sup>34</sup> Ibid. side 18.

<sup>35</sup> Ibid. side 20.

<sup>36</sup> Ibid side 19.

*forkastelsesarbeid*. Denne *ikke-normative positivitet* er bragt på formel i Rilkes ord om Baudelaires diktning som samtidig verdens-skapende og tilintetgjørende: "und auch noch das Vernichtende wird Welt".<sup>37</sup>

Maleren er ikke bare en person som er involvert i omgang med tingene, men noe som vi både konstruerer og observerer midt i vår egen involverthet, et uttrykk for at vi selv er i kast med verden som ufullendt verk. Maleren og malerens fødsel dreier seg om det å komme inn i verden overhodet, altså en positivitet eller tilkomst uten grunn, selve det å oppstå uten å være avledet av en forutgående årsak. Man kan si at maleren hos Merleau-Ponty er en erkjennelse av at begynnelsen alltid har vært allerede og at det bare er derfor vi kan begynne med noe. Maleren er den begynnelse som røper at vi er i en begynnelse, det "womit man etwas anfangen kann", som det vakkert heter på tysk. Derfor er ikke maleren og maleriet ganske enkelt noe visuelt, men like mye noe visuelt som møtes fordi noe har begynt og skal bli til begynnelse, en fødsel som pågår for eksempel så lenge Cézanne markerer seg som meningsfull for oss.

### **Verden som uttrykkshandling**

Begrepet *uttrykk* står sentralt for Merleau-Ponty. "Kunsten er ikke etterligning, men den er like lite en blott fabrikering, som adlyder instinkt eller den gode smak. Den er en uttrykkshandling."<sup>38</sup> At kunsten er en "uttrykkshandling", kommer i sitt rette lys når vi ser at begrepet kunst her er bundet til begrepet om maleren og malerens fødsel. Det dreier seg ikke om at det å ytre eller formidle noe menneskelig eller personlig er en vesentlig *egenskap ved* "Kunsten". Snarere innebærer det å anerkjenne ikke-normativ positivitet som noe primært. "Den fenomenologiske verden er ikke en ren væren, men en mening som skinner gjennom"<sup>39</sup>, kan Merleau-Ponty si. Maleren er en slik mening som skinner gjennom, en instans der verden viser seg og uttrykker seg som verden ved å komme til uttrykk.

"Det er uttrykkets vesen at det alltid bare består i en tilnærming"<sup>40</sup>, sier Merleau-Ponty. I og med hans insistering på uttrykk viser det seg at for eksempel maleren

<sup>37</sup> Sluttlinsen i Rainer Maria Rilke: "Baudelaire" [1921].

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, "Der Zweifel...", op.cit. side 15.

<sup>39</sup> Merleau-Ponty, "Hvad er...", op.cit. side 39.

<sup>40</sup> Merleau-Ponty, "Der Mensch und...", op.cit. side 84.

ikke ganske enkelt er noe som blir eller *oppstår* til forskjell fra noe som *er*. Det som er på ferde i og med maleren er i mindre grad noe "der ute" enn nettopp en *tilnærming* mellom det vi har med å gjøre og oss selv. Det er i og med fenomenologien grunnlag for å snakke om en *uttrykkssontologi*, en "overgang fra hendelsenes orden til uttrykkets orden"<sup>41</sup>, som Merleau-Ponty har formulert det. Her er både det som er og det som blir til tilnærmelser snarere enn forekomster. Å erkjenne dette er å slippe seg inn i verden som den virksomhet eller det verk der noe ennå ikke fastlagt kommer opp. Uttrykket er ikke noe sekundært, så å si et symptom på noe kommende eller noe overskridende, men snarere å være. "Uttrykket fører ikke inn i en ny eller annen verden, det fører rett og slett inn i verden"<sup>42</sup>, sier Merleau-Ponty.

### Fenomenologisk tingestetikk

Fra det øyeblikk jeg erkjenner, at min erfaring, nettopp i den grad den er min erfaring, åpner meg for det som jeg ikke er, at jeg er *følsom* for verden og de andre, nærmer alle vesen seg meg – de som den objektive tenkning holdt på avstand – på en eiendommelig måte. Eller omvendt: Jeg erkjenner mitt slektskap med dem, jeg er ikke noe annet enn en evne til å gi dem gjenklang, å forstå dem, å svare dem.<sup>43</sup>

Hvis slike formuleringer går i retning av det poetiske, dreier det seg ikke bare om at Merleau-Ponty har smak for en viss vakker måte å formulere seg på, men at selve hans virkelighetsbetraktning er en praktisk avvisning av grensene rundt det estetiske og kunstneriske. Man må si at virkeligheten, menneskene og tingene som fenomenologien etter vanlig språkbruk "ser på en annen måte", får noe av den samme *ulokaliserte* uttrykks- eller verk-karakter som maleren. Også gjenstander er i mindre grad gjenstander enn i en viss forstand deler av oss selv, og dette er selvfølgelig både fiksjon og sannhet, en sær forestilling som avgir poetiske bilder og en filosofisk innsikt på én gang. For en fenomenologisk uttrykkssontologi er de kategorimessige skiller, for eksempel mellom mennesker og ting, mindre viktig enn muligheten til å gi "gjenklang" og "svare".

---

<sup>41</sup> Merleau-Ponty, "Das indirekte...", op.cit. side 146.

<sup>42</sup> Christian Bermes: "Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität", innledning til Merleau-Ponty: *Das Auge und Der Geist*, Hamburg 2003 side XXVII.

<sup>43</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Das Metaphysische im Menschen" [1947], tysk oversettelse av "Le métaphysique dans l'homme", i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 63.



Selv om Merleau-Ponty, særlig i *Persepsjonens fenomenologi*, bygger på en rekke nøkterne observasjoner for eksempel fra nyere persepsjonspsykologiske studier, har den *tinglighet* som fremgår hos ham også selv et påtagelig preg av mystikk. Man kan godt forenkle og si at virkeligheten og tingen selv hos Merleau-Ponty blir noe mer kunstnerisk. Tingen er i fenomenologien ikke bare et stykke virkelighet som er observert med et blikk som fortolker på den som noe mer kroppslig og mindre "cartesiansk". Vi kan snarere si: En fenomenologisk kritikk av cartesianisme og scientisme er det samme som å *la tingen tale*, å gå inn i en *tingestetikk*. Tingen og mennesket, kroppen og tanken finner sammen i det Merleau-Ponty har kalt "mellomlegemlighet".<sup>44</sup>

Enkelt sagt henger dermed tingestetikken sammen med en utjevning i forholdet mellom subjekt og objekt. Fenomenologen Mikel Dufrenne sier at subjektet bare "kan møte objektet hvis det i første omgang er på nivå med objektet".<sup>45</sup> Han snakker om en "forsoning mellom subjekt og objekt" som "foregår i selve det subjekt hvor egenkroppen og objektkroppen faller sammen".<sup>46</sup> Vi står her verken over eller overfor tingene, men blir subjekt sammen med dem, gjennomtrengt av dem. Skillet mellom meg og deg, sinn og gjenstand undergraves, slik at Merleau-Ponty kan snakke om "inherens av jeg og verden, jeg og andre".<sup>47</sup> Og: "Tingen åpenbarer seg gjennom oss. Det man har tydet som koinsidens, er koeksistens."<sup>48</sup> Man kan snakke om en "ekvivalens, gjensidighet, en *estetisk gjensidighet*" som noe som ligner en kjærlighetsrelasjon, som Arnfinn Bø-Rygg skriver i tilknytning til Roland Barthes.<sup>49</sup>

Tingen får fylde i det jeg – eller gjerne maleren – får fylde. Man kan gå videre og se at tingen i dens mangedimensjonalitet, når den ikke lenger bare er den cartesianske, beregnbare "gjenstand uten krinkelkroker"<sup>50</sup>, åpner verden så å si som en mer

---

<sup>44</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Der Philosoph und sein Schatten" [1959], tysk oversettelse av "Le philosophe et son ombre", i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 262.

<sup>45</sup> Dufrenne, op.cit. side 94.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Merleau-Ponty: "Das Kino und die neue Psychologie" [1945/47], tysk oversettelse av "Le cinéma et la nouvelle psychologie" i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 45.

<sup>48</sup> Merleau-Ponty, "Lob der...", op.cit. side 187.

<sup>49</sup> Arnfinn Bø-Rygg: "Å skrive kroppen. Roland Barthes' estetiske diskurs", *Norsk filosofisk tidsskrift* vol. 41, nr. 1, Oslo 2006 side 27.

<sup>50</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Kroppens fenomenologi* [1945], dansk oversettelse av del 1 av *Phénoménologie de la perception*, Oslo 1994 side 169.

”objektiv objektivitet”, en objektivitet som ikke er relativ i forhold til subjektet men i større grad hviler i seg selv. Her snakker vi altså om en ”objektivitet” som ikke er avhengig av et overfor-forhold. Man kan tenke seg at den sam-subjektivitet med tingene som Dufrenne er inne på er like mye materie som ånd, og tilsvarer det som den sene Merleau-Ponty antydte i begrepet ”verdens kjød”.<sup>51</sup>

Stilt overfor en hverdagsgjenstand, for eksempel en flaske, kan man si: Jeg oppfatter denne flasken fra denne vinkelen, men samtidig er jeg nettopp *det som* oppfatter denne flasken fra denne vinkelen. Denne vinkelen på flasken, ikke andres vinkler, er akkurat meg fordi den for andre kunne være en av andres vinkler. Når jeg får tak i at flasken bare foreligger for meg i mitt blikk, samler flasken så å si fylde og tyngde av de andres blikk som jeg ikke har tilgang til; å tilstå meg et møte med flasken er det samme som å tilstå andre sine møter med den og andre ting. Tingen foran meg får ikke fylde fordi avstanden til den er liten, men fordi det som den *ikke* er for meg er nærværende i den.

I stedet for et betraktende overfor-forhold og en – med Heidegger – ”forestillende tenkning”<sup>52</sup>, kan vi si at vi er *gitt* i og med tingene som vi ser og kjenner.

”Inherensen” mellom meg og tingene gjør at deres tyngde og tetthet øker i takt med graden av selverkjennelse: Det å møte *disse* tingene er å leve dette livet og det å leve *dette* livet er å erkjenne og anerkjenne nettopp disse tingene. Tingen i dens mangedimensjonalitet er ikke ”overfor” oss men snarere kontinuerlig med det mangedimensjonale oss, både subjektiv og objektiv, fremmed og egen, indre og ytre. Ernst Wolfgang Orth kan si: ”objektivitet er intersubjektivitet”.<sup>53</sup> Tingen, slik som kunstverket, sier Merleau-Ponty, ”henvender seg til vår evne til stilltiende å dechiffre og sameksistere med verden og menneskene”, selv om vi i hverdagen mister denne ”estetiske verdi ved smålåtne erkjennelsesgjenstander av syne”.<sup>54</sup>

For Orth fører dette til at tingen får *overtak* i betydningen at den viser at den

---

<sup>51</sup> Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, sitert etter Sven-Olov Wallenstein: ”Sinnlighetens arkeologi: fenomenologin och bilden”, i *Bildstrider*, Göteborg 2001 side 169. Se også Bermes, op.cit. side XXXI.

<sup>52</sup> Se innledningen til del I, samt kapittelet ”Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem”.

<sup>53</sup> Ernst Wolfgang Orth: ”Beschreibung als Symbolismus”, i Gottfried Boehm og Helmut Pfotenauer (red.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995 side 600.

<sup>54</sup> Maurice Merleau-Ponty: ”Das Kino und die neue Psychologie“ [1945/47], tysk oversettelse av ”Le cinéma et la nouvelle psychologie” i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 44.

fullstendige erkjennelse er en umulighet, erkjennelsen blir snarere punktuelle anslag av det ikke-nærværende og det ikke-lokaliserbare. Tingen foreligger her, men den forteller i høyden indirekte om hvorfor, og om hvorfor jeg er her og ikke et annet sted, om hvorfor den blir sett av meg og ikke andre, om det er den som har havnet hos meg eller jeg hos den. Forholdet til tingen går mot det fantastiske, Orth sier at den fenomenologiske beskrivelse "vipper over i symbolisme".<sup>55</sup> En surrealistisk inspirasjon fikk Henri Michaux til å si: "Ingen bruk for opium. Alt er narkotika for den som velger tingene for å oppleve deres bakside."<sup>56</sup>

### **Tingen i dybden, dybden i tingen**

Tingen, som noe annet enn den geometrisk lokaliserte og matematisk beskrivbare gjenstand, kan dermed sies å foreligge i *dybden* i en spesielt radikal betydning.<sup>57</sup> Merleau-Ponty snakker om dybden som den "dimensjon som gir oss gjenstanden, men ikke som noe som er restløst bredt utover foran oss, men som en uutømmelig virkelighet som aldri prisgir seg fullstendig."<sup>58</sup> Når jeg ser tingen, ser jeg ikke et utseende i betydningen det bildet som tingen innprenter i meg, snarere dreier det seg om tingens eget utslag i felles romlighet og kroppslighet. Tingen er derfor stedet der analysen og forestillingsevnen må bero og dvele. Vi kan si at tingen er inngangen til den dybde som alltid er overskytende. Dybden det her er snakk om, er ikke veien innover i det geometriske rom, men veien ut av det umiddelbart visuelt tilgjengelige, dybden er et *mer*. Den siden eller det aspektet av tingen som vi ser, er også begynnelsen på et avvik fra det synlige, noe som bøyer seg inn mot det utilgjengelige. Hvis Giacometti hadde rett i at Cézanne hele livet "søkte dybden"<sup>59</sup>, var det i denne forstand. Når det evidente også er introduksjonen av det ikke-evidente, kan man si at den er et spor av det alltid *også fravendte* ved evidensen.

Her er det all grunn til å minne om det enkle, umiddelbare eller naive ved Rilkes "tingmystikk", som vi har vært inne på tidligere. For Rilke står barndommens ting, de tingene man dvelte ved, modell for noe slikt som dybden, slik et lite trestykke "var beredt til å bety alt" og å gjøre en "fortrolig med tusen ting"; her lå de voksne

---

<sup>55</sup> Orth, op.cit. side 601.

<sup>56</sup> Sitert etter Gaston Bachelard: "Drømmeren 'cogito'", i Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier*, Odense 1984 side 193.

<sup>57</sup> Om begrepet dybde, se også del III, "bildet" "Fra verk til kontekst?"

<sup>58</sup> Merleau-Ponty: "Der Zweifel...", op.cit. side 11f.

<sup>59</sup> Sitert av Merleau-Ponty i "Das Auge und...", op.cit. side 302.

”relasjoner til verden forberedt”.<sup>60</sup> Det vi vanligvis oppfatter som barnets identifiserende, besjelende og på en måte spontant kontemplative spill med gjenstander, er et spill som ikke kjenner noe skille mellom høyt og lavt, levende bevissthet og ubevisst materialitet. Den barnlige kontakt med tingene er ikke materialistisk eller fetisjistisk supplementerende og ei heller realitetsfjern ”fantasifullhet”, men nettopp fornemmelse for noe som alltid er halvveis fortrent av realitetssansen, noe som utøver en høyst virkelig tiltale fordi det så å si er mer virkelig enn virkeligheten, bærende og grunnleggende i sin åpne karakter.

Ubevisst og potensiell væren figurerer her som tinglig individualitet. Derfor er ikke tingestetikkens mystikk det samme som å forherlige stillstand og fetisjere et historisk status quo. Tiltalen mellom tingen og oss er full av virkelig respons på virkelige begivenheter og søken etter noe mer, og i eminent grad svanger med et *før og etter*. Tingen og samværet med den er nettopp noe det åpnes opp for i bestemte situasjoner, noe som oppstår og springer fram gjennom bestemte hendelser og tilbøyeligheter. Noe skjult bærer seg så å si fram i det manifeste, tingen står i mindre grad inne for seg selv enn for bevegelsen i seg selv. Man kan altså si at tingens selvstendighet og tetthet er en invitasjon til det den selv ikke er, til å slippe taket i det egne ved å være dette egne.

### **Tingestetisk virkelighet**

Når vi tenker gjennom dette, kan det være villedende å gripe til en idéhistorisk oppsummering som sier at fenomenologien ganske enkelt er en 1900-tallsfilosofi som forestiller seg virkeligheten som noe mindre virkelig, liksom med et større innslag av noe kunstnerisk. Fenomenologien er ikke bare en form for tenkning som gir ”en estetisk modell for filosofien”.<sup>61</sup> Man må snarere si at fenomenologien er et forsøk på å *gi* eller tilstå virkeligheten noe estetisk eller kunstnerisk, og erfare dette som det virkelige. Det dreier seg ikke om en filosofi overfor verden men om en fordypning, forsterkning og berikelse i den.

Det er ikke galt å se fenomenologien som et bidrag til en estetisering av filosofien på 1900-tallet, men straks må man føye til at det handler like mye om virkelighet som

---

<sup>60</sup> Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin* [1913], Frankfurt a.M. og Leipzig 1984 side 73.

<sup>61</sup> Wallenstein, ”Sinnlighetens...”, op.cit. side 167.

om filosofi. Fenomenologien er ikke selv en "posisjon", men et svar og en respons på det som fenomenologien selv er omgitt av og "nedsenket" i. For Merleau-Ponty tilsvarer fenomenologien en bred historisk forandring på 1900-tallet. Han oppfatter dette århundret som "karakterisert av en fullstendig ny forbindelse mellom 'materialisme' og 'spiritualisme'"<sup>62</sup>, en virkelig bevegelse bort fra den cartesianske verden og dens distanserte, "overblikkets filosofi": "Overblikkets filosofi var en episode, og den er over nå".<sup>63</sup>

For eksempel Freuds begrep om det ubevisste har stor betydning for fenomenologien: "Med psykoanalysen inngår ånden i kroppen på samme måte som kroppen inngår i ånden"<sup>64</sup>, sier Merleau-Ponty, det materielle er gjennomsyret av åndelig erfaring og tolkning slik det åndelige er gitt gjennom fysiske realiteter. Det er ikke bare slik at forstandskategorier, personlige disposisjoner og fortolkningsvinkler gir oss verden gjennom bestemte "filtre", snarere er verden selv uttrykk for underbevisst begjær, drift og savn.

Også surrealismen står som en viktig markør av den "nye forbindelsen mellom materialitet og spiritualitet". For å motvirke en utbredt tilbøyelighet til å plassere surrealismen som noe *indre*, noe som bare dreier seg om en *endret bevissthet*, oppfordret André Breton til ikke å "glemme at i denne epoken er det virkeligheten selv det er spørsmål om."<sup>65</sup> Den posisjon vi ser at maleri og kunst har hos Merleau-Ponty, minner om at selve den virkelighet som den fenomenologiske "betrakteren" ser, er en forandret virkelighet fordi den sees annerledes. Maleren-fenomenologen-filosofen lar tingene være ting, det vil si komme til uttrykk som ting. I en viss forstand er maleren nettopp dette *at* tingene kommer til uttrykk som ting, den væren og det liv som kommer til uttrykk eller fødes i og med tingene. Dermed må forholdet til fenomenologien selv også være kun en tilnærming og et arbeid som opererer etter en uttrykksontologi. Som Merleau-Ponty sier et annet sted: "Fenomenologien er bare

---

<sup>62</sup> Merleau-Ponty, "Der Mensch und...", op.cit. side 73.

<sup>63</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Signs*, her sitert etter Jacques Taminiaux: "The Thinker and the Painter", i Galen A. Johnson (red.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston 1993, side 284.

<sup>64</sup> Merleau-Ponty, "Der Mensch und...", op.cit. side 78.

<sup>65</sup> André Breton: "Surrealism and Painting" [1928], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992 side 442. Om surrealisme som noe annet enn en utgave av "kunsten", se del III, "bildet" "Ubevisst surrealisme: Maleriets død, maleriet som paradigme".

tilgjengelig for en fenomenologisk metode”.<sup>66</sup>

### **Merleau-Ponty og den kunstteoretiske formasjon**

Vi kan for enkelhets skyld si at det som vanligvis tillegges den kunstteoretiske posisjonen ”kunsten”, i og med fenomenologien omformes og videreføres i maleren og tingen. Her har vi riktignok å gjøre med et *noe*, en størrelse som man skulle tro kunne bli til en kunstteoretisk forestilling eller fetisjeres til en egentlighet som vi skal orientere oss etter og så å si bringe oss i stilling overfor. Men fordi maleren er materialiseringen av en *delaktighet*, en form for ”inne-væren” i verden, blir han ingen teoretisk forestilling eller gjenstand. Midt i fenomenologiens ”drama” viser maleren og tingen seg, men disse er nettopp en motstand mot plasseringen et bestemt sted foran oss, slik vi vanligvis tenker oss ”verket” eller ”kunsten”. Maleren og tingen er snarere det ulokaliserte selv, instansiering av både oppløsning og fødsel, det møysommelige. Fenomenologien resulterer ikke i en kunstteoretisk forestilling.

Når Merleau-Pontys siste tekst fra 1961 lovpriser maleri som en ”hemmelig vitenskap”<sup>67</sup> med en slags eksistensiell primærfunksjon, velger han seg noe som kunsthistorisk sett gjennom avantgardens århundre er blitt en aldersstegen størrelse, og noen ganger selve inkarnasjonen av ”kunsten selv”. Men når vi forstår Merleau-Pontys fenomenologi som en iscenesettelse av ”malerens fødsel” og en nedtoning av forskjellen mellom kunst og virkelighet, ser vi at hans betoning av maleriet ikke er uttrykk for en kunsthistorisk eller mediemessig preferanse til fordel for ett kunstnerisk medium og en bestemt bruk av det.<sup>68</sup> Maleri betyr hos Merleau-Ponty ikke prominent estetisk objekt, men oppløsning av prominensen, en multiplisering av overforforholdet som lar dette forholdet tone ut.

Merleau-Ponty misjonerer ikke for at man burde være som Cézanne som liksom har frigjort blikket sitt, naturbarnets enfoldighet som sitter og stirrer ”til øynene triller ut av hodet på ham”, som fru Cézanne skal ha sagt”.<sup>69</sup> Maleri i Merleau-Pontys forstand står snarere for det å kikke maleren over skulderen, male denne skulderen og være

---

<sup>66</sup> Merleau-Ponty, ”Hvad er...”, op.cit. side 24.

<sup>67</sup> Maurice Merleau-Ponty: ”Das Auge und...”, op.cit. side 278.

<sup>68</sup> Videre om hvordan Merleau-Pontys fremhevelse av maleren skiller seg fra kunstteoretisk oppstilling av kunst, se del III, ”bildet” ”Fenomenologisk kunstteori?”.

<sup>69</sup> Merleau-Ponty, ”Der Zwiefel...”, op.cit. side 15.

denne skulderen selv i videre malevirksomhet. Iscenesettelsen av "malerens fødsel" omfatter dermed en spredning av det kunstteoretiske *overfor*, til små, nære og resiproke overfor-forhold inne i verden eller inne i "verdens kjød".

Merleau-Ponty snakker om "verkets vanskelighet"<sup>70</sup>, og knytter dermed an til spenningen mellom verket som noe foreliggende og som noe vi er inne i eller i kast med. Tvilen, det vaklende, usikkert arbeidende, skisserende og eksperimenterende står i radikal opposisjon til det ferdige, endegyldige verk. Eller man kunne snarere si at verket ikke har betydning i noen annen sammenheng enn inne i verket, innenfor det skisserende, eksperimenterende og tvilende. I og med maleren og et nytt forhold til tingene byr ikke fenomenologien på et alternativ vi kan stille opp teoretisk, men snarere på en estetisk begynnelse ved tingene, i mindre grad et noe enn et arbeid og en problematikk som jeg kaller tingestetikk.

---

<sup>70</sup> Ibid. side 16.





## Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem

De forhåndenværende verkenes verden er falt fra hverandre.

Martin Heidegger<sup>1</sup>

Tittelen på Martin Heideggers essay "Kunstverkets opprinnelse" gir tanker om at vi nå skal se kunstverket festet i sin dypeste, mest urokkelige egentlighet. "Der Ursprung des Kunstwerkes" signaliserer den sterkeste teoretiske konsolidering av Kunsten og Verket, altså en bastant variant av kunstteoretisk tenkning. Heideggers tekst får da også ofte, for eksempel når man i navn av en *resepsjonsetetisk* "vending" vil legge interessen for verket bak seg, spille rollen som kroneksempel på "verkestetikk"<sup>2</sup>, altså en interesse som utelukket dreier seg om kunsten og verket "selv". Man ser for seg at den kunstteoretiske formasjons opphøyde forestilling, som på 1900-tallet ble formulert som avgjørende "gjennomgangsgjenstand"<sup>3</sup>, nå skal sikres og liksom rotfestes i sin substans: Kunstverkets "opprinnelse".

Men uansett den emfase som Heidegger gir begrepet verk, representerer faktisk denne teksten et vesentlig motstykke til et kunstteoretisk *overfor kunsten*.

"Kunstverkets opprinnelse" kan leses som den mest dyptgripende tilnærming mellom begrepene *verk* og *ting* i 1900-tallets klassikerbibliotek, og dermed som en helt vesentlig problematisering av den kunstteoretiske formasjon. Hvis den kunstteoretiske formasjons oppstilling av kunsten også innebærer å stille verk og "vanlig" virkelighet opp mot hverandre for å sette det vanlige til side, så tenker Heidegger overlappende, sammenblandende og på nytt sam-tenkende om forholdet mellom kunst og virkelighet. *Tingen* er hos Heidegger ikke en uvelkommen forstyrrelse for et teoretisk blikk som forsøker å fikserer kunsten og verket, men dukker snarere opp *i* kunstverket, *som* kunstverket og *i stedet for* kunstverket. Dette

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1936], Stuttgart 1960, side 36. Norsk oversettelse ved Einar Øverengen og Steinar Mathisen: *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo 2000. Sidetallene i mine referanser viser til den tyske utgaven, men ordlyden baserer seg stort sett på den norske oversettelsen.

<sup>2</sup> Se innledningen i Joachim Küpper og Christoph Menke: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003 side 8. Se også avhandlingens del III, "Verkestetikk kontra erfaringsestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet".

<sup>3</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

har hos Heidegger en historisk side, som dreier seg om metafysikkens og kunstens *skjebne*. Dermed spiller her, på tross av de kunstteoretiske konntasjoner som følger formuleringen *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en bestemt forståelse av kunstens "død" eller "ende" en sentral rolle. I denne retningen finner vi Heideggers tingestetikk.

Verket er alltid allerede fylt av tinglighet hos Heidegger. Vi kan ikke ta det for pålydende når Heidegger innledningsvis i teksten snakker som om tingen bare utgjør et omstendelig men nødvendig skritt *på veien* til verket. Snarere lar Heidegger tingen være til stede i teksten som en stadig *pågang av tinglighet*, en kraft eller en dynamikk som slår ut over tekstens egne tilsynelatende intensjoner om å fiksere verket teoretisk. Verk, ting og bruksting går inn i et spill av overlappinger.

Heidegger fremtrer først som den store systematiker, og erklærer at han skal "forsøke å finne kunstens vesen der hvor kunsten utvilsomt virkelig hersker. Kunsten fremtrer i kunstverket".<sup>4</sup> For å legge alt utenomstakk til side og fundere undersøkelsen i noe som er "utvilsomt", sier Heidegger at vi "oppsøker det virkelige verket og spør dette verket hva og hvordan det er. Kunstverker er noe alle og enhver er kjent med".<sup>5</sup>

Bildet henger på veggen som et jaktgevær eller en hatt. Et maleri, for eksempel van Goghs maleri av et par bondesko, vandrer fra den ene utstillingen til den andre. Verkene fraktes omkring akkurat som kull fra Ruhrområdet og tømmeret fra Schwarzwald. Under felttoget lå Hölderlins hymner pakket ned i ryggsekken sammen med pussetøyet. Beethovens kvartetter ligger i forlagshusenes lagerrom liksom poteter i kjelleren.<sup>6</sup>

Her har Heidegger raskt kommet fram til det problematiske motiv som skal stå sentralt i resten av teksten. Det er ikke bare slik at kunstverket er noe alle er kjent med, men noe som er "like naturlig for hånden som alle andre ting", som "poteter i kjelleren". Heideggers øyensynlig teoretiske blikk på kunstverket renner inn i

---

<sup>4</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 8.

<sup>5</sup> Ibid. side 9.

<sup>6</sup> Ibid.

gjenstandsmessighet og ting med en mer dramatisk kraft enn noen annen tekst på 1900-tallet som sogner til kunstteorien.

Hvis tittelen "kunstverkets opprinnelse" og de innledende bemerkninger signaliserer at Heidegger står for et teoretisk, "rett på-forhold" til det han snakker om, er dette faktisk noe han bruker til å få i stand en radikal tilnærming mellom mellom ting og verk. Vi kan si at essayet eller "oppsatsen" *Kunstverkets opprinnelse* til dels iscenesetter og leker med et vanlig teoretisk forhold til gjenstanden eller forestillingen.

Heidegger geberder seg foreløpig som om tingen er noe han som teoretiker må streve for å holde unna. Han minner liksom besindig om at det tinglige, som kommer fram i verkets uproblematiske fellesskap med hatt og gevær, snarere tilhører vaskepersonalets og transportbyråets verden. Det dreier seg altså om noe som ikke angår verket som kunstverk. For verket må nettopp være noe annet enn "den produserte ting", sier Heidegger, og føyer til: "Det synes nesten som om det tinglige i kunstverket er en underbygning som det andre og egentlige er bygget inn i og over."<sup>7</sup> Med denne setningen har Heidegger formulert det vanlige, kunstteoretiske grunnstandpunkt om verkets særstilling og *kunsten utenfor*<sup>8</sup>, men det er da også her hans tekst tar fatt på alvor.

### **Tingen i verket**

Men Heidegger må straks spørre: "Er det ikke dette tinglige ved verket som kunstneren egentlig tilvirker med sitt håndverk?"<sup>9</sup> Heidegger, som til nå har fremstått offisielt som en som er ute etter et teoretisk forhold til verket, har ikke bare demonstrert at veien til at teoretisk klarhet er lang, men også så å si latt seg ramme av et spill av tilnærmelser mellom verk og ting. Dette spillet unnlater han å kommentere eksplisitt, men det blir vesentlig for hele *Kunstverkets opprinnelse*. Det er som om ideen om det ikke-tinglige, "andre og egentlige" verket ikke lar seg opprettholde for den tanke som har vært innom selskapet mellom maleri, hatt og gevær.

---

<sup>7</sup> Ibid. side 10.

<sup>8</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>9</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 10f.

De verkeksemplene som Heidegger faktisk dveler ved og bruker har i seg selv en påtagelig tingkarakter: Det bildet som Heidegger nevner innledningsvis og som han skal vende tilbake til i detalj, er ikke et hvilket som helst maleri, men en grovt, malt Van Gogh som med nesten fotografisk og plump frontalitet fremviser hverdagsligsgjenstander, nemlig sko. Omtrent ved midten av teksten beskriver så Heidegger en bygning av stein, et gresk tempel. Heidegger siterer også *Romersk fontene* av C.F. Meyer, et dikt der vann løper over stein og på en måte lar det solid skulpturale bli stående sentrert tilbake, som om det for Heidegger snarere dreier seg om en fontene enn et dikt:

En springvannsstråle fyller i/sitt fall den runde marmorskål/som sløres til for straks å gi/en annen av sitt overmål;/den annen blir for rik, og lar/den tredje fylles av sin flo/og alle gir og alle tar/en strøm av ro.<sup>10</sup>

### **Spørsmålet om tingen**

Liksom for å riste pågangen av tinglighet av seg og igjen bli ryddig og teoretisk diskriminerende, signaliserer Heidegger at han ønsker å "vite tilstrekkelig klart, hva en ting er", som trinn i forberedelsen på møtet med verket. Dermed operer Heidegger for en stund som en idéhistoriker som går systematisk gjennom ulike overleverte tingbegreper. Han ender ved den aristoteliske dualitet form og stoff, et tingbegrep som han mener fremdeles dominerer som en slags moderne common sense. Tingen er et noe som består av noe og har en bestemt form, den er "et formet stoff."<sup>11</sup>

Heidegger finner raskt at form/stoff-skjemaet ikke rett og slett er det tingbegrep som har vist seg å være holdbart, men snarere en forståelse som er dannet i henhold til og begrenset av en bestemt variant av ting, nemlig bruksting. "Stoff og form er på ingen måte den opprinnelige bestemmelsen av den blotte og bare tings tinglighet"<sup>12</sup>, sier Heidegger. Tingen som formet stoff danner et forståelsesparadigme som i bunn

---

<sup>10</sup> Gjendiktet av André Bjerke, som gjorde diktet til et kalligram med fonteneform, se *Kunstverkets opprinnelse* side 37. Originalen heter *Der römische Brunnen*: "Aufsteigt der Strahl und fallend giesst/Er voll der Marmorschale Rund,/Die, sich verschleiern, überfließt/In einer zweiten Schale Grund;/Die zweite gibt, sie wird zu reich,/Der dritten wallend ihre Flut,/Und jede nimmt und gibt zugleich/Und strömt und ruht."

<sup>11</sup> Ibid. side 19.

<sup>12</sup> Ibid. side 21.

og grunn snakker om at tingen er *til* noe, og at den derfor må bestå av noe som tjener formålet. Det gangbare begrepet om ting er altså ikke først og fremst en forståelse av hva tingen eller et *noe* er, men snarere en forskuttert tenkning om brukbarhet og formålstjenlighet. Fordi tenkningen basert på stoff/form-skillet er så rotfestet og så å si automatisert, begynner Heidegger å omtale dette tingbegrepet som et "overfall på tingen".<sup>13</sup>

"Overfallet" viser seg ved at stoff/form-skjemaet også er virksomt i forsøket på å kvitte seg med det, når vi liksom vil ta bort et uholdbart tingbegrep og finne et nytt. Man kan ikke bare skrelle vekk et uholdbart tingbegrep, for da tar man stadig vekk brukstingen som modell, nemlig når man automatisk forestiller seg at begrepet kan byttes ut eller endre form slik at stoffet i tingen er intakt. Stadig vekk forutsetter vi at tingen er *til* noe. På grunn av makten i dette "overfallet" må Heidegger si: "Det er tvilsomt hvorvidt det tinglige ved tingen noen sinne kommer til syne på den vei der man trekker fra alt som har med bruksting å gjøre".<sup>14</sup> Tingen er noe vi ikke kan "fremtvinge veien til".<sup>15</sup>

Men er ikke da det å nærme seg tingligheten egentlig en ganske ukomplisert oppgave, dreier det seg om å være passivt ikke-tenkende, "la det værende bare være det værende som det er"? Finnes det noe enklere?, spør Heidegger. Han svarer imidlertid straks at det snarere dreier seg om noe svært vanskelig, nemlig å arbeide seg ut av den "likegyldighet som vender det værende ryggen på vegne av et værensbegrep som ikke er godt nok".<sup>16</sup> Hvis vi tror at tingen får være ting når vi holder oss på avstand fra den, forutsetter vi stilltiende en forståelse av hva det vil si å være noe, en forståelse som kan være et "for- og overgrep". Her viser det seg at tingen har å gjøre med den problematikk som går gjennom hele Heideggers filosofi fra og med det tidlige hovedverket *Sein und Zeit*: spørsmålet om "væren og det værende".

---

<sup>13</sup> Ibid. side 23.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid. side 25.

<sup>16</sup> Ibid. side 24.

## Væren og det værende

Heidegger snakker om "å la tingen bero på seg selv i sin tinglighet ved å unngå tradisjonens og begrepene for- og overgrep".<sup>17</sup> Da dreier tingen seg om noe vi aner eksistensen av, noe som fremkommer sammen med en bevegelse eller forandring i tenkningen selv, bort fra teoretiske tiltak. Forsøket på å unngå flere "foregripelser" og "overfall" på tingen må bety begynnelsen på en annen holdning. Man kan si at tinglighet, eller det Heidegger også omtaler som "tingværen", blir noe vi aner når vi begynner å gi slipp på den teoretiske og forestillende tenkning. "Tingligheten består i det som blir tilbake"<sup>18</sup>, sier Heidegger.

Når vi forsøker å "la tingen bero i sin tinglighet", "støter vi da på et uprøvd begrep om væren?"<sup>19</sup>, kan Heidegger spørre. Med dette retoriske spørsmålet viser det seg at tingen i *Kunstverkets opprinnelse* tematiserer den *værensglemsel* som Heidegger mener preger hele den vestlige filosofiske tradisjon. Værensglemsel innebærer at vi glemmer forskjellen mellom et "værende" og "væren", altså at når vi snakker om noe som er, har vi allerede forutsatt det å være. Ontologien, den filosofiske disiplinen som skulle spørre mest grunnleggende, er tradisjonelt etablert som studiet av fundamentale "værender", av *det* som er og ikke av væren. Heidegger sier at ontologien oppfatter "væren som et værende, og søker å nå herredømme over det."<sup>20</sup>

Det å stå overfor værender og glemme væren, blir i Heideggers språkbruk også "forestillende tenkning".<sup>21</sup> Her legges alt til "det objektivt fore-stilte, det som subjektet kan gjøre til gjenstand for seg".<sup>22</sup> Dette er i utpreget grad tilfelle for vitenskap, der "forestillingens gjenstandsmessighet"<sup>23</sup> er en forutsetning for tankens systematikk og kunnskapens sikkerhet. Forestillende tenkning forstår Heidegger som en oppstilling utenfor eller etter den fysiske, kroppslige virkelighet og væren, og dette utenfor eller *etter* fysikken forstår han som den egentlige betydningen av *metafysikk*, slik dette ordet opprinnelig betyr nettopp "etter fysikken". Metafysikk er for Heidegger altså en

---

<sup>17</sup> Ibid. side 24.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Arnfinn Bø-Rygg: "Den sene Heidegger", innledning i Heidegger: *Oikos og techne*, Oslo 1996 side 113.

<sup>21</sup> Se innledningen til del I, samt nedenfor.

<sup>22</sup> Bø-Rygg, op.cit. side 113.

<sup>23</sup> Martin Heidegger: "Die Zeit des Weltbildes", i *Holzwege* [1950], Frankfurt a.M. 1994 side 87.

ikke-fysisk, forestillende tenkning som har preget vestlig tradisjon nesten fra filosofihistoriens begynnelse.

### Tingen som åpning av væren

Heideggers filosofi kan sies å være gjennomgående preget av forsøket på et oppgjør med metafysikken. Ikke minst når han bedriver det som først fortøner seg som kunstteori, er det preget av slike forsøk. Tingen står hos Heidegger konsekvent i denne sammenheng. I teksten "Das Ding" – "Tingen" – spør Heidegger: "Når og hvordan kommer tingene som ting? De kommer ikke *gjennom* menneskenes foretaksomhet [Machenschaften]. De kommer dog ikke *uten* de dødeliges vaktksomhet. Det første skritt til slik vaktksomhet er skrittet tilbake fra den bare forestillende, det vil si forklarende tenkning og til den ettertenksomme [andenkende] tenkning."<sup>24</sup> Spørsmålet om tingen er for Heidegger blitt til noe som kommer an på å *la være* i en annen betydning enn å forlate noe værende.

Her kan vi merke oss at tingen er noe vi nærmer oss eller kommer henimot. Heidegger snakker et annet sted om en bevegelse fra gjenstand til ting, der det som først var blitt gjenstander nå "nådde sitt tingvesen".<sup>25</sup> Vi kan si at det å ha med tingen å gjøre og bestemme den i stor grad dreier seg om å gi slipp på tingen som forestilt gjenstand. Eller: Det å befatte seg med tingen er å la den *bli værende*, verken i betydningen holde den fram i dens uberørte egentlighet eller å være likegyldig til den, men snarere om å være i en "vaktksomhet" som erfarer den som del av en hendelse eller begivenhet. Å la tingen bli værende betyr verken å forlate den eller klamre seg opphøyende til den, men snarere å befatte seg med den som noe vi lar komme, noe som "når sitt tingvesen". Det viser seg at tingen hos Heidegger like mye dreier seg om en væren som et værende. Dermed handler spørsmålet om tingen også om å prøve ut begreper om væren.

Man kan si at tingen er et værende som bare trer fram på grunn av utprøving av væren. Tingen er det *at* det værende trer fram gjennom å være. Ved å "bli tilbake" og glipe unna den bruksting-aktige tjenligheten, begynner tingen å få en mer positiv bestemmelse. Heidegger kan snakke om "det tingmessige ved tingen, dette

---

<sup>24</sup> Martin Heidegger: "Das Ding", i *Vorträge und Aufsätze* [1954], Stuttgart 1997 side 174.

<sup>25</sup> Martin Heidegger: "Zur Erörterung der Gelassenheit", i *Gelassenheit*, Pfullingen 1959 side 55.

egenvokste og i-seg-selv hvilende”.<sup>26</sup> Tingen er noe som ”beror i seg selv”.<sup>27</sup> I teksten ”Tingen” analyserer Heidegger et krus og sier at dets tinglighet henger sammen med at det, fordi det favner og holder væske, ”står i seg”: ”Som et selvstendig noes selv-stand skiller kruset seg fra en gjenstand.”<sup>28</sup> Men her blir ikke tingen bestemt som et værende som representeres av et krus, en gjenstandstype som i spesielt stor grad holder og står; snarere er tingen den selvstendighet som tilkommer objekt- eller gjenstandssiden når vi ser at den henger sammen med væren. Det at tingen knyttes til en ”selv-stand” og noe som ”blir tilbake” betyr ikke at tingen er eller finnes i spesielt sterk grad, men snarere at tingen sier noe om begrepet om det å finnes. Dette kan ikke munne ut i en endret teoretisk forståelse, men snarere i en utprøving av det å være.

### **Det omfattende**

Strengt tatt, sier Heidegger, kan ting være et ord både for smått og stort, naturlige og overnaturlige størrelser, dyr og menneske, ”til og med Gud selv”: ”alt værende, som overhodet er, heter i filosofiens språk en ting”.<sup>29</sup> Tingen er kategoriovergrepene, og har en tendens til å samle i seg både det ene og det andre, den omfatter både døde og levende ting, dyr og også mennesker. Men hvis ting er noe av det mest generelle og ubestemte man kan tenke seg, er da ikke tingen navnet på en generalisert forestilling, en tankegjenstand på sitt mest omfangsrike? Her kan vi merke oss at tingen, selv om den er noe så generelt som et *mer*, i mindre grad er et omfang, en stor størrelse eller gjenstand, enn det ”omfangende” eller *omfattende* selv.

Det fyldestgjørende eller fullstendige ved tingen, som kan virke provoserende for den som har motvilje mot det svulmende og pompøse, skyldes i virkeligheten ikke en opphøyende metafysikk, men at tingen verken lar seg sette opp eller ned. Forstått som det som omfatter og omslutter har tingen sin utpregede *treghet*. Tingen kan knapt settes foran noe annet eller ”hausset opp” som det bedre alternativ. Tingen har en spesiell betydning som noe som ikke er inndratt i et vitensfelt, ved tingen forfaller kategoriale skiller som naturlig og artefaktisk, generisk og spesifikk, abstrakt og konkret, reell og irreell, jeg og det andre. Tingen er eminent dennesidig ved å

---

<sup>26</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 16.

<sup>27</sup> Ibid. side 25.

<sup>28</sup> Heidegger, ”Das Ding”, op.cit. side 159.

<sup>29</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 12.



være åpne, den kan aldri komme på plass som en idealisering fordi den alltid er en tilbakebøyning, fra ting til ingenting og til *dette*. Her er altså tingen nettopp ikke et teoretisk objekt som vi stiller opp lokalisert, for eksempel i relasjon til og i motsetning til verket. Tingen kan nettopp ikke være objekt eller gjenstand på denne måten.

Tingens fylde kommer fram hvis man minner seg om den filosofiske spennvidden i begrepet ting. Ting er både en sentral *forstandskategori*<sup>30</sup>, et skjema eller en form vi nødvendigvis ser verden gjennom når vi alltid tenker oss *noe*, og i tillegg er ting uvegerlig også *tingen i seg selv*, det som skyter ut over erkjennelsens begripende bidrag. Tingen er både noe indre og noe ytre, eller snarere slutten på et slikt skille. Med Husserl kan man si at tingen er "selve sammenfletningen mellom gjenstand og bevissthet".<sup>31</sup> Ting er i mindre grad noe som forekommer enn selve det forekommende, den selvfølgelige *overmakten* i at noe slikt som verden er. Heidegger skriver: "Tingen tinger"<sup>32</sup>, utenfor oss men også i og med oss.

Tingen er ikke det generaliserte *noe*, men det individuelle og konkrete *noe* som vil danne utgangspunktet for enhver generalisering. Tingen er det værende ved den væren som uvegerlig er grunnleggende. Vi kan si at tingen i mindre grad er noe nærværende enn det nærvær som røper seg når vi ser at enhver eksistens forutsetter væren, helt konkret. Tingen er det som er det det er *som* det det er. At noe er som det det er, kaller Heidegger for å "gå opp i sitt vesen": "Jo enklere og mer vesentlig skotøyet går opp i sitt vesen, jo mer uutsmykket og rent fontenen går opp i sitt, desto mer umiddelbart og inntagende blir alt værende sammen med dem mer værende."<sup>33</sup>

Entallsformen *tingen* er ikke en innsnevring av noe mangfoldig, en påstand om at alt kan favnes i ett eller som én ting. Som omfattende er tingen snarere en port for eller en fremstilling av pluralitet, den er det *enfold* som skal til for at *mangfold* skal kunne få sin betydning. Man kan si at tingen er et grensesnitt eller differensial, i mindre grad et værende enn væren i det værende. På samme måte som begrepet *verden* ikke er en påstått enhetlighet men en åpning av mangfold, det Jean-Luc Nancy har kalt "den

---

<sup>30</sup> I tillegg til som "Ding an sich", forekommer tingen hos Kant som en av de tolv forstandskategoriene.

<sup>31</sup> Peter Cornell: *Saker*, Stockholm 1993 side 31.

<sup>32</sup> Heidegger, "Das Ding", op.cit. side 166.

<sup>33</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 55.

ureduserbare pluralitet ved enheten 'verden'<sup>34</sup>, er enheten ting et individuelt og så å si kroppslig *hold* i materiens ureduserbare pluralitet. Det som "blir tilbake" hos Heidegger er altså tilkomsten av det overskudd som kommer til uttrykk for individualitet og som individualitet, overskuddet gjennom et noe og henimot et noe, det Nancy kaller *singular pluralis*.<sup>35</sup>

### Tingens antihumanisme

At tingbegrepet i en viss forstand tenker mennesket sammen med for eksempel en stein, og at man på flere språk kan snakke kjærlig om en ungdom som "en ung ting"<sup>36</sup>, virker umiddelbart pre- eller antihumanistisk, uærbødig og provoserende. Men som omfattende er tingen *ivaretagende*. Tingen, som den nesten provoserende forbindelse mellom organisk og anorganisk, står for noe avventende og så å si levende, den tillater det ennå ikke utviklede på en måte som ligner romantikkens humane interesse for død natur, for det geologiske: "mennesket blir i møtet med naturen til det som det ikke er som ånd: Elv, plante, stein, klippe".<sup>37</sup>

Når begrepet ting setter det grunnleggende *noe* foran skillet mellom levende og dødt, foran skillet mellom bevisst og ubevisst, er det til fordel for den oppkomst, omvending og kraft som gjør liv til "utleving". Man kan si at tingen er det gjenstandsmessige *utslag i væren og liv*. Her avtegner livet seg som et utslag av ting og et innslag i ting. Tingen er det overskudd av liv, prosess og handling på "objektsiden" som viser at det ikke dreier seg om en "side". I og med tingen får mennesket være noe mer enn det påstått spesifikt menneskelige, mer enn bevissthet og intelligens, det blir kropp som potensial for ånd og ånd som potensial for kropp.

Det enhetliggjørende ved tingen kan også sies å handle om jevnbyrdighet og *kommunikasjon*, slik vi kjenner fra det barnlige forhold til ting. For barnet kan den konkrete tingen ha *eksistensiell* betydning, som noe man speiler seg i og står og faller med. Tingligheten har et preg av gjenkjennelse, eller snarere en slags *gjenkjennelse av det ukjente*. Møtet med tingen er som den plutselige fornemmelsen av en persons betydning som kan oppstå i gjensynet: "Men der er du jo!". Tingen

---

<sup>34</sup> Jean-Luc Nancy: *The Muses* [1994], Stanford 1996, side 18.

<sup>35</sup> Ibid. blant annet side 2.

<sup>36</sup> Heidegger er inne på dette i *Der Ursprung...*, op.cit. side 12.

<sup>37</sup> Hartmut Böhme: "Das Steinerne", i Christine Pries (red.): *Das Erhabene*, Weinheim 1989 side 138.

som taler på denne måten er ikke noe jeg har herredømme over eller eier; tingen er ikke det jeg står overfor, men snarere *meg*. Man kan si at tiltalen fra tingen er identisk med jeg i betydningen energiske bekræftelser av tingens du, som i et slags gjensidig identifiserende og navngivende øyeblikk, hvilende i tingen.

Her innebærer tingen et alternativ til et "etisk ståsted" som vil bedømme og diskriminere levende og dødt eller menneskelig og ikke-menneskelig fra en "humanistisk" posisjon, en posisjon som nekter å erkjenne seg selv som ting.<sup>38</sup> En humanisme som vil verne om Mennesket på bekostning av noe annet og mindreverdig, kan ikke unngå å bli det som Merleau-Ponty har kalt en "menneskelig sjåvinisme".<sup>39</sup> En slik "humanisme", som ikke vil erkjenne seg selv som del av verden, men mener å være et absolutt prinsipp fra utsiden, et "etisk verdistandpunkt", er objektiverende fordi den er tingforglemmende, livsødeleggende fordi alt som det står overfor i det stille forutsettes å være dødere enn standpunktet selv. Prioriteringen av det menneskelige er her en påberopelse av noe opphøyd, av noe som står over og er mer levende og mer egentlig.

Det omfattende ved tingen ser respekt – som opprinnelig betyr å se tilbake – som ikke-fastleggelse, respekten for livet blir her å tillate alt som levende. Novalis skrev: "Kunne ikke naturen ha blitt til stein på grunn av Guds blikk? Eller på grunn av skrekk da mennesket kom?"<sup>40</sup> En slik respekterende tenkning, som tilstår det tilsynelatende minst levende selv å være en levende respons eller tilbakemelding, er umulig på basis av et absolutt skille mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, eventuelt mellom levende og dødt. Man kan si at tingen som innbegrepet av *noe* er den livgivende *utveksling* uavhengig av "nivåer".

---

<sup>38</sup> Også hos Adorno, der Martin Seel mener å finne en kontemplativ kjerne, har nedtoningen av skillet mellom levende og dødt en viktig betydning, selv om Adornos begrepsapparat er et helt annet enn Heideggers: "Annerledes enn nesten hele den filosofiske tradisjon, gjør han [Adorno] ikke noen stor forskjell mellom behandlingen av den belivede og ubelivede verden." Martin Seel: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a.M. 2004 side 25.

<sup>39</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Lob der Philosophie" [1953], i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 208.

<sup>40</sup> Fra Novalis' fragmenter til fortsettelse av romanen *Heinrich von Ofterdingen* [1802], her sitert etter Böhme, op.cit. side 136.

## Tingen og det verkmessige ved verket

Mot slutten av "Kunstverkets opprinnelse" sier Heidegger at det nå ikke lenger er grunn til å spørre etter det tinglige ved verket, fordi man da straks "tar verket som en gjenstand som er for hånden".<sup>41</sup> Man kan si at han her tar avstand fra det "forestillende" spørsmålet om verkets tinglighet, samtidig med at han tar avstand fra forestillende og teoretisk tenkning om verket overhodet, det vil si kunstteori. Den "viten om det verkmessige ved verket" som Heidegger er ute etter i *Kunstverkets opprinnelse*, viser seg å være verken en fiksert viten om en bestemt vitensgjensstand eller en snarere estetisk følelse som oppstår ved opplevelsen av en bestemt motiv opplevelsesgjensstand. Snarere har det verkmessige ved verket en sammenheng med en besinnelse og ettertenksom tenkning (Heidegger snakker om *an-denkendes Denken*) som lar verk og ting gli sammen og dermed nærme seg det jeg kaller tingen som det omfattende. Det er ingen tilfeldighet at det Heidegger sier om det *selvstendige* ved tingen ligger nær opp til det man vanligvis knytter til det *autonome* kunstverket, tanker som Heidegger selv er talsmann for. Heidegger snakker også om verkets "i-seg-ståen".<sup>42</sup> Man kan si at dette er skritt på veien i retning av tingen som omfattende.

Et stykke ut i *Kunstverkets opprinnelse* bemerker Heidegger at viten om verket her er i ferd med å oppstå "helt uforvarende, så å si i forbifarten".<sup>43</sup> Det å la erfaring eller bestemmelse oppstå implisitt og "uforvarende" på en slik måte noe man kan si ligger til Heideggers metode. Det dreier seg om hans alternativ til den teoretiske holdning og forestillende tenkning. For Heidegger er det vesentlige knyttet til det som ligger rundt eller utenfor den "ubetvilelige" gjenstand, en tenkning som kan være indirekte og så å si utenfor seg selv. En slik tenkning, preget av avslappet og avventende spill mellom det som tenkes og det som tenker, er en holdning som Heidegger senere satte navn på i essayet "Likesæle".<sup>44</sup> Den gjør seg i sterk grad gjeldende i tilnærmingen mellom verk og ting.

---

<sup>41</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 70.

<sup>42</sup> Ibid. side 36.

<sup>43</sup> Ibid. side 29.

<sup>44</sup> Martin Heidegger: *Gelassenheit*, Pfullingen 1959. Den første delen av denne boken er oversatt til norsk av Arnfinn Bø-Rygg under tittelen "Likesæle" i: Martin Heidegger: *Oikos og techne. Spørsmålet om teknikken og andre essays*, Oslo 1973.

Det verkmessige ved verket avhenger av det "likesæle" som slipper taket i forestillingen om verket som en egen gjenstand som står i motsetning til andre gjenstander. Med andre ord: Viten om det verkmessige ved verket slipper taket i den kunstteoretiske forestilling. Denne viten er kontinuerlig med viten om det tingmessige ved tingen, og den kan ikke dreie seg om egenskaper ved et superobjekt, det vanlige superobjektet "Kunsten". Det viser seg at tingen og verket henger sammen på en måte som ikke var synlig for den teoretiske måte å tenke på.

I *Kunstverkets opprinnelse* er Heideggers metafysikk-kritiske ønske om å la noe "nå sitt tingvesen" så å si ett med viten om det verkmessige ved verket. Denne viten oppstår i en viss forstand "uforvarende", nærmere bestemt kommer den fram gjennom en besinnelse på selve den prosen som tenkningen utgjør og på at teksten selv ikke bare er et resonnement ut fra noen spørsmål, men et forløp som forandrer spørsmålene selv. Ved begynnelse av tredje og siste del av Heideggers tekst "står spørsmålet om dette tinglige ved det verket som er for hånden igjen for oss."<sup>45</sup> Spørsmålet om det tingmessige ved tingen og det verkmessige ved verket er ikke borte, snarere er det i en viss forstand blitt til et *spørsmål uten objekt*. Det har omdannet seg til et ikke-teoretisk og *ulokalisert* samspill mellom ting og verk. Tinglighet er dermed ikke det som er der likevel selv om man ikke bryr seg om å tenke, men snarere noe som "blir tilbake" i betydningen vender tilbake *via en pågående virksomhet*, eller gjerne et *pågående verk*. Det dreier seg om den tenkende "vaktomhet" som etablerer seg gjennom for eksempel tekstens egen innsats.

Her kan vi da også gå videre og formulere: Ting og tinglighet er ikke et noe, men snarere en oppgang av væren gjennom en form for verkmessighet. Hvis man tenker det hele ut fra verket som verkmessighet, en verkmessighet som vi selv kanskje er i kast med, er man ikke lenger i en kunstteoretisk tenkning som orienterer seg etter kunstverket som et superobjekt, men snarere i en tingorientert tenkning som favner sitt eget arbeid eller sin egen verkmessighet som mulighet til å nå fram til tingene, eller: Som noe som gis ved tingene. Heidegger sier at "et verk er bare virkelig som verk når vi forrykker oss selv fra vår vanlighet og rykker inn i det som er åpnet av

---

<sup>45</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 57.

verket”.<sup>46</sup> Man kan si at et møte med tingene, det som skjer når vi er ”forrykket” fra vår vanlighet, er ensbetydende med at det er verkmessighet på ferde. Verket er her ikke ”kunstverket”, et katalognummer blant ”kunstverkenes kunst” eller noe hentet fra ”kunstfeltet” som vi kan gå til eller holde fram og opp fordi det har en egen evne til å ”rykke”. Snarere er verk noe som røper seg ved det at vi er i kontakt med tingene, noe pågående som vi er del av. Verk er noe det ikke går an å vise tilbake til, noe vi er dømt til *innvendighet* i. I denne innvendighet er vi ikke et bestemt sted, men snarere i en *tingestetikk*, sammen med tingene.

Som del av det så å si offisielt kunstteoretiske forehavendet i *Kunstverkets opprinnelse* ville altså Heidegger tidlig i teksten få avklart hva en ting er, men dette endte ikke med en ting-teori, men snarere i at noe slik som tinglighet og verkmessighet kommer opp sammen, i en ikke-teoretisk samtenkning. Der teorien så for seg et *gjenstandsmessig* motsetningsforhold mellom kunstverk og ting, byr Heidegger på et ikke-gjenstandsmessig samhørsforhold. Dermed lar også Heidegger den kunstteoretiske posisjonen som verket eller kunsten etter vanlig tenkning skulle fylt, stå åpen.

Verket ”rykker det tinglige inn i det åpne”<sup>47</sup>, sier Heidegger. Dette dreier seg ikke om teoretisk viten om verk eller ting; ei heller at ”verket kommer først” som en slags meningsgivende original som man kan gå til og oppleve for å lade blikket med en kreativ holdning som man senere kan bruke til å ”se tingene på en annen måte”. Når verket ”rykker det tinglige inn i det åpne” er dette i mindre grad noe ”verket selv” gjør enn at det overhodet kan være snakk om verk fordi vi erfarer ting. Her erfares tingene som momenter ved og i et mulig verk, nesten som i et ”skaperverk”. Heidegger sier at ”ut fra viten om det verksmessige ved verket kan spørsmålet om det tinglige ved tingen bringes på rett vei”<sup>48</sup>, men vi må her si at dette er et forhold uten kausal eller tidsmessig rekkefølge. Det er slik – uten rekkefølge – at tingen blir tilgjengelig og forståelig som ting, som noe annet enn forestilt gjenstand. Ting er ikke *noe annet enn* verk og verk er ikke *noe annet enn* ting, snarere er de henvist til hverandre, slik både verket og tingen her er under behandling i Heideggers eget verk.

---

<sup>46</sup> Ibid. side 77.

<sup>47</sup> Ibid. side 72.

<sup>48</sup> Ibid. side 71.

## Heideggers kunstteori

Mot slutten kan Heidegger si: "Verkets virkelighet er ikke bare blitt tydeligere for oss i sin verk-væren, det er også blitt vesentlig rikere."<sup>49</sup> Man må da kanskje likevel spørre: Resulterer ikke selv den viten som oppstår "uforvarende" i en viten som står *overfor* kunsten, en viten som forholder seg til kunsten som en spesialgjenstand med "utenomvirkelig" tyngde og betydning? Kommer ikke Heidegger fram til noe tungtveiende "om" kunstverket som gjør at man må si at han er kunstteoretiker? På tross av spillet med tinglighet, aner vi fremdeles konturene av en kunstteoretisk forestilling hos Heidegger.

Riktig nok er det en tendens i *Kunstverkets opprinnelse* til å utvikle bestemmelser om kunstverket og kunstverkets måte å være på som noe dramatisk og avvikende, som noe med metafysisk vekt. Ikke minst er det dette som har dominert mange lesninger av teksten. Dette har ikke minst sammenheng med enkelte, spesielt dramatiske formuleringer hos Heidegger. Han snakker nemlig om kunst som en "grunnleggende sannhetshendelse". I en viss forstand er all kunst *diktning*, sier Heidegger, og diktning er å la mening springe fram liksom første gang, "stiftelse av sannheten".<sup>50</sup> Kunsten åpner forholdet til væren, verket dreier seg om grunnleggelse og *begynnelse*, med Heideggers ord å *stifte* og *innvie*. På samme måte som diktning går på å skape eller endog finne opp noe nytt, er verket å sammenlingne med "den statsdannende handling".<sup>51</sup> "Verk-væren vil si: Å stille opp en verden".<sup>52</sup> Her fortøner verket seg som en slags primær agent og absolutt begynnelse, som en "overveldelsesestetisk"<sup>53</sup> forestilling.

Det blir her også ubehagelig å tenke på at teksten er skrevet nær tidspunktet da forfatteren fikk universitetsrektorstilling av de nazistiske myndighetene. Dette gjør det nærliggende å tenke at Kunsten og Kunstverket her skal dyrkes nærmest som et voldsapparat i analogi med totalitær politikk. For eksempel Karlheinz Stierle gjør seg følgelig svært raskt ferdig med Heidegger ved å la *Kunstverkets opprinnelse* bli

---

<sup>49</sup> Ibid. side 72.

<sup>50</sup> Ibid. side 77.

<sup>51</sup> Ibid. side 62.

<sup>52</sup> Ibid. side 40.

<sup>53</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

identisk med det politisk uhyggelige, dramatiske og voldelige grunnleggings- og opprinnelsesmotivet: "Slik trodde han [Heidegger] for et øyeblikk å oppdage et *Ursprung* i sin politiske samtid, der det egentlig bare var en avgrunn".<sup>54</sup>

Å tenke kunstverkoppsatsen som en så sterk oppstilisering av Kunsten, er forståelig ut fra den historiske konteksten og ut fra den kunstteoretiske formasjons egen inngrodde styrke. Det er imidlertid ikke grunnlag i det Heidegger har skrevet for å bli stående ved en slik tolkning. Avgjørende blir om man tar til seg den "uforvarende" tenkning som Heidegger anbefaler, eller om man summarisk forutsetter at det Heidegger har å by på er en kunstteori som gir bestemmelser om verket. Gjør man det siste, ignorerer man det helt vesentlige ved Heideggers distansering fra "estetikk", fra det å forestille seg kunsten som objekt.<sup>55</sup>

### **Metafysikkritikk mot kunstteori**

Det er den tingestetiske tilnærmingen mellom verk og ting som er det vesentlige og radikale ved *Kunstverkets opprinnelse*. Det ikke-kunstteoretiske blir enda tydeligere når vi legger merke til at bestemmelsene knyttet til kunstverket i *Kunstverkets opprinnelse* har sitt sterke motstykke i Heideggers beskjeftigelse med kunstens *skjebne*, det historiske spørsmålet om kunsten i det hele tatt *er* eller *fortsetter å være*. Gjennom hele teksten, fra innledningen til de tilførselene Heidegger skrev senere, står det et spørsmålstegn etter kunstens eksistens; "det er et åpent spørsmål om og hvordan kunsten overhodet er".<sup>56</sup>

I boken *Das Ende der Kunst* drøfter Eva Geulen en konflikt i Heideggers kunstverkoppsats mellom omtrent det jeg kaller kunstteori og en tendens å la kunstens eksistens forbli et åpent spørsmål sammen med og blant tingene. Tendensen til tvil med hensyn til kunsten mener Geulen er tydelig hos den sene Heidegger generelt. I to forskjellige senere tilføyelser til *Kunstverkets opprinnelse*, som fra 1950-tallet blir trykket sammen med den opprinnelige teksten, kan vi si at Heidegger er ute etter å dempe eller forhindre en kunstteoretisk lesning: "Hele avhandlingen "Kunstverkets opprinnelse" beveger seg vel vitende, om enn uuttalt, på

---

<sup>54</sup> Karlheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997 side 29.

<sup>55</sup> Se innledningen til del I.

<sup>56</sup> Heidegger, *Der Ursprung...*, op.cit. side 8.



den vei som dreier seg om spørsmålet om værens vesen. Besinnelsen på hva *kunsten* er, er helt og avgjørende bestemt ut fra spørsmålet etter *væren*.<sup>57</sup> Her angis det altså at det tilsynelatende kunstteoretiske spørsmål er underordnet et annet spørsmål. Og så, mer spissformulert fra Heideggers side: "Hva kunsten er, er ett av de spørsmål som avhandlingen ikke gir noen svar på."<sup>58</sup>

Heideggers egen distansering fra det å besvare spørsmålet om hva kunsten er, tar Geulen som advarsel mot "ethvert forsøk på å misforstå hans overlegninger som utsagn om kunsten".<sup>59</sup> Geulen mener videre at Heidegger i tilførselene ikke ganske enkelt presiserer det han tidligere har skrevet, men at hans tenkning her også endrer betoning. Den kunstteoretiske tendens som riktig nok foreligger i det opprinnelige essayet, tendensen til å dramatisere opp verket som et grunnleggende "støt", en "grunnleggende sannhetshendelse" som har primat over annen type sannhet, toner hos den sene Heidegger ut, mener Geulen.

Geulen går så langt som til å mene at tilførselene til kunstverkteteksten i virkeligheten "maskerer en massiv forskjell"<sup>60</sup> mellom 1930-tallets og 1950-tallets Heidegger. Men her må vi si at selv om det ikke-kunstteoretiske ved kunstverkessayet nok blir tydeligere når man tar Heideggers senere filosofi i betraktning, er det det uvante ved tekstens "likesæle" tilnærming mellom verk og ting som gjør oss tilbøyelige til å overse at kunstverkessayet ikke er utsagn om kunsten. At fortolkningen av Heidegger selv har en tendens til å slå over i en kunstteoretisk modus, henger også sammen med de dramatiske politiske forhold som det forbindes med. Krig og tingestetikk er vanskelig å ha med å gjøre samtidig, noe vi skal dvele ved i forbindelse med Walter Benjamin, i neste kapittel.

### **Kunstens ende**

Geulen hevder at Heidegger i spørsmålet om kunsten beveger seg fra en betoning av *begynnelse* til en betoning av *slutt*: "Enden erstatter opprinnelsen". I tilførselene dveler Heidegger ved Hegels berømte ord om kunstens "fortidighet": "For oss gjelder ikke kunsten lenger som den høyeste måte som sannheten skaffer seg eksistens på". Og:

---

<sup>57</sup> "Tillegg", i *Der Ursprung...*, ibid. side 90f.

<sup>58</sup> Ibid. side 91.

<sup>59</sup> Eva Geulen: *Das Ende der Kunst*, Frankfurt a.M. 2002 side 154.

<sup>60</sup> Ibid. side 155.

“I alle disse forhold er og forblir kunsten, hva dens høyeste bestemmelse angår, noe forgangent for oss.”<sup>61</sup> Geulen fremholder at Heidegger går inn for Hegels tanke om kunsten som noe forgangent. I tilførselene tar Heidegger et oppgjør med den oppstilisering eller *majorisering* av kunsten som det fremdeles var tilløp til i kunstverkessayet, og som Geulen altså mener var der i relativt stor grad.

Heidegger sier at “avgjørelsen over Hegels dom er ennå ikke falt”. “Bare spørsmålet står igjen: Er kunsten fortsatt en vesentlig og nødvendig vei for hendelsen av den sannhet som er så avgjørende for vår historiske tilværelse, eller er ikke dette tilfellet lenger?”<sup>62</sup> Når kunstens eksistens her er et *spørsmål* og ikke noe som forutsettes, får man anledning til å reflektere kritisk over kunst eller verk som *sted* for sannhet og begynnelse, en spesial-lokalitet bortenfor og utenfor oss. Man får blikk for at begrepet Kunsten historisk har befestet seg metafysisk, og begynner å ane bredden av muligheter som åpner seg hvis man løser opp en slik metafysikk.

Geulen skriver: ”Hos Heidegger forskyver spørsmålet om kunstens ende seg til spørsmålet om estetikkens avsluttbarhet.”<sup>63</sup> Det viser seg altså at temaet kunstens slutt eller ende ikke dreier seg om eksistensen av kunst rett og slett, men snarere om fristilling fra estetikk i Heideggers forstand, og altså fra det jeg kaller kunstteoretisk innstilling: Å la være å forutsette metafysisk at sannheten foreligger som en bestemt størrelse eller et bestemt verdifullt sted utenfor oss og foran oss, og la være å forestille seg at denne størrelsen i så fall er kunst. Kunstens slutt dreier seg ikke om at sannheten nå skal foreligge et annet, liksom bedre, sted, og slett ikke om å bekjempe produksjonen av det vi pleier å kalle kunst. Snarere handler det om at sannheten – gjennom kritikken av metafysisk og forestillende tenkning – selv gjennomgår det Heidegger kaller en “vesensforandring”. Denne har vi vært i nærheten av i og med samspillet mellom tingen og verket.

Tvilen på kunstens eksistens er hos Heidegger altså ikke retorisk pikanteri eller en avvising av kunst, men en integral del av det å nærme seg tingene. Det finnes ingen annen mulighet til å la ”tingene komme som ting” enn å unngå å forestille seg et

---

<sup>61</sup> G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik [1835/38], sitert etter Heidegger, ”Etterord”, i *Der Ursprung...*, op.cit. side 84.

<sup>62</sup> Heidegger, ”Etterord”, op.cit. side 84.

<sup>63</sup> Geulen, op.cit. side 150.

bestemt sannhetens sted utenfor dem og forut for dem. Når vi legger merke til hvor lett tanken om et *alternativ til kunsten* melder seg, tanken om noe annet storslaget og sannhetsbærende ”i stedet”, blir vi kritisk bevisst selve den prekvalifiserte oppstilthet, den “utfordrende bestilling”<sup>64</sup> av noe transcendent eller metafysisk som vi bedriver.

De mest tungtveiende enhetsforestillinger om kunst og verk som Heidegger har på spill i sitt kunstverkessay, er ikke bare slagg fra den kunstteoretiske formasjon som det gjelder å kvitte seg med, men tvert i mot noe som har utpreget, man kan si prominent, betydning som mulighet til nettopp å komme på sporet av og tematisere forestillende tenkning og metafysikk. Dette henger sammen med at den kunstteoretiske forestillingen om kunsten begynner å vise seg som noe slikt som en prominent problematisk uomgjengelighet. Metafysikk-kritikken dreier seg derfor i mindre grad om å fjerne seg fra dette enn å legge merke til det, spille med det, la det være i en viss forstand, slik at det ikke lenger er ubevisst og totalt.

Tanken om kunstens ende, som Geulen i sin bok forfølger i detalj fra Hegels tid, er ikke et filosofisk tankespinn som motsies av det faktum at kunsten har fortsatt å eksistere 200 år etter Hegel, men snarere et motiv som forsøker å registrere og tematisere en metafysikk-kritisk endring og utfordring i vestlig tenkning som i mindre grad *forutsetter kunst*.

Å bli klar over kunstmetafysikken dreier seg om at noe går opp for oss *utenfor* det som er mulig å beherske, det dreier seg om en begivenhet eller *tildragelse*, som Heidegger sier. Kunstens død eller ende dreier seg ikke om noe vi enten står overfor eller ikke, og som dermed er en sann eller usann påstand, men heller om en slags avdrift. Denne begivenhet innebærer i mindre grad å innta en ny posisjon med en ny sannhet enn om å erfare forestillende tenkning og metafysikk som noe vi er henvist til også når vi forsøker å tenke annerledes. Nettopp erkjennelsen av uomgjengelighet er også en slags fristillelse, det Heidegger har kalt et “befriende krav”<sup>65</sup>. Her er metafysikk ikke en skjebne som vi ender opp som fanger i, men snarere en

---

<sup>64</sup> Heidegger, ”Spørsmålet om...”, op.cit. side 74.

<sup>65</sup> Ibid. side 84.

“tilskikkelse”<sup>66</sup>, noe som er overlatt til oss som vår stadige begynnelse, som et dynamisk utgangspunkt. Oppgjøret med metafysikken kan ikke dreie seg om å tenke annerledes i betydningen være annerledes og se alt annerledes, men snarere om å ta hånd om og ta ansvar for den tenkemåten man er henvist til, slik at den ikke blir total.

## Undergangsontologi

I en kommentar til Heidegger og Hegel sier Gianni Vattimo at tanken om kunstens død vedkommer oss som en “profeti og utopi om et samfunn der kunst ikke lenger fins som spesifikt fenomen”.<sup>67</sup> Kunstens død er for Vattimo noe av det som “registrerer, beskriver eller snarere konstituerer [...] epoken for metafysikkens slutt”. Uttrykket “snarere konstituerer” peker på at det mindre dreier seg om et navn satt på noe realisert enn en *fremstilling* eller en *virkeliggjøring* av noe. Kunstens død ”er noe som vedkommer oss og som vi ikke bare kan regnskapsføre”<sup>68</sup>, sier Vattimo. Kunstens død – eller som Vattimo foretrekker – kunstens *undergang*, kan dermed ikke forstås som en historisk virkelighet som noe man står overfor og bedømmer utviklingen i, der tilstanden er slik eller slik.

Man kan si at kunstens død innebærer et så stort “likesæle” overfor kunsten at den verken er eller ikke er, aldri enten har vært eller ikke vært. Fraværet av enten/eller-tenkning om kunst er også et fravær av en tenkning som sier at den eller den tiden, vår tid eller fortiden, er en tid med eller uten kunst. At vi kan snakke om kunstens *ende*, et *oppgjør med* metafysikken og en *vesensforandring*, peker dermed på at kunst-problematikken er *historisk* i en uvanlig betydning. Kunstens undergang er ikke en historisk forandring forstått som overskridelse og annerledeshet, men snarere en frigjøring fra grunnlaget for slik, *voldsom* eller *sterk* forandring. Kunstens undergang er både overført gjennom en virkelig historie og i virkelig opposisjon til virkelig historie. Kunstens ende, død eller undergang er altså knyttet til avvikling av historisk lokalisering, både av ”vårt historiske ståsted” og av rekken av historiske ”tider” som en slags positive og objektive stykker realitet plassert foran oss og utenfor oss.

---

<sup>66</sup> Martin Heidegger: ”Spørsmålet om teknikken” [1953], i *Oikos og techne. Spørsmålet om teknikken og andre essays*, Oslo 1973 side 82.

<sup>67</sup> Gianni Vattimo: ”Die Wahrheit der Kunst”, i *Das Ende der Moderne* [1985], Stuttgart 1990 side 57.

<sup>68</sup> Ibid. side 56.

Vi kan si at vi er henvist til å registrere en slik tildragelse som spredte tegn. Man kan også til en viss grad hevde at kunstens ende gjør seg gjeldende i de positive eller negative formuleringene av noe slikt som kunstens *fullbyrdelse* som dukker opp i forbindelse med modernismen, for eksempel i Clement Greenbergs essensialisme<sup>69</sup> og i de tilfellene der Adorno reflekterer over at kunstens kritiske imperativ gjør at den blir allergisk også mot seg selv og ender i en *Entkunstung* eller ”av-kunsting”.<sup>70</sup>

Kunstens undergang kan ikke betraktes via et overblikk utenfra, slik vi gjør når vi vil lokalisere historisk eller fører regnskap, men snarere bare fra sin egen midte, så å si med et tydelig *estetisk innslag*. Undergangen gjelder også det som tenker *om* undergangen og det som *er* i forbindelse med den: Det som er, også subjektet og tenkningen, endres i retning av noe som er mindre fast. Vattimo kan derfor snakke positivt om ”svakkelse av væren” og mulighetene som ligger i en ”svak tenkning”.<sup>71</sup> Kunstens undergang dreier seg ikke om at noe går under ute i virkeligheten foran oss, snarere er det snakk om en hel ”undergangsentologi”.<sup>72</sup> Avståelse fra bestemmelser preget av metafysisk fasthet og vekt gjør det mulig også å tenke det tenkende selv som noe som ikke er nødt til å befestes på en ”sterk” måte for å være brukbart. Med nedtoningen av det objektmessige ved det værende kommer også en nedtoning av det subjektmessige, en nedtoning som Adorno har kalt en ”ikke-seg-selv-setten”<sup>73</sup> og med Hegel omtalt som ”frihet til objektet”.<sup>74</sup> Dette dreier seg altså om en tenkning som kan tillate seg å favne en oppløselighet og stadig ”gå under”, en mer estetisk modus.

Den eventuelle forbindelsen mellom kunstens undergang og ”vår tid” må derfor dreie seg om en pågående forandring som er under arbeid. Ved å anerkjenne kunstens undergang gjør vi vår tid til en tid som ikke er *en bestemt tid*, men snarere realtid som varig mulighet. Vår tid er da ikke et sted, men nettopp en tid i betydningen tilkomst

---

<sup>69</sup> Se del I, kapitlet ”Den kunstteoretiske formasjon i det moderne”.

<sup>70</sup> Motivet forekommer en rekke steder i Th.W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, for eksempel side 32 og 33. Alexander García Düttmann har behandlet det i kapitlet ”Entkunstung” i *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 2000, og oppgir (side 59) at Adorno brukte begrepet første gang i ”Zeitlose Mode. Zum Jazz” fra 1955.

<sup>71</sup> Begrepet har stått sentralt i Vattimos tekster siden *Le avventure della differenza*, Milano 1979.

<sup>72</sup> Vattimo, ”Die Wahrheit...”, op.cit. side 70.

<sup>73</sup> Adorno sitert etter Seel: *Adornos Philosophie...*, op.cit. side 30.

<sup>74</sup> Ibid. side 32.

eller det Heidegger kaller *tilskikkelse*, noe som oppstår og skapes her og nå på bakgrunn av overlevering. Dermed kan Vattimo si: "Kunstens sannhet er ikke så mye det verkene sier som den ontologiske betydningen av kunstens skjebne for værens betydning."<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Gianni Vattimo: *Jenseits der Interpretation* [1994], Frankfurt a.M. og New York 1997 side 106.

Del II, kapittel 3

## Walter Benjamins adspredelsesverk

Å fornye sensibiliteten for ens omgivelser, det er både tradisjonalistens og den revolusjonæres metode.  
Herbert Read<sup>1</sup>

Kanskje er det overraskende når Walter Benjamin trekkes inn her. Den Benjamin som kunsthistoriefaget og en gjengs tenkning kjenner, er ingen tingestetiker. De mest spektakulære bestemmelsene fra essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen" fra 1936<sup>2</sup> er blitt allmenngods, og har gjort Benjamin til en sentral figur for etterkrigstidens kritisistiske kunstteori.<sup>3</sup> Benjamin er her i stor grad blitt stående som den som advarte mot nazismens "estetisering av politikken" og spilte ut *det nye kunstverk* i stedet. I dette kapittelet vil jeg imidlertid forsøke å vise Benjamin som en tingestetiker som representerer et svært viktig og originalt korrektiv til den kunstteoretiske formasjon og kritisismen.

Det er velkjent at Benjamin i reproduksjonsessayet innfører den oppfatning at kunstverkets tradisjonelle, liksom sakrosankte *aura* forfaller og i en viss forstand dermed tilhører historien. Det "auratiske" kunstverk, typisk i maleriet og skulpturen, der verket er et unikt materielt objekt preget av "kultverdi", overskrides av den moderne "utstillingsverdi" som gjelder film og fotografi. Benjamin blir dermed forstått som en av de tenkerne som mest tydelig stiller opp en bestemt formulering av *kunstverket* – det nye og moderne kunstverket – som saliggjørende. De tradisjonelle verkenes originalitet, som var knyttet til arven fra gudebildet og dets *uberørbarhet*, blir satt til side til fordel for den brukende,

---

<sup>1</sup> Herbert Read: *History of Modern Painting* [1949], sitert etter Forrest Williams: "Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty", i Galen A. Johnson (red.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston 1993 side 168.

<sup>2</sup> Teksten ble første gang trykket 1936, på fransk, og kom ut på tysk i en posthum samling, i 1955. Den foreligger på norsk som "Kunstverket i reproduksjonsalderen", i Walter Benjamin/Torodd Karlsten (red.): *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*, Oslo 1975. Mine henvisninger er til teksten slik den står i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977.

involverte og uærbødige resepsjonsform som man finner i kinosalen foran det oppdaterte kunstverk, filmen.

Benjamin, som lenge var blitt behandlet som en apokryf og perifer tenker, kunne på 1970-tallet bli gjenstand for en ny og forsterket interesse:

Reproduksjonsessayet passet til tidens radikalisme og motvilje mot "tradisjonelle medier" og deres fysiske objekt karakter. John Berger skrev, med tydelig etterklang av Benjamin:

Et objekts åndelige verdi, i motsetning til et budskap eller et eksempel, kan bare forklares som magi eller religion. Og siden ingen av disse er levende krefter i et moderne samfunn, er kunstobjektet, 'kunstverket', innhyllet i en atmosfære av fullstendig falsk religiøsitet. Kunstverker diskuteres og presenteres som om de var hellige relikvier.<sup>4</sup>

Benjamins kjente polarisering fra "Kunstverket i reproduksjonsalderen", med favoriseringen av den nye, "ikke-auratiske" kunstform, ga her næring til en radikalistisk, generell fordømmelse av det "tradisjonelle kunstobjektet".

Benjamins avstandstagen til det konvensjonelle, fysiske berørbare kunstverket inngikk slik i oppbygningen av et av det sene 1900-tallets mest utpregede avantgarde-motiver: Tanken om å legge estetisk *objektalitet* overhodet bak seg, kanskje til fordel for noe slikt som konseptualitet, virtualitet eller *tekst*.

På slutten av 1900-tallet ble Benjamin noe av en rundbrenner på kunst- og mediehistoriske pensa. Både hans "aura"-fiendtlige kunstverk – eksperimentelt fotografi og film – og Benjamin selv som en slags heroisk figur, ble vesentlige punkter i den kunstteoretiske formasjons kritisistiske panorama. Han var jo den tyske jøden som var blitt rammet av publiseringsforbud, og som tok sitt eget liv

---

<sup>3</sup> Se del I, kapitlet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>4</sup> John Berger (et.al.): *Ways of Seeing* [1972], sitert etter Stephen Bann: "Confronting Benjamin", i Hans Ulrich Gumbrecht og Michael Marrinan (red.): *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*, Stanford 2003 side 319.



under flukt fra Gestapo i 1940. Fordi han selv ble nazismens offer, ble han så å si stående inne for en kunstteoretisk posisjon med sitt eget blod: Ertetiden finner her et imperativ, et memento som maner til å stille opp kunsten som noe livsviktig. Anti-fascisten Benjamin, som – i det 1900-tallet viste seg fra sin verste side – insisterte på et politisk omslag, og som døde i denne kampen, står som noe av et kunstteoretisk hovedmonument.

Reproduksjonsessayet er imidlertid også, helt siden publiseringen, blitt møtt av kritikk. Fra og med Adornos skeptiske kommentarer i brevveksling med Benjamin, har teksten ikke sjelden blitt anklaget for en nesten naiv medieoptimisme, for en dogmatisk tro på at filmmediet automatisk skulle føre til progressiv og ikke-fascistisk politisk bevissthet. I *Ästhetische Theorie* skriver Adorno at ”den enkle antitese mellom det auratiske og det masseproduserte verk [...] blir bytte for en oppfatning av kunstverket der fotografiet er mønster, en oppfatning som ikke blir mindre barbarisk enn oppfatningen om kunstneren som en skaper”.<sup>5</sup> Adorno fryktet noe som lignet på de kommunistiske landenes politiske instrumentalisme, i siste ende kunstfiendtlighet. Om aura – som Benjamin etter gjengs tankegang vil forkaste – fremholder Adorno at ”man kan ikke avskaffe den og samtidig ville kunst”.<sup>6</sup>

Uansett om Adorno her danner en posisjon som skiller seg fra bejublingen av det nye, teknologisk orienterte og ikke-auratiske kunstverk, bekrefter han implisitt den oppfatning at Benjamin er det jeg kaller en *kunstteoretiker*. Også Adorno forutsetter uten videre at Benjamins overlegninger munner ut i – og er kontroversielle som – en oppfatning av *kunstverket*. Adorno antar uten videre at Benjamin stiller opp eller instituerer den tekniske reproduksjons verk. Også i Adornos innvendinger er det altså kunstteoretisk tenkning og den kunstteoretiske formasjon som preger forholdet til Benjamin. Dette er representativt for den gjengse diskusjonen rundt Benjamin, som begrenser seg til spørsmålet om

---

<sup>5</sup> Th.W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970 side 89.

<sup>6</sup> Ibid. side 73.

hvorvidt Benjamins *versjon av kunstverket* er en løsning.

Hvor sterkt kunstteoretiske antagelser styrer Benjamin-resepsjonen, viser seg ved årtusenskiftet i en ellers så nyansert og rikholdig fremstilling av modernismens estetikk som i Sven-Olov Wallensteins *Bildstrider*. I sin omtale av Benjamin heller Wallenstein i retning av Adornos syn. For å slå fast sin kritikk av Benjamin som en overdrevent teknologioptimistisk modernist, en som tror på det inherent politisk velgjørende i det nye tekniske kunstverk, kommer Wallenstein faktisk til å feilsitere reproduksjonsessayets nesten beryktede avslutning, den avslutning Adorno hadde kalt "avstumpet": Wallenstein gjengir Benjamin slik: Når fascismen estetiserer politikken, "då svarar 'vi kommunister' med att politisera *konsten*"<sup>7</sup>. Originalteksten lyder derimot: "Slik forholder det seg med den estetisering av politikken som fascismen bedriver. Kommunismen svarer med å politisere kunsten".<sup>8</sup> Faktisk *benevnte* Benjamin motsetningen snarere enn å identifisere seg med en av partene i den. Men den nesten allestedsnærværende kunstteoretiske antagelse om at Benjamin konsiperte en versjon av kunstverket for å stille det opp som noe forløsende, gjør dette vanskelig å se.

\*

Leser man kunstverkessayet isolert, slik det ofte skjer fordi dette gir et resultat som kommer på plass i den kunstteoretiske formasjons topografi, går man glipp av noe vesentlig: Reproduksjonsessayet bringer på spill en kritisistisk skjematisme som er *ukjent for Benjamins tidligere tenkning*. På tross av at reproduksjonsessayet opererer med en fasade som i stor grad har kommet den kunstteoretiske vanetenkning i møte, rommer denne teksten en dypere radikalitet som først blir tydelig når den sees i sammenheng med Benjamins filosofi

---

<sup>7</sup> Sven-Olov Wallenstein: "Modernismens teknologier", i *Bildstrider*, Gøteborg 2001 side 139.

<sup>8</sup> "So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst." "Das Kunstwerk...", op.cit. side 44. Den svenske utgaven som Wallenstein viser til i noteapparatet, sier: "Så förhåller det sig med den estetisering av politiken som fascismen bedriver. Kommunismen svarer med att politisera konsten." Benjamin: *Bild och dialektik*, Stehag: Symposium 1991 side 88.

generelt. Derfor gjelder det å forsøke å lese reproduksjonsessayet på en måte som også beholder fokus på tidligere tekster. Hvis dette medfører en slags uskarphet som gjør det vanskelig å si hvilke perspektiver som tilhører den tidlige og den sene Benjamin, kan uskarpheten likevel, som vi skal se, være legitimert ut fra Benjamins egen tenkning, nemlig det han tematiserer som en *adspredd* betraktning.

Den kritisistiske bruken av Benjamin pleier å overfokusere på spissformuleringene som så å si utgjør reproduksjonsessayets fasade. Hva består denne overflaten, dette kritisistiske pålydende, av? Allerede i forordet knytter Benjamin *tradisjonelle* kunstneriske former og estetiske begreper – ”skaping, genialitet, evighetsverdi og hemmelighet” – til hans samtids verste trussel – nazismen. I teksten relateres kunstneriske og politiske valg umiddelbart til hverandre, i en skjebnetung atmosfære. Sitt eget prosjekt stiller Benjamin kategorisk opp som motsetning til den betenkelige, tradisjonelle estetikken: Den *materialistiske kritiker* utgjør den revolusjonære og potensielt reddende instans:

De nye begreper som i det følgende skal innføres i kunstteorien skiller seg fra de gjengse ved at de er fullstendig ubrukelige for fascismens intensjoner. Derimot kan de brukes til å formulere revolusjonære fordringer i kunstpolitikken.<sup>9</sup>

Underveis i teksten, når Benjamin innfører filosofien om aura og gir bestemmelser av filmens estetikk og den ”adspredd” betraktningsform, foregår en forandring som gjør posisjonene og motsetningene mindre åpenbare. Men i essayets aller siste setninger, liksom for å ramme inn det hele, vender den skarpe motstillingen tilbake, denne gang altså i form av en kontrast mellom fascismen og kommunismen. Det er som om tekstens spektakulære overflate til fulle slår fast at situasjonen dreier seg om et avgjørende valg mellom to, og at redningen kan være en ny estetikk basert på den tekniske reproduksjon.

---

<sup>9</sup> Benjamin, ”Das Kunstwerk...” op.cit. side 9.

### **Det fotografiske innenfor**

I reproduksjonsessayet gjør Benjamin innledningsvis en referanse til Marx' analyse av den tidlige industrikapitalismen. Benjamin angir at han selv vil gjøre en lignende undersøkelse for et senere stadium i kapitalismens utvikling. Han identifiserer seg her på det umiddelbare nivå som en historiker som utvider sin analyse til også å gjelde endringer i den *kollektive persepsjonspsykologien*: "I løpet av store historiske tidsrom forandrer menneskenes sansning seg sammen med de kollektive formers totale væremåte."<sup>10</sup> Man tenker seg dermed at Benjamin, ut et analytisk blikk på både disse endringer og nye teknologiske kjensgjerninger, skal gi sine oppdateringer om det kunstneriske.

Men faktisk er det ikke slik at Benjamin legger nok et nivå inn under et analytisk blikk, at han vil ta med persepsjonspsykologiske forhold for å bygge opp et enda sterkere faktagrunnlag for kritisistiske valg. Hos Benjamin er ikke historikerens betraktning begrenset til analyse som skal føre til konklusjoner. Snarere dreier det seg om å begi seg inn i, eller *nedsenke seg* i, sin egen tid, og dermed gi seg selve blikkvirksomheten i vold. Det å ta de persepsjonspsykologiske forandringer alvorlig, betyr å erkjenne at man selv er *henvist til dem*, at man så å si er omsluttet av sin egen tid eller epoke.

I den grad Benjamins marxistisk inspirerte tenkning må kalles materialisme, innebærer det en bevegelse inn i og ned i materien. Her skiller han seg fra Marx, og fra – som vi skal se – enhver kritisistisk tenkning som vil la politisk og faktabasert vitenskapelighet lede til en ny formulering av *kunstverket*. Det begynner å vise seg at det primære ikke er at Benjamin tenker *om* reproduksjon, foto og film for å forordne en kunstpolitisk løsning, men snarere at han forsøker å arbeide fram en *filmatiske tenkning* og det man kunne kalle en *filmatisering av virkeligheten*. Tydelig blir dette de stedene i Benjamins forfatterskap der han tilstreber en slags oppstykket eller *klippet* form, som i boken *Einbahnstrasse* –

---

<sup>10</sup> Ibid. side 14.

”enveiskjøring” – fra 1928.

Når filmkameraet bringer virkeligheten til fremstilling, er det som en sammenfletning av det som før var adskilt, blick og ting. Benjamin sier at det dreier seg om ”et forløp som ikke lenger kan tilordnes et bestemt standpunkt”.<sup>11</sup> Han skriver at filmen gir ”oversiktsbilder”, ”betoner gjemte detaljer” i det vi kjenner; den utforsker ”banale miljøer under genial bevegelse av objektivet”.<sup>12</sup>

Benjamin sier at den nye tid har ført med seg et ”adspredd” blick som er typisk for kinoens massepublikum. ”På kino faller publikums kritiske og nytende holdning sammen”.<sup>13</sup> Dette innebærer at kunstverket settes fri fra sin opphøydhed og foreligger på samme nivå som publikum, et publikum som i en viss forstand selv fører kamera, involvert med en aktørstatus som både er menneskelig og teknisk. Blikket er en involvert, responderende frihet til å bedømme, kritisere, forkaste og på en måte skjære til. Det dreier seg ikke om tradisjonell estetisk nytelse på avstand, og ei heller om den typen nærhet som tillater instrumentell håndtering. Man kan snarere si at virkeligheten selv blir en billed- og fremstillingspraksis, og at blikket er et moment i denne. Klipping, vekslende kameravinkler og kamerabevegelser byr på en sett, tolket og omtolket virkelighet under fremstilling.

Det Benjamin gjør her, er å legge opp til en alternativ, historisk og materialistisk betraktningsform og gjøre klart at denne betraktningsformen ikke er *overfor*, men del av virkeligheten selv. Film og fotografi er metaforer for en tilstand som kommer for dagen. De angår både kunst og blick; både virkelighet og fremstilling av virkelighet. De nye teknikker står dermed ikke bare som noe angår kunstverket, men representerer en relativisering av et skarpt skille mellom seende og sett, subjekt og objekt, en relativisering som ikke selv blir teoretisert men snarere iscenesatt. I en viss forstand ser vi her Benjamins kritikk av den vanlige subjekt/objekt-dialektikken, på en måte hans variant av det vi hos

---

<sup>11</sup> ibid. side 31.

<sup>12</sup> ibid. side 35.

<sup>13</sup> Benjamin, ”Das Kunstwerk...”, op.cit. side 33.

Merleau-Ponty snakket om som kritikk av det cartesianske skillet mellom ånd og materie.

I *Enveiskjøring* avviser Benjamin det "kritiske" blikks "saklighet", troen på at "den rette avstand" og "et standpunkt" fremdeles er mulig.<sup>14</sup> Vi kan si at Benjamins materialisme her avviser et forestilt historisk utenforskap eller en kritisk avstand. Å oppnå virkelig erfaring "i reproduksjonsalderen" er ikke bare å være levende og sansende i en ny tid, men å gi seg i kast med og være innlemmet i glidninger i forholdet mellom ordnende instanser, mellom ting og blick, oppfatning og oppfattet, slik at det innebærer å gripe tiden som mulighet.

Benjamins interesse for visuell teknikk og teknologi rommer dermed, må vi si, noe helt annet enn enkel politisert medieoptimisme. Teknologivennligheten han fremviser, er heller ikke en venstrepolitisk variant av det tidlige 1900-tallets forståelse av "kameraøyet" som representant for "Neues Sehen", et blick som ser så nådeløst og overmenneskelig klart at det også kan bli det perfekte remedium for politiske krefter.<sup>15</sup> Det dreier seg snarere om en *innstilling* slik man forstår ordet som fotografisk term: En rettethet mot objektet i forbindelse med opptaksøyeblikket, en intern situasjon i den tekniske og tinglige verden, en innvendig eller resiprok relasjon mellom kamera og objekt som tillater et markant ikke-intensjonelt moment.

### **Den alternative historiker**

Dette blir da også modell for den kritiske historikerrolle Benjamin vil gjøre

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin: *Einbahnstrasse* [1928], Frankfurt a.M. 1955 side 95f. Oversatt til norsk i Benjamin: *Enveiskjøring; Barndom i Berlin - rundt 1900*, Oslo 2000.

<sup>15</sup> Den paradigmatisk formulering av slik scientistisk optimisme på kunstens område finner man i Laszlo Moholy-Nagys slagord "Neues Sehen" som gjorde kameraet til det nye, sterkere blick som tilhører den teknisk perfektionerte verden, det utenfor det menneskelige begrensninger. I og med "kamera-øyet" bøter teknologien i følge denne tankegangen på manglene ved det menneskelige øye, en slags høyteknologisk protese ser nå skarpere, sikrere og fra vinkler som før var utilgjengelige. Laszlo Moholy-Nagy: "Fotografie als Erweiterung des Sichtbaren", utdrag fra *Malerei. Fotografie. Film*, Leipzig 1927, i Helmes og Köster (red.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart 2002, samt Rosalind Krauss: "Photographic Conditions of Surrealism", i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass. og London 1986 side 115f.

gjeldende. Historikerrollen blir selv preget av en "adspredd" betraktning. Det som fokuseres er også alltid på vei ut av fokus. Benjamins historikerrolle er kritisk, men dette er ikke synonymt med politisk. Snarere går han inn for å slippe til en annen historie ved å være involvert i historien på en annen måte. Her blir historikeren en slags kombinasjon av historiker, filosof og så å si kunstner, en som så å si forsøker å realisere og bruke mulighetene i det *fotografiske innenfor*. Historikerrollen blir i mindre grad en prominent, "hard" rolle enn en slags estetisk deltagerrolle, selv del av "filmpublikum".

I 1931 hadde Benjamin – i teksten "Liten fotografihistorie" – skrevet om fotografi, reproduksjon og aura i langt mindre tilspissede vendinger enn de som springer i øynene i reproduksjonsessayet. Man kan si at fotografiet i den tidligste teksten i større grad ekspliseres som et meditasjonsobjekt enn som noe i nærheten av generell kunstteoretisk modell. Fotografi både ødelegger, viderefører og bevarer aura. Benjamin går i denne teksten også eksplisitt i rette med fotoforkjempernes bestrebelser for å få fotografi erklært som kunst, altså i rette med en tenkning som er ute etter å installere fotografiet på kunstverkets plass. Vi kan si at fotografi her ikke rett og slett er den nye kunst, men snarere en forkludring av nettopp kunstverkets posisjon. I stedet for fotografi som kunst, går Benjamin inn for det gåtefulle "kunst som fotografi".<sup>16</sup>

I den modernitet som Benjamin beskriver, er det er ikke bare kunstverkets aura som forfaller, kunne man si, men også det kritiske overblikks falske aura. Den materialistiske historikeren kan ikke sveve over historien, men snarere finne nye måter å være i den på, og kan først med dette bli *virkelig historiker*, nemlig en som bidrar til og deltar i forandring. For Benjamin var derimot den *historistiske* historiker, som liksom sto over historien og studerte hvordan den "egentlig var", hjelpeløst fanget i historiens egen dynamikk, den dynamikk som på Benjamins tid viste seg skjebnesvanger. Den historistiske historiker hadde med sin forestilte

---

<sup>16</sup> Walter Benjamin: "Kleine Geschichte der Photographie" [1931], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977 side 60. Se også avhandlingens innledning.

vitenskapelige distanse og objektivitet bidratt til den politiske kynismen, liksom kroppsløs.

Benjamin forsøker noe nesten paradoksalt, nemlig å kombinere 1930-tallets katastrofeerfaring med *nedsenkethet* i den katastrofale virkelighet, og se dette som mulighet til et historisk omslag. En slik kombinasjon er et kunststykke som får utopiske trekk. Benjamin kan si: "Fullstendig illusjonsløshet med hensyn til tidsalderen men samtidig en uforbeholden bekjennelse til den".<sup>17</sup> Poenget er å stå så dypt inne i sin egen periode at den så å si kan leve seg selv ut på en annen måte, gjennom aktivisering av ikke-erkjente muligheter. Vi kan si at det gjelder å vinne noe nytt og mer livskraftig gjennom det Stephen Melville har kalt "periodisitetens bløtgjørende faktum som tilsynelatende gjør oss skjøre".<sup>18</sup>

### Historiske grenseting

Benjamins holdning er blitt kalt "fordypelse i det ytre".<sup>19</sup> En slik fordypelse er også å la overblikket fare, betrakte og nedsenke seg i *et bestemt historisk motiv eller bilde*, det vil si å la det adspredte blikket flyte bort fra andre ting. Her er historikeren det som Benjamin sier om filmpublikum: "en eksaminator, vel å merke en adspredt sådan".<sup>20</sup> Dermed står historisk materiale i en spesiell rolle hos Benjamin. Det dreier seg ikke om deler av objektiv virkelighet, men snarere om *fragmenter* av virkelighet med en bestemt tiltrekning, fragmenter som har en talende *billedkarakter*. Historikeren må være *nettopp* den som tar seg friheten til å bruke fakta som bilder og bilder som fakta.

Benjamins ufullendte hovedverk, *Passasjeverket*, tok fatt i og fremhevet en type tidlig- eller kvasi-moderne minnesmerker fra 1800-tallets Paris, nemlig handlepassasjene og den merkelige skyggeverden mellom modernitet og fortidig

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin: "Der Deskstruktive Character", i *Illuminationen*, Frankfurt a.M. 1977 side 292.

<sup>18</sup> Stephen Melville: "The Temptations of New Perspectives" [1990], i Donald Preziosi (red.): *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford 1998 side 409.

<sup>19</sup> Hermann Schweppenhäuser sitert etter Dag T. Andersson: *Det utsatte nærvær*, Oslo 1992 side 146.

<sup>20</sup> Benjamin, "Das Kunstwerk...", op.cit. side 41.



mystikk som forelå her. Passasjeverket består av tekstfragmenter og sitater som fokuserer på tekniske innovasjoner, arkitektoniske motiver og trekk i bylivet: For eksempel gasslys, støpejernskonstruksjoner og nye billedmedier. Fra inngangen til industrialismen bærer de for den materielle historiker med seg en duft av helt andre muligheter, av tendenser som kanskje ble glemt på veien hit. Man kan si at Benjamin her, i og med passasjenes merkelige kombinasjon av utendørs og innendørs, gir "det fotografiske innenfor" en utpreget historisk ladning.

Benjamins kritiske historikerrolle fremstår som en interesse for å fordype seg i det jeg vil kalle "historiske grenseting".<sup>21</sup> Det Benjamin blir hengende ved, er fenomener som både har noe av nyhetens glans og fortidens mystikk; de vil derfor i mindre grad tilhøre bestemte historiske epoker enn være anakronismer i radikal forstand: Historiske grenseting er historiske ikke fordi de har hatt sin tid, men snarere fordi de ennå ikke har hatt det. Den tiden de kunne passe inn i og åpne for er ennå utestående, noe som vil si at de forblir *plasseringsløse*. Man kan si at de dermed bryter med den faktiske, skjebnesvangre utviklingslogikken, de utgjør "de kanter og tagger som gir noe å holde i for den som vil ut over"<sup>22</sup> historien slik den har kommet til å bli.

Benjamins idiosynkratiske sveip mellom nye fenomener som fotografi, film, gatelivets estetikk og arkitektonisk "drømmekitsch" har noe av fantasibildets drømmeriske, lett tilfeldige karakter. Dette handler i en viss grad om det som kommer uforvarende, om å bli overfalt av et "mer" slik som når Proust opplever det Benjamin omtaler som *uvilkårlig erindring* i det en viss type kake blir dypet i en viss type te.<sup>23</sup> De tingene Benjamin fokuserer på, er ikke ganske enkelt et utvalg, men noe som *tilstøter* et blikk som er åpent for en forandring som ikke er ført på listen over det som det er "realistisk å forvente seg".

---

<sup>21</sup> Se Jørgen Lund: "Menneskelige minnesmerker", i *Nordisk arkitekturforskning* nr. 3, Gøteborg 1994 side 52.

<sup>22</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk* bind I, op.cit. side 592.

<sup>23</sup> Walter Benjamin: "Über einige Motive bei Baudelaire" [1939/40], i *Charles Baudelaire*, Frankfurt

Benjamin vil bruke *surrealistenes* tingmagi historiefilosofisk, og erklærer seg som arving til André Breton:

Han var den første til å støte på de revolusjonære energier som fremkom i det 'foreldete, i de første jernkonstruksjoner, de første fabrikkbygninger, de tidligste fotografier, gjenstandene som begynner å dø ut, salongfløyene, klærne fra fem år tilbake, mondene forsamlingslokaler når deres vogue begynner å trekke seg tilbake.<sup>24</sup>

Benjamin skriver et annet sted at barnets forhold til ting er som "timer i drømmeskogen", der alt forløper "som i drømmer: Det [barnet] kjenner ikke noe som forblir, alt hender det, mener det, tilstøter det."<sup>25</sup> Et slikt forhold til tingen er en "fornyelse av tilværelsen".<sup>26</sup> Som voksen har mennesket, for eksempel når det opptrer som *samlar*, i følge Benjamin kontakt med denne dimensjon av fornyelse: Gjenstander løsriver fra enhver opprinnelig funksjon til fordel for samlergledens egen eksentriske systematikk. Her står tingen "under den merkverdige kategori fullstendighet"<sup>27</sup>, som Benjamin sier.

### Åpningen av det som ligger rundt

I en viss forstand er Benjamins historiker *alene* med den løsrevne historiske grenseting. Den eksentriske og individualistiske *flanørens* løsrevethet fra samfunnssammenhengene er et viktig motiv i Passasjeverket: "Rommet blunker til flanøren: Nå, hva kan vel ha skjedd i meg?"<sup>28</sup> Dette innebærer, kan vi si, at både betrakter og betraktet skjærer ut fra i den etablerte versjon av historien og virkeligheten. Eva Geulen sier at Benjamin står for en "standpunktløs tenkning": Hans eventuelle ståsted er "altså ikke er et fiksert punkt, en kritisk posisjon, men

---

a.M. 1974.

<sup>24</sup> Walter Benjamin: "Der Surrealismus" [1929], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966 side 204, norsk oversettelse i Walter Benjamin/Torodd Karlsten (red.): *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*, Oslo 1975.

<sup>25</sup> Benjamin, *Einbahnstrasse* op.cit. side 64.

<sup>26</sup> Walter Benjamin: "Ich packe meine Bibliothek aus" [1931], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966 side 171.

<sup>27</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk* bind 1, op.cit. side 271.

markeringen av et virtuelt punkt”.<sup>29</sup> Her kan man også tilføye at Benjamin slutter seg til Baudelaires modernisme, der det å være moderne betyr å tre ut av historiens kontinuum.<sup>30</sup> Dette blir på en måte å tre ut av den nådeløse realhistorien, og en del av denne uttreden er nettopp å tre ut av forestillingen om det virkelige som tvingende faktisitet.

Benjamin skriver et sted: ”Marx sier at revolusjonene er verdenshistoriens lokomotiver. Men kanskje er det helt annerledes. Kanskje er revolusjonene det at menneskeslekten, som reiser i dette toget, griper etter nødbremsen.”<sup>31</sup> Et slikt grep er å skape stillstand, og man kan si at det å tre ut av historiens kontinuum omfatter en slik stillstand i forhold til det forløp som allerede er i gang. Hos Benjamin henger stillstand derfor sammen med å tilgodese en annen bevegelse og en annen bevegelighet, så å si utenfor historiens skinnegang.

Hvis modernisme ofte forbindes med det å ta side for overgang, prosess og forandring og dermed nedvurdere det å holde noe fast, kan man si at Benjamin står for en alternativ modernisme, der det faste rehabiliteres som forutsetning for dynamikk. Den materialistiske historikerens materiale er en slags faste eller stivnede størrelser til fordel for bevegelse rundt og utenfor. Her viser en spesiell, utpreget tingestetisk erfaring seg som en vesentlig komponent i Benjamins historiske prosjekt.

I dette lys må vi se det forhold at *begrepet bilde* – ofte formulert som ”dialektisk bilde”<sup>32</sup>, står så sentralt i Benjamins historiefilosofi: Bilde betegner her noe fast, et fragment som er rykket ut av tidens strøm som om det var fastholdt med kamera og film. ”Den historiske materialist kan ikke gi avkall på begrepet om et nærværende [samtid] som ikke er overgang men som tiden står inne i og som er

---

<sup>28</sup> Ibid. side 527.

<sup>29</sup> Eva Geulen: *Das Ende der Kunst*, Frankfurt. a.M. 2002 side 115.

<sup>30</sup> Se om dette Arnfinn Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme: Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, Stavanger 1995 side 80.

<sup>31</sup> Siteret etter Andersson, op.cit. side 83.

<sup>32</sup> Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk* bind I, Frankfurt a.M. 1983 side 577f.

kommet til stillstand.”<sup>33</sup> Det stillestående, så å si et moment av *stase* sammen med de historiske grenseting, blir så å si en forutsetning for det *forandrende ved forandring* og bevegelse.

Å tilgodese fasthet, og dermed en form for *tinglighet*, blir del av det å tilgodese omslaget og historiens mulighet. Møtet med tingen omfatter å slippe og la gå, i en affirmasjon av den virkelighet man dermed havner i. Et fastholdende samvær med tingen eller bildet er også å *skeie ut*. Man kan si at Benjamins hengivenhet til tingene stammer fra en innsikt i at det utopiske ikke lar seg arrangere, men bare tilgodesees, liksom uvilkårlig. Forandring er det som skjer rundt, med oss og i oss, så å si når ingenting skjer. Tingen blir aktuell som en uvilkårlig åpning av det som er rundt den.

Hvis man kan si at Benjamins materialistiske blikk har en slags orientering mot betraktningsobjektet og det utenfor på én gang. Poenget er å tillate at en annen historie kommer til syne utenfor kanten av det som betraktes. På den måten er Benjamin ekspert på det som skjer i blikkperiferien. Dette viser seg også i og med Benjamins begrep om *Ursprung* – opprinnelse. For ham betyr opprinnelse i mindre grad noes oppkomst og begynnelse enn et stadig sprang eller ”frem-sprang” som knapt kan studeres men snarere gis rom for: ”Med opprinnelse menes ikke at det som har opprunnet blir til, men snarere det som springer frem av vorden og forsvinnen.”<sup>34</sup> Tingens egenkarakter, dens fasthet og fylde er det som manifesterer seg når det andre unnslipper betraktning og havner utenfor kontroll, når opprinnelsen får være opprinnelse ved at noe nytt toner fram.

Samværet med tingen er hos Benjamin et samvær *uten noe bestemt ut over*

---

<sup>33</sup> Det tyske ordet jeg her har oversatt med ”et nærværende” er *Gegenwart*, som rommer både samtid og nærvær. Walter Benjamin: ”Über den Begriff der Geschichte” [1940], i *Illuminationen*, Frankfurt a.M. 1977 side 259.

<sup>34</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], Frankfurt a.M. 1978 side 28 (min oversettelse). Den norske oversettelsen i *Det tyske sørgespilletets opprinnelse*, Oslo 1994 lyder: ”Med opprinnelse menes ikke utspringets tilblivelse, men snarere det som springer ut av tilblivelse og forsvinning”. Originalen: ”Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen entspringendes gemeint.”

*tingen*, uten det som kan kalles dens tilknytninger eller kontekst. Som et samvær til fordel for muligheter som ligger rundt, er dette – med en formulering fra Emmanuel Levinas – å “forskyve det værendes gravitasjonssentrum utenfor dette værende”.<sup>35</sup> Iakttagelsen av tingen er dermed også en anerkjennelse av at den har vært under andre horisonter og skal havne under andre enn denne, tingen er diskontinuerlig kontinuerlig med alt annet. Jo større tetthet og betydning tingen får mellom hendene våre, desto mer angir denne tettheten at vi har kontakt med noe videre, nyere.

Vi må si at det tingestetiske moment i Benjamins historiefilosofi bærer sterke likhetspunkter med Rainer Maria Rilkes utpregede motvilje mot historie som et generelt, forklarende regnskap. Den danske dikteren Thorkild Bjørnvig snakker om Rilkes ”absolutte utilbøyelighet til å vite sin plass i større sammenhenger, det gjaldt så vel litterære som filosofiske og historiske.”<sup>36</sup> I stedet for en overskuende og analyserende historisk ”situasjonsbevissthet”, søkte Rilke et ”bevisst ubevisst” forhold til historie og tradisjon, sammen med bestemte ting forsøkte han å arbeide fram en naiv eller ”argløs” *midte*. For, skriver Bjørnvig, ”for stor situasjonsbevissthet kan utvilsomt virke lammende, og kanskje forskyte sannheten i ens hjerte den millimeter, som projisert ut i handlende avgjørelse blir skjebnesvanger.”<sup>37</sup>

### **Permanent oppvåkning**

Benjamins historiske betraktning dreier seg i mindre grad om å ”innta” en viss posisjon enn å tillate seg en betraktning uavhengig av verdimeslige og hierarkiserende posisjoner. En ytterligere nøkkel er her Benjamins beskjeftigelse med drømmeri, søvn og rus. Drømmen, skriver Benjamin i *Enveiskjøring*, kan man bare virkelig omgås fra den andre siden, fra den våkne dag.<sup>38</sup> Det forløsende er for Benjamin ikke drømmen eller rusen i seg selv, men selve møtet

---

<sup>35</sup> Levinas sitert etter Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1998 side 39.

<sup>36</sup> Thorkild Bjørnvig: *Rainer Maria Rilke og tysk tradition*, København 1959 side 15.

<sup>37</sup> *ibid.* side 17.

<sup>38</sup> Benjamin, *Einbahnstrasse*, *op.cit.* side 9.

mellom drøm og virkelighet, mellom søvn og våken tilstand. Det handler om å ivareta den fulle glans av berøringen mellom det som i følge vanlig fornuft ikke kan møtes, mellom dag og natt. I *oppvåkningens øyeblikk* krysser det reelle og det vidunderlige hverandre, eller mer presist: Oppvåkningen er selve den reelle kryssningen av disse, en umulig størrelse som likevel står fram som helt reell. Benjamin sier at "drømmerens verden slår om i de våknes verden".<sup>39</sup>

Fra et av sine eksperimenter med hasj noterer Benjamin: Rusen "skrumper inn og blir til en blomst".<sup>40</sup> Rusens romlige forskyvninger materialiseres til en vakker gjenstand, og skjønnheten er samtidig selve denne materialisering i det våkne språket etterpå, man kan si en språkblomst. Språkblomsten er dermed en produktiv ivaretagelse av rusen som virkelighet. "Den våkne dag" er da ikke et annet sted, en annen dimensjon enn drømmen og rusen, men snarere nettopp blomsten som brer seg ut, en stadig utfoldelse og frembringelse. Virkeligheten er ikke motstykket til drømmen, men snarere noe som drømmen og rusen *avgir*, og noe som i sin tur kan avgj drøm. Vi kan snakke om trinn eller platåer som veksler identitet.

### **Kunstverket som grenseting**

Tittelen "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" antyder et blick rettet mot kunstverket i en bestemt situasjon, i en slags krise. Man kunne si: Et blick mot en historisk grenseting og et blick i oppvåkningens øyeblikk. Her er ikke kunstverket noe som granskes teoretisk, som har eller bør ha visse egenskaper, men snarere en uviss størrelse i en dagsorden som blir like uviss. Det adspredte blick flakker også i dybden, etter tingens "hva" og "hvorfor". Man kunne si: en dveling og en fordykning i "oppvåkningens konstellasjon".<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk* bind II side 1058, her sitert etter Ansgar Hillach: "Dialektisches Bild" i Opitz og Wizisla (red.): *Benjamins Begriffe* bind 1, Frankfurt a. M. 2000 side 195.

<sup>40</sup> Notat fra 1928 i Marseille, sitert etter Josef Furnkäs: "Aura", i Opitz og Wizisla (red.): *Benjamins Begriffe* bind 1, Frankfurt a.M. 2000 side 109.

<sup>41</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk* bind I, op.cit. side 571.

Kunstverket er altså ett blant mange kulturelle bruddstykker som den materialistiske historikeren Benjamin vil betrakte på nytt, omarrangere og omplassere i forhold til de vanlige rammer. Hele reproduksjonstemaet er dermed også et blott motiv eller bilde. Reproduksjonsessayet er ikke et sted der Benjamins ellers kompliserte filosofi liksom blir bragt på en anvendelig form og leder til konkrete, kunstteoretiske anbefalinger, men snarere et avgjørende tilfelle av det å fordype seg i ett bilde og la helheten forsvinne.

Like ikke-forutinntatt og på en måte ubevisst som foran et kamera, blir kunstverket altså fokusert på, sett forbi, beskåret og overlappet. Utviklingen av den tekniske reproduksjon, altså fotografisk teknologi, hadde rundt 1900 i følge Benjamin ikke bare ført til en ny klasse bilder som konkurrerte med maleriet. Reproduksjonen hadde også "gjort helheten av overleverte kunstverker til sitt objekt og begynt å underkaste verkenes virkning de dypeste forandringer".<sup>42</sup> Men de "dypeste forandringer" det er snakk om, angår altså i mindre grad "verkene selv"; snarere dreier det seg om at et slikt "verkene selv" blir affisert når de selv bare er historiske grenseting. Den tekniske mangfoldiggjøring bidrar til å undergrave originalens autoritet, men dermed også originalitetens ur-sted, nemlig kunst i det hele tatt.

Kameraets innstilling i det liksom intensjonsløse møte med et kunstverk, er et møte som inneholder noe paradoksalt. Det får anstrøk av en slags surrealistisk magi: Noe som er laget for å bli betraktet, blir nå betraktet uforvarende, så å si i vanvare, liksom for første gang. Vi kan si at Benjamin oppdager en komponent av historisk grensetinglighet i kunstverket. Kunstverket i betydningen det konkrete kunstobjekt som utvilsomt foreligger, det tradisjonelle, auratiske kunstverket, er en gammel kjenning som begynner å få andre trekk. Kunstverket i fotografiets, reproduksjonens, futurismens, dadaismens og surrealismens verden er en flytende, problematisk og tendensielt udefinerbar størrelse. Det er like mye en teatral og karikerende utgave av blikket selv som om det er noe som

---

<sup>42</sup> Benjamin, "Das Kunstwerk...", op.cit. side 11.

foreligger for blikket. Den adspredelse som her oppstår, dreier seg i mindre grad om å innlemme mer i oppmerksomheten, om å gjøre det ubevisste bevisst, enn om å tillate og ivareta det ubevisste som noe helt virkelig.

### **Etter ”kunstens områdekarakter”**

På Benjamins tid hadde man ikke bare erkjent problemene i forbindelse med konvensjonell kunst, *men også begynt å se det konvensjonelle, gjentakende i oppbudet av ny kunst*. Derfor er det selve forestillingen, lokaliteten kunst som begynner å bli fjern, en grenseting, som når Benjamin sier: ”Det vi kalte kunst, begynner først to meter unna kroppen”.<sup>43</sup>

Når kunstverket erfares som noe *i* reproduksjonens tidsalder, er det ute av sin avgrensning og av sin (kunstteoretiske) plassering. Her blir det vanskelig å si om man har med kunst å gjøre, står overfor kunst eller er i kunst. Kunst beveger seg ”ned” mot virkelighet og virkelighet ”opp” mot kunst. I denne milde tilnærming mellom forskjellige instanser kan man si at reproduksjonsproblematikken henger sammen med en slik ”likesæle” som den vi tidligere så i forbindelse med kunstens ende hos Heidegger. Man kan imidlertid ikke forstå dette som en *innstilling til* verden, snarere en *tendens i* den, som minner om det vi sa om kunstens ende i forrige kapittel.

I *Enveiskjøring* skriver Benjamin: ”I malerigallerier viser folks ansiktsuttrykk en dårlig skjult skuffelse over at det bare henger bilder der”.<sup>44</sup> Her skyldes skuffelsen ikke først og fremst at det presenteres en liksom feil, foreldet type kunst, men et ønske om å finne noe som ligger hinsides enhver forventning og prekvalifisering. Benjamin skrev i notater til reproduksjonsessayet: ”Så snart en gjenstand blir betraktet av oss som et kunstverk, kan den ikke lenger fungere som et slikt i det hele tatt”.<sup>45</sup> For Benjamin er det derfor ikke slik at løsningen er å omforme og

---

<sup>43</sup> Walter Benjamin: ”Traumkitsch” [1927], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966 side 160.

<sup>44</sup> Benjamin, *Einbahnstrasse*, op.cit. side 108.

<sup>45</sup> Walter Benjamin: ”Paralipomena, Varianten und Varia zur ersten Fassung von ’Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’”, i *Gesammelte Schriften* bind I,3, Frankfurt



fornye kunstverket for å komme konvensjonene i forkjøpet. Snarere dreier det seg om å la den teoretiske *forutsetning av kunst*, og dermed av skillet mellom kunst og ikke-kunst, tone ut. Dette skjer ikke uten kunstverket, men uten tro på kunstverket som et lokalisert unntak som kvalifiserer det til en rolle som overskridelsesremedium.

Vi kan si at Benjamins nye estetikk dreier om *oppgjør med lokaliteten kunst*, den går inn for "tilintetgjørelse av læren om kunstens områdekarakter".<sup>46</sup> Benjamins problematisering av det "auratiske" kunstverket er dermed samtidig en advarsel mot å stille opp og posisjonere det moderne, tekniske kunstverket – som den kunstteoretiske tenkning vil se som det forløsende alternativ – som idealløsning. Benjamins filosofi advarer dermed implisitt mot "det nye kunstverkets" egen falske aura, mot en repetisjon av en uproblematisert vane eller oppstillende kult.

Ut fra dette kan man også si at Benjamins fornyelse av estetikken er knyttet til å gjenvinne noe liksom opprinnelig estetisk eller kunstnerisk. For Benjamin dreier dette seg om å ivareta "virkelighetens apparatfrie aspekt; dette som mennesket har rett til å kreve av kunstverket".<sup>47</sup> Her står man ikke uten kunsten, men snarere liksom med kunsten i ryggen. Poenget er ikke å orientere seg etter kunstverket, men snarere å kunne omgås ting med den imøtekommenhet som blir mulig fordi de er potensielt like viktige som enhver instituert superstørrelse. Man kan si at hans tingestetikk, som altså tillater seg å se også kunstverket som historisk grenseting, faller sammen med et *ikke-lokaliserende* eller *spredt* kunstbegrep.

På bakgrunn av Benjamin skriver Gianni Vattimo: "Den adspredte iakttagelses erfaring treffer ingen verker lenger, den beveger seg i et lys av undergang og

---

a.M. 1974, her sitert etter Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* [1997], Köln 1999 side 203 (note 15).

<sup>46</sup> Walter Benjamin: "Lebenslauf III" [ca 1928], *Gesammelte Schriften* VI side 218f, her sitert etter Karheinz Barck: "Connecting Benjamin", i Hans Ulrich Gumbrecht og Michael Marrinan (red.): *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*, Stanford 2003 side 43.

<sup>47</sup> Benjamin, "Das Kunstwerk...", op.cit. side 32.

nedsenkelse, og også om man vil i lys av de forstrødte betydninger”.<sup>48</sup> I en viss forstand dreier dette seg om den ”estetiske” fritt spillende holdning. Det som den adspredte betraktning har med å gjøre, er posisjonsløst og bare kanskje, og hvis man kan kalle det kunst, er det alltid utestående, unndratt enhver prekvalifisering. Avlokaliseringen av kunst ivaretar nettopp det utilgjengelige eller ”uberørbare” som noe ulokalisert, og altså ikke som et oppstilt ideal.

Til en viss grad kan man si at Benjamins ikke-lokalisierende kunstbegrep og avlokalisering av kunst også får likhetspunkter med en bestemt førmoderne estetikk, en estetikk som snarere er åpen enn forestillende og lokaliserende: Den *nyplatoniske* tendens i 1700-tallets estetikk, som for eksempel var til stede hos Winckelmann og Schelling, spiller på tanken om en *likeartethet* i alt som omgir oss, forskjellene blant tingene og omgivelsene blir bare gradforskjeller. Sentralt for denne estetikken står tanken om det *nærværendes transparens*, slik det eksemplarisk kommer til uttrykk i den klassisistiske konturtegningen.<sup>49</sup> I stedet for den kontrast som kunstteorien opererer med mellom et overskridende kunstverk og en lavtstående, dennesidig virkelighet, åpnes det her for et spill med differenser og betoning innenfor det likeartede: Veksling mellom nærvær og fravær, positiv og negativ form, ting og tomrom. Denne estetikken er sansen for virkelighetens variasjonsrikdom som åpner seg ved den ytre skikkelse, kontrast og kontur, innenfor og utenfor det vi markerer ut som ”kunstverket”.

Man kan si at dette omfatter en spesiell, nesten uvilkårlig *forbigåelse* av Kunsten, som lar den spre seg blant tingene.<sup>50</sup> Her kan vi føye til at det begynner å vise seg at den vanlige kunstteoretiske insisteringen på kunstverkets ideale

---

<sup>48</sup> Gianni Vattimo: ”Die Wahrheit der Kunst”, i *Das Ende der Moderne* [1985], Stuttgart 1990 side 66.

<sup>49</sup> Se Wolfgang Ernst: ”Absenz”, i Karheinz Barck et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 1, Stuttgart 2000, og Barbara Maria Stafford: ”Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility”, i *Zeitschrift für Kunstgeschichte* nr. 43, Berlin 1980.

<sup>50</sup> Her kan man føye til at Maurice Blanchots sentrale begrep for noe slikt som jeg har kalt avlokalisering, nemlig *désoeuvrement* ikke bare betyr noe slikt som ”verkløshet”, ”ikke-iverksettelse” eller ”av-verking”, men på fransk har den direkte betydningen ørkesløshet eller lediggang. Se Atle Kittang: ”Maurice Blanchot og litteraturens gåte”, i *Bøk* nr. 1, Oslo 1993 side 33.

unntakskarakter har vært preget av en *manglende tro på virkelighetens egen evne*, manglende tro på virkelighetens mulighet til å omfatte slike "undre" og "unntaksøyeblikk" vi har en tendens til å lokalisere som kunst. Kunstteoretisk innstilling er i en viss forstand å ha mistet troen på at kunstnerisk erfaring vil innfinne seg igjen. Den kunstteoretiske innstilling konstitueres i samme grad som tilliten til virkeligheten selv svikter. Å risikere det teoretisk oppstilte kunstverket er å ta sjansen på virkelighetens egen evne til å være noe mer, til å bli til en annen historie. Den kunstteoretiske innstilling har derimot en tendens til *nihilisme* i den forstand som Nietzsche beskyldte den vestlige filosofitradisjons idealisme for: Å tappe verden for betydning til fordel for transcendent ideer og idealer.

### **Kontemplasjon eller aktivisme?**

Adspredthet, fordypelse, apparatfrihet – hva da med den sterke politiske og kunstteoretiske klangen i reproduksjonsessayet, det jeg har kalt dets kritisistiske overflate? Var denne kritisismen, som makte til å foreta det avgjørende valg i praksis, bare spill fra Benjamins side? Eller var reproduksjonsessayets politisk-instrumentalistiske trekk bare et desperat ad hoc-tiltak i nødens stund, noe som gikk mot Benjamins opprinnelige og virkelige filosofiske innsikt? Beviser ikke hans tragiske død uansett at konklusjonen på hans filosofi må bli strengt politisk og aktivistisk?

Under totalitarismens og krigens trussel, for den erfaring som vet hvordan det gikk med Benjamin personlig, virker det kontemplative, tenkende, estetiserende straks som holdningsløs og livsfarlig "appeasement". Benjamins skjebne har en tendens til å knesette en plikt til å forbli i en slags stridsmodus. Men en kritisistisk konklusjon ville være ensbetydende med å underkjenne Benjamins insistering på å bli værende i de historiske realitetene og "bekjenne seg til" dem. Benjamin byr ikke bare på, gjennom reproduksjonsessayets fasade og sin egen tragiske død, en situasjon som lett får oss til å innta en engasjert, teoretisk og kritisistisk oppstilling. Han tilbyr også gjennom hele sin filosofi en særegen innvendighet som har utopisk glans, nettopp ut over de skarpe alternativer og den moralske og

politiske anspenthet.

Da Benjamin hadde forgiftet seg selv under flukten fra den nazistiske ordensmakten, ble han funnet i live, men brukte sine siste krefter til å forhindre livredning. Hvis vi et øyeblikk oppfatter undergangen som den siste beskjed han hadde å gi, kan vi kanskje si at han med sin død lar sin egen utsagnsposisjon stå *åpen*. Dette kan man tolke som en åpning for oss, et sted vi kan gå *inn*. Her dreier det seg da i større grad om å tenke videre med Benjamin og ut fra Benjamin enn om å konkludere ved å plassere ham der han liksom "egentlig" hører hjemme, nemlig i et skjebnesvangert landskap av motsetninger som han i virkeligheten selv forsøkte å komme bort fra. Å gå inn der Benjamin på grunn av omstendighetenes idioti måtte gå ut, kan være nettopp noe så risikabelt og virkelig som det Benjamin selv forutså for filosofien.

Benjamins bestrebelse på å skape virkelige alternativer fortjener uansett å leve videre, ikke dø med personen Benjamin på grunn av moralsk eller politisk dogmatikk. Slik kan Benjamin være en tankekraft og ikke forkomme som krigsoffer i dobbel forstand. Allerede i 1949, mindre enn ti år etter Benjamins selvmord, beskrev Adorno – som kjente og i mange sammenhenger lot seg inspirere av Benjamin – sammenhengen mellom en skadet, katastrofepreget erfaring og plasserende sorthvitt-tenkning:

Topologisk tenkning, som om ethvert fenomen vet hvor det hører hjemme men ikke om noe fenomen hva det er, er hemmelig beslektet med det paranoide vanvidds-system som ble avskåret fra erfaringen av objektet. Med kategorier på tomgang deles verden opp i svart og hvitt, og legges dermed til rette for det herredømme som begrepene en gang ble konsipert mot.<sup>51</sup>

Man kan si at omgangen med Benjamin i ettertid utgjør en eksemplarisk prøve

---

<sup>51</sup> Th. W. Adorno: "Kulturkritik und Gesellschaft" [1949], i *Prismen*, Frankfurt a.M. 1976 side 24f.

på omgangen med det "vanvidds-system" som rådet i 1940. Hva Benjamin "mente selv", i hvilken forstand eventuelt reproduksjonsessayet kan stå som del av Benjamins testamente, er spørsmål som løser seg opp når man begynner å legge merke til den vanvittige redselen for å trå feil, og skjønne at den er et resultat av, snarere enn et tiltak mot, katastrofe. Nettopp ved å la være å falle inn i eller orientere seg ut fra forhåndsdefinerte posisjoner kan noe komme til utfoldelse og liv. En slik utfoldelse kan også angi en forståelse av tenkning som skiller seg fra "topologisk tenkning": Adorno bestemmer tenkning ved en annen anledning som "motstand mot det som er pådyttet".<sup>52</sup>

Når vi problematiserer Benjamins filosofi og Benjamin som historisk tema får vi anledning til å legge merke til i hvor sterk grad begrepet kunst er blitt historisk flettet sammen med *det å gå inn for noe*. Den plasserende, moralsk og politisk informerte beredskap har en tendens til å ta over. Å oppsøke disse tekstene, denne personen, dette motivet som Benjamin er blitt, er å utsette seg for en vesentlig brytning med den kunstteoretiske formasjon, med teori, eller mer radikalt: Med de *eksistensielle* komponentene i en slik formasjons overfortenkning. Man kunne tillate seg å si at Benjamins død og den annen verdenskrig fremstår som en prøve på muligheten til å tenke mildt eller *svakt*<sup>53</sup> i forbindelse med det estetiske.

Er Benjamin kunstteoretiker eller tingestetiker? Han forener ekstremer, nemlig den kritisistiske interessen for en "reddende" kunst og en ekstrem sans for det tilfeldige, ubevisste og historisk forfalne, det som forblir i en karakter av historisk grensetinglighet. Tingestetikk og kunstteori opptrer her på en måte som olje og vann, uforenlige men likevel med en tendens til å infiltrere og visualisere hverandre i halvveis omslutning. Benjamin, med alt drama og alvor som knytter seg til ham, viser selve dramatikken i, selve spranget som kreves for å si at tingestetikk *nettopp* er verken det ene eller det andre, men en stadig påbegynt

---

<sup>52</sup> Th. W. Adorno: *Negative Dialektik* [1966] Frankfurt a.M. 1988 side 30.

<sup>53</sup> Jeg tenker bruker her selvfølgelig begrepet svak i Vattimos forstand, se avslutningen av kapittelet "Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem".

begynnelse blant tingene.

## Avslutning: Tingestetikk

Hvis vi tenker ting og tinglighet som noe som er stilt opp *mot* kunst, kanskje som det som burde komme *i stedet for* verk og kunst, forsvinner tinglighet som tinglighet og blir til gjenstand. Da ”når ikke tingen sitt tingvesen”, for å si det med Heidegger.<sup>54</sup> Ingen av tingestetikerne Merleau-Ponty, Heidegger eller Benjamin stiller ting og kunst opp mot hverandre, men lar dem heller gli sammen. Man kan si at det som først så ut som en konkurranse eller motsetning mellom verk og ting, slik jeg også har antydnet ved å legge opp til en slags konfrontasjon mellom den kunstteoretiske formasjon og tingestetikken fra og med begynnelsen av 1900-tallet, viser seg som noe annet.

Tingestetikken representerer i mindre grad en posisjon eller et parti på én side av et stort skille, for eksempel 1900-tallets store skillelinje. Snarere dreier det seg nettopp om å la en slik skillelinjeteori, som verdenskrigen forsterket, tone ut. Tingestetikken er ikke et noe vi står overfor, men snarere fordypet tilstedeværelse, ny innvendighet på tross av våre teoretiske og kritisistiske impulser. Slik sett er tingestetikken ikke bare en estetisk relevant synsmåte som blant annet er knyttet til de historiske forfatterne Heidegger, Merleau-Ponty og Benjamin, men like mye en erfaringsmulighet i møtet med tenkningens historie; en mulighet som springer fram ved siden av og mellom de prekære alternativer som er stilt opp på forhånd. Vi står i mindre grad overfor et tilfelle av tingestetikk enn ved begynnelsen av tingestetikk, eller snarere: Ved erkjennelsen av at tingestetikk er begynnelse.

Fordi tingen er noe annet enn en gjenstand, kan den ikke bli forestilling eller noe teoretisk oppstilt, men verken mer eller mindre enn et *estetisk* moment som realitet. Tingestetikk er ikke å holde seg til tingen, men snarere å la tingen være ikke-metafysisk. Man kan si at tingligheten er det som blir igjen på objektsiden i bevegelsen bort fra metafysikken, og dette er ikke lenger en objektside. Tingestetikk betyr i en viss forstand å la ting være, beholde den utenkte side. I

tingestetikk tenker tenkningen seg selv og overfor-forholdet *inn i tinglighet*. Her er det nødvendig å la være å forutsette den teoretisk opphøyde størrelsen Kunsten.

”I hvilken grad finnes kunsten?”<sup>55</sup>, spurte Heidegger. Når man ser etter, finnes denne tvilens kraft langt flere steder enn man skulle tro. Maurice Blanchots filosofi, som kretser rundt en slags negativitet til begrepene kunst og verk, er gjennomsyret av den: ”Hva gjør det med væren hvis man sier at noe slikt som Diktetekunst eksisterer?”<sup>56</sup> Vi kunne svare at det å si og forutsette at kunsten eksisterer begrenser tingestetiske muligheter og værensmuligheter.

Tingestetikk betyr ikke å kvitte seg med det teoretiske overfor-forholdet, men snarere beholde det som noe annet, noe mer romlig, uorientert og foreløpig, noe som plutselig skjærer ut til siden. Tingestetikk er gjennomgåelse og gjennomleving av lokaliteter, ulokalisert, sidelengs og på tvers, hjelpeløst romlig. Tingligheten blir kontinuitet med alt det andre, alt det mulige både ”der ute” og ”her inne”, det som man tradisjonelt ville henlegge til det hinsidige eller transcendent. Med et uttrykk fra Gaston Bachelard kan vi si at tingestetikk er ”utbredelsens væren”.<sup>57</sup> ”Tingene er aldri bak hverandre”<sup>58</sup>, skriver Merleau-Ponty, og vi kan si at tingestetikk er forsøket på å gjenåpne sideretningen, gang på gang. Tingestetikken er i mindre grad noe vi står overfor enn et mellomværende. Med en distinksjon fra Gabriel Marcel kan man si at tingestetikk ikke er et ”problem” – noe vi har foran oss og kan forsøke å løse – men snarere et *mysterium*: Noe vi selv er dratt inn i, som vi selv i mindre grad *har* enn *er*.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Se kapittelet ”Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem”.

<sup>55</sup> Martin Heidegger: *Der Urprung des Kunstwerkes* [1935], Stuttgart 1960 side 56

<sup>56</sup> Maurice Blanchot: ”Mallarmes erfaring” [1955], i *Orfeus' blik og andre essays*, København 1994 side 86.

<sup>57</sup> Gaston Bachelard: ”Drømmeren 'cogito'”, i Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier*, Odense 1984 side 189.

<sup>58</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Øyet og ånden* [1964], Oslo 2000 side 41.

<sup>59</sup> Takk til Gunnar Danbolt som gjorde meg oppmerksom på denne distinksjonen. Den er utarbeidet av Marcel i verket *Être et avoir* [1935], se Arnold Köpcke-Duttler: ”Être et avoir”, oppslagsord i Franco Volpi og Julian Nida-Rümelin (red.): *Lexikon der philosophischen Werke*, Stuttgart 1988 side 264.



## POSTTEORETISKE BILDER I TINGESTETISK ROM

Historie faller fra hverandre i bilder, ikke i historier

Walter Benjamin<sup>1</sup>

### Erkjennelsesmateriell mellomtale

Særlig ved å fokusere på den amerikanske minimalismens gjennombrudd, kan man tenke seg at maleriet på 1960-tallet beveget seg ut i rommet og nærmet seg det skulpturalt plastiske. Dette får konturer av en slags generell kunsthistorisk begivenhet, en utvikling *fra* det innrammede og avgrensede verk *til* installasjon, ready made-preget objektkunst, samt til stedsspesifisitet og performance. Her er én fortelling om opptakten til vår tids kunst eller eventuelt den "postmoderne" kunst: En bevegelse ut i det virkelige, tredimensjonale og etter hvert sosiale rom.

Man kan også si at bevegelsen henimot virkelige ting i et virkelig rom henger sammen med en overgang fra et slags "Picasso-paradigme" til et "Duchamp-paradigme". Duchamp fikk, ikke minst gjennom figurer som Jasper Johns og Robert Rauschenberg, en vesentlig betydning for den kunstneriske beskjeftigelsen med prosaisk virkelighet på 1960-tallet. Men vi kan legge merke til at "paradigmeskiftet" ikke ganske enkelt er en om-kanonisering, fra én stor kunstner til en annen. Snarere må vi si at Duchamp og hans ready made har en slags underlig men uomgjengelig betydning som noe *mer og annet enn kunst*. Duchamp er ikke identisk med Duchamps produksjons betydning på listen over kunstverker, ei heller med innflytelsen på senere kunstnere. Noe tilsvarende kan vi i stor grad si om minimalismen: En betydning ut over det kunstneriske, ikke minst ut over den kunstneriske virkningshistorien.<sup>2</sup>

Hvis oppgjøret med det avgrensede og kanskje "lukkede" verk kan sies å innebære en slags prioritet til *tingen* – og til det plastiske og det virkelige rommet – har dette en

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk* bind 1, Frankfurt.a.M. 1983 side 596.

<sup>2</sup> Dette er antydnet allerede av det faktum at både Duchamp og minimalismen ofte er blitt behandlet like mye som noe *filosofisk* som noe rent kunsthistorisk. Se for eksempel Thierry de Duve: *Kant nach Duchamp* [1989], München 1993 og Hal Foster: "The Crux of Minimalism" [1986], i *The Return of the Real*, Cambridge Mass. 1996. Se også nedenfor, "bildene" "Å gå glipp av kunsten. Michael Fried som figur" og "Fenomenologisk kunstteori?".

betydning som går langt ut over det standardperspektivet som sier at installasjon og stedskunst er noe som "tok over" i *kunsten* på 60-tallet. I og med Duchamp og ready made'en, og i og med minimalismen og det "avgrensede verks undergang", oppstår et grep utover og i dypet, inn blant tingene og kroppene. Duchamps betydning er ikke identisk med det som kom opp da en sendreiktig resepsjonshistorie omsider anerkjente ham som kunstner. Snarere er han et skår i den kunstteoretiske og kunsthistoriske flaten som det fremdeles tar lang tid å erkjenne og anerkjenne.

Minimalismen og Duchamp, eller nærmere bestemt minimalismens stilling og Duchamps stilling, er bundet til en erfaring av at kunsten liksom spres og renner ut mellom fingrene på en, midt i det virkelige. Minimalismen innebærer ikke ganske enkelt at verker med "minimal" kunstkarakter og det Michael Fried kalte "objektalitet"<sup>3</sup> tok over på kunstscenen, men at en materialitet som ikke kan innplasseres så å si gjør seg ukontrollert gjeldende fra og på tvers av kunstscenen og – kan vi si – på tvers av de andre lokalitetene som den kunstteoretiske formasjon forestiller seg. Vi kan kalle det tinglighetens innsigelse mot kunstteoretisk tenkning.

Man kan i dag registrere en opphopning av temaer med en lignende status i forbindelse med kunsten og det samtidige. De har det til felles med minimalismen og "Duchamp-paradigmet" at de angår pågående *forandringer* eller aktuelle *tilstander*, på en eller annen måte knyttet til spørsmålet om kunsten og "det samtidige". I etterkant av Rosalind Krauss' berømte artikkel "Sculpture in the expanded field" fra 1979<sup>4</sup>, har vi for eksempel fornemmelsen av å være involvert med et *utvidet felt*. Eventuelt har vi sett, og er fremdeles involvert i, en *dematerialisering av kunstobjektet*.<sup>5</sup> Dessuten – med utgangspunkt i begrepet konseptkunst – sies det at kunsten generelt har gjennomgått en *konseptualisering*.<sup>6</sup> Helt fra slutten av 1960-tallet har det også vært snakk om en *vending fra verk til kontekst*, og en *performativ vending* fra autonomt kunstobjekt til aksjon eller begivenhet.

---

<sup>3</sup> Se "bildet" "Å gå glipp av kunsten. Michael Fried som figur".

<sup>4</sup> Rosalind Krauss: "Sculpture in the Expanded Field", *October* nr. 13, Cambridge Mass. 1979, trykket igjen i Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass. 1986. Gjennom de siste tiår har et utall tekster av andre forfattere spilt på Krauss' begrep.

<sup>5</sup> Lucy Lippard: "Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", New York 1973, utdrag i i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford og Cambridge Mass. 1992

<sup>6</sup> Se Lene Tortzen Bager: *Kunstbegreb, henvendelse og repræsentation*, Århus 2000.

Man kunne kanskje avfeie mange av disse uttrykkene og temaene som teoretisk sjargong og løst kunsthistorisk snakk, altså som noe man helst burde overlate til det kulturjournalistiske småprat og til galleristers salgsfremstøt. Kanskje er det umulig å operere med spesielt "samtidige" stikkordmessige størrelser uten å bli pinlig minnet om at oppsummering av en plural virkelighet ender som klisjé. Men likevel sier fornemmelsen at det er noe mer vederheftig på ferde her. Krauss antydte noe slikt allerede tidlig på 1970-tallet i forbindelse med uttrykk som *dematerialisering* og *postminimalisme*. Hun bemerket "den ekstreme avstand mellom disse termenes strategiske verdi og deres evne til å signifiere".<sup>7</sup>

Vi kan si at det dreier seg om begreper og temakretser med treg betydning, størrelser som har en tendens til å klebe seg fast, vende tilbake og ikke komme på plass. Krauss antydte altså en verdi som var nærmest omvendt proporsjonal med begrepenes evne til å bety noe presist og bestemt. Det er som om selve den *opake* karakteren som særpreger dem selv utgjør en spesiell gehalt, som om den manglende evne til å signifiere i seg selv signifiserer noe vesentlig.

Et hint om betydningen av disse begrepene og temaene kan man få ved å legge merke til at de har dét til felles at de undergraver skillet mellom kunst og teori, eller mellom "verk" og "blikk": *Konseptualitet* gjelder begge sider av denne tradisjonelle motsetningen, eller betyr nettopp en oppløsning av dette skillet. *Det utvidete felt* er noe som tanken og blikket selv blir involvert i, men er også et "kunstnerisk faktum" i og med "åpne" eller potensielt uendelige verker fra slutten av 1900-tallet. Enhver *dematerialisering* av kunstobjektet er noe som skjer på "Kunstverkets" plass, men handler samtidig uvegerlig om økt betoning av blikket, tanken eller den skriftlige tematisering. Duchamps betydning er også rammeverkets, *kunstinstitusjonens* og *kuratorens* betydning.

### **Svake kunsthistoriske bestemmelser**

I denne siste delen av avhandlingen vil jeg forsøke å ta utgangspunkt i et utvalg slike temaer, temaer som har en tendens til å melde seg på den kunsthistoriske agenda når vi vil snakke generelt om "vår egen tids kunst". Deres manglende evne til å

---

<sup>7</sup> Rosalind Krauss: Sense and Sensibility: "Reflections on Post '60s Sculpture" [1973], i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000.

signifiere – for å beholde Krauss' term – vil jeg betrakte som en mulighet. Disse begrepene og temaene kunne kalles *svake kunsthistoriske bestemmelser*<sup>8</sup>, der svakheten er et bestemt fortrinn. Jeg oppfatter dem som områder der en historisk forandring i forhold til det jeg kaller kunstteoretisk tenkning begynner å bli merkbar. Det porøse eller svake kan betraktes som den kunsthistoriske og kunstteoretiske tankegangs fornemmelse for sin egen potensielle oppløsning.

Svake kunsthistoriske bestemmelser er ikke ganske enkelt *om* kunst, men også *i* kunst og *i avstand til* kunst. Mangelfullheten som *analyseredskaper*, og i tillegg den manglede direkte *appliserbarheten*, kan her betraktes som en mulighet til å erkjenne og anerkjenne endringer i tenkningen og virkeligheten selv, i retning av en postmetafysisk nedtoning eller *av-lokalisering* av kunsten. I den grad de svake kunsthistoriske bestemmelser har å gjøre med en kunstnerisk kanon, henger det sammen med en av-kanonisering: I mindre grad en beundring av bestemte verker enn en svak affinitet til produkter og motiver som åpner en slags *stedløshet* blant tingene.

### **Postteoretiske bilder**

De svake kunsthistoriske bestemmelser kan forstås som *realiseringsmotiver* som er vanskelig tematiserbare fordi de selv er under historisk realisering. I fem separate tekster vil jeg her derfor prøve å gå noen av dem etter i sømmene og se dem som en slags potensielle vendinger bort fra kunstteoretisk tenkning. I debatten foreligger de svake kunsthistoriske bestemmelser usystematisk, de virker til dels overlappende, som om de flyter sammen, overflødiggjør hverandre og bringer hverandre opp på én gang. Dette gjelder også forholdet mellom de enkelte realiseringer eller "postteoretiske bilder" som jeg vil presentere her. Bildene er punktuelle og relativt selvstendige opparbeidelser. Man kan si at det porøse og svake skal prøves ut og leves ut som en punktvis, materiell eksistens.

Man kunne si at dette legger opp til separate bilder med *potensiell utstrekning*. Siden de er basert på temaer med et visst preg av drivgods, blir bildene og forholdet mellom dem også et forsøk på å ivareta og i en viss forstand realisere et slags ikke-

---

<sup>8</sup> Begrepet *svak* skal her sees i Gianni Vattimos betydning, se del II, kapittelet "Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem".

systematisk rom, som i seg selv er betydningsbærende for noe slikt som kunstens avlokalisering og undergang. Bildene er i romlig spredning, noe som også betyr at de medskaper rommet ved å hevde seg hver for seg. Det særegne ved hvert enkelt bilde er en slags relativ fortetning, på en usystematisk, solidarisk avstand til de andre. Hvis de postteoretiske bildene dermed kan sies å være virksomme i hverandre, kan man også si at teksten stadig "inneholder mye mer enn den inneholder"<sup>9</sup>, som Adorno har skrevet: Gjennom sin punktuelle eller "insulare"<sup>10</sup> selvstendighet går bildene god for annen fremarbeidet punktualitet eller insularitet. I sin egenhet eller ensomme tingkarakter handler de om det rundt og utenfor dem selv, man kan si at de *avgir* både rom og materiale.

Bilder med utstrekning og bilder som avgir rom er ikke noe teoretisk orientert, men derimot både sidelengs, forlengs og baklengs. De rommer ikke bare tanker eller erkjennelser, men tar også plass og skygger for erkjennelse. Slik markerer postteoretiske bilder en *teoretisk avmakt*, i den betydning at det her ikke finnes noe *overfor helheten* som i en viss forstand rommer det hele. Bildene konstituerer for så vidt et *tingestetisk* rom.

Også begrepet om *postteoretiske bilder i tingestetisk rom* må selv sees som et billedforsøk i retning av en materialiserende fortetning. En slik fortetning er ikke noe som foreligger for betraktning, men snarere en potensiell realisering. Man kan også si at denne avhandlingen forsøker å bygge seg opp som et postteoretisk bilde, selv en mulig materialisering et sted i det billedskapende og tinglige rom som ikke kan identifiseres herfra. Dette er i tråd med Gaston Bachelards bestemmelse av et bilde: En "mening i fødselsøyeblikket".<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno: "Henkel, Krug und frühe Erfahrung" [1965], i *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1981 side 566.

<sup>10</sup> Uttrykket "insularitet" stammer fra Michael Bakhtins tenkning om det karnevaleske. Se Hans Ulrich Gumbrecht: "Epiphaniien", i Küpper og Menke (red.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003 side 207.

<sup>11</sup> Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], sitert etter Niels Lyngsø: "Bachelards fænomenologiske æstetik – Billedet som bindeled mellom menneske og verden", i *Periskop* nr. 10, København 2001 side 27. Her kunne man føye til at en slags postteoretisk tilstand kaster et lys over det som er blitt omtalt som en "billedmessig" eller "ikonisk" "vending", (se Gottfried Boehm: "Die Wiederkehr der Bilder", i Boehm (red.): *Was ist ein Bild?*, München 1995). En slik "vending" kan ikke bestå ganske enkelt av en dominerende interesse for bilder, men snarere en anerkjennelse av en punktualitet eller essayisme som et slags erkjennelsesteoretisk vilkår.



## Bilde 1

# Ubevisst surrealisme: Maleriets død, maleriet som paradigme

Jeg har forkastet klarhet som verdiløst.

Ved å arbeide i mørke har jeg oppdaget lynet.

André Breton<sup>1</sup>

I 1940 skrev Clement Greenberg: "Det kan finnes, tror jeg, noe slikt som en dominerende kunstform".<sup>2</sup> Den store modernist hadde naturligvis maleriet i tankene. Uansett i hvilken grad Greenberg mente at maleriet faktisk var dominerende, vil vi ikke lenger skrive under på dette. Maleriet er i hvert fall ikke den dominerende kunstform nå, tenker vi, med en motvilje som nærmest blir definerende for vårt historiske "vi". Samtidig sparer vi oss ikke når det gjelder å lokalisere tidspunkter i kunstens historie da maleriet *var* dominerende. Maleriet nådde sitt høydepunkt i USA på 1950-tallet, sier en vanlig fortelling om modernisme og postmodernisme. Maleriet ble den paradigmatisk moderne kunstart på begynnelsen av 1900-tallet, sier en annen, for det "er ut fra maleriet som ideen om abstraksjon sprer seg til de andre kunstartene".<sup>3</sup>

Ikke desto mindre har maleriet i en viss forstand beholdt en særstilling i dag også, om ikke annet nettopp i og med kunsthistoriens store oppbud av fortellinger om maleriets liv og død. Vi gir maleriet oppmerksomhet både ved å fortelle om dominans og om forskjellige varianter av opprør mot maleri. Fremstillinger av "postmodernismen" begynner også oftest med "fotografiske" eller installasjonspregede oppgjør med maleriet.

Vi registrerer at helt siden fotografiets oppkomst, med historiemaleren Delaroches legendariske utrop - "Fra og med i dag er maleriet dødt!"<sup>4</sup> – er maleriet blitt erklært passé en rekke ganger. Gjennom dadaisme og konstruktivisme, i konseptkunst og i og med årtusenskiftets intermediale kunst, har maleriet møtt sin død, men det forblir

---

<sup>1</sup> André Breton: "Art Poétique" [1959], sitert etter Martin Jay: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley 1993 side 211.

<sup>2</sup> Clement Greenberg: "Towards a Newer Laocon" [1940], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992 side 555.

<sup>3</sup> Sven-Olov Wallenstein: *Den sista bilden*, Stockholm 2002 side 106.

<sup>4</sup> Sitert etter *ibid.* side 22.

på denne måten også en hovedaktør. Maleriets død later merkelig nok til å komme både etter og før dets dominans.

Både maleriets dominans og maleriets død er derfor merkelig flyktige og uhandterlige som kunsthistoriske fenomener. Også for Greenberg selv på midten av 1900-tallet var det slik at maleriet var noe mer enn en triumferende størrelse, nemlig også et fenomen i kulturell motstrøm, som behøvde forsvar og beskyttelse. Maleriet har gått under, men også straks igjen vist seg som dominerende i en eller annen forstand, for så å gå under igjen og leve videre i dag. Hva betyr egentlig noe slikt som maleriets dominans, hvis det alltid var et element av død i dominansen og dominans i døden? Kanskje har ikke maleriet noen gang vært, i hvert fall ikke i løpet av de to siste hundre år, den virkelige "dominerende kunstform".

Verken maleriets tidspunkt eller dødstidspunkt later egentlig til å foreligge i enkel forstand. Kanskje det begynner å demre at nettopp dette utgjør maleriets særstilling og "dominans". Men selv om "maleriets død" ikke tilsvarer noe slikt som en klart definert kunsthistorisk realitet, kan det ikke avfeies som en tåpelighet uten kognitiv verdi. Selve villniset av motstridende fortellinger markerer maleriet som en problematikk, noe som *står på spill*. Jeg vil her fremholde at det tilbakevendende oppgjøret med maleriet ikke dreier seg om det man oftest forestiller seg ut fra vanlig kunsthistorisk tankegang, nemlig et oppgjør med en bestemt kunstnerisk teknikk eller et bestemt kunstnerisk medium. Etter at "maleriets død" har gjentatt seg så mange ganger at det nesten får noe komisk over seg, kan vi derimot begynne å få blick for at det i mindre grad er et spørsmål om kunstnerisk fornyelse eller konservativitet, og i større grad om en problematisering av *bildet* i en bestemt, tungtveiende forstand.

Oppgjør med maleriet dreier seg knapt om å installere andre kunstmedier i stedet, men snarere om å svekke begrepet om kunstmedier i det hele tatt. Foreløpig kan vi merke oss at i og med motstanden mot maleriet, også malernes egen motstand, pleier det *materielle, objekt- eller tingmessige* å spille en vesentlig rolle. Det virker som om problematiseringen av bildet også er en problematisering av forestillingen om – eller bildet av – *kunsten selv*.



## Surrealisme og maleri

I tredje utgave av *Den surrealistiske revolusjon* fastslo Pierre Naville at "alle vet at det ikke finnes noe surrealistisk maleri".<sup>5</sup> André Breton tilsto maleriet nølende en status som "beklagelig adhocløsning".<sup>6</sup> Breton snakket ikke om "surrealistisk maleri", men snarere om "surrealisme og maleri", som om det dreier seg om i bunn og grunn uforenlige størrelser. Å male innebar nemlig for surrealismens forgrunnsfigur å vike unna: "O Picasso, du som har båret ånden, ikke lenger motsigelsens men unnvikelsens ånd, til det ytterste!".<sup>7</sup> Maleriet var for Breton i mindre grad en vei framover enn et symptom på den tilstand som surrealismen gjerne ville legge bak seg.

Skulle man ikke tro at kunsten og maleriet tross alt ligger nær opp til det som surrealistene var ute etter, en bevegelse bort fra instrumentell intellektualitet og spissborgerlighet? For surrealistene var maleri en unnvikelsesmanøver i dobbelt forstand: For det første lot maleriet, som representant for en overlevering knyttet til en tradisjonell mimesis-estetikk, til å stå inne for et stivt og hierarkisk begrep om avbildning. Bildet virket her som en gjengivelse av noe *ytre*, og dermed som en bekreftelse på et prinsipielt skille mellom den indre og den ytre verden, altså på en tradisjonell oppdeling som sier: Først kommer konkret virkelighet, og så avbildninger eller betraktninger, tanker og fantasier *om* denne virkeligheten.

Surrealistene var ute etter å snu om på forholdet mellom indre og ytre. Et indre bilde, en hallusinasjon eller et drømmesyn var for dem ikke noe mindreverdig som eksisterte hinsides den virkelige verden, men snarere verdens utgangspunkt, det mest virkelige. "Hvis jeg nå vender meg mot en eller annen illustrasjon i en bok, er det ingenting som forhindrer at verden rundt meg slutter å eksistere"<sup>8</sup>, skrev Breton, og tenkte seg surrealismen nettopp som det å tillate den nye eksistens som kommer opp gjennom bilder og fiksjon. Bildet kunne føre til en "konvulsivisk skjønnhet", en sammentrekning midt i virkeligheten som desorienterte det hele. Bildenes, drømmenes og språkbildenes konkrete verden blir sentrum og ikke noe sekundært.

---

<sup>5</sup> Pierre Naville: "Beaux-Arts", i *La Révolution surréaliste* April 1925, sitert etter Martin Jay: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley 1993 side 242.

<sup>6</sup> André Breton: "Surréalisme et Peinture" [1928], engelsk oversettelse "Surrealism and Painting", i Charles Harrison og Paul Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992 side 444.

<sup>7</sup> Ibid. side 443.

<sup>8</sup> Ibid. side 441.

Walter Benjamin skrev om drømmen: "I verdenssammenhengen gjør drømmen individualiteten ledigere, som en tann med hull."<sup>9</sup>

Ikke bare som bærer av et tradisjonelt skille mellom virkelighet og avbildning ble maleriet oppfattet som betenkelig. En annen, dypt "anti-surrealistisk" side ved maleri, er at det som utpreget fysisk kunstart er nesten like anbragt og plassert i virkelighetens vev som en albertavle eller selve kirkebygningen. Den kanoniske kunstkarakteren som fulgte maleriet gjennom navn som Matisse og Picasso, vedlikeholder dermed en ordnet og verdiladet topografi, selve det system som motsetter seg åpningen av en surrealistisk verden. Det typiske "kunstmaleri" er trygt plassert på et bestemt, instituert spesialsted i den "ytre virkelighet". Maleriet som kunstverk er en *stedfestelse* av den normaloppdeling som vet at i det borgerlige samfunn må "det vidunderlige" holde seg pent på plass i kunstinstitusjonene.

Maleriet er på denne måten ikke bare kunst, men selve paradigmet på en tenkning som skiller skarpt mellom kunst og ikke-kunst, nesten like skarpt som den kirken som surrealistene hatet holdt hellig og profant fra hverandre. I og med maleriet skrives kunsten opp og den "ikke-kunstneriske" virkeligheten ned. Maleri som stedfestet vidundermiddel har som korrelat en virkelighet som ikke tillater seg å være noe mer enn "virkeligheten".

### **Sentralperspektivets "systemrom"**

Maleriets normaliserende karakter har en lang forhistorie. Leonardo da Vincis arbeid for å heve maleriets status var ikke bare et arbeid for å heve det opp på et vitenskapelig statusnivå, men også et arbeid for å gjøre maleriet til en slags bekreftelse av den vitenskapelige verdensoppfatning selv. Da hans *Trattato della pittura* slo fast at maleriet innebar en "høyere mental analyse", var ikke dette bare en mening om maleri, men om at "mental analyse" – det intellektuelle og rasjonelle – er det høyeste. Maleriet var selv *cosa mentale*<sup>10</sup>, noe som foreligger for og i en mental og intellektuell holdning.

Det er verd å minne om at sentralperspektiv etablerte seg i renessansen ikke ganske

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin: "Der Sürrealismus" [1929], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1988 side 202.

<sup>10</sup> Her sitert etter Wallenstein, *Den sista...*, op.cit. side 85f.

enkelt som en kunstnerisk innovasjon i moderne forstand, altså noe som sørget for naturtro malerier. Hos Alberti var sentralperspektivet like mye en måte å tenke verden på. Da han arbeidet med sin systematiske beskrivelse av sentralperspektivet på 1400-tallet, var hans billedrom et geometrisk system som han tenkte som kontinuerlig med naturens egne geometriske gjenstander og relasjoner. Hvis bildet var som et vindu og et snitt i "synspyramiden", var bildet ett geometrisk plan blant og i forhold til de legemer som avtegnet seg på det.<sup>11</sup> Billedrommet representerer verden ved å ta del i og bekrefte dens egen geometriske natur, og maleriet blir det som står inne for denne natur og dens fremstilbarhet. Etter dette ble en avbildning det samme som en systematisk fremstilling eller snarere *utgivelse* av tingenes virkelige geometri.

Man kan si at i følge Alberti er å se det samme som å måle geometriske størrelser. En slik tenkning om virkeligheten som geometriske forhold tilsvarer det skillet mellom fysisk verden og fornuft som René Descartes formulerte på 1600-tallet.<sup>12</sup> Ved å bestemme tingenes verden som "det utstrakte", valgte han en betraktningssmåte som tilsvarer det å se "utover" på virkeligheten som sammenhengende og generell geometrisk romlighet. Overfor det sentralperspektiviske, grep filosofien her muligheten til å tenke seg et sterkt fundament ved selve blikkpunktet – det cartesianske cogito. Den fornuft som kan tvile på alt unntatt på seg selv, kan tro på det fornuftige system som cogito står målende overfor, virkeligheten som utstrakt tredimensjonalitet. Styrken i fornuftens cogito blir sammenfallende med styrken i den tredimensjonale verden.

Via sentralperspektivet bestemmes dermed virkeligheten med en troverdighet og stabilitet som er matematisk garantert. Den synlige virkelighet blir ut fra det sentralperspektiviske bildet så å si en realisert formel. Vi kan si at det identitetsprinsippet som preger Descartes' skille mellom subjekt og synlige objekter faller sammen med det lokalitetsmessige distinksjonssystem som sentralperspektivet representerte og som vi i stor grad viderefører når vi tenker teoretisk og

---

<sup>11</sup> Renessansens tenkning om dette var selvfølgelig ikke uten historiske forløpere. Joel Snyder snakker om Albertis bidrag som en anskueliggjort teori om synet, en slags ytre, praktisk demonstrasjon av synet, nærmere bestemt av synet forstått som noe rasjonelt og sammenhengende. Dette var en videreføring av tolkninger av synet fra middelalderen. Joel Snyder: "Das Bild des Sehens", tysk oversettelse av "Picturing vision" [1980], i Herta Wolf: *Paradigma Photographie*, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>12</sup> Descartes' epokegjørende skrifter er her *Discours de la méthode*, 1637, og *Meditationes de prima philosophia*, 1641.

vitenskapelig-systematisk. Det sentralperspektiviske bildets innstendighet redder tingene fra det upålitelige, individuelle inntrykk og over i det allmenne og sikre.

I og med det sentralperspektiviske maleriet er en slik holdning på en måte etablert. Man kan si at maleri her ikke bare blir betraktet som noe intellektuelt, men at det å prioritere maleriet blir ensbetydende med intellektualitet; maleri er jo også det som vitenskapelighet hviler i. Selv et maleri som ikke lenger er figurativt, bærer i en viss forstand med seg billedrom, og billedrom betyr tradisjonelt sentralperspektivet og verden som et "mentalt" rom. Å ivareta maleriet blir dermed å ivareta et intellektuelt og "mentalt" rom. Det var denne arven som fikk surrealistene til å gå til angrep.

### **Camera obscura-modellen**

Når sentralperspektivet instituerer den tanke at verden liksom bres ut foran oss som en tredimensjonal topografi, kan vi si at dette blir et *forståelsesparadigme*. Dette er ikke begrenset til tradisjonell naturvitenskapelighet. Det dreier seg snarere om noe som lever videre etter renessansen og Descartes på en rekke, mer eller mindre åpenbare måter. For eksempel for Erwin Panofsky kunne sentralperspektivet ekspliseres positivt som komponent i en liberal vitenskapelighet. Sentralperspektivet ordner og separerer fortid og samtid og sørger for at kunsten som historisk fenomen står fram som en egen gjenstand eller et eget omfang på en tidsakse. "Perspektivet som symbolsk form" ble hos ham en *historisk mulighet* vi har for en trygg rasjonalitet som gir rom for vår humanistiske interesse for den italienske renessansens humanistiske kultur. De italienske bystatenes særstilling blir her også sentralperspektivets særstilling for oss.

Man kan si at sentralperspektivet dermed danner modell for et ordnet panorama, et enhetlig rom foran forskerens blick som inneholder verkene, de kunsthistoriske forskningsobjekter. Det dreier seg om et "systemrom"<sup>13</sup> som vi selv er innlemmet i

---

<sup>13</sup> Erwin Panofsky: "Die Perspektive als symbolische Form" [1927]. En rekke forskere, som Michael Podro, Michael Ann Holly og Hubert Damisch har påpekt hvordan Panofsky kobler renessansens sentralperspektiv med sin egen interesse for å sikre kunsthistoriefagets vitenskapskarakter. Bøkene det gjelder er først og fremst Michael Ann Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca og London 1987; Michael Podro: *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982 side 186f og Hubert Damisch: *L'origine de la perspective*, Paris 1989. Georges Didi-Huberman viser hvordan Panofskys bruk av Ernst Cassirers begrep om "symbolsk form" innebærer en nykantiansk manøver som later til å etablere vitenskapelig enhetlighet "om ikke foran øynene våre så i øynene våre – i "øyets verden" som Panofsky snakket om". Se Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild* [1990] München 2000 side 135.

når vi gjør kulturhistoriske erkjennelser, et rom der forskeren fritt kan operere med vitenskapelige metoder uten fare for å være blindt fanget i vår moderne tid og dennes problemer. "Systemrommet" sørger for distansering mellom forsker og et objektmateriale og fremstår som en liberal garanti mot at ånden ubevisst kan infiseres av usynlige krefter og determineringer.

Det teoretisk besnærende ved sentralperspektivet flyter sammen med den gamle, øyensynlig commonsensiske, tanken om sentralperspektivet som naturens eget perspektiv – ikke bare en konstruksjon men *den* legitime konstruksjon, "construttione legittima". Fremdeles er vi tilbøyelige til å tenke verden ut fra et tosidig forhold mellom tanke og ting, bundet sammen med matematisk logikk. Vi snakker om virkeligheten som "tredimensjonal", om å se historien i "perspektiver", og tenker oss de historiske hendelsene som en rekke med romlig utstrekning, et *forløp*.

Stephen Houlgate minner om at Descartes' skille mellom fornuften og det utstrakte står for en bestemt teoretisk modell skapt med et visuelt avstandforhold: "Hvis noe dominerer Descartes' tenkning, er det ikke så mye synet som den intellektuelle tolkning av væren generelt som klart og tydelig seg selv".<sup>14</sup> Det som er klart og tydelig seg selv er ikke bare separert romlig fra hverandre, men også fra den fornuft som betrakter det. John Berger kan si: "Snarere enn som et vindu mot verden, kan man se bildet som en safe i veggen der det visuelle er deponert."<sup>15</sup> Å "deponere" det visuelle på denne måten kan vi tolke som å la det visuelle, via sentralperspektivet, avgi en form for tenkning som opptrer med "den legitime konstruksjons" styrke. Med Panofskys ord er det "øyets forhold til verden som trer tilbake til fordel for sjelens forhold til øyets verden".<sup>16</sup>

Det kan virke som om vi står i et slags *sentralperspektivisk episteme*, en albertiansk-cartesiansk tilstand, der vi er henvist på det som Jonathan Crary har kalt "camera obscura-modellen".<sup>17</sup> Martin Heidegger har betont at en slik tenkning om volumer og

---

<sup>14</sup> Stephen Houlgate: "Vision, Reflection, and Openness", i David Michael Levin (red.): *Modernity and the hegemony of vision*, Berkeley 1993 side 105.

<sup>15</sup> John Berger sitert etter Martin Jay: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth century French thought*, Berkeley 1993 side 58.

<sup>16</sup> Didi-Huberman, op.cit. side 136.

<sup>17</sup> Jonathan Crary snakker om "camera obscura-modellen for synet" som noe som hører hjemme i fasen fra 1500- til tidlig på 1800-tallet, og som brøt sammen i forbindelse med nye teknologier og ny

relasjoner i tre dimensjoner også er en flat, billedmessig tenkning som nemlig gjør verden til en forestilling foran seg, noe som er grunnen til at han sier at vi lever i "verdensbildets tid".<sup>18</sup> Allerede i 1929 hadde John Dewey snakket om "the spectator theory of knowledge".<sup>19</sup> Hans Belting har bidratt med begrepet "frontal tenkning".<sup>20</sup>

### **Maleri og surrealisme som problemsone**

Vi ser nå omrisset av grunnen til at surrealistene, og mange andre rabulistiske bevegelser, i stor grad måtte forstå seg selv som på kant med maleriet.

Surrealismens sensibilitet omfattet en tiltrekning til det som ikke var "deponert", til nettopp det som så å si gjør oss "skjøre", som gjør at vi ikke vet hvor vi står. Men det surrealistiske forhold til maleriet er snarere ambivalent og aktivt problematisk enn avvisende: Maleriets tilknytning til "systemrommet" innebar også at maleriet ga en tilgang til den topografi som skulle forandres eller utsettes for "konvulsjoner", til virkeligheten som noe under sentralperspektivets tyranni. Strid om maleriets status er altså kontinuerlig med strid om statusen til det "systemrom" som en moderne vitenskapelighet, ikke minst i en positivistisk variant, står for. Dermed kan vi si at maleriet ble et yndet tema å bedrive surrealisme *med*.

I boken *Den sista bilden* skriver Sven-Olov Wallenstein om hvordan maleriet ble "det eminent modernistiske mediet", noe som også omfatter en tvilsom skjebne: "Som den mest 'ladete' av kunstartene signaliserer det selve Arven i all dens tyngde og kompleksitet, og fadermordet er blitt til lov snarere enn unntak."<sup>21</sup> Når vi minner oss om den konfliktfylte men vesentlige forbindelsen mellom surrealisme og maleri, må vi si at "maleriets skjebne" ikke bare handler om at "nye verker" og "nye medier" seirer på bekostning av maleriet, men også om problematiseringer av den sentralperspektiviske arv via og gjennom maleri. Å stille spørsmål ved systemrommet er også å stille spørsmål ved kunsten som noe som har sin spesielle stilling i et slikt

---

medisinsk viten. Se Crary: "Modernizing vision", i Hal Foster (red.): *Vision and Visuality. Discussions in contemporary culture* nr. 2, Seattle 1988.

<sup>18</sup> Martin Heidegger: "Die Zeit des Weltbildes", i *Holzwege* [1950], Frankfurt a.M. 1994

<sup>19</sup> Se Houlgate, op.cit. side 87.

<sup>20</sup> Her sitert etter Michael Ann Holly: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca og London 1996 side 12. I *Das Ende der Kunstgeschichte* kritiserer Belting det han kaller "mimesis-analogien", der forholdet mellom natur, verk og fortolker er trinnsvis mimetisk reproduksjon som er preget av prinsipiell adskilthet: Fortolkeren "opprettholder en frontal posisjon med hensyn til interpretasjonsobjektet, mye på samme måte som verket selv opprettholdt en klar adskilthet fra det som det refererte til".

<sup>21</sup> Wallenstein, *Den sista...*, op.cit. side 14

rom. Slike problematiseringer dreier seg så å si om at maleriet "skades" eller kommer "ut av form" i en vid forstand.

### **Maleriet ute av form**

Malerisk modernisme betyr blant annet at den "beklagelige adhocløsningen" så å si begir seg inn i en bevisst fremmedgjøring fra seg selv. I kraft av modernismen kan man til en viss grad si at omstendighetene vendes om, slik at maleriet ikke lenger bare er en barriere mot, men også snarere et *uttrykk for*, surrealisme. Maleriet ute av form er samtidig systemrommet ute av form, og på denne måten blir maleriet vel så surrealistisk som nye verker produsert i kunstmedier som går for å være mer oppdaterte.

Med én gang man har kalt maleriet en "beklagelig adhocløsning", får maleriet også et tilløp til noe troskyldig, haltende og selvkarikerende. Maleriet får preg av en spøkefugl, gjennomsliktig men tett i sin annerledeshet, som et spøkelse. Fortidig, fallert glans blir nå en mulighet for maleriet til å iscenesette seg selv liksom på krykker. For eksempel slik Picasso gjør ved å trekke lerretet selv inn i det system av kubistiske fasetter som er på spill i rommet, blir maleriet en haltende entertainer med komisk distanse til sin egen kropp, som fremstiller og karikerer sitt eget outrerte ganglag.<sup>22</sup> Dette får tematisk eksplisitt gjenklang for eksempel i den forkjærlighet for teatraliske trubadur- og Harlequin-figurer halvveis oppløst i konstruktivistisk teknikalitet, som går igjen i deler av maleriet i mellomkrigstiden. Maleriet velger ikke å være "lavt" i motsetning til "høyt", men spiller ut sin opphøydhed som narraktighet.

Denne narraktighet øker desto flere ganger det har avgått ved døden og vendt tilbake. Gjennomskuet maleri får trekk av surrealisme, enten det dreier seg om å bruke Mona Lisa som strykebrett eller om det dreier seg om å male noe nytt som vedstår seg at nå er maleriet også strykebrett. Det er vesentlig at vi her verken snakker om noe som maleriet *gjør selv* eller noe som *blir gjort med* maleriet: Når maleriet er ute av form, betyr dette også at forskjellen mellom "i maleriet" og "med maleriet" blir utydelig. Den surrealistiske kraft som her er på ferde presenterer ikke

---

<sup>22</sup> Maleritradisjonen som et lett komisk *ganglag*, en fremstilt protese-aktig *diskontinuitet* med seg selv – dette er inspirert av Dag T. Andersson som siterer Jan Brockmanns upubliserte *Studier til fremmedgjørelsens estetikk* om Brecht. Se Andersson: *Det utsatte nærvær*, Oslo 1992 side 132f.

kunstverket i en annen og ny utgave, men overlater åpne ender til spørsmålet om kunstverket. Disse åpne endene sprer seg også i maleriet og i forholdet til maleriet, de er nettopp en spredning ut over det vi i kunsthistorien vanligvis forstår både som "maleriet" og som "surrealismen".

Surrealistene ville ikke ha kunst, men surrealisme, og en slik surrealisme er på ferde i og med maleriet ute av form. Når vi bruker begrepet surrealisme her, dreier det seg altså nettopp om noe annet enn å tenke i *kunsthistoriske termer*, å tenke at det hele dreier seg om en ansamling historiske verker med slike eller slike egenskaper. Vi kan si: Begrepet surrealisme selv må omfatte det å ivareta en diskrepans i forhold til de kunsthistoriske kategoriene "surrealismen" og "surrealistene". Surrealismen er i mindre grad kunst enn parasittær på kunst, den er snarere en spredning og en sammentrekning som også spiser seg inn på en kunstteoretisk og kunsthistorisk fremstilling og dennes innhold eller atomer, nemlig "kunstverkene".

### **Surrealisme ut over surrealismen**

Surrealismens øyensynlige resultatfattigdom kunsthistorisk sett, dens manglende evne til å levere noe som kunne hevde seg som tidens kanoniske kunst, er ikke en mangel, men snarere et uttrykk, nettopp for surrealisme. Surrealismen er frynsete, snarere en tendens og en gravitasjon enn en realitet. Surrealismen står ikke "på egne ben" som en form for kunst eller et bestemt utvalg verker; hadde den gjort dét hadde den ikke vært surrealisme. Derfor er det ingen vidtrekkende innvending mot surrealismen når Adorno påpeker at den har fått sitt "falske etterliv"<sup>23</sup> i form av produksjon av fancy og innsmigrende småmystiske motiver av typen Salvador Dali. Surrealismen er *det at* for eksempel "surrealismens etterliv" ikke kan lokaliseres eller fanges opp og stilles til doms, men snarere tenkes og leves som mulighet.

Å snakke om "maleriet ute av form" er kanskje også en fordreining som så å si dytter surrealisme på maleriet generelt, men det ligger til selve begrepet surrealisme at det også omfatter projisering og "pådytting". Surrealisme både er der og er der ikke, både noe i virkeligheten og noe vi "besjeler" virkeligheten med. Betegnende nok er den typisk surrealistiske gjenstand egentlig ikke en "ytre gjenstand", men snarere noe som spøker og parasitterer på det "indre" som ser gjenstanden, på det menneskelige

---

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973 side 340.



subjektet. Begrepet om det surrealistiske objekt har trekk av selvmotsigelse, for surrealismen er fravær av tydelig skille mellom subjekt og objekt. Surrealisme er å finne noe indre i det ytre, og å finne menneskelighet i det ikke-menneskelige. Fredric Jameson har snakket om surrealisme som ting som er "frosset gest, som ennå ikke er helt skilt fra subjektivitet".<sup>24</sup> Man kan si at surrealisme har å gjøre med det som Merleau-Ponty har kalt "mellomlegemlighet".<sup>25</sup> Dukker og skredderbyster, ting med hatt på og menneskelige former som glir over i tingverdenen – dette er ikke bare typiske motiver i "surrealistisk kunst", men også innsigelser mot tanken om at tingene "bare er ting" og at det finnes et supernivå som kan kalles Kunsten.

Greenberg, som omtalte surrealismen som en tvilsom tendens til å bryte verkets autonomi og gjeninnføre betydning "fra utsiden"<sup>26</sup>, gikk glipp av noe helt vesentlig. Surrealisme er nettopp fraværet av et slikt lokalitetssystem som gjør at man kan konstatere at noe kommer "fra utsiden". Når surrealismen spøkefullt aspirerer til kunstverkets *sted* og sier *dada* – der!, der! – etterligner eller hermer den en *posisjonering* som er formidlet gjennom det sentralperspektiviske systemrommet, slik at rommet fordobles og rokkes. Dette var vanskelig å se for en som Greenberg, som trengte forestillingen om kunstverket som en intakt, fast avgrenset størrelse plassert i ryddig opposisjon til den truende, kitschpregede normal-kulturen.<sup>27</sup>

Det er vanlig å betone at maleriet siden Courbet på forskjellige måter har lagt vekt på det bokstavelige, sin egen materialitet. Vi behøver ikke slutte oss til Greenbergs tolkning som sier at dette dreier seg om at maleriet konsentrerer seg om seg selv og dermed renser seg for alt annet enn sine ureduserbare egenskaper. Vel så gjerne kan vi si at det moderne maleriet med sin tydelige materialitet betyr et skritt inn i det materielt tinglige og ikke-billedlige, der det ikke finnes noen "renhet" og noen klare lokaliteter og avgrensinger mellom områder. Maleriet blir her maleriet ute av form, bildet blant tingene, skjevt dratt inn i tinglighet. Men for å kunne erkjenne dette, må man ofre den topografi av innside og utside, kitsch og avantgarde, den ikke-

---

<sup>24</sup> Fredric Jameson sitert etter Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H. Buchloh: *Art since 1900*, London 2004 side 250.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Der Philosoph und sein Schatten" [1959], i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 side 262

<sup>26</sup> Clement Greenberg: "Avantgarde and Kitsch" [1939], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992 side 540 (note 1).

<sup>27</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

kunstneriske kultur og moderne kunst, som en *kritisistisk* kunstteori forplikter seg på.

### **Det maleriske objekt**

Maleriet begir seg inn i virkeligheten, og denne virkelighet erkjennes samtidig som surrealistisk lokalitetsløs, full av mulige ”konvulsjoner”. Maleriet blir surrealisme ut over surrealismen, og dette betyr også: Maleriet er uavgrensbart i forhold til annen bildende kunst og avantgarde, ikke bare i den historiske avantgardes konstruksjoner som hos Kurt Schwitters, men også for eksempel hos Andy Warhol: Tingen er i bildet og bildet er i tingen, og maleriet går gjennom det hele, plasseringsløst. Å ”telle som maleri”<sup>28</sup> behøver ikke bety å være maleri. Her blir maleriet i mindre grad kunstverket – en første beveger som eventuelt fører til et nytt blikk på verden – enn et stykke meningsbærende virkelighet som vi finner fram til *innenfor* en avvirkeliggjørelse av virkeligheten. I et materielt og lokalitetsløst rom tiltales vi av *det maleriske objekt*, det materielle eller tingmessige som var bilde eller kommer fra bilde.

Det avbildningskritiske maleriet er surrealistisk tiltrekkende, altså tiltrekkende på bakgrunn av en surrealistisk erfaring. Ikke minst maleri som virker svært ”autonomt” eller abstrakt-konkret, maleri som overhodet ikke ligner på surrealistiske motiver i retning av det biomorfe eller teatralt show-aktige, foreligger som noe annet enn Kunstverket ”der ute foran oss”. Snarere er slike bilder en slags kjødelig kontinuitet med oss, så å si rommets hud. Det som kan fremstå som spesielt ”ren” kunst står etter dette inne for et urent landskap, et fritt landskap uten den klare posisjonen kunst. Et kjent eksempel kunne her være Robert Rymans bilder. Også det som vanligvis forstås som et intellektuelt og analytisk maleri som tematiserer seg selv og ”lukker seg”, markerer seg som innslag i et slags mildt ”verdensenrom”.<sup>29</sup>

Surrealisme er begynnelsen på en erkjennelse av *at* moderne malere ikke ganske enkelt er produsenter av rene kunstverker, men snarere undergravere av det

---

<sup>28</sup> Stephen Melville: “Counting/As/Painting”, i Philip Armstrong, Laura Lisbon og Stephen Melville: *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge Mass. 2001.

<sup>29</sup> Begrepet stammer fra Rainer Maria Rilke, som brukte det i et dikt i 1914. I vår tid er det påfallende hvordan ”rent” maleri også i stor grad fremstår som noe som tillater noe ”urent” eller en slags hybriditet. I norsk sammenheng kan man nevne malere som Thomas Phil og Dag Erik Elgin. Her ser det ut til at teknisk kontroll alltid også dreier seg om å tillate det aksidensielle, enten det dreier seg om rent stofflige forstyrrelser og reflekser eller om et billedrom som åpner seg nesten manieristisk, liksom uten systematisk feste i det malte og konstruerte. Se Jørgen Lund: ”Blikket forbi”, i *Amor vacui. Dag Erik Elgin*, Stavanger 2007.

”systemrom” som knytter seg til skillet mellom kunst og ikke-kunst. Når bilde ikke lenger rett og slett er bilde, er ikke verden lenger noe ”der ute”, men snarere noe som ganske enkelt er *til* ved oss og i oss. Forholdet til maleriet blir en ”dialogisk uskarphetsrelasjon”.<sup>30</sup> Man kan si: Verden skinner fram som materiell og åndelig tilstedeværelse, ut over enhver avbildning og innramming.

### **Tid- og stedløs surrealisme**

Man kan si at surrealisme og maleriet ute av form er noe så *virkelig* at det er uplassert, en materiell oppkomst i materien. Dermed kunne man føye til at maleriet ute av form også kaster lys over det surrealistiske forhold til historisk utidsmessighet og *anakronismer*, slik det blant annet viser seg i interessen for det som er eksotisk halvveis foreldet. Surrealisme har noe med tidløshet å gjøre, men dette betyr noe annet enn å være evig eller hevet over det vanlige. Det handler om tidløshet i betydningen historisk uplassert, om en gjennomtrengning av det ”systemrom” som også består av *historiske* plasseringer og lokaliteter. Også maleriet ute av form gir en fornemmelse av å være frigjort fra ”historiens gang”.

Slike brudd med ”verdensbildet” finner man også i form av en slags latent surrealisme som eksisterer i den ”store skulpturtradisjon”. Vi kan godt tilspisset si at det er surrealisme til stede i klassisistene Canovas og Thorvaldsens verker, nemlig når de bevisst gjør skulpturen til et spill med bildet. Det som her oppstår, er noe mer enn statuer og relieffer som minner om antikken; like mye dreier det seg om en kamp mellom billedflathet og skulptural tinglighet som forvirrer den topografi som knytter seg til Kunsten og Historien. En virtuell frontal billedkarakter er i disse verkene like vesentlig som det ”rent plastiske”. Det dreier seg om skulpturale og tinglige forstyrrelser i og av den systematiske rammen som pleier å ramme inn lokaliteter som ”kunstverket” og ”historien”.

Dermed kan vi se konvergens mellom surrealistisk og klassisistisk tidløshet: Den evighetens glans som ligger i forholdet til fortidens og antikkens store gullalder har å

---

<sup>30</sup> Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1998 side 52.



Bertel Thorvaldsen: Ganymedes skjenker i skålen, 1816 (detalj)



Giulio Paolini: Mimesi, 1975

gjøre med at skulpturverkene i kraft av *brudd med bildet* og problematisering av bildet *frisetter fra historie*. De klassisistiske skulpturene er ikke henvisninger eller tegn i retning av antikken, for de undergraver nettopp det lokalitetssystem av retninger og avstander som slik henvisning kan foregå i. Hvis forestillingen om den klassiske antikk omfatter et Arkadia av lutter mulighet, er klassisismen selv realiserte øyeblikk av ren begynnelse.

Man kan legge merke til at skulpturens latente surrealisme og billed-deformerende side er avhengig av å opparbeides på nytt og på nytt, for ikke å gli "på plass". En installasjonskunstner som Giulio Paolini kombinerer fra 1970-tallet identiske kopier av for eksempel antikke statuer og lar kopiene tegne et slags uinnrammet relieff i rommet. Installasjonen gjenåpner løsrivelsen fra "systemrommet" gjennom mer eller mindre diskrete vridninger i billedplanet, skulpturen blir igjen stående på grensen mellom en geometrisk-perspektivisk orden og noe annet.<sup>31</sup>

### **Surrealisme og maleri som svak kunsthistorie**

Nå begynner vi å se hvorfor både surrealisme, "maleriets prominente posisjon" og "maleriets død" er problematiske men viktige størrelser for kunsthistoriefaget.

Grunnen er disse temaenes tendens til å undergrave historisk og det vi kunne kalle teoretisk plassering. Verken surrealisme eller maleriets særstilling og død er forenlig med et system av bestemte *tidspunkter*. De er heller ikke identiske med noe som skal krediteres "kunstnerens" eller "kunstens" punkt og lokalitet. Både maleriet og surrealismen blir en slags skyggeboksing på den kunsthistoriske dagsorden, en skyggeboksing som faget både trekkes mot og frastøtes fra.

---

<sup>31</sup> Se Jørgen Lund: "Tankens hulform", i *L'altra figura. Giulio Paolini*, Kunst i sammenheng nr. 3, Museet for samtidskunst, Oslo 2000. Hvis man kan si at det hos en kunstner som Paolini i stor grad handler om skulpturale vridninger i virtuelle billedplan, kan man trekke vårt tema om "systemrommet" i en snarere individualpsykologisk retning og si at det handler om å oppdage at man *er i bildet* og eventuelt forsøke å vri seg ut. Den albertiansk-cartesianske forestilling om fornuftens oppstilling foran det utstrakte fører med seg tanken om at mennesket og kroppen selv er noe som foreligger i et sentralperspektivisk rom, "dømt til det imaginære" (Sartre) eller "foto-grafert" (Lacan). (Se Mette Sandby: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, København 2001 side 58f, og kapittelet "Øgat och blicken: Jaques Lacans bildteori" i Sven-Olov Wallenstein: *Bildstrider*, Gøteborg 2001) Vi kan si at "systemrommet" og "camera obscura-modellen" også innebærer en identifikasjon med det å bli sett og å se i form av en slags billedflathet. I dette "mentale" rommet blir man selv *cosa mentale* gjennom en slags personlig utflatning. Man er dermed kropp bare i betydningen geometrisk legeme bestemt ut fra en fornuft på blikkavstand, og taper kroppen som kroppslig og mental natur, som "legemlig åndsnærvær" (Benjamin) i det jeg kaller tinglighetens rom. Det er ikke plass til å utvikle dette aspektet ved det sentralperspektiviske her, men se for øvrig "bildet" "Å gå glipp av kunsten. Michael Fried som figur".

Vi kan si at selve problemet ved å gripe noe gjennom et kunsthistorisk apparat her kan bli en anledning til å besinne seg på dette apparatet og søke erfaringer som det kanskje skygger over. Maleri er automatisk navnet på en oppstilling, et perspektivisk ordnet *overfor*, og ved å la maleriet "dø" gang på gang prøver vi ut andre former for tenkning og sensibilitet enn det Heidegger har kalt "forestillende tenkning".<sup>32</sup> Maleriet er paradigmatisk for en kunsthistorisk og kunstteoretisk innstilling, for vedlikehold av ideen om kunsten som et oppstilt noe foran oss og klart adskilt fra oss, altså paradigmatisk for det jeg har kalt *den kunstteoretiske formasjon*.<sup>33</sup> Men de mulighetene som ligger i slik besinnelse, er ofte blitt dekket over av en *kulturkritisk* bekymring for at kunsten skal bli borte og overlate grunnen til en dårlig samtid. Betegnende nok har slik bekymring ofte vært sammenfallende med redsel for *maleriets* fremtid, kanskje for at maleriet skal tape i konkurransen og bli borte.

For eksempel for Michael Fried på 1960-tallet<sup>34</sup> fremsto maleriet som kunstens *sine qua non*. Forsvar for maleriet og forsvar for kunsten henger sammen, men nå ser vi at denne forbindelsen dreier seg om forsvar for et lokalisierende begrep om kunst som ser for seg en bestemt, tungtveiende størrelse plassert i et teoretisk "systemrom". Det dreier seg i mindre grad om en smakskonservativ stillingtagen for en bestemt verktøy enn om en stillingtagen foran Kunsten rett og slett.

Å tape kunsten kan imidlertid bety å tape den topografi og den metafysikk som henger sammen med et lokalisierende kunstbegrep, og dette betyr ikke at det ikke-kunstneriske eller kunstfiendtlige kommer og tar over. Snarere betyr det å vinne muligheter for en mer virkelig virkelighet, altså noe slikt som foresvevet surrealistene. En "post-malerisk" situasjon i betydningen en situasjon der man ikke lenger tenker seg kunsten som et tungtveiende *noe* som man eventuelt kan rykke ut og forsvare, er også en situasjon der det ikke finnes *noe annet enn kunst*, der det ikke finnes noen truende og sterk størrelse som tar over.

---

<sup>32</sup> Se innledningen til del I, og dessuten del II, kapittelet "Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem".

<sup>33</sup> Se del I.

<sup>34</sup> Kroneksempelen er her Michael Fried: "Art and Objecthood" [1967], norsk oversettelse "Kunst og objektivitet", *Agora* nr. 2/3, Oslo 2001. Se "bildet" "Å gå glipp av kunsten. Michael Fried som figur".

I det vi ofte kaller *surrealistisk objektkunst*, og gjennom surrealistenes hang til fotografiske teknikker, er det snakk om et opprør mot bildet som verken byr på andre, ikke-maleriske bilder, eller på objekter i stedet for bilder. Surrealisme er å føre bildet tilbake som noe midt i verden og midt i tingene. Det dreier seg verken om kunst eller om å kvitte seg med kunst, men om friheten til å la kunst være noe som kanskje er, noe som kan være på vei, i *dette*. "Å være kunstner", skriver Maurice Blanchot, "er aldri å vite at det alt fins en kunst".<sup>35</sup> Når man ikke vet, vet man ifølge Blanchot "heller ikke at det alt fins en verden."<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Maurice Blanchot: "Litteraturens forsvinning" [1959], i *Bøk* nr 1, Oslo 1993 side 53.

<sup>36</sup> *Ibid.*





## Bilde 2

### Å gå glipp av kunsten. Michael Fried som figur

Ethvert kunstverk er et fiksérbilde, men bare i den forstand at det forblir i fikseringen, i betrakterens forutsigelige nederlag.

Theodor W. Adorno<sup>1</sup>

Jeg fortsetter å mene at det er historien som tar feil, ikke "Art and Objecthood".

Michael Fried<sup>2</sup>

"Art and Objecthood" – Michael Frieds legendariske angrep på minimalismen – ble publisert i sommernummeret av *Artforum* i 1967.<sup>3</sup> Fried var da 28 år gammel, og hadde rukket å bli en markant kritiker i New York. "Art and Objecthood" ble straks en berømt og notorisk tekst, etter hvert nesten herostratisk berømt. Fried vendte kort etterpå den dagsaktuelle kunstscenen ryggen for å vie seg forskning i fransk maleri fra 17- og 1800-tallet.<sup>4</sup>

"Art and Objecthood" fremsto for mange som rystende konservativ, og i ettertid sies det at den ble felles fiende for en hel generasjon: "Mer enn noen annen enkelttekst kom 'Art and Objecthood' til å definere greenbergsk modernisme for en spirende postmodernisme", skriver James Meyer i 2000.<sup>5</sup> Som kjent var jo nettopp greenbergsk modernisme – og Fried hadde tidlig på 60-tallet vært knyttet til Clement Greenberg – fra nå av den viktigste skyteskive under markeringen av nye posisjoner. Frieds tekst virket for mange som en bulle rettet mot alt som holdt på å bryte fram i kunsten, han skrev et slags modernismens testament og

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, side 184.

<sup>2</sup> "An Interview With Michael Fried", i Jill Beaulieu, Mary Roberts og Toni Ross (red.): *Refracting Vision. Essays on the writings of Michael Fried*, Sydney 2000 side 379.

<sup>3</sup> "Art and Objecthood" er i ettertid trykket på nytt, oversatt og referert til i et utall antologier og kunsthistoriebøker, særlig om minimalismen. Den ble oversatt til norsk i 2001, *Agora* nr 2/3 -01, "Kunst og objektivitet". Mine sideangivelser er til den versjonen, men i notene referer jeg til den som AaO.

<sup>4</sup> Se "An Introduction to my Art Criticism", i Michael Fried: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago og London 1998 side 14f.

<sup>5</sup> James Meyer: "The Writing of 'Art and Objecthood'", i Beaulieu, Roberts og Ross (red.): *Refracting Vision. Essays on the writings of Michael Fried*, Sydney 2000, side 86f.

tok avstand "fra alt som var vitalt i New Yorks kunstliv"<sup>6</sup>, som oversetterens etterord til den norske utgaven sier ved årtusenskiftet. I den grad man kan eller kunne snakke om et postmoderne "vi", ble en av de sentrale faktorer motstanden mot en skikkelse som forfatteren av "Art and Objecthood".

I "Art and Objecthood" avviser Fried minimalistene – eller det han kaller "bokstavelighetskunstnerne" (*literalists*) – som Donald Judd, Tony Smith og Robert Morris, og insisterer i stedet på malere som Frank Stella og Jules Olitsky, og på skulptøren Anthony Caro. Symbolsk nok skjer dette i samme utgave av *Artforum* som der Sol Le Witt publiserte "Paragraphs on Conceptual Art" og der Robert Smithson presenterte et av sine stedsspesifikke prosjekter. Frieds tendens til anakronisme forsterkes når man tenker på at det på dette tidspunktet allerede var flere år siden Marcel Duchamps retrospektive utstilling som hadde rystet store deler av kunstmiljøet i USA, og siden Al Kaprows og Claes Oldenburgs første *happenings* og *installations* i New York. 1967 ble *Arte Povera* lansert i Italia, Fluxus var blitt et begrep og den amerikanske popkunsten hadde gjort sin virkning over store deler av Europa.

James Meyer, som står bak flere store publikasjoner om minimalismen, sier at "Art and Objecthood" angir et "før og etter", "muligens det sentrale skille i etterkrigstidens estetiske debatt".<sup>7</sup> I alle fall er det slik at "Art and Objecthood" sett i ettertid, som tungtveiende begivenhet i sentrale deler av den amerikanske kunstverden, legemliggjør et tydelig historisk brudd: Vil man fortelle om modernismen som noe som slutter en gang sent på 1900-tallet, fremstår Frieds sammenstøt med minimalismen og merkelige sorti som en mye tydeligere milepæl enn den aldrende Greenbergs bevegelse ut i kulissene: På sine eldre dager hadde Greenberg gradvis kommet i bakgrunnen inntil han døde i 1994, 85 år gammel. Med den unge Frieds påfallende utidsmessighet gikk derimot den formalistiske modernismen under for full musikk, eller med et brak.

---

<sup>6</sup> Stian Grøgaards etterord til "Kunst og objektalitet", op.cit. side 66.

<sup>7</sup> Meyer, "The Writing of...", op.cit. side 87. Lignende oppfatninger kommer til uttrykk en rekke steder i nordamerikansk debatt fra 1980-tallet og framover.

Uansett om man klassifiserer minimalismen som et klart brudd med, eller som en slags videreføring av, den formalt orienterte modernismen<sup>8</sup>, spiller minimalismen en viktig rolle i utviklingen av det som kunsthistorien katalogiserer som de virkelige kunstneriske nyvinninger rundt 1970. Minimalismens nedtonede, ”mindre selvtilstrekkelige”<sup>9</sup> objekter styrte oppmerksomheten bort fra den produserte gjenstand og over mot utstillingsrommet, og derfra mot utstillingsinstitusjonen og dens mekanismer. På et generelt kunsthistorisk kart er minimalistenes relativisering av det fysiske kunstobjektet i pakt med den erklæring Joseph Kosuth skulle gi om en konseptuell og filosofisk kunst i 1969: Fremtiden tilhørte en ”ikke morfologisk” kunst som innser at visuelle, formale egenskaper er tom, førfilosofisk ”estetikk”.<sup>10</sup> Lucy Lippards nøkkelord for kunstutviklingen fram mot 1970, ”dematerialiseringen av kunstobjektet”<sup>11</sup>, får oss til å se minimalismen som begynnelsen på en tendens som endret kunsten fundamentalt: Konseptkunst, institusjonskritikk, intermedialitet, en bevegelse fra det autonome verk til situasjon eller miljø.

Et forsøk på å oppsummere hva som skjedde med kunsten fra midten av 60-tallet vil altså konkludere med at Fried led nederlag. Frieds kunstnere Stella og Caro virker i lys av ettertiden nedstøvet, selv om de den dag i dag blir stilt ut i museene. Fargefelt-maleren Jules Olitsky er nesten glemt. De kunstnerne Fried gikk så skarpt ut mot vant scenen på bekostning av hans favoritter, og de kritikerne som definerte seg mot Fried og Greenberg tok seg fram. En epokal, ”post-friedsk”, identitet har ingen mangel på historiske kjensgjerninger å fundere seg på.

---

<sup>8</sup> Se Hal Foster: ”The Crux of Minimalism” [1986], i *The Return of the Real*, Cambridge, Mass. 1996.

<sup>9</sup> Robert Morris: ”Notes on Sculpture” [1966/67], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992 side 819.

<sup>10</sup> Joseph Kosuth: ”Art after Philosophy” [1969], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992.

<sup>11</sup> Lucy Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992.

## Fried som "stayer"

Men likevel betyr dette altså ikke at Fried og "Art and Objecthood" er blitt redusert til et punkt på et ferdig og arkivert historisk kart. Teksten går igjen som et fast innslag i den kunsthistoriske tematiseringen av 1960-tallet, og dukker opp på pensa og i antologier. Det har trekk av paradoks når man må si at "Art and Objecthood" er en grunntekst om minimalismen, og et sikkert innslag i bøker om slik kunst. Etter årtusenskiftet skriver filosofen Stephen Melville sågar at "'Art and Objecthood' forsetter for meg å være et uunngåelig startpunkt for ethvert forsøk på å tenke om nyere og samtidig kunst".<sup>12</sup> Poenget er altså at teksten på en eller annen måte byr seg fram for en tenkende innkretsing av noe nåtidig, og referansen er standard i åpningsavsnittet i en rekke bøker som oppsummerer de siste tiårs utviklinger.<sup>13</sup>

Hva er det med "Art and Objecthood" som gjør at den og fortellingen om utgivelsen av den fortsetter å ha noe å si? For det første kan man konstatere at Frieds fordømmende tekst har levert *begreper* som hans egne kritikere, senere "postmoderne" talspersoner for minimalisme, performance og beslektede bevegelser, har gjort til sine. Frieds observasjoner av minimalistiske verker brukes til å trekke motsatte konklusjoner av Frieds egne. Minimalismens forhold til det Fried nedsettende kaller det bokstavelige, *the literal*, "virkelig tid og rom", ble noe av det som sympatisk innstilte kritikere skulle fremheve som innovativt og kritisk i den videre kunstens utvikling. *Teatralitet*, som hos Fried uvegerlig preger minimalismens "bokstavelighetsverker" i det de forsøker å fremholde den rene hverdagslige tinglighet eller objektalitet, blir for Frieds motstandere umiddelbart en positiv størrelse. Man kan faktisk si at det "deskriptive innholdet i Frieds kritikk ble til programerklæringer for en etterfølgende generasjon av

---

<sup>12</sup> Stephen Melville: "What Was Postminimalism", i Arnold og Iversen (red.): *Art and Thought*, Malden Mass. 2003 side 156. Se også *Philosophy Beside Itself*, Minneapolis 1986, kapitlet "On Modernism".

<sup>13</sup> Å liste opp eksempler virker overflødig, men representativ er bestselgeren *Art since 1960* av Michael Archer i Thames and Hudsons serie "World of Art", London 1997, der omtalen av AaO som representant for det gamle regimet avslutter åpningskapitlet. AaO står ved inngangen til kunstens nye beskjeftigelse med det virkelige innenfor et "komplekst og utvidet felt" (side 60).

kunstnere og kritikere”.<sup>14</sup>

Naturlig nok unnlater ikke Fried selv å gjøre et triumferende poeng av dette senere. Ved den retrospektive utgivelsen av hans kunstkritiske tekster i 1998 er Fried lakonisk i tonen men bombastisk i innhold: “min argumentasjons *begreper* er forblitt urørt av mine kritikere, en uvanlig omstendighet i lys av den antagonismen som ‘Art and Objecthood’ har utløst.”<sup>15</sup>

Det er likevel ikke nok å si at Fried, tross sin demonstrative avvisning av minimalismen, liksom tilfeldigvis og kanskje hjulpet av flaks så minimalistenes verker så ”riktig” at hans bestemmelser har kunnet komme til sin rett siden. Man kan få fornemmelsen av at *fenomenet* ”Art and Objecthood”, både teksten, publiseringsbegivenheten og resepsjonshistorien, rommer noe mer enn det som er blitt forstått og klarlagt. Allerede da den var ny, ble det lagt merke til at det var noe rart ved denne teksten, som om den ikke bare var provoserende men også svanger med noe eget, merkelig. 26 år senere skriver Rosalind Krauss at hun nærmest måtte klype seg i armen da hun leste teksten første gang. Allerede i åpningsmottoet kom Fried inn på Gud, og sendte ut signaler som gikk rett mot alt den unge Krauss trodde hun hadde forstått om modernismens ”pakt med rasjonalisme” og opplysning. Teksten virket uforenlig med de ”robuste” ting Fried tidligere hadde hatt å si om modernisme”<sup>16</sup>.

Det er som om selve den ”glipp” Fried gjorde seg skyldig i ved å forsvare

---

<sup>14</sup> Sven-Olov Wallenstein: ”Det utvidgde fältet – från högmodernism til conceptualism”, i *Konsten og Kunstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr. 1, Stockholm 1996 side 131. Den utbredte reverserte bruken av Fried oppsummeres hos Meyer, ”The Writing of...”, op.cit., og hos Hal Foster i ”The Crux of...”, op.cit. Det gjelder særlig disse: Anette Michelsons viktige katalogtekst om Robert Morris fra 1969, ”Robert Morris: An Aesthetics of Transgression”, blant annet trykket i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000; Craig Owens tekst om Robert Smithson ”Earthwords”, *October* nr. 10, 1979; Rosalind Krauss’ betydningsfulle *Passages in Modern Sculpture*, New York 1977 og *The Optical Unconscious*, New York 1993. Thierry de Duve anvender begrepet teatralitet positivt om performance i artikkelen ”Performance ici et maintenant: l’art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre”, *Alternatives théâtrales* 6/7, 1981. Douglas Crimp snur Frieds begreper til positive kjennetegn for en ny generasjon kunstnere i teksten ”Pictures”, *October* nr. 8, 1979.

<sup>15</sup> Fried, ”An introduction ...”, op.cit. side 43.

modernismen i nederlagets time har en egen viktig betydning. Krauss' undring ble begynnelsen på spørsmål som i stadig større grad har avleiret seg på teksten selv. Hva var Fried ute etter med å publisere denne teksten? Er dens resepsjonshistorie og dens merkelige uplasserbarhet, som går på tvers av Frieds egen tydelige posisjonering, uttrykk for en særegen og skjult intensjon fra Frieds side? Hvis James Meyer har rett i at det knytter seg et "før og etter" til Fried, så kan man tenke seg at det "etter" det her er snakk om faktisk ikke er realisert ennå, men i en viss forstand fremdeles er utestående.

### **Det spesifikke**

Fried innleder sitt felttog mot minimalismen – hans egne begreper er altså "bokstavelighetskunsten" og "bokstavelig sensibilitet" – ved å si at den ikke begrenser seg til smakens eller kunstens område. Fried mener minimalisme dreier seg om en bevegelse, "an *enterprise*", innenfor "sensibilitetens" historie. Han karakteriserer den som en "ideologisk posisjon"<sup>17</sup> fordi den etter hans mening kan formuleres i ord. Denne posisjonen "ligger i krig" med modernistisk maleri, en krig som går på fundamentale forskjeller i "opplevelse, overbevisning, sensibilitet".

Når han karakteriserer minimalismen, tar Fried i stor grad utgangspunkt i minimalistenes egne programmatisk uttalelser. Han innrømmer at han skjærer minimalistene over én kam og bruker deres uttalelser til å stilisere fram det han oppfatter som deres felles posisjon, og forsvaret dette summarisk med praktiske hensyn, for at ikke fremstillingen skal "drukne i fotnoter". Ved å ta seg friheter kan man si at Fried implisitt markerer sitt eget ærendes kulturkritiske alvor: Det å få fram sterke og enkle motsetninger er nødvendig når det dreier seg om noe så alvorlig som en krig der modernismen og – som vi skal se – kunsten selv står på spill. Den bokstavelige holdning er "korrumpert eller forgjort"<sup>18</sup>, sier Fried dramatisk.

---

<sup>16</sup> Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass. 1993 side 6f.

<sup>17</sup> AaO, op.cit. side 42.

<sup>18</sup> Ibid. side 56f. Den engelske originalen bruker ordene "corrupted" og "perverted".

Fried påpeker hvordan minimalistene forstår seg selv som videreføring av den nordamerikanske kunsten fra den abstrakte ekspresjonismens dager. Deres anliggende er da en fullendelse av den konsentrasjon om *kunstverket selv* som Clement Greenberg hadde ment å identifisere i økende grad i modernistisk maleri. Minimalistene, ikke minst Donald Judd som også var kritiker, var ute etter en kontinuitet med formale nyvinninger hos USA-malerne i den heroiske etterkrigstiden. Disse malerne hadde i egen forståelse distansert seg fra det europeiske nonfigurative maleri som ble sett på som *relasjonelt*. I motsetning til en sentral kunstner som Mondrians komponerende og ballanserende maleri, knesatte for eksempel Barnett Newman et monumentalt åpent, helhetlig og *ikke-relasjonelt* bilde.<sup>19</sup> Europeernes abstraksjon virket for amerikanerne fastlåst i restene av en stilisert, figurativ naturalisme, ute av stand til å fri seg fra representasjon av real legemlighet.

Judd ville fortsette den amerikanske utviklingen ved å utarbeide en kunst uten deler og relasjoner, der verkets "wholeness"<sup>20</sup> er alt. Men da ble det for Judd også nødvendig å legge de direkte forgjengerne bak seg og forlate maleriet. Ved å kvitte seg med det flate bildet ville han unngå et innslag av romillusjon og fiksjon som alltid ville forstyrre verkets enhetlighet. Den uunngåelige effekten av billedrom som oppstår på en flate ville alltid på en eller annen måte innstifte tvetydighet, og danne ulike nivåer og dermed en slags relasjoner i verket. Judds "spesifikke objekt" skulle være et kunstverk som var så autonomt at det bare var helt og identisk med seg selv, uten rester av fiksjon og spill mellom deler.

---

<sup>19</sup> Fried siterer fra et intervju med Stella, Judd og Flavin fra 1964 er kunstnerne samstemt i verdien av en "nonrelational" fremfor "relational" form. Det europeiske nonfigurative maleri får her unngjelde. Det var Barnett Newman som først fremholdt en slik kritikk i 1948 ved å si at europeerne forsøkte å benekte naturen men bare kom fram til "diagrammatiske ekvivalenter" til den. (Sitert etter Max Imdahl: "Barnett Newman: 'Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III'", I *Gesammelte Schriften*, bind 1, Frankfurt a.M. 1996 side 270.) Minimalistenes løsning var en formal holisme, typisk i Judds besverging av en konkret "wholeness" i stedet for den vage, antatte helhet som er tilstede når kunstneren relaterer deler til hverandre. Bruce Glaser: "New Nihilism or New Art? Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella", opprinnelig radiointervju på WBAI-FM, New York 1964, trykket blant annet i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000.

<sup>20</sup> Donald Judd: "Specific Objects", sitert hos Fried og først publisert i *Arts Yearbook 8*, New York 1965 og senere en gjenganger i en rekke antologier om minimalismen.

Slik Judd forsto det, innebar det *hele* objekt at den modernistiske dynamikken logisk fikk sin realisering i noe fullstendig spesifikt og singulært, en ny kunst som ikke en gang lå under et bestemt *mediums* horisont og trådte inn i relasjoner med andre verker innenfor samme medium. Det minimalistiske objekt er dermed ikke skulptur, men ble med Judds begrep rett og slett *spesifikt*. Greenbergs ord fra 1939 om et verk som "ikke kan, verken hva deler eller helhet angår, reduseres til noe som ikke er verket selv"<sup>21</sup>, virker her innløst. Å fjerne alt overflødig, la verket være identisk med seg selv – Georges Didi-Huberman har i ettertid beskrevet dette som jakten på "volumer uten symptomer og latenser, tautologiske objekter".<sup>22</sup> Rosalind Krauss har omtalt en slik selv-orientering som kunstverkets "narsisme".<sup>23</sup>

### **Skjult antropomorfisme**

Etter Frieds mening feiltolket minimalistene med dette tradisjonen i retning av det ekstreme, og endte nærmest opp med en teoretisk korrekt karikatur.

Minimalistene produserte etter hans mening en misforstått modernisme med sin "wholeness", brakte kunstverket på avveie og lot det glippe over i noe annet.

Fried mener at det absolutt spesifikke kunstverk ikke lykkes i praksis, at minimalismens tredimensjonale arbeider faktisk, mot sitt uttalte program, fylles opp med nettopp noe slikt som symptomer og latenser. Å forlate maleriet og bildet straffer seg ved at verket glir over i det vage og generelle, fullt av mulige, løse betydninger.

Fried kritiserer altså minimalismen for en generell suggererende åndfullhet eller forestilling om dybde som svever rundt uten form og kontroll. Når det enkelte arbeid blir objekt, makter det ikke å integrere egne betydninger og de

---

<sup>21</sup> Clement Greenberg: "Avantgarde and Kitsch" [1939], i Francis Frascina (red.): *Pollock and After. The critical debate*, London 1985 side 23.

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992], München 1999 side 34.

<sup>23</sup> Rosalind Krauss: "Impressionismus: Der Narzissmus des Lichts" [1974], i Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998 side 72.



betydningene som blir projisert på det. Fried sier nå at de minimalistiske objektene opererer *antropomorft* uten å innrømme det, at de er preget av noe menneskefigur-aktig, en "latent eller skjult naturalisme" på tross av den radikalt nonfigurative skikkelsen. Verket lever "et hemmelig liv"<sup>24</sup>, fordi det gjennom objekt karakteren slutter å ha kontroll over sine egne virkninger og betydninger.

Det fordekt antropomorfe er grunnen til at Fried sågar kan omtale minimalismens innadvendte verker som *påtrengende*. Fried sammenligner deres virkning med "det stille nærværet fra en annen person", noe som virker *konfronterende* og *distanserende* på én gang.

Den uventede opplevelsen av å støte på bokstavelighets-objekter – for eksempel i halvmørke rom – kan være sterkt foruroligende, om enn bare for en kort stund.<sup>25</sup>

Verket operer i det skjulte, og slipper derfor heller ikke taket i betrakteren, det kan "bare ikke la ham være i fred".<sup>26</sup> Hovedreferansen er her åpenbart Tony Smiths mørke skulpturer, de "natt-blokker"<sup>27</sup> som Smith selv mente passet best i svært svak belysning.

Et ikke-billedlig kunstobjekt med ikke-relasjonell utforming resulterer ikke i relasjonsløshet, men slipper snarere relasjonene "ut av verket og gjør dem til en funksjon av rom, lys og tilskuerens synsfelt".<sup>28</sup> For minimalistene, især Robert Morris, kunne en slik relasjonaltet *i rommet* bli et tilskudd og en nyvinning, men ikke for Fried. Et tredimensjonalt objekt som ikke omfatter interne formrelasjoner, fløt for Fried snarere over i det prosaiske, over i omgivelsenes *bokstavelighet*. Minimalismen faller dermed sammen med det Fried kaller *objecthood*,

---

<sup>24</sup> Fried, AaO, op.cit. side 52.

<sup>25</sup> Ibid. side 51.

<sup>26</sup> Ibid. side 60.

<sup>27</sup> En av Smiths skulpturer bar tittelen *Night*. George Didi-Huberman har brukt uttrykket "natt-blokker", se op.cit. side 86.

<sup>28</sup> Robert Morris: "Notes on Sculpture II", sitert etter AaO, op.cit. side 49.

”objektalitet”. Hos minimalistene, mener Fried, anvendes dette til å dramatisere både kunstobjekt og omgivelse. Vi står overfor en vag og kvasi-betydningsfull *situasjon*.

Å kritisere for eksempel Judds spesifikke objekter for å være noe så uspesifikt som ”skjult antropomorfe”, som en slags statuer i high tec-forkledning, var et radikalt og uventet polemisk trekk fra Frieds side, noe av en retorisk tour de force. Det antropomorfe hadde nemlig vært noe av det som amerikansk etterkrigsmodernisme hadde satt mest inn på å distansere seg fra, og noe av et skjellsord også for minimalistene selv.<sup>29</sup>

### **Kunst og ikke-kunst**

Fried gjør det klart at han i mindre grad ser minimalisme som dårlig kunst enn som motsetningen til kunst i det hele tatt. Kunst er for Fried ensbetydende med modernistisk kunst, nærmere bestemt et maleri med en helt spesiell *tidserfaring*. Fried setter det modernistiske kunstverks *øyeblikkelighet* (instantaneousness) og *nærhet* (presentness) skarpt opp mot minimalismens *objektalitet*. Han fremholder at det modernistiske verk

ikke har noen varighet – ikke fordi en faktisk opplever et bilde av Noland eller Olitsky eller en skulptur av David Smith eller Caro på et øyeblikk, men fordi *verket selv i hvert øyeblikk er fullstendig til stede*.<sup>30</sup>

*Øyeblikkelighet* står her mot minimalismens lunkne varighet og endeløshet. I motsetning til den kunsten Fried verdsetter, dannes i minimalismen ikke et moment av bestemt erfaring, en slags gestalt som ”holder” eller ”stamps itself

---

<sup>29</sup> Amerikansk kunstdebatt hadde lenge sett det som en sentral oppgave for den nye, ikke-europeiske kunsten løsrive seg fra den rest av figurasjon som lå i det menneske-aktige eller antropomorfe. Man mente at europeisk abstrakt kunst med sine komponerte relasjoner videreførte en menneskefremstilling og dermed noe figurativt med andre midler, mens amerikansk modernisme skulle drive også denne ”ikke-nødvendige” rest ut. Temaet var derfor svært ladet på 60-tallet, med Stian Grøgaards ord ”Svarteper” (Forelesning ved Universitetet i Bergen, 2. mai. 2003), og Donald Judds bestrebelse på å nå fram til det spesifikke var nok sterkt informert av dette.

out”<sup>31</sup> som kunstverkets egen integritet. Minimalismen lover alt og holder ingenting, den er alltid bare ”av interesse”. Her er stadig *litt mer* som aldri virkelig kulminerer i noe meningsfullt, bare en vag ”interessantheit” uten virkelig hold. Situasjonen blir en utdratt venting uten resultat.

Betrakteren-i-situasjon illuderer en grenseløs sfære av betydninger og skapende forståelsesmuligheter, slik som overfor en kube av Tony Smith:

Liksom med Judds Spesifikke Objekter og Morris’ gestalter eller enhetlige former, er Smiths kube *alltid* av interesse: En føler aldri at en kommer til bunns i den; den er uuttømmelig. Men den er ikke uuttømmelig på grunn av fylde – for *det* er kunstens uuttømmelighet – men fordi det ikke finnes noe å tømme ut. Det er endeløst som en vei når den går i sirkel.<sup>32</sup>

Når Fried sier at den minimalistiske situasjonen ”inkluderer” og ”tilhører” betrakteren, at ”det er *hans* situasjon” innebærer det at betrakterens rekke av innfall og projeksjoner løper og løper i det flate eller platte, uten at det innfinner seg noe definitivt. Uansett om minimalistene selv ville fremstille situasjonen som noe positivt inviterende og involverende, benekter Fried at det dreier seg om virkelige utfoldelsesmuligheter. Man sitter etter hans mening igjen med et ”rom” der alt og ingenting er viktig. For Fried er dette eminent ikke-kunstnerisk, ”korrumpert”.

Når kunstnerens produkt gir opp sin billedkarakter og sine differensierte deler, begynner det for Fried å strekke seg etter det Greenberg hadde kalt ”utseendet av ikke-kunst”.<sup>33</sup> I bakgrunnen spøker her Marcel Duchamps ready made og en nyavantgarde som benytter seg av hverdagsgjenstander – hovedfigurene er

---

<sup>30</sup> Fried, AaO, op.cit. side 64.

<sup>31</sup> Michael Fried: ”Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” [1966], i *Art and Objecthood – Essays and Reviews*, Chicago og London 1998 side 77.

<sup>32</sup> Fried, AaO, op.cit. side 63.

<sup>33</sup> Ibid. side 47. Fried siterer her fra Clement Greenberg: ”Recentness of Sculpture” [1967], fra utstillingskatalogen *American Sculpture in the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art.

Robert Rauschenberg og Jasper Johns. Denne tradisjonen holdt Fried, i tråd med Greenberg, avstand til. Problemet, mente de, var at slike kunstnere fremholder det bokstavelige og trivielle *som om det var kunst*: En billig sensasjonseffekt, der noe trivielt helt generelt tildeles kunststatus.

Skal man kaste et litt videre blikk på dette, kan man si at Frieds forsvar for en modernisme preget av en bestemt "øyeblikkelighet" ikke bare følger amerikansk modernisme, men bringer i stilling en sentral topos i moderne kunstteori: Fried opptrer med en hel tradisjon i ryggen, på vegne av den moderne bestemmelse av kunstverket som noe unntaksmessig og *utenfor*.<sup>34</sup> Det er dette som angir retningen når Fried bestemmer kunstverket som noe som "i vesentlig forstand *ikke er et objekt*".<sup>35</sup> Det dreier seg om unntaksøyeblikket, som hos Adorno har navn som fyrverkeri, eksplosjon og seksuell erfaring<sup>36</sup>, og som Jean-Francois Lyotard senere har eksplisert under et oppdatert begrep om det sublimе.<sup>37</sup> Sin egen variant av dette hadde nok Fried utviklet under inspirasjon fra Greenberg, som snakket om det abstrakte maleri som noe der "alt er der på én gang", "som en plutselig åpenbaring".<sup>38</sup>

Man kan si at "øyeblikkelighet" hos Fried ikke ganske enkelt betyr noe plutselig og kortvarig, men er koblet til det som ligger utenfor både det fysiske og tidens normale gang, utenfor både det kjødelige og det timelige. Frieds avvisning av "objektalitet" til fordel for modernistisk maleri er en insistering på noe ennå urealisert, noe *snarere mulig enn virkelig*.

---

<sup>34</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>35</sup> Fried, AaO, op.cit. side 48.

<sup>36</sup> Adorno, op.cit. blant annet side 263.

<sup>37</sup> Lyotard utarbeider det ikke bare som et kort og spesielt begivenhetsfullt stykke tid, men snarere en ny begynnelse, ikke et øyeblikk i tiden men "tidens själva framsprickande, temporaliseringens rot". Sven-Olov Wallenstein: *Bildstrider*, Göteborg 2001 side 101. Se for øvrig Mats-Ola Nilsson: "Det sublimate ögonblicket", i *Agora* 3/4 1999 og *Res Publica* 46/47 1999-00 (fellesnummer "Kanon – att göra historia"), Oslo og Stehag 1999.

<sup>38</sup> Clement Greenberg: "The Case for Abstract Art" [1959], her sitert etter Jonathan Vickery: "Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism", i Arnold og Iversen (red.): *Art and Thought*, Malden Mass. 2003 side 117.

## Bildets ikke-tilstedeværelse

Når kunstkarakter samtidig knyttes sterkt sammen med maleri, kan vi merke oss at det her oppstår en spesiell pregning av begrepet bilde. Bildet blir identifisert med det som i fysisk forstand ikke er til stede, det som snarere er et momentant, innbrytende nærvær av noe annet, så å si det hinsidige som et øyeblikk er i nærheten.

Hvis en bare var uendelig mye mer årvåken, ville liksom bare et ørlite sekund være nok til å se alt, oppleve verket i all sin dybde og fylde og for alltid være overbevist om det.<sup>39</sup>

Frieds "hvis bare" indikerer at bildet som "hold" på flaten der alt er til stede, er noe konjunktivt, et *bare nesten*. Man kan dermed si at Fried representerer et slags topp-punkt i den moderne bestrebelsen på å markere bildet som kunstverk ved å betone dets abstrakte ikke-tinglighet, nemlig som en slags *optisk fullstendighet på tvers av tid og rom*. Fried gjør bildet til noe enda mindre materielt enn en tynn membran med farge. Bildet er det som alltid er utenfor og bortenfor.

Man kan også si at Frieds billedbegrep selv omfatter et slags ikonoklastisk motiv.<sup>40</sup> Bildet er nettopp det som sperrer mot et eventuelt forsøk – kjetteri – på å gjøre kunsten til noe reelt, til noe mer enn bare en nærhet. Bildet er en slags fjernende kraft som gang på gang skyver kunst over i det transcendent. Den nærhet – "presentness" – som Fried knytter til det modernistiske bilde, er med James Meyers ord dermed snarere "a longing-for-presentness".<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Fried, AaO, op.cit. side 65.

<sup>40</sup> Isabelle Wallace snakker om "ikonoklastisk angst" i "Art and Objecthood", der hele teksten er preget av en motsetning mellom kristen billedtradisjon og jødisk ikonoklastisk tradisjon som svarer til Frieds jødiske bakgrunn. Hun ser hele Frieds forfatterskap på denne bakgrunn, og snakker under påberopelse av hans biografi om et fortrent jødisk element hos Fried. Se Isabelle Wallace: "The Outcome of the Dance. Michael Fried and the Iconoclastic Prescription", i Beaulieu, Roberts og Ross (red.): *Refracting Vision*, Sydney 2000.

<sup>41</sup> Meyer, "The Writing of...", op.cit. side 79.

Fried vil

rette oppmerksomheten mot det gjennomgripende – nærmest universelle – i den sensibilitet eller væremåte som jeg har karakterisert som korrumpert eller forgjort av teateret. Vi er alle bokstavelige mesteparten av våre liv. Nærheten er nåden.<sup>42</sup>

### Teatralitet

Fried opererer med et bestemt begrep for den tilstand der det spilles fordekt, slik som når bokstavelighet og objektivitet på en generell måte utropes til kunst: *Teater og teatralitet*.<sup>43</sup> Filosofen Stanley Cavell, en venn av Fried som begrepet om teatralitet er formulert i samspill med, beskriver det moderne som en tilstand som innebærer en tendens til instrumentelt spill på livets scene, en stadig posering for hverandre.<sup>44</sup> Her står subjektet i en slags eksistensiell isolasjon; en tomhetsfølelse akkumuleres og sier at det ikke finnes noen annen mulighet enn å appellere til de andres egne lukkede subjektivitet, og tilfredsstillende denne gjennom å regissere inntrykket en selv gir, geberde seg eller "skape seg"<sup>45</sup> på avstand.

Teater i Friedes forstand er ikke kun en egenskap ved minimalisme. Det er heller ikke slik at teater og teatralitet er begrenset til kunstarten teater, selv om teatralitet i stor grad er noe som den moderne teaterkunsten har arbeidet for å problematisere:

*Kunstformenes suksess, og til og med overlevelse, har i stadig større grad blitt avhengig av deres evne til å overvinne teatret. Dette er kanskje ingen steder mer tydelig enn på teateret selv, hvor behovet for å overvinne det*

---

<sup>42</sup> Fried, AaO, op.cit. side 65f.

<sup>43</sup> Den norske oversettelsen bruker teatral for theatrical og ikke teatralsk, som ville virket for sterkt.

<sup>44</sup> Cavells grunnleggende tekster i forbindelse med begrepet om teatralitet og ellers det sentrale begrep *acknowledgement*, er "The Avoidance of Love: A reading of *King Lear*" (hvor han nevner "Art and Objecthood" i en fotnote), og "Ending the Waiting Game", begge i *Must we mean what we say* [1969], Cambridge 2002.

<sup>45</sup> Det er en parallell mellom begrepet om teatralitet og den psykologi som Christopher Lasch beskriver i sin betydningsfulle *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations* fra 1980.

jeg har kalt teater, i hovedsak gir seg til kjenne som behovet for en drastisk endret relasjon til publikum. (Relevante tekster her er selvsagt Brecht og Artaud). For teateret har et publikum, det eksisterer for et publikum – som ingen andre kunstarter.<sup>46</sup>

Fried kobler seg på Greenbergs oppfatning om maleriet som den eminent moderne kunstart<sup>47</sup>, men med den spesielle begrunnelse at maleriet ligger best an når det gjelder å bekjempe teatralitet. Slik Fried senere skulle beskrive i boken *Absorption and Theatricality*, arbeidet allerede fransk maleri fra og med 1700-tallet med å unngå og kvitte seg med teatralitet. Maleriet kunne arrangere brudd med det teatrale ved å *ignorere betrakteren* i en viss forstand, fremstille scener som virker *absorbert* i seg selv, uberørt av den som står og betrakter bildet. Personer eller scener med oppmerksomheten vendt innover ga et autentisk inntrykk, som om ingenting her gikk ut på å tekkes betrakteren eller å ”spille for galleriet”.

Gjennom ”den suverene fiksjon at betrakteren ikke eksisterte”<sup>48</sup>, kunne maleriet dermed demonstrere verdien av oppriktighet og personlig integritet. Chardins maleri kan være et eksempel. Opplysningssensibiliteten kunne dermed selv stå absorbert i seg selv, foran det ikke-teatrale maleriets egen absorberthet og *closure* – sluttethet – og nyte styrken i individets autonomi.

Når minimalismen gir opp det avgrensede verk og blir til et miljø, blir hele situasjonen i følge Fried teatral. Betrakteren ser egentlig ikke det som betraktes, for det er ikke et selvstendig og sluttet *noe* å se. Som Fried sier, *fritar* minimalismen betraktningen i en viss forstand for betraktningsobjektet. Dette fører da til en følelse av frigjøring overfor eller snarere *ovenfor* en total objektalitet, subjektet blir grenseløst båret fram av følelsen av at situasjonen

---

<sup>46</sup> Fried, AaO, op.cit. side 60.

<sup>47</sup> Se del I, kapittelet ”Den kunstteoretiske formasjon i et moderne”.

<sup>48</sup> Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago og London 1980, kapittel 2, ”Towards a Supreme Fiction”.



Jean-Baptiste-Simeon Chardin: Bordbønnen, ca 1740



er til for ham eller henne. Subjektet kan sies å "ta av" i en observasjon som like mye er suggesjon av egen observerthet. Det dreier seg om en pikant eller kokett fornemmelse av å se seg selv bli sett, og i dette nyte egen grenseløshet. Alt er henkastede blikk i alle retninger; passiv beundring og beundring av å bli beundret.<sup>49</sup>

Siden teatralitet i Frieds forstand har å gjøre med posering på avstand, med fasade og utseende, må man si at det teatrale er beslektet med billedkunst, som jo også skal sees. Dette slektskapet er noe spesielt truende i Frieds øyne. Den bokstavelige sensibilitet forsøker å ta over der (modernistisk) kunst burde få blomstre. Det teatrale holder seg ikke innenfor egne rammer, men forsøker i og med minimalismen å spre seg og invadere.

Ut fra dette resonnementet blir Frieds bruk av ordet krig forståelig. Men verst for Fried er faren for at forsvarskrigen ikke blir noen storslagen, tragisk trefning der det som kunsten risikerer er en opphøyd og edel undergang, et endelikt med en vekt som selv i en viss forstand kunne være kunst. En monumental død for kunsten, der kunsten går under eller oppheves "med merverdi"<sup>50</sup>, er en velkjent tankefigur i vestlig tradisjon. Men i Frieds øyne risikerer kunsten nå, som Stephen Melville senere formulerte det, å forsvinne "ikke med et smell, men med et klynk".<sup>51</sup>

### **Ikke-kunstverket**

Tony Smiths kube *Die*<sup>52</sup> fra 1962 er det eneste konkrete tilfellet av

---

<sup>49</sup> Samme år som "Art and Objchood" ble publisert ga Guy Debord ut *La société du spectacle* (Paris 1967), svensk oversettelse *Skådespelssamhället*, Gøteborg 2002. Her får kritikken av blikket en systematisk kobling med kritikk av kapitalismen: "I samfunn der hvor moderne produksjonsforhold er fremherskende, presenterer hele livet seg som en enorm opphopning av fremvisninger [spectacles]. Alt som før ble levd direkte har flyttet bort inn i fremstilling." (Sitert etter Martin Jay: *Downcast Eyes*, Berkeley 1994 side 426.)

<sup>50</sup> Eva Geulen: *Das Ende der Kunst*, Frankfurt a.M. 2002 side 94.

<sup>51</sup> Stephen Melville: *Philosophy Beside Itself*, Minneapolis 1986 side 8.

<sup>52</sup> Ordet *die* betyr ikke bare død, men også terning, der den mer kjente flertallsformen er *dice*. Uttrykket "to dice with dead" betyr å utfordre skjebnen. Dessuten alluderer tittelen til den industrielle verden og til seg selv som hul form gjennom uttrykket "die casting" – støping.



Tony Smith: Die, 1962

”bokstavelighetskunst” som Fried nevner ved navn. Dette bidrar til at *Die* manifesterer et sentralt punkt i Frieds fremstilling. De fleste av de bestemmelser teksten generelt gjør, via henvisninger for eksempel til Morris og Judd, samles og konkretiseres her. I *Die* finnes alt det Fried snakker om: Det konfronterende og distanserende, det foruroligende og hule, det skjult antropomorfe, det uendelige og teatrale. Kuben introduseres kort før midtveis i teksten og utgjør også slik et sentrum.

Verket byr seg frem som selve den inkarnerte minimalisme, ”den meningsløse kuben”<sup>53</sup> i ren form. Smith har utført kuben i størrelsen 183x183x183 cm – 6x6x6 fot. Den synes å utgjøre en miniatyrmodell for noe globalt – det er som om terningen omfatter en globus eller Leonardos paradigmatisk vitruvske menneske, ”alle tings målestokk”. Den finnes både i tre- og stålversjoner, men det geometriske står fast: Seks like, glatte sider, og dermed ingen formal variasjon eller spenning mellom enkeltdeler, ingen definert skala eller målestokk som binder og fester. I Smiths egne, berømte ord hadde han med *Die* frembragt noe som verken var ”monument” eller ”objekt”<sup>54</sup>, men som falt mellom kategoriene. En avventende mellomstørrelse rager ikke opp over betrakteren som noe monumentalt, men byr seg heller ikke fram som noe håndgripelig eller intimt.

### **Fried som teatral?**

*Die* står helt sentralt hos Fried, men han forlater den uten egentlig å behandle den eller drøfte den som verk. Den er i sentrum men likevel bare mellom linjene. Man kan si at Fried går inn i et underfundig forhold til sine egne overbevisninger når han lar Smiths kube gjøre seg gjeldende i teksten på en uklar måte og liksom spøke der.

På den ene side er Fried konsekvent når han lar det bli slik, fordi det å beskrive

---

<sup>53</sup> Tom Sandqvists studie av ”den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund” bærer tittelen *Den meningslösa kuben*, Åhus 1988.

<sup>54</sup> Fried, AaO, op.cit. side 51.

eller kritisere et bokstavelighetsverk ville være i strid med det han selv sier om bokstaveligheten: Minimalisme er jo ikke kunst, den er noe hult som alltid er "av interesse", den spiller spekulativt på "utseendet av ikke-kunst". Men på den annen side må man si at Fried er inkonsekvent når han samtidig i høyeste grad opererer som en kritiker som tar stilling og avviser minimalismen, en bloc.

Det kan se ut til at Fried lar den redelighet, det klare forhold til virkeligheten som han selv går inn for, fare, og dette inntrykket rykker på en merkelig måte mot sentrum. Er det slik at Fried faller for eget grep? Fried ble ikke lenge etterpå selv anklaget for å være teatral og på en måte selvrefererende inkonsistent. Robert Smithson bebreidet ham for å stå for en "manieristisk modernisme": "Det Fried frykter mest er bevissthet om det han driver på med, nemlig å være teatral selv."<sup>55</sup> Men fornemmelsen sier at det ved Fried vi her kommer på sporet av, ikke bare kan betraktes som en svakhet eller en feil, men kanskje snarere som del av noe vesentlig og kanskje intendert. Gir Fried her et opplegg til noe som overskrider de posisjonene han selv på det eksplisitte plan opererer med i "Art and Objecthood"?

For Stephen Melville – den Fried-fortolkeren som Fried selv oftest trekker positivt fram senere i forfatterskapet – reflekterer over det han omtaler som Frieds egen teatralitet som et *erkjennelsesteoretisk vilkår*.<sup>56</sup> Fried iscenesetter i følge Melville en krise for kritikken som tydeliggjør en situasjon: "'Art and Objecthood' kan utrette sitt kritiske arbeid bare ved å iscenesette en krise for kritikken der teksten i seg selv *ikke kan være adekvat* [min utheving]".<sup>57</sup> Det kan virke som om Frieds prosjekt er en utforskning av det umulige ved selv å være "adekvat" i denne forstand.

For Melville er dette knyttet til det som fikk navnet *postmoderne*, preget av

---

<sup>55</sup> Robert Smithson i Nancy Holt (red.): *The Writings of Robert Smithson*, New York 1979 side 38, her sitert etter Stephen Melville: "Notes on the Reemergence of Allegory" [1982], i Melville og Gilbert-Rolfe (red.): *Seams. Art as a philosophical context*, Amsterdam 1996 side 164.

<sup>56</sup> Melville, *ibid.* side 164.

”måten kritikken nylig utfordres til å anerkjenne sin egen relasjon til det verk som er dens anledning”.<sup>58</sup> Det er vesentlig for Melville at Fried velger å utsette seg for en beskyldning om å være teatral, at han våger en eksponerthet som innebærer å godta det vilkår som gjelder for kritikk (criticism) generelt i en radikaliseret modernitet: For Melville er Fried den som tar sjansen på å felle smaksdommer nettopp i det øyeblikk da det Melville kaller ”the museum/encyclopedia” bryter sammen, i det øyeblikket smaksdommer ikke lenger kan appellere til noe som er autoritativt nok til å bygge kanon.

Melville siterer for å underbygge dette fra Cavells radikale nyformulering av modernismen på 1960-tallet, der selve usikkerheten og den prinsipielle faren for *lureri* anerkjennes som et vilkår for kunst og kritikk: Kritikerer er ”dels detektiv, dels jurist, dels dommer, i et landskap der kriminelle handlinger og ærefulle dåder ser like ut.” Hva som er det ene eller det andre kan ikke avgjøres før i ettertid, og når dette har skjedd er det ”ingen sikker måte å få nyheten ut på, og overhodet ingen måte som ikke samtidig risikerer å få en glorie eller begå en forbrytelse selv.”<sup>59</sup>

Kanskje kan man si at Fried spiller med en performativ dimensjon som ikke er blitt tilstrekkelig forstått. Den forbløffelse som Rosalind Krauss og andre opplevde ved publiseringen av ”Art and Objecthood”, kan den ha bunnet i at Fried var ute etter å iscenesette noe han ikke kunne si rett ut, noe han var nødt til å *være* snarere enn *uttale*?

### ”Presentasjonalitet”

En Fried-passasje fra *Manet’s Modernism*, altså fra den andre enden av forfatterskapet og tilsynelatende om noe annet enn det Fried var opptatt av i yngre år på midten av 1960-tallet, kan kaste lys over de erfaringene som han arbeidet med eller var på vei til. Fried beskriver her Manet som en maler som tar

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid. side 171.

<sup>59</sup> Cavell, *Must We Mean...*, op.cit. side 190f.

opp den franske tradisjonens teatralitet/absorbasjons-problematikk på en ny måte, verken for å posere for tilskueren eller for å late som tilskueren ikke er der. Selv om Manets flate maleri ikke er innadvendt og absorbert, gir han ikke opp absorbasjon til fordel for teatralitet. Snarere dreier det seg om å erkjenne noe som har vært uttalt og skjult for hele den anti-teatrale maleritradisjon siden Diderots dager. Fried kaller det for en innsikt i *presentasjonalitet*. Det som dermed er på ferde, er en *oppmerksomhet* om betrakteren eller den andre fra maleriets side, som Fried omtaler som "facing", altså en *henvendthet*. Det dreier seg om å *anerkjenne* tilskuerens nærvær gjennom en henvendt oppmerksomhet.

I og med Manets "presentasjonalitet" kan vi dermed si at den skarpe motsetningen mellom den absorbasjon som tenderer mot selvtilstrekkelig autarki, og den teatralitet som virker poserende og uegentlig, løses opp. I stedet for enten innadvendt eller utadvendt, legges vekten på en henvendthet *gjennom* det personlige. Man kan snakke om en selv-væren som er like mye personlig uttrykk som et spørsmål og et opplegg til den andres selv-væren. Dette betyr et anerkjennende forhold mellom maleri og betrakter, men anerkjennelse innebærer også skritt bort fra styring og *kontroll* av uttrykk.

Presentasjonalitet har dermed å gjøre med å avstå fra viten om *hva* som presenteres. Fried sier: "'Presentasjonalitet' kan ikke rett og slett frilegges, men bare representeres"<sup>60</sup>. Man kan si at det innebærer en overgang fra utseende til praksis. Presentasjonalitet er i mindre grad noe *som* er enn noe *man* er, og dermed noe som aldri kan studeres på kritisk blikkavstand.

Dette utfyller tanken om at Fried kretser rundt en vesentlig, uhåndterlig problematikk som er avhengig av en form for iscenesettelser. Hva var Frieds situasjon da han skrev "Art and Objecthood"? Fried var – i egne, kritikernes og

---

<sup>60</sup> Michael Fried: *Manet's Modernism*, Chicago og London 1996 side 406.



Edouard Manet: Argenteuil, 1874, 148 x115 cm

tilhengernes øyne, og i et vanlig kunsthistorisk blikk i dag – ute etter ”å forsvare modernismen”. Han skrev ”sentral kritikk midt på 60-tallet”, på ”kunstscenen i New York”, så å si på sentralscenen. I skyggen og glansen fra Greenberg, i en omgivelse med karakter av sentrum med dertil hørende nøkkelfigurer, må Fried ha vært nærmest forutbestemt for en rolle som kronprins. I en slik setting må Fried ha gjort en helt spesiell erfaring av det å være seende og sett.

Inntrykket av presentasjonsjonalitet forsterkes av at Fried til dags dato har fortsatt å forsvare sin tekst fra 1967. I en diskusjon i 1987, i skarpt lys fra begrepet postmodernisme, snakker Benjamin Buchloh om ”Art and Objecthood” som et nesten enigmatisk forsøk på å redde ”American type formalism” fra et forfall som var åpenbart ved publiseringstidspunktet. For Buchloh er teksten et kampskrift som markerte seg ”against all the evidence of actual history”.<sup>61</sup> Riktignok pukker Fried selv på at situasjonen for de modernistiske favorittkunstnerne på det tidspunkt var ”distinctly upbeat”.<sup>62</sup> Men uansett hvordan kunstsituasjonen ”virkelig var” på midten av 60-tallet, blir han stående som den eksentriske, i og med slike utsagn som at ”det er historien som tar feil, ikke ’Art and Objecthood’”.<sup>63</sup> Han føler seg misforstått av de yngre: ”Hør her! Jeg ser meg selv ikke som sheriff, men som en utenfor loven!”<sup>64</sup>

Fried var den prominente ekspertbetrakteren som selv ble betraktet. Kanskje kan man dermed forstå Frieds fremgangsmåte som et forsøk på å utforske en moderne variant av de spørsmål som var overlevert fra Diderot og opplysningstiden, spørsmål om posering kontra redelighet, om subjektets autonomi kontra sosialt spill.

---

<sup>61</sup> Buchloh alluderer her til Greenbergs berømte artikkel fra 1955, ”American-Type Painting” og hele den tidlige etterkrigstidens heroiske nimbus rundt New York som det nye Paris. Hal Foster (red.): *Discussions in contemporary culture, Dia Art Foundation number one*, Seattle 1987 side 76.

<sup>62</sup> Fried, ”An Introduction to My..”, 1998, op.cit. side 13.

<sup>63</sup> Se mottoet.

<sup>64</sup> Paneldebatt i Hal Foster (red.): *Discussions in contemporary culture...*, op.cit. side 82.



## Eksentrisk kunsthistorie

Frieds egen "presentasjonalitet" bygges opp allerede innholdsmessig i "Art and Objecthood" ved at han velger en *kunsthistorisk* kontekstualisering av minimalismen som er påfallende ensidig. Han velger å ta spesielt Judds tekster på ordet og se minimalismen som en nødvendigvis mislykket tilstrebelse av relasjonsløshet og anti-illusjonistisk "spesifisitet". I forbifarten nevner Fried at Robert Morris selv oppfatter seg som en viderefører av mellomkrigstidens *konstruktivistiske skulptur*, men Fried gjør seg uten videre ferdig med dette som "mindre viktige enn de synspunkter Judd og Morris deler"<sup>65</sup> – nemlig jakten på det spesifikke og bokstavelige. Men det å se bort fra slektskapet mellom minimalistenes strenge objekter og en kalkulert konstruktivistisk formverden kjent fra Malevitsj, Rodtsjenko, El Lissitsky og Naum Gabo må man si er temmelig drøyt. De første markante fortolkninger av minimalismen – for eksempel New York Times' kritiker Hilton Kramer i forbindelse med den sentrale utstillingen "Primary Structures" i 1966 – hadde da også relatert den til konstruktivismen så vel som til den amerikanske color field painting.<sup>66</sup> Da Smith prosjekterte *Die*, tok han følgende avisannonse på ordet: "You specify it: we fabricate it". Han overlot med andre ord utførelsen til andre, slik som konstruktivistiske kunstnere var kjent for å ha eksperimentert med.

Med "Art and Objecthood" var det ikke bare slik at Fried plutselig begynte å ytre konservative poenger. Fried unnløt å fylle rollen som den progressive kritiker som hadde "robuste" ting å si om ny kunst, og begynte å spille med en annen av de vante posisjonene i striden om kunsten. Som Thierry de Duve har påpekt, beveget Fried seg for så vidt inn i galleriet over akademiske kritikere som helt siden modernismens begynnelse, med et trekk av besteborgerlighet, har avvist ny vital kunst som ikke-kunst.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Fried, AaO, op.cit. side 44.

<sup>66</sup> Hilton Kramer: "The New Anonymity", New York Times 1. mai 1966, trykket igjen blant annet i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000.

<sup>67</sup> Thierry de Duve: *Kant nach Duchamp* [1989], Wien 1993 side 238. de Duve omtaler "Art and

Hvis man kaster et blikk framover i tid, på Frieds kunsthistoriske bøker, kan man også godt si at de er like historisk velfundert som de er fortolkningsmessig eksentriske, slik Stephen Melvilles anmeldelse av *Courbet's Realism* bemerker: "Disse interpretasjonene er, tross alt, igjen og igjen ekstreme og i overkant, nesten som om 'å gå for langt' er i seg selv et slags kriterium."<sup>68</sup> Når Fried lar "Art and Objecthood" være en slags oppsigelseserklæring som kritiker og begynner å arbeide kunsthistorisk<sup>69</sup>, vender han seg til én bestemt autoritativ historisk scene: Fransk maleri og malerikritikk fra Diderots tid til Manet. Dermed kan man si at han fortsetter å operere på en slags sentralscene, og som om det å eksperimentere med presentasjonalitet er her like viktig som å forske på et historisk materiale.

### **Fried som figur**

"Art and Objecthood" kan sies å være et eksperiment med og et spill med den evaluerende kritikken, med kritikk i betydningen et prosjekt med de største ambisjoner og med den sterkeste tilflyt av historisk kunnskap. Fried snakker om krig og konflikt mellom allmenne sensibiliteter, og inntar da selv en posisjon som på vegne av kritikken objektiverer med jernhånd. Nettopp denne jernhånd fra det et velkjent kulturkritisk regime materialiserer seg og blir en *figur* som så å si slipper seg ut i presentasjonalitet.

Det er som om Fried i og med "Art and Objecthood" i en viss forstand vil forskuttere, innlemme og identifisere seg med de skråblikkene han vil bli møtt med. Man kan si at teksten, resonnementet og Frieds egen stemme trer i karakter, med en slags legemlighet eller materialitet. Presentasjonalitet blir virkelig begrensning og *selvbegrensning*.<sup>70</sup> Den figuren Fried antar i og med "Art

---

Objecthood" som "den beste analyse som er gitt av minimalismen i kampens hete". (Side 236)

<sup>68</sup> Stephen Melville: "Compelling Acts, Haunting Convictions", i *Seams*, op.cit. side 194

<sup>69</sup> Fried anno 1998 angir at han på slutten av 60-tallet opplevde at "evaluerende kunstkritikk" ikke hadde betydning som før, en grunn til å gi seg med kritikken. Fried, "An Introduction to My...", op.cit. side 15.

<sup>70</sup> Dette minner om en av Friedrich Schlegels karakteristikk av kunstnerisk form: "liberal selvbegrensning". Sikkert etter Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt a.M. 1973 side 69.

and Objecthood” synes å anerkjenne: Det finnes ingen *kritisk posisjon* som ikke selv har trekk av det teatrale, som ikke selv i en viss forstand lever på nåde. Ved å følge kritikerrollen ut i det ekstreme fører han den i en viss forstand til ende, å utføre og å stille til skue er her ett og det samme.

Man må si at det Fried gjør, ikke er å prisgi seg selv eller noe slikt som rasjonalitet, men å finne en særegen bøyning av en teoretisk og kunstnerisk overbevisning. Idehistorisk kan man si at ”Art and Objecthood” tar del i de brytninger rundt det estetiske som innevarsler de refleksjoner som skulle forstå seg selv som postmoderne, brytninger og problemer som på en måte topper seg med Adornos nesten bisarre verk *Ästhetische Theorie* i 1970, som stiller opp teori som estetikk og estetikk som teori. Frieds ”Art and Objecthood” er en litterær anomali som eksperimenterer med overspill og hybriditet, slik Adorno også kan sies å gjøre. Det er som om teksten prøver å vinne en praktisk dimensjon for det estetiske og en estetisk dimensjon for det praktiske ved å introdusere uro i selve skillet.

I og med ”Art and Objecthood” antar Fried og hans teori en praktisk og materiell instans innenfor en verden som er både reell og potensiell, og som minner om det jeg har kalt tingestetikk. Vi kan si at den ikke faller på plass i den *kritisistiske*<sup>71</sup> topografi av kunst kontra ikke-kunst, selv om Fried selv offisielt setter opp det skarpeste skille.

Det at Fried trakk seg fra kritikken og forsvant inn i kunsthistorieforskningen i og med ”Art and Objecthood”, betyr ikke at han forsvant, men snarere at han er blitt stående som en ekstremt synlig, liksom materialisert kunstbetrakter. Hal Foster har snakket om at 1960-tallet og minimalismen er stedet for ”betrakterens fødsel”<sup>72</sup>, og her kan vi si at dette dreier seg om fødsel i en annen forstand enn at betrakteren plutselig foreligger med ny viktighet på grunn av slik kunsten utviklet

---

<sup>71</sup> Se del I, kapittelet ”Den kunstteoretiske formasjon i det moderne”.

<sup>72</sup> Foster, ”The Crux of ...”, op.cit. side 50.

seg. Det dreier seg snarere om et skritt i retning av materialitet og kroppslighet. Frieds "presentasjonalitet" innebærer så å si at kroppen *fødes* som en ulokalisert fortetning og materialitet, på bekostning av en tenkning på teoretisk blikkavstand.

Vi kan nå se at minimalismens spesielle betydning ikke først og fremst dreier seg om at minimalismen er en spesielt vesentlig kunsthistorisk *forløper* til det som skulle prege "samtdiskunsten" rundt årtusenskiftet. Det som er blitt stående, er snarere det materielle "*glipp*" som er knyttet til minimalismen, for eksempel Frieds glipp. Minimalismen står ikke for en ny kunsthistorisk fase, men snarere for en *kunstløshet* i en bestemt forstand, nemlig som en overgang til estetikk eller tingestetikk som vi erfarer ved at kunstblikket, kunstbetrakteren og kunstteorien kommer til kort. Minimalismen og Fried indikerer et skritt bort fra forestillingen om kunsten som et separat *noe* der ute foran oss, og tilsvarer for så vidt de gamle understrømmene som både på 1900-tallet og før har gått i en annen retning enn den kunstteoretiske formasjon.

### **Relativitetens utsagnskraft**

Man kunne hevde at Frieds bidrag også handler om noe slikt som *kunsten å ta feil*, å gjøre gjeldende synsmåter og overbevisninger *selv om* kontrovers viser at de ikke kan påberope seg generell gyldighet. Her spiller også det å være *blind for visse kvaliteter*, for eksempel å gå glipp av minimalismens estetikk, en positiv rolle. Frieds løsning skiller seg ut ved at den, med en distinksjon fra Deleuze, ikke nøyer seg med "utsagnskraftens relativisering" men i stedet gjør gjeldende "relativitetens utsagnskraft".<sup>73</sup>

Hvis "Art and Objecthood" faktisk kan omtales som "det sentrale skillet i etterkrigstidens estetiske debatt", slik altså James Meyer gjør, er ikke dette et skille på tidsaksen, men et veivalg mellom en kunstteoretisk og en snarere tingestetisk form for tenkning. Fried er den kunsthistorisk velfunderte

---

<sup>73</sup> Morten Kyndup: "Deleuzes mobile perspektiv og æstetikvidenskabene", i Lehmann og Madsen (red.): *Deleuze og det æstetiske*, Århus 1995 side 21.

”betrakteren”, ”teoretikeren”, ”kritikeren” som markerer en vei over i noe annet. Hvis noe av dette skal være mulig å bruke eller ”applisere” metodisk, må det dreie seg om å anerkjenne det å *stå* modell ufrivillig og utenfor egen kontroll, uansett fundament. Og det å stå modell betyr å være overlatt til en *bruk* ut over og bortenfor det man selv har kommet fram til. Omslaget der Fried materialiserer seg som figur, minner om Deleuzes’ anti-pedagogiske erklæring: ”Jeg skal ha en veske der jeg legger alt jeg møter, under forutsetning av at jeg også legges i en veske. Å finne, møte, stjele istedenfor å regulere, godkjenne og dømme.”<sup>74</sup>

Vi må gå ut fra at den virkelige personen Fried ville protestert og ikke underskrevet på det vi sier om ham. Den materialiserte figuren Fried er både noe vi ser og noe vi lager, både vårt produkt og noe i og for seg. Fried er her ikke ensbetydende med nordamerikaneren Michael Fried, født i 1939, ei heller med ”Frieds faktiske posisjon” eller ”Frieds virkelige oppfatning”. Fried som betrakteren, teoretikeren og historikeren som våger å bli betraktet, blir også en anerkjennelse av noe slikt som å lage seg sin egen Fried uten at dette er en teoretisk feil. En side ved Fried var å fortsette å insistere nesten demonstrativt og karikerende på en distansert kritikerrolle som ender opp i et estetisk og materielt rom, og Fried blir også i en viss forstand stående for *vår* egen insistering og tendens til å gå langt.

---

<sup>74</sup> Gilles Deleuze: ”Samtalet” [1977], i *Aiolos* nr. 24 og *Glänta* nr. 4.03-1.04, Göteborg og Stockholm 2004 side 9.



Bilde 3

## Verkestetikk kontra erfaringsestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet

De eneste verker som teller i dag, er de som ikke lenger er verker.

Th.W. Adorno<sup>1</sup>

Tiden etter 1970 blir i tysk sammenheng ikke sjelden oppsummert som en filosofisk vending eller "turn" henimot estetisk erfaring.<sup>2</sup> "Estetisk erfaring' er ledebegrepet som har preget estetikkdiskusjonen siden denne kom i gang igjen på det sene 60-tall og tidlige 70-tall."<sup>3</sup> En slik vending forstås ofte som en aktualisering av Kants filosofi om "den estetiske dom" om skjønnhet, og gjerne som en vending bort fra "verkestetikk".

Men man skulle tro at vi gjennom hele 1900-tallet er blitt vaksinert mot noe slikt som ny prioritering av estetisk erfaring. Ikke minst på slutten av sitt liv advarte Adorno iherdig mot tom *estetisering* som ikke ville forplikte seg på faktisk kunst.<sup>4</sup> Og har ikke vestlig kultur siden Kierkegaard vært skeptisk til en rent estetisk bevissthet?<sup>5</sup> Ved årtusenskiftet skulle man tro at for eksempel den sentrale rollen begrepet avantgarde har fått sperrer veien for all rekurs til en estetisk tilstand i subjektet, ikke minst hvis denne tilstand tenkes som noe autonomt og

---

<sup>1</sup> Th.W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Berlin/Wien 1972 side 33, sitert etter Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974 side 76.

<sup>2</sup> Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003 side 11.

<sup>3</sup> Joachim Küpper og Christoph Menke: "Einleitung", i Küpper og Menke (red.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003 side 7. Bakgrunnen for denne bemerkningen er rekke sentrale publikasjoner i tysk sammenheng, blant annet Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 (se nedenfor), Josef Früchtel: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt a.M. 1996, Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982, Andrea Kern: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt a.M. 2000, Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1988.

<sup>4</sup> Se Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1973], Frankfurt a.M. 1990, særlig side 495ff.

<sup>5</sup> Et locus classicus hva angår problemet med å kombinere det estetiske og det etiske er Søren Kierkegaards *Enten/eller* fra 1843.

”interesseløst”. Begrepet estetisk erfaring virker også i utakt med en kunstutvikling som snarere markerer seg med politisk og sosialt engasjement. Å snakke om estetisk erfaring virker nesten som å begi seg ukritisk inn i det subjektivt og selvtilfreds nytende, å overgi seg til noe så uforpliktende som smakende ”synsing”.

I innledningen til en av de mange bokutgivelsene rundt årtusenskiftet med estetisk erfaring i tittelen, antologien *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, tolkes vendingen slik: ”Denne diskusjonen vender seg bort fra et bilde av gjenstander som hviler i seg selv og henimot prosesser av tilegnelse, bedømmelse, bruk og forandring som retter seg mot disse gjenstandene.”<sup>6</sup> Dermed kan man altså grovt si at vendingen forstås som en *resepsjonsestetisk* vending.<sup>7</sup> Det dreier seg da ikke om subjektivisme i betydningen distansering fra virkelige hendelser og objekter, men en vending henimot *andre* forskningsgjenstander enn kunstverket, nemlig mot noe som ligger på resepsjonssiden: Betrakteren og opplevelsen snarere enn opphavet til opplevelsen. I så fall er den resepsjonsestetiske vending en forskyvning av det *forskningsmessige fokus*. Hvis vi tenker innenfor den skjematiske konstellasjonen ”betrakter overfor verk”, dreier det seg da om en forskyvning til fordel for betrakteren, situasjonen eller de samfunnsmessige forutsetningene.

Dermed fremstår estetisk erfaring og en eventuell ”rekantianisering” i stor grad i samklang med en slags *verkkritisk* vending. En begynnende ”avskjed med verkbegrepet”<sup>8</sup> markeres for eksempel av Umberto Ecos kjente *Det åpne verk* fra 1962, og i Roland Barthes’ slagordmessige tittel ”Fra verket til teksten”.<sup>9</sup> Sett fra tiden rundt årtusenskiftet fremstår verket eller verkbegrepet som en historisk belastet figur, mens betraktersubjekt, praksis og situasjon snarere får

---

<sup>6</sup> Küpper og Menke, op.cit. side 7.

<sup>7</sup> Mest tyngde har dette begrepet fått i en litteraturvitenskapelig sammenheng, særlig via Hans Robert Jauss. Se Hans Robert Jauss: ”Resepsjonsteorien - dens ukjente forhistorie”, i *Agora* nr 2/3, Oslo 1989.

<sup>8</sup> Karheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996 side 11.

<sup>9</sup> Roland Barthes: ”From Work to Text” [1971], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-*



hovedrollen. Det virker som om vi skal fullføre en utvikling mot ”mer og mer ramme, mindre og mindre (tilvirket) verk”.<sup>10</sup>

Det er vanlig å snakke om en splittelse i vestlig tradisjon helt fra Kants og Hegels tid. På den ene siden – i forlengelsen av Hegels kunstfilosofi – historiserer og teoretiserer man over kunst, og på den andre tematiseres skjønnhet eller estetisk erfaring, relativt løsrevet fra de gjenstandene det gjelder. På begynnelsen av 1800-tallet begynte Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik* med å bestemme sitt tema som ”den skjønnhetens filosofi”.<sup>11</sup> Estetikk spesifiseres her som studiet av kunst. Noen tiår tidligere, i *Kritik der Urteilskraft*, hadde Kant behandlet det skjønnhet som del av en spesiell type refleksjon og ”dom”, nærmere bestemt som del av ”dømmekraftens” kritiske klargjøring av seg selv. Det skjønnhet objekt var for Kant av mindre vekt enn følelsen og erfaringen som det ga opphav til.

I forhold til denne gamle motstillingen ser det ut til at vendingen henimot estetisk erfaring innebærer at Kant-tradisjonen i en viss forstand får overtak. Motsetningen mellom subjekttematisering og objekttematisering avgjøres i så fall til fordel for opplevelsen og subjektet. En slik oppsummering later til å inngå i deler av vår tids historiske egendiagnose. Det fremheves ofte, gjerne på vegne av en eller annen form for ”postmodernisme”, at vi vender oss bort fra engasjement for kunsten eller verket ”selv”, og bort fra en eventuell ”verkestetikk”.

Jeg skal her drøfte et av de mest utarbeidete forsøkene på å formulere estetisk erfaring som en slags verkkritikk, nemlig Rüdiger Bubners erklæring om at ”Estetisk erfaring må gjøres til basis!”<sup>12</sup> fra begynnelsen av 1970-tallet. Det vil vise seg at tanken om en direkte sammenheng mellom estetisk erfaring og

---

1990, Oxford 1992.

<sup>10</sup> Morten Kyndrup: ”Æstetiske teorier. Syv felter”, i Kyndrup og Madsen (red.): *Æstetisk teori*, Århus 2000 side 11.

<sup>11</sup> G.W.F. Hegel: *Ästhetik III* [1817-18], Stuttgart 1971 side 37.

<sup>12</sup> Rüdiger Bubner: ”Kann Theorie ästhetisch werden?” [1980], i *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 side 91.

verkkritikk – enten ”verkkritikk” betegner kunstnerisk overskridelse av tradisjonelle verkformer eller et teoretisk oppgjør med verkbegrepet – hos Bubner kommer opp i problemer på grunn av manglende problematisering av selve *begrepet kunst*.

Jeg vil fremholde at det er en – oftest oversett – sammenheng mellom estetisk erfaring og det jeg tidligere i avhandlingen har tatt opp som *kunstens ende og problematisering av et lokalisierende kunstbegrep*.<sup>13</sup> Vanligvis kommer man ikke på sporet av denne sammenhengen på grunn av den utbredte kunstteoretiske iver etter å bytte ut eller overskride noe ”tradisjonelt”. Trangen til å se for seg en slags vending bort fra verket, oftest i sammenheng med en generell forpliktelse på begreper som avantgarde eller ”samtidskunst”, begrenser da innsikten i den estetiske erfaring. Som vi skal se, blir den estetiske erfarings store talsmann Bubner begrenset på denne måten når han vil legge ”verkestetikken” bak seg.

Den subversive kraften i estetisk erfaring, som jeg oppfatter som en a-teoretisk kraft, har en tendens til å bli kappet av hvis man i for sterk grad orienterer seg etter dikotomien verkestetikk av hegeliansk proveniens kontra erfaringsestetikk med kantianske røtter. Ved å betone hvordan estetisk erfaring ikke bør forstås som noe ”mot” verket eller verkestetikk, skal jeg forsøke å kritisere motsetning mellom ”verkestetikk” og ”erfaringsestetikk”. Estetisk erfaring lar seg verken forstå fyldestgjørende som det at et estetiserende subjekt spiller med seg selv, eller rett og slett som ”det som skjer på betraktersiden” når man har med kunst å gjøre. Snarere skal vi se at estetisk erfaring dreier seg om noe *ulokalisert* og ikke-innrammet som trekker i en annen retning enn det jeg har kalt *den kunstteoretiske formasjon*.

### **Rüdiger Bubner: Verkbegrepets sannhetsestetikk**

I oppsummeringer av ”den filosofiske ’turn’ til estetisk erfaring”, kan man etter

---

<sup>13</sup> Se del II, kapittelet ”Walter Benjamins adspredelsesverk”.

årtusenskiftet se Bubner omtalt som en innledningsfigur.<sup>14</sup> Hvis man kan snakke om en "Kant-revival", virker hans tekster – ikke minst hans Adorno-kritikk – som noe av en "postmoderne" milepæl. Bubner gikk inn for en nyformulering av estetikken og ville legge en hel tradisjon bak seg. Helt siden idealismen og Schelling – mente Bubner – har verkbegrepet satt sitt preg på kunstfilosofiske posisjoner og i bunn og grunn forpliktet dem på noe annet enn kunst. Også i det moderne finner Bubner slik *heteronomi*<sup>15</sup>, eksemplarisk i det han oppfatter som Adornos "massive verkkategori".<sup>16</sup>

"Kunstverk" er for Bubner ikke ganske enkelt et ord man bruker om de erfaringsobjekter som foranlediger kunstopplevelser eller estetiske erfaringer. Han hevder derimot at begrepet verk er umulig å skille fra den funksjon det fikk som en slags sluttstein for filosofien på 17- og 1800-tallet. Begrepet kunstverk ble her en hjelpekonstruksjon for en filosofi som ved inngangen til moderne tid truet med å gå i oppløsning fordi den opplevde at den ikke kunne gripe sannheten. Hvor ble sannheten av hvis man nå bare kunne erfare delsannheter eller snarere ulike typer *riktighet* på separate samfunns- og tankeområder? Alle forsøk på å komme fram til noe endelig ble undergravd av opplevelsen av at enhver bestemmelse på en eller annen måte ville være diskontinuerlig med andre, like riktige bestemmelser, som tilhørte andre områder. Kants organisering av filosofien i tre separate "kritikker" illustrerer en slik splittelse, en oppdeling mellom "den rene fornufts" vitenskapelige sannhet, "den praktiske fornufts" moralske godhet og til slutt "dømmekraftens" erfaring av det skjønne.<sup>17</sup>

I en slik situasjon kunne begrepet verk institueres som en bærer av den etterlengtede, sammenhengende sannhet, Sannheten selv. Slik Bubner beskriver det, forsøkte for eksempel Schelling, som utropte kunsten til "filosofiens organon", å komme seg ut av nøden ved å bestemme kunstverket som

---

<sup>14</sup> Rebenisch, op.cit. side 11.

<sup>15</sup> Rüdiger Bubner: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" [1973], i *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 side 31.

<sup>16</sup> Ibid. side 34.

*sannhetens sted*. Kunstverket er den størrelse der konkret og allment, dennesidig og transcendent, materie og ånd, forutsettes forent: Slik oppstår for Bubner et ”verkbegrep som betegner det ontologiske sted der sannhet opptrer utenfor en teoretisk tankesammenheng.”<sup>18</sup> Verk, stedet for filosofiens ”ontologiske forhåndsbeslutning”, er for Bubner en ”objektiv gitthet, som tilkommer en væren som står i seg selv hinsides teori og refleksjon”.<sup>19</sup> Dette innebærer et slags filosofisk *overgrep*: ”Filosofien prekonsiperer kunst i lys av filosofiens egen problematikk, og setter kunsten besluttsomt i tjeneste for å løse denne problematikk.”<sup>20</sup>

Dette begrenser seg i følge Bubner ikke til førmoderne kunsttenkning, men traderes videre i moderne posisjoner som prioriterer begrepet verk. Både hermeneutiske og ideologikritiske konsepsjoner av kunst og skjønnhetserfaring er for Bubner belastet med tendensen til å forhåndsdefinere kunsten, kappe betydningsmuligheter og på en måte alltid finne hva den leter etter i kunstverket, sannhetens sted. For eksempel når kunst hos Adorno skal stå som motbilde til det kapitalistiske, ”forvaltede samfunn”, blir kunsten utsatt for det Bubner kaller en ”sannhetsontologisk foregripelse”: Når Adorno forutsetter at den avanserte kunsten er avansert og vanskelig tilgjengelig fordi den bærer i seg en kodet indikator henimot ”det forløste samfunn”, er dette for Bubner et eksempel på ”den ontologiske forbestemmelse som ligger i ryggen på den selvfølgelige benyttelsen av verkbegrepet”.<sup>21</sup> Verket blir her definert som stedet for ”en sannhet som vet å skjule seg overhistorisk”<sup>22</sup>, noe filosofisk predefinert.

Verkbegrepet er slik sett for Bubner et inngrep mot kunsten og den estetiske erfaring; en forskuttering som binder kunsten til filosofiens begrep om sannhet og sier på forhånd hva og hvordan kunsten er. ”Sannhetsestetikken” og

---

<sup>17</sup> Se del I, kapittelet ”Overfor kunsten”.

<sup>18</sup> Bubner, ”Über einige...”, op.cit. side 32.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid. side 12.

<sup>21</sup> Ibid. side 32.

<sup>22</sup> Ibid.

verkbegrepet holder den estetiske erfaring i tømme. For Bubner er det derfor ikke tilstrekkelig å forsøke å endre eller reformulere verkbegrepet. Et hvilket som helst verkbegrep ville være bundet til den sannhetsestetikken som filosofien i sin nød har etablert, en nød som postulerer "sannhetens sted" som noe som bare *må* eksistere. "De estetiske erfaringsdimensjoner som åpner seg der den positive eller negative måtten [Müssen] ender, blir underslått både ved det ene eller det andre verkbegrep."<sup>23</sup>

Ved å gå inn for å fjerne verkbegrepet er Bubners oppgjør med sannhets- og verksestetikken – kan vi si – en anbefaling av en teoretisk agnostisisme. Det gjelder å avvente den estetiske erfaring uten "foregripelse". Ved å gi avkall på en *majorisering* av kunstverket som egentlig er en begrensning som underkaster det "gjennom filosofisk begrepslighet"<sup>24</sup>, skal det åpnes for erfaringsmuligheter som ellers går tapt. Bubner påberoper seg her eksplisitt Kants tendens til å betone den estetiske erfaring på bekostning av det som gir opphav til den: "Kant sier med hensikt ikke hva det er som fremkaller estetiske virkninger."<sup>25</sup> Estetisk erfaring forutsetter et øyeblikks teoretisk abstinens, at man holder tilbake overfor gjenstandens *hva*. Det dreier seg i mindre grad om begripelse enn om å godta at "forståelsesforventningen" blir "villedet" gjennom objektets "estetisk opplevde overskudd".<sup>26</sup>

### **Estetisk erfaring og avantgarde**

Bubner nøyer seg ikke med å la oppgjøret med verkbegrepet stå som et oppgjør med sannhetsestetikkens begrensning av estetisk erfaring generelt. Han er ute etter mer enn å anbefale teoretisk avholdenhet som kan åpne for opplevelsesmangfold og "overskudd". Flere steder formulerer han nemlig også sitt prosjekt spesifikt som *innsats for forståelsen av moderne kunst*. Som Bubner sier det, er en kantiansk prioritering av estetisk erfaring et tiltak for å "være også

---

<sup>23</sup> Bubner, "Kann Theorie...", op.cit. . side 92.

<sup>24</sup> Bubner, "Über einige...", op.cit side 34.

<sup>25</sup> Ibid. side 35.

<sup>26</sup> Ibid. side 42.

moderne fenomener voksen”.<sup>27</sup> Bubner sikter her først og fremst til 1900-tallets avantgardekunst.

Bubner hevder at den vesentlige kunsten på 1900-tallet nettopp gjør opprør mot, og på en måte kaster fra seg, verkbegrepet, den er ensbetydende med ”de estetiske fenomeners emansipasjon fra verkkategorien”.<sup>28</sup> Eksemplene han nevner er kubisme og futurisme, ready made, materialbilder og happenings. Han fremholder en estetisk erfaring uten verkbegrep som den adekvate holdning overfor denne ”verkløse” eller ”verkkritiske” kunst.

### **Estetisk erfaring som kunsterfaring**

Vi er kommet til et springende punkt i Bubners tankegang. Han har latt estetisk erfaring konvergere med en bestemt type kunst, nemlig avantgarde, og later til å forstå fremstøtet for estetisk erfaring som et fremstøt for resepsjonen av denne kunsten. Men i hvilken grad har Bubner grunnlag for dette?

Hullet som oppstår når den skjønne gjenstand ikke bestemmes, hullet etter det som det skjønne faktisk er, er ofte blitt beklaget. Men først dette hullet gjør det mulig å begripe skjønnhet, eller mindre tradisjonalistisk: Kunst.<sup>29</sup>

Når Kant unnlater å angi den estetiske erfarings *hva*, tenker Bubner seg altså dette som et ”hull” på objektsiden. I Bubners øyne kan dette hullet faktisk gis et innhold, nemlig kunst, særlig den verkkritiske eller ikke-verksmessige avantgarde. Man kan si at Kant overfor ”hullet” her blir forstått som modell for en riktig begripende innstilling overfor kunst, nemlig overfor den mest radikale og ”verkkritiske”.

---

<sup>27</sup> Rüdiger Bubner: ”Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen”, i *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 side 113.

<sup>28</sup> Bubner, ”Über einige...”, op.cit. side 20.

<sup>29</sup> Ibid. side 38.

Men kan man uten videre gjøre den estetiske erfarings "teoretiske abstinens" ensbetydende med en bestemt metodisk holdning på høyde med avansert kunst? Har Bubner dekning for det når han bare ved å formulere seg mindre "tradisjonalistisk" foretar et skritt fra skjønn gjenstand til avantgarde? Og er det i det hele tatt riktig at Kants "ofte beklagede" tilbakeholdenhet når det gjelder den skjønnne gjenstand kan beskrives som et "hull" på objektsiden? For å vurdere dette skal vi se nærmere på hva Kants tilbakeholdenhet overfor "objektsiden" faktisk går ut på. Dermed skal det være mulig å få en ide om hvorvidt det fra Kants side, langt forut for sin tid, foreligger et *opplegg til en slags kunstteori* som rimer med avantgarde.

### **Gjenstandsløshet**

Man kan raskt konstatere at Kants betoning av subjektiviteten og "den estetiske dom" selv ikke er ensbetydende med at han lar være å nevne eksempler på skjønnne objekter. Kant gir eksempler, men på en måte som for en moderne betrakter kan fortone seg uspesifikk, i overkant mangfoldig og nesten distré. Det spredte og liksom usystematiske ved eksemplifisering av skjønnhet i *Kritik der Urteils kraft* er påfallende for moderne øyne. Mest forstyrrende for en moderne betrakter, det som først og fremst kan gi inntrykk av et "hull", er at Kant lar være å binde den estetiske erfaring til ett enkelt objekt eller én enkelt objektkategori. Den "skjønnne kunst" spiller en viktig eksempelrolle; samtidig er det naturskjønne det mest fremtredende, uten at skillet mellom disse to kan trekkes skarpt. Det er tale om byggekunst og hagekunst, om skjønnne blomster, dyr og mennesker, om ornamenter og forsiringer, samt om "den frie fantasiens skjønnhet". Kant opererer også med et skille mellom den "frie" og den blott "tilknyttede", eksterne skjønnhet.<sup>30</sup>

Når det er vanlig å fremheve at naturskjønnhet var det viktigste for Kant, er det viktig å merke seg at det ikke dreier seg om en prominent objektkategori, altså det mest høyverdige estetiske objekt eller den kanoniske skjønnne gjenstand. Det

---

<sup>30</sup> Immanuel Kant: *Kritik der Urteils kraft* [1790], Stuttgart 1963 side 109.

er heller ikke så enkelt som at Kant av smakskonservative grunner valgte natur i stedet for kunst. "Skjønn kunst er en kunst såfremt den til like later til å være natur"<sup>31</sup>, sier Kant, og lar på denne måten skillet være flytende. Vi kan si at det her er en *organisk* erfaring på ferde. Kants såkalte prioritering av det naturskjønne dreier seg i mindre grad om en kanonisk prioritering enn om at en naturaktig mangfoldighet og uavgrensbarhet gjør seg gjeldende på "objektsiden" som dermed ikke lenger er en objektside, men snarere en levende åpenhet.

Det er velkjent at smaksdommen og den estetiske erfaring for Kant har å gjøre med et behag "uten enhver interesse". Men dette innebærer ikke at han tenker seg estetikk som en behagelig anskuelse av form som er distansert fra praktiske og vitenskapelige intensjoner. Vi må også si at den interesseløshet det dreier seg om ikke bare innebærer et "fritt spill" mellom våre indre erkjennelsesevner. Kant understreker derimot at interesseløsheten innebærer en "likegyldighet" i forhold til "den skjønne gjenstands eksistens".<sup>32</sup> Altså er det ikke bare snakk om en spesiell innstilling *til objektet*, men om en likegyldig eller avventende holdning til objektets eksistens i det hele tatt.

Smaksdommen avventer noe som er uten normativ forhåndskvalifisering, den opererer uten tanke på hva som bør eller ikke bør eksistere. Står man foran et palass og skal avgjøre om man finner det skjønt, forklarer Kant at man må være frikoblet fra for eksempel alle politiske vurderinger om hvorvidt palasser burde eksistere eller ikke.<sup>33</sup> Hvis et palass blir bedømt som skjønt, kan man si at det er estetisk virksomt på tvers av den autoritative, forhåndskvalifiserte plassering palasser har, uansett om man går god for palasser politisk eller ikke.

Skjønnheten oppstår også uavhengig av palassers forhåndsdefinisjon som skjønn arkitektur. Her kan man si at et skjønt objekt for Kant ikke er skjønt i seg selv, men skjønt i forbindelse men en frikobling som også er en kategorimessig og teoretisk frikobling. Det viktige er nettopp spenningen mellom det at noe for

---

<sup>31</sup> Ibid. side 234.

<sup>32</sup> Ibid. side 69f.

<sup>33</sup> Ibid.



eksempel er produsert for å være skjønt og prominent som en palassfasade, og det at den faktiske estetiske erfaring oppstår.

Man kan si at skjønnheten for Kant er en fremkomst i kraft av den "likegladhet" som ligger i objektets løsrivelse fra kategorier. Det dreier seg om lystfølelsen ved det at ting kan oppleves uavhengig av alle slags verdilegginger og det Kant kaller "interesser". Man kan derfor si at den likegyldigheten Kant snakker om er en vennlighet overfor det som bare er og like mye overfor det som ikke er. Den estetiske erfaring er selve det å innlate seg på en slik vennlighet. Dette gjelder både i forhold til en eller annen gjenstand som vi opplever estetisk, for eksempel et kunstverk, og i forhold til tingene generelt. Den estetiske erfarings "gjenstansløshet" er dermed ikke ensbetydende med at subjektet eller bevisstheten er innadvendt, men med at den estetiske erfaring ikke *har*, men bare *får*, gjenstander, objekter eller ting.

### **"Gjenstandsgitthet"**

Hvis det hos Kant handlet om et "estetisk overskudd" som subjektiviteten blir utsatt for, er det verdt å merke seg at dette ikke kan være *egenskap* ved noe, i den forstand at det tilhører det virkelige palasset eller det "estetiske objekt" som filosofien kan se for seg. Egenskaper forutsetter en tilordning og relatering til en bærer av egenskaper, og dermed er det allerede foretatt en bestemmelse – en ikke-estetisk subjektivitet er allerede satt. Overskuddet er ikke egenskap ved noe, men snarere selve det tilbakevendende *noe* uten innramning, noe begivenhetsmessig som det ikke er mulig å tilbakeføre til noe annet, heller ikke til en allerede fastlagt størrelse "kunst".

Andrea Kern skriver at det viktige i smaksdommen for Kant er "den gitte gjenstand som sådan".<sup>34</sup> Man kan si at det som skjer, er nettopp det at noe slikt som "den estetiske erfarings gjenstand" ikke kommer i stand men stadig oppstår

---

<sup>34</sup> Andrea Kern: "Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn", i Kern og Sonderegger (red.): *Falsche Gegensätze*, Frankfurt a.M. 2002 side 105.

og forgår, den estetiske erfaring er det at det aldri etablerer seg et bestemt *den*. Derfor kan vi si at vi her i mindre grad er i befatning med gjenstander enn med noe slikt som *gjenstandsgitthet* og *gjenstandsgivelse*. Den "gitte gjenstand som sådan" handler om selve det formende eller den *formativitet*<sup>35</sup> som går forut for etableringen av gjenstanden. Her møter vi en slags åpen begivenhetsstrøm som gir stadig nye erfaringer av det som betinger enhver objektivitet og ethvert *hva*.

### **Dømmekraft**

Det er vesentlig å merke seg at Kant ikke skrev en teori om estetisk erfaring, men en "Kritikk av dømmekraften" eller snarere det vi på norsk kan kalle "Dømmekraftens kritikk". Dømmekraften er for Kant en slags helhetsskapende instans som nettopp har å gjøre med nedtoning av vanlig subjektivitet, og ikke en nytende spesialtilstand "inne i subjektet". Det *kritiske* dreier seg for Kant om et *immanent* forhold, en innvendighet som i dette tilfellet betyr dømmekraftens kritiske omgang med seg selv. Han skriver slik sett ikke *om* den estetiske erfaring og dømmekraften, men *gjør den gjeldende* ved å gi slipp på den bestemte gjenstanden og de verdimeslige forutsetninger som knytter seg til slik bestemthet.

Hvis den estetiske erfaringen er del av dømmekraften, dreier "den estetiske dom" seg om noe annet enn domfellelse. Her er det mindre dom enn nettopp *kraft*: Subjektiv tilbakeholdenhet erkjenner seg selv som del av selve kraften i og bak det å forholde seg erkjennende og "felle dommer" om verden. Det er altså ikke snakk om en evne på tomgang som leker seg nytende med seg selv kanskje på basis av et bestemt objekt, men snarere om en energi og en animasjon som foregår forut for subjektivitet i det hele tatt. Dette ikke-subjektive er ikke noe abstrakt eller passivt, men snarere noe praktisk avgjørende, slik det kommer fram når Martin Seel knytter den estetiske erfaring til en sone for "bestembarhet

---

<sup>35</sup> Begrepet formativitet stammer fra Luigi Pareyson og hans *Estetica – Teoria della formativita* [1954]. Se Umberto Eco: "Det åbne værks poetik", utdrag fra *Opera Aperta* [1962], i Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier*, Odense 1984, note 1. Se for øvrig "bildet" "Fenomenologisk kunstteori?"

av oss selv og verden”<sup>36</sup>.

### **Estetisk erfaring og begrepet kunst**

Kan estetisk erfaring da, slik Bubner vil gjøre i et mindre ”tradisjonalistisk” språk, settes likt med en form for kunsterfaring? Bubner kan naturligvis ha rett i at kunstopplevelse kan ha godt av at forhåndbestemmelser og ”interesser” holdes tilbake. Ikke minst er det frigjørende å klare seg uten en emfatisk ”foregripelse” som fastslår at kunstverket forvalter eller må forvalte sannheten. Men samtidig må vi si at Bubner risikerer å redusere betydningen av den samme estetiske erfaring som han vil tale på vegne av. Når Bubner snakker om et ”hull” på objektsiden, og når han fyller dette hullet med kunst, foretar han en forhåndsbestemmelse og en slags ”sentring” av den estetiske erfaring som i tendens lar den forkomme i en teoretisk innramning.

Hvis det er grunn til å snakke om ”den estetiske erfarings gjenstandsløshet”, betyr dette ikke at vi har å gjøre med noe slikt som *det ubestemte* i betydningen en gjenstand uten egenskaper. Snarere konstitueres det nettopp ikke en slik spesialstørrelse. Hos Kant dreier det seg dermed heller ikke om et bestemt fravær eller et ”hull” – slik Bubner snakker om – men snarere om at forsøkene på gjenstandsbestemmelse og gjenstandskonstituering aktivt oppløses av noe overskytende. En konsekvent *åpenhet med hensyn til objektsiden* er i gang, ikke minst en åpenhet hva angår lokaliseringer. Der en moderne teoretisk subjektivitet kunne forvente å stå overfor en kategori eller et objekt, råder det i stedet en rikdom av materialitet, en *spredning*, et mangfold og et overskudd som den teoretiske fornuft må gå seg vill i.

Man må si at dømmekraften for Kant nettopp handler om å avstå fra å sette en form for subjektivitet som forhåndsforplikter seg på et slikt sted eller ”hull” som Bubner nevner. Når Bubner oppfatter det slik at Kant lar et hull stå åpent, går Bubner faktisk langt i retning av å gjeninnsette et slikt sannhetens sted som han

---

<sup>36</sup> Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2003 side 20.

selv kritiserte, nemlig et sted som selv er grunnleggende unndratt bestembarhetens spill i dømmekraften. Hullet blir et slags gravitasjonspunkt med metafysisk tyngde, og har en tendens til å introdusere en topografi av posisjoner med bestemte verdilegginger rundt seg. Når dette skjer, reduseres innsiktene som er knyttet til estetisk erfaring.

Bubner vender stadig tilbake til det han kaller "Kants kritiske restriksjon mot å angi et gjenstandskonstitutivt begrep om det skjønne".<sup>37</sup> Når det skjønne – som Kant sier – "behager uten begrep", er det fort gjort å tenke at det må være et bestemt "noe" som bevirker dette spillet gjennom et kausalforhold, og det er mer enn nærliggende å tenke at dette er et spesialobjekt som heter kunst. Men i det samme man har tenkt dette, har man i en viss forstand latt et prekvalifisert begrep ta over, og dermed stilt seg utenfor den estetiske erfaring og brutt "Kants kritiske restriksjon".

Man kan si at Kants dømmekraft ikke bare demonstrerer en likegyldighet hva angår det estetiske objekt, men også en tilsvarende likegyldighet når det gjelder den estetiske erfarings og den estetiske subjektivitets *egen eksistens*. Det vil si: Likegyldighet når det gjelder å fastholde den teoretisk. Det som er på spill her, er selve erfaringen av "dømmekraft" som noe som selv ikke kan lokaliseres men snarere bare utøves, noe man bare kan slippe fram og slippe seg inn i. Tanken om estetisk erfaring må selv prøve seg ut og videreføres som estetisk erfaring i neste instans, og dermed erfare fraværet av konstituert gjenstand på nytt og på nytt, så å si på kroppen. Derfor noterer Bubner da også: "Den estetiske erfaring lærer aldri å begripe seg selv, for dette ville bety å gi opp seg selv."<sup>38</sup> Det som "dømmes" og det som dømmer går begge mot det ubestemte, som kraft og "bestembarhet".

Estetisk erfaring dreier seg i mindre grad om noe som er inne i seg selv på et

---

<sup>37</sup> Bubner: "Über einige...", op.cit. side 34.

<sup>38</sup> Ibid. side 43.

bestemt sted enn en tilbakeholdelse av bestemmelser, en situasjon som åpner seg i og med tingene. Vi kan dermed si at den estetiske erfaring eller det Kant kaller "den refleksive dømmekraft" i mindre grad er bevisstheten enn verden selv som virker, verden utfoldet som en oppmerksomhet om verdens utfoldelse, en oppmerksomhet som dermed blir en inn-foldelse i verden.

Kant skrev at de "skjønne tingene viser at mennesket passer i verden".<sup>39</sup> Dette betyr ikke noe i retning av at den estetiske nytelse er så god rekreasjon at man ved hjelp av den kan psykisk utholde en usammenhengende verden, og heller ikke at mennesket i den estetiske erfaring erkjenner seg selv som et så dyktig erkjennelsesvesen at det har makt og myndighet tross alt. Man kan snarere si at "å passe i verden" er å gjøre nettopp den erfaring at verden er et sted der man også kan være *ikke-subjektivt*. Dette er også knyttet til erfaringen av ikke-subjektivitet som forutsetningen for enhver vellykket konstituering av subjektivitet. Dette tillater å la være å plassere eller lokalisere den estetiske erfaring selv, verken i en "estetisk bevissthet" eller i en "kunstopplevelse" som ligger i hodet på "resipienten".

Det som Bubner omtalte som "sannhetens sted" er det helhetsskapende og brobyggende metafysisk gravitasjonspunkt, det som liksom bare *må* være, som i stor grad går under navnet kunst. Det var dette helhets- og sannhetspostulerende punkt som Kant selv *unnlot* å rekursere til når han snakket om skjønnhet og "de skjønne ting". Han så for seg den estetiske erfaring og "dømmekraftens kritikk" som formidlende instans mellom "den rene fornuft" og "den praktiske fornuft", og ikke som noe som utgjorde "sannhetens sted". Anthony J. Cascardi sier: "Estetisk bedømmelse representerer en form for kunnskap som ikke gir oss kognisjon av noen 'ting', det er ingen klasse av 'ting som er skjønne' som det er den estetiske refleksjons oppgave å avgrense."<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Kern, op.cit. side 108.

<sup>40</sup> Anthony J. Cascardi: "The Difficulty of Art", i *boundary* 2 nr. 1, Pittsburgh 1998 side 42. At Kants refleksjon historisk kan relateres til tiden for det moderne kunstbegrepets oppkomst, gjør at vi i dag lett klassifiserer den som en slags kunstteori, eventuelt som en oppskrivning av

## Bubners reduksjon av verkbegrepet

Vi må si at vi har oppdaget et overslag fra estetisk erfaring til teoretisk rasjonalisering hos Bubner, et overslag som er bundet til begrepet kunst. Den kunstmetafysiske eller i min forstand *kunstteoretiske* tendensen hos Bubner kommer tydeligere for dagen når vi legger merke til hvordan han faktisk historiserer begrepet verk. Vi må si at han opererer med en bestemmelse av verk som er reduksjonistisk og tendensiøs. Bubner hevder at den europeiske tanketradisjon helt fra Aristoteles' dager har konsipert verket som noe objektivt gitt, noe med separat objekt karakter. Med Aristoteles ble verk i følge Bubner bestemt som noe "teknisk fremstilt, en annen virkelighet der naturen er etterlignet". Den kristne skapelsesteologien knyttet i følge Bubner an til denne "forestilling om en laget virkelighet", og konsiperte verket som et skaperverk i miniatyr. Det var dette som den idealistiske filosofien ved inngangen til vår tid kunne utstyre med sannhetsontologiske egenskaper.

Men Bubner overbetoner her betydningen av verk som konkret produkt. Allerede i de vanlige konnotasjonene som ordet verk har i dag, hører man også helt andre forhold. Verk betyr også virksomhet, et foretaksomt system som i skoleverk, og noe produserende, som i verksted og kraftverk. Også i nyere kunstfilosofi er eksemplene mange på at verk ikke behøver å være noe laget og gitt, men snarere både kan være en virksomhet og noe uavgrenset. På 1700-tallet hadde kunstteorien begynt å skille systematisk mellom kunstarter som resulterer i *ergon*, et håndfast artefakt, og de som resulterer i *energeia*, det vil si som sammenfaller med utøvelse eller iscenesettende realisering<sup>41</sup>, og ordet verk vil

---

skjønnhetserfaringen til noe slikt som den egentlige kunst. Kant blir til en historisk figur i et kunstteoretisk landskap. Cascardi formulerer det slik: "Faktisk, ved å knytte en rekke sosiale og historiske motiver til Kants teori om dømmekraften, tenderer historistiske kritikere av Kants tredje *Kritikk* til å sette likhetstegn mellom den estetiske dømmekrafts problem og kunstens oppkomst som en autonom objektsfære og med de sosiale og politiske interesser som ligger bak den." En slik historisering tender mot å "undertrykke den vanskelighet som Kant fant ut var iboende i forsøket på å tenke kategorielt om gyldigheten av utsagn som har sin opprinnelse i subjektivt partikulære størrelser" (ibid. side 39).

<sup>41</sup> Jan-Peter Pudelek: "Werk", oppslagsord i Karheinz Barck et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 6, Stuttgart 2005 side 585.

stadig ha med seg noe av denne *energeia*. Man kan si at både i kunstens og i kunstfilosofiens historie er verket en størrelse som er spent inn mellom produkt, skapende kraft, virksomhet og mulighet.

Av grunner som jeg har kalt *kritisistiske*<sup>42</sup>, trenger Bubner en instans som er helt skyldig i "sannhetsestetikken", og som kan fjernes eller droppes, slik et begrep eller en term tilsynelatende kan. Derfor reduserer han verkbegrepet i retning av *ergon*. Den kritisistiske interessen trenger å kunne påvise full sammenheng mellom sannhetsestetikken og verkbegrepet, og Bubner bedyrer: "Jo mer ettertrykkelig kunst blir forpliktet på å gjøre sannhet present, desto mer uomgjengelig er verkkategorien etablert."<sup>43</sup> Med denne sammenheng har Bubner allerede løsningen klar, nemlig en avskjed med verkbegrepet. Egendynamikken i den kunstteoretiske formasjons ønske om å stå overfor en hel og ren forløsende størrelse, er altså utslagsgivende. Bubner renser opp og blir stående overfor et "hull" som nå er fylt med avantgardekunst. Vi må si at Bubners overbevisning om at han kan fristille seg fra sannhetsestetikken ved å fjerne verkbegrepet utleverer ham til kunstbegrepets sannhetsestetikk.

### **Verket som sydebukk**

Selv om Bubner eksplisitt for eksempel tar avstand fra Adorno og dennes "massive verkkategori", forplikter han seg selv uten videre på en moderne kunstfilosofisk tradisjon som insisterer på "avansert kunst" som en kritisk og frigjørende faktor. Uansett om Bubner med rette kan forestille seg en rikdom av erfaringsmuligheter i den kunstopplevelse som styrer unna "filosofiske foregripelser", ender han samtidig med å fortrenge det aspektet i den estetiske erfaring som er mer enn opplevelse og spill med mening. Han fortrenge nemlig

---

Pudelek går i rette med en tendens til å projisere 1700-tallets skillet tilbake på Aristoteles, selv om ordene stammer fra ham. Skillet mellom *ergon* og *energeia* som skillet mellom tinglig produkt og produksjon, virkning eller hendelse og begivenhet, er først mulig etter en moderne omtolkning av begrepene. For Aristoteles var *energeia* en virksomhet som hviler i seg selv, mens *ergon* grunnleggende har å gjøre med formålsmessighet. Ibid. side 530. Se også del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>42</sup> Begrepet kritisisme innfører jeg i del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>43</sup> Bubner: "Über einige...", op.cit. side 19.

det man kan kalle den *praksis* som ligger i å være uten både et sannhetens sted og uten et sentrum for opplevelser "inne i hodet". Når Bubner ser for seg et "hull" og knytter dette til kunst, reetableres en teoretisk topografi av kunst, kunstbetrakter og kunstopplevelse som er uforenlig med estetisk erfaring.

Når Bubner kjører fram kunsten – eller "den vesentlige kunsten" – som alternativ, er det nettopp et sannhetens sted som repeteres og holdes intakt. Dermed reduseres også estetisk erfaring nesten umerkelig til å bety den opplevelsesrikdom som foregår "inne i hodet" når man står foran kunst eller et annet "estetisk objekt", kort sagt kunstopplevelse. Hans kamp mot en filosofi som "setter kunsten i tjeneste" kan dermed i det skjulte vedlikeholde en streng topografi og strenge grenser. En i og for seg prisverdig "teoretisk abstinens" kan bli en fasade for en desto sterkere ortodoksi, en hellig overbevisning om at man vet når og hvor abstinens er på sin plass og når det motsatte er nødvendig. Bubners tenkning er da i ettertid også blitt kritisert for å være en slags renhetstenkning som vil la både kunst og filosofi være "'seg selv', i strengt bestemte gyldighets- eller ansvarsområder".<sup>44</sup>

Paralleller til Bubners overbetoning av verket som ergon og konkret produkt finner vi i mye av den "postmoderne" kritikk som generelt reklamerer for ikke-materiell performativitet eller konseptualitet i stedet for fysisk verk.<sup>45</sup> Kritisistisk motvilje mot det fysiske verket ytrer seg ofte gjennom påpekninger av at kunst blir utsatt for kommersialisering og spekulasjon, blir gjort til en ting og en vare som inngår i ulike, problematiske samfunnspraksiser. Men det som blir skjult av denne formen for verkkritikk, der det gjelder å distansere seg for eksempel fra maleri og skulptur, er at det i utpreget grad er en bestemt *kunstmetafysikk*, nemlig kunst som "sannhetens sted", som ligger bak den kommersialisme og den problematiske kult eller fetisjering som kunst havner i. Kunstmetafysikken

---

<sup>44</sup> Alexander Garcia Düttmann: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 2000 side 103.

<sup>45</sup> En slik tendens kan man se i Rosalind Krauss: "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", opprinnelig en forelesning til museumsforbundet CIMAM i 1990, trykket i James Meyer



innhenter både det som har status som fysisk orientert “verkkunst“ og ulike former for konseptuelle manifestasjoner, og det er dette som gjør at ”alt“ ender som vare og institusjonalisert statusobjekt. Det er i større grad den undertematiserte sammenheng mellom begrepet kunst og en bestemt sannhetsmetafysikk, og i mindre grad stadige overgrep fra “andre“ – kommersielle eller instrumentelle – rasjonaliteter, som ligger bak den tilsynelatende skjebnedynamikken der ny kunst gang på gang “innhentes“ og ”misbrukes“ av samfunnsvirkeligheten.

### **Retningsløs vending**

Som vi så innledningsvis, har ”vendingen mot estetisk erfaring” en tendens til falle inn i et skjema som sier at det som liksom ”gjelder nå for tiden” er betrakteren, resepsjonen og blikket snarere enn verket. Bubners overslag i kunstteori er eksempel på en utbredt tendens til å forutsette kunstteoretisk at estetisk erfaring er det som skjer på subjektsiden i et møte mellom kunst og betrakter. Men dette er en ureflektert innplassering av begrepet estetisk erfaring i en teoretisk topografi, en teoretisk rasjonalisering som nesten automatisk skjer på grunn av den egendynamikk som ligger i den kunstteoretiske formasjon. Den estetiske erfaring kan etter Kant ikke forstås som noe som er *lokalisert* innenfor et skjema av subjekt kontra objekt, og heller ikke noe som er lokalisert i mellomrommet på det samme skjema, nemlig noe ”*mellom* subjekt og objekt”.<sup>46</sup>

Den estetiske erfaring er ikke avgrensbar eller lokalisierbar, for den er selv grenseoppløsning og avlokalisering. Den egner seg derfor dårlig som noe som skal settes inn i stedet for noe annet og overskride noe ”tradisjonelt”. Estetisk erfaring eller estetiske begivenheter kan ikke forvaltes teoretisk og plasseres på bestemte steder, verken inne i hodet på betrakteren eller som forskerens tilbakeholdende metode overfor en bestemt avansert og alternativ avantgarde. Når vi ser dette, ser vi samtidig at det gir begrenset mening å forsøke å avgjøre

---

(red.): *Minimalism*, London 2000.

<sup>46</sup> Rebenitsch, op.cit. side 12.

hvorvidt verk eller estetisk erfaring skal ha teoretisk "primat" eller "forrang".<sup>47</sup> Dermed kan vi også forlate tanken om en slags stadig konkurranse mellom Hegel og Kant, i form av alternativet verkestetikk eller erfaringsestetikk.

Man velger ikke enten erfaring eller verk, men er snarere henvist til den erfaring som også stadig blir tiltalt av, og stadig er i tvil om, den tungtveiende størrelsen "verket", en erfaring henimot verk og selv *i verk*. Slik kan man si at erfaringsestetikk er verkestetikk. Dette kommer til uttrykk når Maurice Blanchot ser sammenheng mellom verk og *désœvrement* – "verkløshet", "virkeløshet" eller "avverking": "Bare verket betyr noe, men når alt kommer til alt er verket der bare for å føre til søkingen etter verket".<sup>48</sup> Denne "omsorgen for verket blir til *sorgløshet*, likegyldighet, den ytterste frihet."<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Rebenisch underskriver stort sett på en slik skjematisme, se for eksempel *ibid.*

<sup>48</sup> Maurice Blanchot: "Litteraturens forsvinning" [1959], i *Bøk* nr 1, Oslo 1993 side 53.

<sup>49</sup> Alte Kittang: "Maurice Blanchot og litteraturens gåte", i *Bøk* nr.1, Oslo 1993 side 31.

## Bilde 4

### Fra verk til kontekst?

Fire århundrer etter renessansens "løsninger" og tre århundrer etter Descartes er dybden fremdeles ny, og den krever at man søker den, ikke "en gang i livet" men et helt liv igjennom.

Maurice Merleau-Ponty<sup>1</sup>

"Det abstrakte maleriets far" Vasilij Kandinskij erklærte i 1938 at han foretrakk begrepet "konkret kunst" framfor "abstrakt kunst".<sup>2</sup> "Konkret" figurerer i dag som kunsthistorisk stilbetegnelse for en del nonfigurativt maleri. Med grunnlag i Theo van Doesburgs "Den konkrete kunstens manifest" fra 1930 kan man som del av modernismen finne et geometriserende maleri som ikke har noen rester av kubismens abstraherte virkelighetsfremstilling, men opererer med elementer som bare representerer seg selv. Former og materiale selvstendigjør seg, helt konkret. Ikke minst spilte et slikt maleri en rolle i Paris etter Annen verdenskrig, for eksempel hos den tidlige Vasarély.

Brukt som kunsthistorisk kategori på denne måten, får "konkret" fram helt vesentlige distinksjoner innenfor nonfigurativt maleri. Men vi skal se at begrepet om det konkrete har betydning ut over en bestemt type kunst. Det konkrete som estetisk begrep har en utviklingshistorie som binder det like mye til enkle hverdagsgjenstander som til et bestemt punkt i det moderne maleriets utviklingshistorie. Jeg skal forsøke å belyse dette, og dermed samtidig forsøke å vise at det konkrete innebærer en motvekt og et korrektiv til en nesten dogmatisk prioritering av begrepet *kontekst* i tiden rundt årtusenskiftet. Jeg vil hevde at det konkrete innebærer en bestemt erfaring av forholdet mellom rom og ting, en

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Øyet og ånden* [1964], Oslo 2000 side 57.

<sup>2</sup> Dette gjør Kandinskij i teksten "Abstrakt eller Konkret" i katalogen til utstillingen *Abstrakt Kunst* i Amsterdam 1938. "Abstract or Concrete?", i Kandinskij: *Complete writings on art* bind 2, London 1982 side 832.



Victor Vasarély: Chillan-K, 1952-64, 104 x 99 cm.

erfaring som gjenåpner en kommunikasjon mellom maleri, sted og andre gjenstander, en kommunikasjon som ellers lett fortrenses av en "postmoderne" motvilje mot alt som ikke finner sin basis i kontekst- og institusjonskritikk.

### **"Stor realisme"**

Den sene Kandinskijs preferanse for betegnelsen konkret henger for det første sammen med hans egen utvikling som maler. Han hadde gått fra forenklet naturetterlikning til geometriske elementer som hvilte i seg selv. Men det vesentlige ved begrepet om det konkrete kommer først fram når man ser at det knytter seg til en *åpning i forholdet mellom kunst og ikke-kunst* som hadde preget Kandinskijs arbeid med nonfigurasjon gjennom mange år, helt fra tiden da han malte nonfigurativt for første gang.

I 1912 hadde Kandinskij spekulert omkring det han kalte "stor abstraksjon" og "stor realisme": "Den store realismen [...] som knapt har begynt å blomstre ennå, er et ønske om å ekskludere fra bildet det eksternt artistiske, og kroppsliggjøre kunstverkets innhold gjennom den simple ("inartistiske") fremstilling av det enkle, harde objekt."<sup>3</sup> Utgangspunktet for den "store realisme" er opplevelsen av at hvert objekt har sin egen "indre klang", et selvstendig liv som fremkommer når tingen blir oppfattet som seg selv, og ikke som representant for noe annet. Det er vesentlig at dette ikke dreier seg om det vi vanligvis ville kalle en billedmessig og kunstnerisk behandling av gjenstander eller gjenstandsmessighet, men like mye om en malers estetiske dveling ved ikke-kunstneriske gjenstander.

Kandinskij "ser ingen essensiell forskjell mellom en linje man kaller 'abstrakt' og en fisk".<sup>4</sup> Vi kan si at møtet mellom linje og fisk består i den fullstendige frihet fra identifikasjoner. Det *konkrete* oppstår her i den ståstedløse – man kunne si *musiske* – entusiasme som har sluppet taket i skillet mellom bilde og objekt.

---

<sup>3</sup> Vasilij Kandinskij: "Über die Formfrage" [1911/1912], engelsk oversettelse "On the question of form", i Kandinskij: *Complete writings on art* bind 1, London 1982 side 243.

<sup>4</sup> Vasilij Kandinskij: "Linie und Fisch" [1935], engelsk oversettelse "Line and fish" i Kandinskij: *Complete writings on art* bind II, London 1982 side 774.

Kandinskij arbeider med friheten fra plasseringer og tilskrivelser, friheten fra *hva?* og *hvor?*

Vi kan si at det her oppstår en fundamental lekkasje mellom kunst og hva som helst annet. Men det er umulig å si hva som kommer først, bilde eller objekt: Kandinskij kunne erfare tingenes "indre klang" fordi han arbeidet med bilder, men han kunne også arbeide med bilder fordi han erfarte tingenes "indre klang". Man kan si at det konkrete oppstår på basis av "det enkle, harde objekt" slik det var tilgjengelig for en malers systematiske evne til å *fare vill* blant tingene. Det er en tilsvarende villfarenhhet som Maurice Merleau-Ponty senere er inne på når han beskriver billedlighet som det å se månen og en mynt sammen: "Jeg bestemmer meg for å fremstille dem som forenlige på en og samme flate."<sup>5</sup>

Da Kandinskij på slutten av 1930-tallet – altså lenge etter formuleringen av begrepet "stor realisme" – erklærte at han valgte betegnelsen konkret foran betegnelsen abstrakt, var det ikke en ytring om en bestemt type maleris beskaffenheten eller vesen. Konkret innbar at han ville gjenerfare og ivareta en systematisk villfarenhhet *også overfor det som nå var etablert som "den abstrakte kunsten"*. Sansen for det konkrete kunne nå få en til å se et maleri sammen med en hvilken som helst annen gjenstand, gjerne "på samme flate". Derfor: Det konkrete, som vi vanemessig lett tenker som en egenskap ved "konkret kunst", er i mindre grad dette enn selve den *begivenhet* at abstrakt linje møter fisk og – kan man si – at maleri møter gjenstander. Man kan si at begrepet konkret, ved å gravitere mot kunstverket men nettopp unngå å feste seg der, realiserer den *plasseringsløshet* som Kandinskij tidligere hadde forsøkt å beskrive i og med tenkningen om "den store realisme" og hver enkelt tings "indre klang".

Her er kunst – en maleritradisjon – *foranledning*, ikke et endepunkt. Det dreier seg dermed ikke om elementer inne i et kunstverk, men objekter på bakgrunn av,

---

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens" [1952], i Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 side 125.

i og med, billedrom, under stadig utvidelse. Kunsthistorikeren Max Imdahl sier det slik: "Den betydningen som nonfigurativ, konkret kunst gis i Kandinskijs teori, beror på en kunsthistorisk vending i forholdet mellom de kategorier som til da hadde vært strengt adskilt, det innenfor og det utenfor kunsten. Disse kategoriens tertium comparationis er den rene indre klang som uttrykk for en indre nødvendighet som det man ikke lenger kan gå bakenfor."<sup>6</sup>

Konkret, det man "ikke lenger kan gå bakenfor", betyr for Imdahl "det som er virksomt i en selvreferende fremstilling", altså en fremstilling eller presentasjon som forholder seg til seg selv.<sup>7</sup> Imdahl bemerker at den "skaper seg selv den kommunikasjonskonteksten som den agerer i."<sup>8</sup> Lest i dag, i etterkant av all den kritikk som begrepet om kunstnerisk *autonomi* og *formalisme* har vært utsatt for på slutten av 1900-tallet, kan dette virke som en ren provokasjon. Viser det seg her at begrepet konkret er uttrykk for en autoritær tenkning som postulerer en superstørrelse som er unndratt livets og samfunnets virkelige sammenhenger, en tenkning som sier at kunst er noe evig og fortolkningsfritt som ikke er bundet til og bestemt i kulturelle kontekster? Det konkrete virker i så fall knyttet til en foreldet estetikk, kanskje en slik "verkestetikk" som mange mener å finne for eksempel i Heideggers *Kunstverkets opprinnelse*. Heidegger sier da også noe om verket som like gjerne kunne vært sagt om det konkrete slik Imdahl bestemmer det: "Hvor hører et verk hjemme? Et verk hører som verk utelukkende til i det område som er åpnet gjennom verket selv".<sup>9</sup>

### **Kontekst som kommando**

Det som "åpner områder" eller selv skaper sin "kommunikasjonskontekst" bryter

---

<sup>6</sup> Max Imdahl: "Is It a Flag, or Is it a Painting?" [1969], i *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996 side 164.

<sup>7</sup> Imdahl siterer her en avhandling om Kandinskij av Klaus Britsch fra 1955, som sier: "Konkret heisst nicht auf Gegenstände bezüglich, sondern in selbstbezogener Darstellung (Präsentation) wirksam; abstrakt heisst auf Gegenstände ausserhalb des Präsentierens bezogen". Imdahl, *ibid.* side 132.

<sup>8</sup> Max Imdahl: "Konkrete Plastik" [1978], i *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996 side 315.

<sup>9</sup> Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1936], Stuttgart 1960 side 37. Se del II, kapittelet "Martin Heidegger og kunstverkets tingproblem".

med en tendens i dag til å forutsette kontekst som noe primært, som noe som kommer før objektet eller tingen. Begrepet kontekst bærer med seg en atmosfære av noe spesielt oppdatert og nåtidig. Det dreier seg om mer enn bare et mulig kunstnerisk eller teoretisk valg, noe sterkere enn en intellektuell retning man kan velge bort og forkaste hvis man ønsker det. Norman Bryson la på slutten av 1900-tallet merke til at kontekstbegrepet var knyttet til en slags tvingene etos, liksom noe moralsk og politisk høyverdig: Kontekst er et "kamprop, en kommando, et helt program".<sup>10</sup> Kontekstbegrepet er noe man "ikke får lov til å stille spørsmålstegn ved. Hvordan kunne det vel være mulig å være mot det?"<sup>11</sup>

Vi kan si at begrepet kontekst inngår i vår egen tids grunnleggingsmytos, et vesentlig punkt i en selvforståelse som "postmoderne", oppdatert, sensibilitet. Viten om kontekst later til å være det som hever oss ut av gamle og feilaktige kunstoppfatninger: Vår tid vinner kontur som et refleksjonsnivå som har oppnådd å kontekstualisere kunstverket. Derfor får kontekst karakter av "kommando" en "legislativ idé", som Bryson også uttrykte det.<sup>12</sup> Vi identifiserer oss selv via en demarkasjon mot forestillingen om gammeldags idealisme som sa at kunstverket var hevet over vekslende fortolkninger.

På et kunsthistorisk kart hører kontekst sammen med begreper som *stedsspesifisitet* og *institusjonskritikk*. Den institusjonelle kunstteori, som ble født rundt 1970, spiller også med her, med bevissthet om at systemet og *kunstverdenen* bestemmer kunstverket som kunstverk. Duchamps sentrale posisjon i nyavantgarden på slutten av 1900-tallet, og følelsen av at hans readymade nå står som den eneste troverdige overskrift over 1900-tallet som kunshistorisk epoke, bidrar til å skyve selve verket bort og i stedet stille opp konteksten.

---

<sup>10</sup> Norman Bryson: "Art in context", i Mieke Bal og Inge E. Boer: "*the point of theory*", New York 1994 side 66.

<sup>11</sup> *ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.* side 76.



Kontekst fremstår dermed som primært for den som vil stille seg sympatisk til "samtidskunsten" som noe forløsende. Særlig nordamerikanske bestemmelser av en slags postmoderne frigjøring, bygger på slik tenkning. Hos en kritiker som Douglas Crimp representerer kontekst og stedsspesifisitet et oppgjør med en obskurantistisk *idealisme*:

Den moderne kunstens idealisme, som oppfattet kunstobjektet *i og for seg* som noe med fast og overhistorisk mening, bestemte at objektet var stedløst, at det ikke hørte hjemme noe bestemt sted, et ikke-sted som i virkeligheten var museet – det faktiske museet som og museet som representant for det institusjonelle sirkulasjonssystemet som også omfatter kunstnerens atelier, det kommersielle galleri, samlerens hjem, skulpturparken, den offentlige plass, firmahovedkvarterets lobby, bankhvelvet... Stedsspesifisiteten sto opp mot den idealismen – og avslørte det materielle systemet som idealismen mørkla, ...<sup>13</sup>

Vår tids bevissthet er altså her den bevissthet som har fått øye på "den hvite kuben", altså den gallerikontekst som omga, definerte og "tilskrev verdi" til det modernistiske kunstverk. Brian O'Dohertys berømte artikkel om "the white cube" i Artforum i 1976<sup>14</sup>, figurerer for så vidt som et historisk skille. Fra og med denne teksten er vi *kommandert* til å innta den posisjon som har trengt forbi mystifisering og kunstverkfetisjisme. Thomas McEvilleys senere forord til O'Doherty slår fast at det som før var ubevisst innenfor kunstinstitusjonenes fire vegger, var bundet til et før-bevisst eller gjerne førvitenskapelig nivå og henvist til en "livsutslettende" blind utøvelse av sosial makt: "Den hvite kubens ultimative mening er å få denne livsutslettende transcendentale ambisjonen forkledd og omgjort til bestemte sosiale formål."<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Douglas Crimp: "Photographs at the End of Modernism", i *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass. 1993 side 17.

<sup>14</sup> Artikkelen "Inside the white cube" ble trykket i tre deler. Den er publisert i sin helhet som Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1986.

<sup>15</sup> Thomas McEvilley: "Introduction", i O'Doherty, ibid. side 12. Representativ for en dikotomisk oppskrivning av kontekstbegrepet mot en modernisme med autonome og lukkede verker er Peter

## Det konkrete rom

Når man hører utsagn om det konkrete som noe som går forut for kontekst og snarere skaper den, som noe som det "ikke er mulig å gå bak", er det helt avgjørende hvorvidt man hører dette som utsagn om "kunsten" og "verket". Hvis man straks identifiserer dette som promovering av "konkret kunst" eller liksom den eneste virkelige kunst, er det nok hold for eksempel i Douglas Crimps beskyldninger om autoritær idealisme. Det selvrefererende, som også minner om det selv-forhold som ligger i begrepet autonomi, kan i en tenkning som forutsetter at det hele må dreie seg om egenskaper ved kunsten, blir til kunstverkets overlegenhet, en substansialisme<sup>16</sup> som vil frede superobjektet kunst.

Men kritikken er bare riktig i den grad utsagn om det konkrete kontekstløshet vil stille noe opp kunstteoretisk.<sup>17</sup> Hvis ikke, kan vi si at det konkrete kan tenkes så radikalt at det ikke blir en egenskap ved noe bestemt, men snarere helt bokstavelig det erfarte fraværet av muligheten til å "gå bakenfor". Da er det konkrete noe som på ingen måte kan ende opp som superobjekt, og som på ingen måte kan anføres på en autoritær måte.

Det konkrete henger da sammen med *rom* på en spesiell måte, nemlig som noe åpnende, noe som går forut for og legger opp til rom ved hjelp av en bestemt tinglig *diskontinuitet*. Hvilken romerfaring kommer opp når det er noe man ikke kan "gå bakenfor"? Vi kan si at det dreier seg om erfaringen av ting og rom som noe annet enn lokalisering av bestemte gjenstander på bestemte steder. Siden vi ikke kan gå bakenfor det konkrete, handler det om en lukning som *lar forbli åpent*, nemlig lar rom eller romlighet bli tilbake. Ved å vende oss mot maleriet igjen, kan man minne seg om at det konkrete kom opp som noe eget *i og med bildet*, og bildet er også en flate og en stopper i rom. Kandinskijs konkrete

---

Weibel: "Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst", i Weibel (red.): *Kontext Kunst*, Köln 1994.

<sup>16</sup> Karlheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996 side 44.

<sup>17</sup> Se del I.

elementer var en frigjørelse fra romkontinuitet og geometrisk tredimensjonalitet takket være bildets egenvekt som konkret, flat ting.

Når en maler som Robert Delaunay kunne si: "Dybden er den nye inspirasjonen"<sup>18</sup>, dreide det seg nettopp om rom som det som åpner seg for en som arbeider med konkretiseringer og ikke for en som vil *gjennomskue*, *kontrollere* eller *besitte* rommet. Dybden dreide seg derimot om å *beholde* rom, det vil si la det være igjen et *overskudd*. Da Kandinskij snakket om tingens indre klang, handlet det også om et "la være" i denne forstand.

Man kan si: Poenget med maleriet ligger selvfølgelig i ivaretagelse av noe utenfor maleriet. Både slike modernister som enkelt sagt prioriterer rom inne i bildet, som Delaunay, og slike som opererer med konstruktivistiske, konkrete elementer, som i El Lissitskij i *Proun-rom*, er eksempler på at maleri har med rom å gjøre ved å tillate det diskontinuerlige.

For så vidt dreier dette seg om et glipp eller et sprang over i et fravær av lokaliteter som tilsvarer det radikale begrep om *dybde* som Merleau-Ponty står for: "Det jeg kaller dybde er intet, eller det at jeg har del i en væren uten innskrenkning – og først i rommets væren hinsides ethvert synspunkt".<sup>19</sup> Merleau-Ponty "erkjenner dybden som det som rommet konstituerer seg i"<sup>20</sup>, og dermed blir erkjennelsen av dybden et slags konkret primat foran enhver oppfatning av rom. Man kan si at det dreier seg om et gjennomslag av materialitet og utslag av materialitet uten målbare "dimensjoner" og synspunkter, verken noe "flerdimensjonalt" eller noe endimensjonalt, men snarere en slags levende *dimensjonsløshet*.

For å nærme seg dette, kunne man minne om sammenhengen mellom de tidlige

---

<sup>18</sup> Sitert etter Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, op.cit. side 57.

<sup>19</sup> Ibid side 41.

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes* [1992], München 1999 side 152.



El Lissitzkij: Proun-rom, 1923. Rekonstruert i Berlinische Galerie

moderne malerne og den mer åpenbart radikale og kanskje "verkløse" avantgarden fra samme tid. De tidlige nonfigurative malerne identifiserte seg i stor grad gjennom manifeste som ikke gikk inn for kunst, men snarere for en slags avslutning av kunsten. En avslutning av kunsten betyr da ikke å *realisere* og innløse den i form av forflytning til en ny virkelighet og "livspraksis", men snarere å fortsette å holde rom åpent, eller: Ivareta virkelighetens egen dybde som *denne* virkeligheten, det ved virkeligheten som er mer.

Vi kan si at det *noe* som interessen til enhver tid gjelder – verk, ting eller rom – tiltaler oss i kraft av en åpning ut av de sammenhengene som allerede er der, inn i andre konkretiseringer og dybder. Vårt møte med en kunstner, for eksempel med en fargemaler som Delaunay, foregår *gjennom og på grunn av* en felles trang til å åpne og ivareta rom og konkretisering. Også vår egen tekstlige fremstilling er i og for seg en respons på og en delaktighet i dette, selv en slags stopper som vil konkretisere og åpne. Her søkes alltid noe utenfor den utbredelse eller utstrekning som sees fra et *synspunkt*, et *mer* som også er dypt i tingen. Inspirasjonen er en romliggjøring som i mindre grad er rombetrukkende enn rom-tillatende og rom-innrømmende, materialisert krysspunkt av ting og rom i dybden.

### **Teoretisk fiksering av kontekst**

Vi begynner å se implikasjonene av motsetningen mellom kontekstbegrepet som samtidig "kommando" og det konkrete som noe selvstendig som "åpner områder" eller kontekster. Ordet kontekst betyr opprinnelig sammenheng eller forbindelse, *textere* er på latin å veve. Dveler man ved begrepet "den hvite kuben" og det gjennomslag det har fått, ser man at kontekstbegrepet har en tendens til å gjennomgå en stilltiende teoretisk omdefinering særlig i debatten om bildende kunst. I stedet for å bety sammenhengen i vid forstand, foretar kontekstbegrepet en betydningsglidning og blir *fiksert* som noe i retning av et *volumobjekt*. Kontekst blir på denne måten ikke bare den problematiske sammenhengen som kunsten står i og kommer i, men *den hvite kuben*, en håndfast lokalitet i det

virkelige som det går an å påvise og kritisere, liksom fra et synspunkt over.

Betegnelsen *kube* røper at tenkningen her ikke bare mener å stå overfor noe virkelig og gjennomskuelig, men også å ha del i geometrisk stabile forhold. I og med kontekstbegrepet øyner den kunstteoretiske kritisisme<sup>21</sup> en mulighet til å komme seg inn på tørt land som solid vitenskapelig betraktning. For en samtidsforståelse som ivrer etter å legge en betenkelig fortids "idealisme" bak seg, er konteksten det rundt kunstverket og dets forestilte autonomi som teorien plutselig blir klar over, slik at den "dunkle idealismen" legges bak.

Ved tanken om at man hever seg opp til et erkjennende eller vitenskapelig nivå ved å utstyre seg med kontekstbegrepet, har kontekst fått det man må kalle en metafysisk tyngde. Det får preg av imperativ som unndrar seg problematisering. Det var dette Bryson oppfattet da han påpekte at kontekstbegrepet i tendens "kontrollerer teksten"<sup>22</sup> og liksom ikke selv trenger å bli *lest* eller fortolket. Kontekst "gis status av å være noe gitt", noe som reduserer ting og verk til noe sekundært som "bare venter på å bli konvertert til kontekst".<sup>23</sup>

Den *institusjonelle kunstteori*<sup>24</sup> som ble formulert kort tid før O'Doherty skrev om den hvite kuben, gir tilflyt til en slik teoretisk fiksering og en slik metafysikk. Her blir volumobjektet gjort til selve tilgangen til rammeverket eller systemet rundt de diffuse størrelsene verk og kunst, et rammeverk som er historisk og samfunnsvitenskapelig jordnært og beskrivbart. Arthur Danto observerte Andy Warhols *Brillo Boxes* i gallerirommet og slo fast at det var kunstkonteksten som gjorde verk til verk; hva som helst kunne her bli omdefinert til kunst. Stedet, institusjonen, konteksten eller *kunstverdenen*<sup>25</sup> fremsto som selve nøkkelen. Hele saksforholdet fortøner seg dermed like virkelig og materielt overbevisende

---

<sup>21</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>22</sup> Bryson, op.cit. side 76.

<sup>23</sup> ibid. side 67.

<sup>24</sup> George Dickie er først ute med dette perspektivet, som formuleres ut i *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca NY 1974. Arthur Danto, som arbeidet parallellt, oppsummerer debatten i *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge Mass. 1981

som virkeligheten observert fra et fly i passende høyde.

I slik institusjonstenkning kan det kunstteoretiske blikket, som svever over og utenfor kontekst som volumobjekt, mene å gjennomskue både kunsten og dens genese i ett og samme blikk, i og med det som er å se liksom nede i samfunnsrealitetene. Etter tusenårsskiftet har dette nedfelt seg i en slags hverdagsbevissthet eller *common sense*: Et generalisert vulgærsosiologisk blikk etablerer seg med en slags demokratisk og "folkelig" garanti, en "no nonsense"-holdning som mener å ha gjennomskuet kunst og estetikk som det det egentlig dreier seg om. Kunstverdenen omfatter i dette blikket observerbare tilfeller av "verditilskrivelse", "definisjonsmakt" og forflytninger gjennom virkelig eksisterende "institusjoner" og "aktører".

Rüdiger Bubner kunne i 1973 snakke om "estetiske surrogatformer" som via for eksempel informasjonsteoriske eller tekstanalytiske kategorier forsøkte å finne *universalnøkkelen* for å komme seg ut av estetikens problematiske karakter.<sup>26</sup> I ettertid kan vi føye til at kontekstbegrepet sammen med institusjonsbegrepet har fått slike kompensatoriske eller surrogatmessige funksjoner. En sosiologiserende og øyensynlig demokratisk og antiautoritær tenkning melder seg her som den eneste skikkelige, "hele" teori som foreligger i billedkunstsammenheng: Komplette og pedagogisk effektiv, og men i stor grad intetsigende og triviell med hensyn til det ved kunst og det estetiske som faktisk er interessant og vesentlig.

### **Tilbake i det kanskje sammenhengende**

Forskjellen mellom kontekst som "kommando" – som Bryson sa – og sansen for det kontekstløst konkrete eller tinglige angir forskjellen mellom en kunstteoretisk og en snarere tingestetisk holdning. Her er det viktig å legge merke til at den kunstteoretiske oppstillingen av kontekstbegrep og institusjonskritikk forsøker å fortrenge den erkjennelsen av *innvendighet* og dybde som enhver estetisk

---

<sup>25</sup> Dette er tittelen på Dantos betydningsfulle artikkel "The Artworld", som ble publisert i 1964.

<sup>26</sup> Rüdiger Bubner: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" [1973], i Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989 side 10.

virksomhet omfatter, den erkjennelsen som ikke minst de moderne malerne kretset rundt.

Det selv-forhold som forekommer i konkret, "selvrefererende fremstilling" er ikke noe opphøyd, men snarere noe horisontalt og gjensidig. Å tillate rom i betydningen den dybde som oppstår ved det konkrete, er iakttagelse av avstand, og avstand betyr her i en bestemt forstand å *avstå*. Man kan for eksempel si at det konkrete ikke bare er ulokalisert, men noe som tilståes på av-stående avstand. Det konkrete blir da en vennlig tilståelse til det selvstendige bak og bortenfor, et moment i det å la verden være seg selv. Det står inne for det som er annerledes og annetsteds, det som like gjerne kan være fjernt som nært.

Fordi det konkrete er uplassert, får det karakter av nærvær og positivt overskudd eller *liv*. Dette er antydning når Imdahl sier: Det konkrete er "ikke paradigmatiske for eksistensstrukturer, men *som* eksistensstrukturer."<sup>27</sup> Man kan her godt si at det konkretes romforhold dreier seg om en slags *humanisering* av rommet. Det konkretes ivaretagelse av avstand er like mye innrømmelsen og tilståelsen av rom til andre eksistenser og andre individualiteter. Det å stå som seg selv er å *avstå* rom til noe annet. Det dreier seg om selvivaretagelse både for egen og andres del, om – kunne man våge å si – å bestå i avstående avstand.

Michel Foucault kunne snakke om den utfordringen det er å "tenke det utenfor". Han betonte at denne tankeoppgaven måtte ha et moment av negativitet, og skrev at oppgaven er å "fornemme, at man ugjenkallelig er utenfor dét utenfor".<sup>28</sup> Man kan si at fornemmelse for det konkretes overskudd eller positivitet er forutsetningen for å iaktta et slikt utenfor. Det utenfor er noe som tillates i og med avstående avstand: Ikke noe vi kunne få øye på og gjennomskue hvis vi kunne se enda mer, men noe som er unndratt enhver overskuelighet.

---

<sup>27</sup> Max Imdahl: "Serras 'Right Angle Prop' und 'Tot'. *Konkrete Kunst und Paradigma*" [1978], *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996 side 327.

<sup>28</sup> Michel Foucault: "Tænkningen af det udenfor", i Brügger, Eliassen og Kristensen (red.): *Foucaults masker*, Århus 1995 side 53.



Godtar man dybden ved det konkrete, kan man si at å *kontekstualisere* noe ikke betyr å over- og gjennomskue noe slik det "egentlig" er, men å gi det tilbake til sammenhengen eller "veven". Men dermed betyr kontekstualisering også å gi slipp på forståelsen av tingen som bare et innslag i studerbare *relasjoner*. I forbindelse med det konkrete dreier det seg om gjensidighet på avstående avstand og nettopp ikke om relasjoner, som snarere hører til i et geometrisk og teoretisk rom som fikserte forbindelseslinjer.<sup>29</sup>

Her kan vi si at skillet mellom kontekst som teoretisk kommando og ivaretagelse av det konkrete viser seg som utslag av to forskjellige måter å forholde seg til *spørsmålet om verden som noe sammenhengende* på. Den teoretiske fikseringen og nesten fetisjeringen av kontekst har å gjøre med et ønske om sammenheng som blir omgjort til et *postulat og krav om sammenheng*, og en tabuisering av det diskontinuerlige. Det dreier seg om et sammenhengønske som har oppstått inne blant verdens ting og rom, men som har så stor motvilje mot usammenhengende momenter at det ender med sammenheng-metafysikk. På den andre siden kan man si at iakttagelse av det konkrete har å gjøre med å akseptere innvendighet i det *kanskje sammenhengende*.

Som aksept for det kanskje sammenhengende dreier det konkrete seg om frihet fra en teoretisk "kommando" som vil overskue definerende rammeverk og systemer. En slik frihet fra det som Merleau-Ponty kalte "overblikkets filosofi"<sup>30</sup>, innebærer å tillate innvendighet i det egne og samtidig avstanden i forhold til annet. Som akseptert innvendighet dreier det seg om å vite og tillate at man alltid ser bort fra noe og alltid går glipp av oversikt over sammenhenger. Det konkrete er da å komme tilbake i mulig sammenheng, noe som nesten paradoksalt

---

<sup>29</sup> Forståelsen av relasjonsbegrepet som noe sekundært etter *det å stå* i forhold til, har jeg fra Heidegger: "Aus einem Gespräch von der Sprache", i *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959 side 125. En relasjon kan etter Heidegger tolkes som noe mellom to gjenstander som betraktes på en teoretisk flate, et slags geometrisk flateforhold, mens det å stå i et forhold til noe dypest sett betyr å bestå fordi det er gjensidig behov for det.

<sup>30</sup> Se del II, kapittelet "Maurice Merleau-Ponty: Sammen med tingene".

innebærer frihet fra kravet om å "vite sin plass i sammenhengen".<sup>31</sup>

Poetisk kan det uttrykkes slik: "vite/dette er mitt/at en kan/gi det/til andre [...] innrømme seg selv, sitt område/så de andre får det samme,"<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Se del II, kapitlet "Walter Benjamins adspredelsesverk", sekvensen "Benjamins tingestetikk".

<sup>32</sup> Nils-Aslak Valkeapää: *Så fjernt det nære*, Kautokeino 1994 (upag.)

## Bilde 5

### Fenomenologisk kunstteori?

The things of art are not a matter  
for a phenomenology – or else, they  
*are* themselves phenomenology,  
according to an altogether other logic  
of this "-logy" – because they are in  
advance of the phenomenon itself.  
Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>

Hva er fenomenologi? Å svare på det er ikke mye enklere enn å si hva kunst er. Maurice Merleau-Ponty burde vite beskjed, men han unnlater å slå en kontant beskrivelse av en metode eller filosofisk teori i bordet. I stedet svarer han med å peke på *jeget* som uunngåelig begynnelse: "Jeg er den absolutte kilde". Jeget er her ikke et fast, cartesiansk punkt å bygge på; snarere er det å være et jeg det å være henvist til *eksistensen* i all dens sammensatthet og uhandgripelighet. Jeget er absolutt i den forstand at det står midt i eksistensen, i den stadige *persepsjonens* strøm, og:

Persepsjonen er ikke en vitenskap om verden, den er ikke engang en handling, en veloverveid stillingstagen; den er en bakgrunn, mot hvilken alle handlinger avtegner seg, og som enhver handling forutsetter.<sup>2</sup>

Fenomenologi er å være i verden på en slik måte at man godtar å være henvist til jeget og persepsjonens bakgrunn, en eksistens som stadig oppstår og *blir*. Merleau-Ponty kan si: "Min eksistens hithører ikke fra mine forfedre, fra mine fysiske og sosiale omgivelser, det er dem som hithører fra den og opprettholdes av den."<sup>3</sup> I en eksistens som erkjennes som begynnelse på denne måten er

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy: *The Muses* [1994], Stanford 1996 side 33.

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Hvad er fænomenologi?", innledningen til *Phénoménologie de la perception* [1945], i Merleau-Ponty og Per Aage Brandt: *Tegn*, København 1969 side 28.

<sup>3</sup> Ibid. side 25.

bestemmelser og svar allerede nye spørsmål, *innslag* i persepsjonen snarere enn noe utenfor den. Uansett hvor mye man forsøker å bygge videre på vedtatte sannheter, for eksempel vitenskapelige rasjonaliseringer om "virkelighetens struktur" og "menneskets plass" i den, har ikke sannhetene noe annet feste enn det persiperende jegets stadige begynnelse, den "absolutte kilde". Fenomenologi er å gå tilbake hit, later Merleau-Ponty til å si.

Kan fenomenologien, forstått som en stadig begynnelse, være et annet ord for en kunstnerisk tilstand, der det bygges opp, formes eller konstrueres, liksom fra null? Er *begynnelsen* nettopp den begynnelse vi finner i kunstverket? Den velkjente forbindelsen mellom fenomenologisk filosofi og et tidlig moderne maleri kan være en indikator. Det er en "vesentlig analogi mellom den fenomenologiske refleksjonsprosessen og det moderne maleri", skriver Sven-Olov Wallenstein, og føyer til: "Maleriet gestalter for fenomenologen en slags fundamental natur, en historisitetens opprinnelse som selv ikke synes å være i bevegelse."<sup>4</sup> Han bemerker videre om fenomenologien: "Kan det være slik at kunsten, den estetiske opplevelsen, gir oss en ny og privilegert tilgang til filosofiens problem, og at dialogen med kunstverket snarere enn med vitenskapen er fenomenologiens egentlige felt?"<sup>5</sup>

Henvisningen til maleriet som noe som ikke er "i bevegelse" som Wallenstein sier, et slags sentrum og dermed i en viss forstand noe absolutt, stemmer med Merleau-Pontys egen beskjeftigelse med Cézanne.<sup>6</sup> Men for en kunsthistorisk tenkning i dag oppstår en mistanke om at fenomenologiens forbindelse til kunst i for stor grad er ensbetydende med en tidlig moderne smak eller estetikk. Man får en fornemmelse av estetisk konservatisme. Mistanken forsterkes gjennom den fenomenologiske tradisjons tendens til filosofiske lyrismer. Er berøringen mellom kunst og fenomenologi ikke annet enn en dunkel preferanse for maleri og en

---

<sup>4</sup> Sven-Olov Wallenstein: "Sinnlighetens arkeologi: Fenomenologin och bilden", i *Bildstrider*, Gøteborg 2001 side 171 og 178.

<sup>5</sup> Ibid. side 165.

<sup>6</sup> Se del II, kapittelet "Maurice Merleau-Ponty: Sammen med tingene".

bestemt tidlig moderne stil? Har denne preferansen for lengst hatt sin tid og er irrelevant for dagens kunst og estetiske tenkning? Man kan få følelsen av at fenomenologien er forpliktet på teknologifiendtlighet og anti-avantgardisme, at den er en lovsang til håndens arbeid og blikkets inderlighet og autentisitet.

Men det er velkjent at Merleau-Pontys fenomenologi fikk stor betydning for det nybrott i USA-kunsten på 1960-tallet som gikk på bekostning av maleriets posisjon på kunstscenen. Fenomenologien var en inspirasjon for minimalismen, og ble gjennom skribenter som Annette Michelson og Rosalind Krauss rundt 1970 relatert til det kroppslige og gjenstandsmessige opprøret mot den "rent optiske", maleriske modernismen.<sup>7</sup> Hvis modernismen hos Clement Greenberg hadde vært bundet til en rent visuell og cerebral erfaring på blikkavstand, tok "postmodernismen" side for kroppen, den samme kroppen som hadde spilt en så sentral rolle i Merleau-Pontys hovedverk.<sup>8</sup>

Her ser vi altså at konvergensen mellom fenomenologi og tidlig moderne maleri undergraves av kunst- og teoriehistoriske fakta. Likevel later fenomenologien igjen og igjen til å konvergere med maleri og Cézanne. Det er jo Cézanne som er det altoverskyggende kunsteksempelet hos Merleau-Ponty, både tidlig og sent i forfatterskapet. Selv om Merleau-Ponty kan forbindes med installasjonen og for så vidt med en postmodernisme, fortsetter hans forhold til maleriet å avgi en smak av anakronisme og hundre år for sent. Ikke minst på bakgrunn av "poststrukturalistiske" preferanser til fordel for en kritisk omgang med mangfoldet av språklig og kulturell mening, virker det også som om det er noe lummert mystifiserende ved Merleau-Pontys insistering på *kroppen*, som om det dreier

---

<sup>7</sup> Den første eksplisitte kobling mellom begrepene fenomenologi, minimalisme og postmodernisme skjedde i Annette Michelson: "Robert Morris: An Aesthetics of Transgression", i *Robert Morris*, Washington D.C 1969, trykket igjen i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000. Betydningsfull var også Rosalind Krauss: "Sense and Sensibility: Reflections on Post '60s Sculpture", *Artforum*, November 1973, trykket igjen samme sted, og ikke minst hennes *Passages in Modern Sculpture*, London 1977. Om resepsjonen av Merleau-Ponty i amerikansk minimalismedebatt, se James Meyer: "Der Gebrauch von Merleau-Ponty", i Sanio (red.): *Minimalismus. Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Ostfildern 1988.

<sup>8</sup> Oversettelsen til engelsk av Merleau-Pontys *Persepsjonens fenomenologi* [1945] kom i 1962, og fikk stor betydning ikke minst for minimalistister som Robert Morris.

seg om noe idealistisk enhetliggjørende. I det hele tatt representerer fenomenologien så mye av en provokasjon at man ved årtusenskiftet kunne ty til intereksjoner, og som Stian Grøgaard utbryte: "Hvorfor alltid Cézanne?"<sup>9</sup>

Hva er egentlig forbindelsen mellom kunst og fenomenologi? Her vil jeg forsøke å dvele ved dette, og spørre: Finnes det noe slikt som fenomenologisk kunstteori eller fenomenologisk estetikk? Jeg skal studere to forsøk på kobling mellom kunsthistorie og fenomenologi i retning av et slags eget, kunstfaglig eller kunstteoretisk standpunkt, nemlig hos kunsthistorikerne Alex Potts og Mikkel Bogh. Samtidig vil jeg drøfte hvordan vi kan forstå den øyensynlige konvergensen mellom fenomenologi og bestemte typer kunst, for eksempel et tidlig moderne maleri og minimalismen.

### **Alex Potts og den skulpturale imaginasjon**

Det kanskje viktigste kunsthistoriske verket som de siste år har tatt Merleau-Ponty og fenomenologi som eksplisitt utgangspunkt, er Alex Potts' *The Sculptural Imagination*.<sup>10</sup> Her fremholdes tanken om en "fenomenologisk vending" i etterkant av 1960-tallets minimalisme og installasjonskunst. Potts knytter vendingen til skulptur og det han kaller et skulpturalt *imaginary*.<sup>11</sup> Dette forstår han som en motvekt til den sans for det *hele* og *komplette* som han mener preger modernistisk maleriestetikk.

Det skulpturale står hos Potts dermed for noe annet enn det stabile, evige og substansielle som for eksempel forfattere på 1700-tallet hadde verdsatt som skulpturens fortrinn.<sup>12</sup> Potts snakker om en "destabiliserende effekt". Det skulpturale handler om "å aktivere vekslende sansninger av overflate og tekstur

---

<sup>9</sup> Stian Grøgaard: "Hvorfor alltid Cézanne?", i *Agora* nr 2/3, Oslo 2001. Betegnende nok for det problematiske mellomværendet mellom fenomenologi og kunstteorien: Grøgaard stiller og trekker spørsmålet tilbake på samme tid.

<sup>10</sup> Alex Potts: *The Sculptural Imagination*, New Haven og London 2000.

<sup>11</sup> Dette begrepet, som virker umulig å oversette til norsk, peker i retning av en kombinasjon av betraktning og motiver for betraktning, kanskje kunne man si *betraktningsrepertoar*.

<sup>12</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne", sekvensen "Kunstteoretisk paragone".

og dybde som gir oss en ganske annen, mer udestimert forståelse av hva verket er" og en "økt opplevelse av temporalitet".<sup>13</sup>

Selv om han ikke daterer den fenomenologiske vending eksplisitt, legger Potts stor vekt på Merleau-Pontys betydning for minimalismen på 1960-tallet. I tendens lokaliserer han vendingen her. Slik oppstår en konvergens mellom fenomenologi og det "postmoderne". Dermed dannes grunnlaget for å oppfatte det skulpturale i Potts' forstand som et slags *fremskritt*, knyttet til en ny, utvidet erfaring med samtidskarakter. Merleau-Pontys *anti-cartesianske* betoning av kroppens og blikkets posisjon *midt blant tingene* nærmer seg nesten oppskriftsmessig *installasjonen* – kunstverket som man står inne i, den verkform som fremstår som 60-tallets store novum på bekostning av maleriet. Betrakteren-inne-i-verket forbindes av Potts med fenomenologiens blikket-midt-i-verden. Avgjørende er relativisering av blikkpunkter gjennom kroppens høyde og posisjoneringer. Potts sier: "Betrakterens kropp er nå bragt inn i den formale ligningen, med innrammingen av kunstverket som noe som gjelder ikke bare de betraktede objekter men også hele betraktningsområdet, inkludert betrakteren."<sup>14</sup>

Potts tar skulpturens plastisitet altså til inntekt for en *kroppsliggjøring* og *romliggjøring* av møtet mellom verk og betrakter, på en måte som gjør at det ikke finnes noe fast sted for noen av partene, bare et forløp av møter så å si uten sentrum. Objektene har ikke lenger noe klart "ankerfeste i sine omgivelser", sier Potts, og viser til Merleau-Ponty: "I *Det synlige og det usynlige* blir synet forstått som en prosess som går forut for enhver definisjon av seende subjekt og sett objekt, her er synet ikke lokalisert i bevisstheden, men i et tomrom som åpnes opp i tingenes indre, gitte positivitet."<sup>15</sup>

Det skulpturale som kommer til syne i og med den "fenomenologiske vending", later til å være noe videre enn det som bare angår kunstformen skulptur eller en

---

<sup>13</sup> Potts, op.cit. side 9.

<sup>14</sup> Ibid. side 194.

<sup>15</sup> Ibid. side 221.

”postmoderne” kunst med vekt på det plastisk og romlig reelle. Det skulpturale *imaginary* ”har kommet til å ta en sentral posisjon i den moderne kunstverdens visuelle betrakningsrepertoar”<sup>16</sup>, sier Potts, og snakker om et kroppslig orientert ”adventure of viewing”<sup>17</sup>. Dette ”eventyret” omfatter en pågående omskriving av historien om hele 1900-tallets kunst. I stor grad fremstilles dermed den fenomenologiske vending som noe som er historisk definerende for vår tid, noe som strengt tatt later til å ha rekkevidde ut over det vi kaller kunsten.

### **Potts’ oppdeling av Merleau-Ponty**

Men selv om Potts kan si at Merleau-Pontys kroppsliggjøring av filosofien ”ser nesten skreddersydd ut for å tenke rundt den betraktning som fremkom av den mer romlige skulptur fra det sene 1960- og det tidlige 1970-tallet”<sup>18</sup>, får Potts problemer med å håndtere at Merleau-Ponty i stor grad fortsatte å kretse rundt sin interesse for Cézanne og maleriet. Potts ønske om å lokalisere fenomenologien til en bestemt ”vending” knyttet til et visst repertoar av kunstverker og et bestemt blick og en bestemt ”viewing”, kommer opp i vanskeligheter. Ved å skrive seg inn i den gangbare motsetningen mellom modernisme og ”postmodernisme”, kommer Potts i praksis ufrivillig til å demonstrere et stort problem ved det å skulle sammenføre Merleau-Pontys filosofi og kunsthistorisk tenkning.

Potts – som altså er ivrig etter å knytte Merleau-Ponty til noe kunsthistorisk relativt nytt eller i tendens samtidig – må medgi at Merleau-Pontys ”synspunkter på visuell kunst var avledet av konvensjonelt moderne kunstforståelser, spesielt maleri, som var gangbare da han skrev”.<sup>19</sup> Men for å etablere en vending på slutten av 1900-tallet, trenger Potts å lage en forbindelse mellom fenomenologien og ny kunst som veier tyngre enn dette. Dermed forfekter han den oppfatning at det var den *sene* Merleau-Ponty som står i sammenheng med minimalismen,

---

<sup>16</sup> Ibid. side 3.

<sup>17</sup> Ibid. side 1.

<sup>18</sup> Ibid. side 217.

<sup>19</sup> Ibid. side 224.



ikke den tidlige, ”maleriske”. For Potts er det slik først og fremst en sen Merleau-Ponty som står for en tenkning som er ikke-billedmessig og uten intellektualiserende blikkvastand. *Sent i livet* beskrev Merleau-Ponty forholdet ”mellom selv og verden som promiskuøsitet og som det å snike seg innpå”<sup>20</sup>, siterer Potts.

Men Potts’ skille mellom på den ene siden en tidlig Merleau-Ponty som er ”malerisk” og en sen som snarere er skulptural, er tvilsomt. Potts klarer da heller knapt å kvalifisere det ut over å anføre dette ene sitatet. Potts’ skille rimer ikke med den kjensgjerning at det først og fremst var den engelske oversettelsen av Merleau-Pontys *tidlige* hovedverk *Persepsjonens fenomenologi* – oversettelsen kom i 1962 – som utgjorde franskmannens gjennomslag blant kunstnere i USA på 60-tallet. Heller ikke passer det inn i Potts’ skjema at noe av det siste Merleau-Ponty rakk å skrive før sin død i 1961, var *Øyet og ånden*, en tekst som i høyeste grad fortsetter den konsentrasjon om maleri som han hadde gjort gjeldende i ”Cézannes tvil” under Annen verdenskrig. Potts’ deling av Merleau-Ponty i to blir stående igjen mer eller mindre som en påstand som skal få ham til å passe inn i et kunsthistorisk skjema.

Med sitt begrep om det skulpturale ”imaginary” kan man for det første si at Potts bringer kunst og fenomenologi sammen på en måte som virker løfterik. Kunsthistorikeren Potts kan, med sine sanselige og kroppsnære beskrivelser av tredimensjonale verker, utvilsomt gjøre gjeldende en fenomenologisk inspirasjon og en sans for det kroppslige og sanselige som står deler av Merleau-Pontys sensibilitet nær. Dessuten peker i utgangspunktet Potts’ skulpturale *imaginary* ut over hans egne eksplisitte rammer, og kunne vært forstått som mer enn karakteristikk av nyere kunst. Men Potts forutsetter stilltiende og uproblematiskert at fenomenologien og Merleau-Ponty på en eller annen måte har sin plassering og posisjon i forbindelse med *kunsthistorien*. En ”ny sensibilitet” blir uten videre en ny sensibilitet ”in art”, og tanken om en endret ”viewing” blir til tanken om en

---

<sup>20</sup> Ibid. side 195.

endret "viewing in art", eventuelt til tanken om at det dreier seg om en ny blikkvirksomhet som *stammer fra* og er *født i*, ny kunst.

Vi må dermed si at fenomenologien til en viss grad blir kanalisert inn i *kunstteori* i den betydning jeg har beskrevet tidligere i avhandlingen. Tenkningen blir preget av den kunstteoretiske formasjon. Ved å gi det fenomenologiske en prioritet på et kunsthistorisk og kunstteoretisk kart, ender Potts opp med å gjøre det fenomenologiske til et bestemt sannhetsområde som man som kunstbetrakter eller kunstteoretiker står overfor og må orientere seg etter, som om det dreier seg om noe som er *uavhengig* av bevisstheten om det. Det er som om det hele er trygt forvart på en teoretisk scene på det sted som heter kunsten eller kunsterfaringen, og at Potts selv regner seg og sin fremstilling fritatt fra å stå i et "promiskuøst" eller så å si innpåslitent forhold til den virkelighet det er snakk om.

### **Mikkel Boghs alternative formbegrep**

I skandinavisk sammenheng finner vi en parallell til Potts i og med Mikkel Boghs artikkel "Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori".<sup>21</sup> Bogh ønsker som Potts å aktualisere fenomenologi og Merleau-Ponty kunsthistorisk og filosofisk, og også her oppstår det konvergens mellom fenomenologien og bestemte steder i kunsthistorien.

Bogh vil gi en positiv revurdering av begrepet *form*. I denne sammenhengen innebærer det å trekke konsekvenser for kunsthistoriefaget av gestaltpsykologiske og fenomenologiske lærdommer. Bogh er ute etter et formbegrep som ikke rammes av den *formalismekritikk* som har preget utviklingen i kunsthistoriefaget på slutten av 1900-talet. Form behøver ikke, sier han, forbindes med noe betenkelig kontekstløst, uodynamisk og idealiserende. Han går derfor i rette med det han oppfatter som en udialektisk "konsensus om en anti-formalisme i nyere kunstvitenskap".

---

<sup>21</sup> Mikkel Bogh: "Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori", i Dam Christensen, Michelsen og Wamberg (red.): *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, København 1999.

Spesifikt kritiserer Bogh en slik anti-formalisme i Yve-Alain Bois' og Rosalind Krauss' teori om *informe* – formløshet.<sup>22</sup> Etter hans mening setter disse to forfatterne opp et "antagonistisk forhold mellom en verden uten form og en tanke som forsøker å organisere verden formelt".<sup>23</sup> Form blir her noe som en overdreven intellektualitet prøver å bruke til å kontrollere verden, og alternativet *formløshet* – som hos Bois og Krauss er knyttet til visse avantgardistiske praksiser – skal råde bot for dette. I stedet for denne antagonistiske tenkningen vil Bogh fremholde et åpent formbegrep, og derfor vil han trekke fram "hvilke potensialer ved fenomenologien en formalismekritikk er tilbøyelig til å overse."<sup>24</sup>

Den fenomenologiske tradisjon arbeider seg ut av alternativet mellom idealisme og empirisme, påpeker Bogh: Det er ikke enten slik at vi og våre synsmåter former verden, eller på den andre siden slik at verdens gjenstander og former mottas av oss og avtegnes på vår *tabula rasa*. Ved å innføre begrepet *gestalt* kunne psykologien vinne en fenomenologisk innsikt, nemlig ved å tenke seg en slags form som tilhører både verden og blikket på verden. Gestaltbegrepet peker på et *mellomnivå* som Bogh også omtaler som det *figurale*: Gestalten eller det figurale moment tilhører bevisstheten likeså vel som verden, subjektet så vel som objektet.<sup>25</sup>

Det er nå på gestaltens mellomnivå at Bogh fester sin positive formulering av formbegrepet: Forholdet mellom oss og verden er ensbetydende med en stadig igangværende *formativitet*<sup>26</sup> som verken kan lokaliseres i den ene eller den andre pol, formativiteten tilhører både bevisstheten og verden. Formativitet er dermed for Bogh ikke noe som er intellektuelt påført på materien, men snarere et

---

<sup>22</sup> Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss: *Formless. A user's guide*, New York 1997, opprinnelig en utstillingskatalog fra Centre Georges Pompidou i Paris året før. Begrepet *informe* stammer opprinnelig fra Georges Bataille.

<sup>23</sup> Bogh, op.cit. side 242.

<sup>24</sup> Ibid. side 221.

<sup>25</sup> Ibid. side 226.

<sup>26</sup> Begrepet formativitet stammer fra Luigi Pareyson og hans *Estetica – Teoria della formativita* [1954]. Se Umberto Eco: "Det åbne værks poetik", utdrag fra *Opera Aperta* [1962], i Jørgen Dehs

moment ved den, som samtidig er begrepsmessig: "Figuren er – eller kan være – fundert i den naturlige verdens fremtredelse, men rekker allerede inn i begrepenes verden."<sup>27</sup>

Bogh trekker her fram Heinrich Wölfflin, og fremholder at det var en fenomenologisk innsikt på ferde i hans barokkoppfatning. Via Wölfflin snakker Bogh om form som ikke er "ideal, prototypisk og ferdigskap". Snarer viser den barokke form seg som "real, den strømmer med tiden, knoppsyter seg, genererer nye former ut fra allerede dannede former i en uendelig bevegelse med instabilitet og konturopløsning som grunnprinsipp".<sup>28</sup> På tross av et slikt grunnprinsipp er dette ikke formløshet, snarere kan man si at det utflytende og overfladisk sett formløse i det barokke står for en "ny oppfatning av materien som levende, altså som inneholdende sin egen formdannende dynamikk".<sup>29</sup> Formen er noe vi deltar i og utgjør, formen er noe vi inngår i som et praktisk univers.

Wölfflins "formpsykologiske prosjekt" gir dermed en viktig ansats til Boghs begrep om formativitet. På denne måten fremstiller Bogh en forståelse av samspillet mellom persepsjon, menneske og verden som man kan oppfatte som grunnleggende skapende; form er både noe som oppfattes, lages og tillates, alltid i en eller annen forstand omforming.

### **Tilbakefall i kunstteori**

Ved å anføre fenomenologien og gestaltpsykologien mot en tendens til udialektisk formalismekritikk, har Bogh gitt et viktig korrektiv både til fordømmelsen av form og til det som grovt sagt kan sies å være formalismekritikkens motsetning, nemlig fetisjeringen og opphøyelsen av kunstverket som "ren form". Form behøver ikke være noe på objektnivå som får positivt eller negativt fortegn alt etter i hvilken grad man har smak for formalisme.

---

(red.): *Æstetiske teorier*, Odense 1984, note 1.

<sup>27</sup> Bogh, op.cit. side 244.

<sup>28</sup> Ibid. side 223.

<sup>29</sup> Ibid.

Begrepet formativitet viser at form ikke behøver å være en egenskap eller en attributt som tilhører en opphøyd størrelse "der ute" foran oss. Dermed kan vi si at Boghs tenkning har ansatser til en undergraving av den kunstteoretiske formasjons *kritisisme*<sup>30</sup>, altså til problematisering av en innstilling som – uansett om den går inn for et autonomt kunstverk eller for en kritisk, "uren" avantgardisme som Bois og Krauss gjør under "poststrukturalistisk" inspirasjon – ikke kan unngå å stille opp idealiserende bilder av et separat *noe* "der ute i virkeligheten" som skal være forløsende.

Men man må likevel si at Bogh, ikke ulikt Potts, viser tendenser til å falle bakenfor sine egne radikale poenger, til en tenkning som forkorter og utarmer de fenomenologiske erkjennelser. Dette henger sammen med at han skriver seg inn i et kunstteoretisk og kunsthistorisk rammeverk som han ikke problematiserer, men til dels tvert i mot dyrker. Ved å identifisere sin tekst innstendig som et stykke *kunsthistorisk metoderefleksjon*, underkaster Bogh seg nemlig et begrep om vitenskapelighet og fagteori. Han introduserer seg klart som en vitenskapsmann som ønsker å yte bidrag til en forskningsdisiplin og dens "analytiske verktøy"<sup>31</sup>, som vil knytte an til "aktuelle nybrott" som utgjør en "gevinst" innenfor kunstteori og -historie. Selv om dette låter sympatisk, reproducerer det tanken om et ordnet forhold mellom forsker, metode og objekt. Dermed er faren stor for at den formativitet som Bogh beskriver mister sin gehalt og ikke får fungere nettopp som formativitet, men snarere blir nok et spennende navn på en prominent egenskap ved den fast oppstilte størrelsen "kunsten" eller "verket".

Hvordan den kunstteoretiske formasjon har en tendens til å lukke seg om Bogh, får vi et inntrykk av ved å se på den tvetydige funksjon Wölfflin får i teksten – Wölfflin som altså både er en av kunsthistoriens farsfigurer og en slags fenomenolog. En kunstteoretisk gravitasjon gjør at Bogh glir i retning av å forstå

---

<sup>30</sup> Se del I, kapittelet "Den kunstteoretiske formasjon i det moderne".

<sup>31</sup> Bogh, op.cit.side 216.

Wölfflin som en som gir bestemmelser om *kunstverket* eller det Bogh kaller *bildet*. Først lar Bogh Wölfflin bidra til de *mellomnivåer* som er så viktige for formativitet – for eksempel var *stil* for Wölfflin både noe som gjaldt epokens persepsjon og kunstverkenes utforming, både blick og ting. Men så sier Bogh at Wölfflins tenkning henledet ”oppmerksomheten på et formalt og formmessig snarere enn et representasjonsmessig register *i billedkunsten* [min utheving], hvilket igjen vil si at den tilskriver *bildets* [min utheving] plastisitet og arkitektonikk en avgjørende estetisk potensialitet.”<sup>32</sup>

Bogh gjør med dette Wölfflins kritiske erkjennelser til et *kunstvitenskapelig* fremskritt, til en kunsthistorikers forbedrede innsikt i forholdet mellom fremstilling og tema *i kunstverket*: ”Med Wölfflin ble det nå mulig, ikke nødvendigvis å se bort fra tematikken, men å se tematikken som meddelt gjennom en form fra hvilken den nå ikke kan løsriives.” Her er ”tematikken” og ”form” blitt aspekter ved kunstverket. Det er altså en sterk tendens til at Wölfflin hos Bogh blir stående som en som oppvurderer og forbedrer forståelsen av form som *trekk ved verket*, ved kunsthistorikerens forskningsobjekt.

Vi må si at barokkens egne romarrangementer i kirker, palasser og hager, ofte illusjonistiske og preget av blanding av virkelighetsnivåer, viser nettopp til en uendelighet mellom bilde og sted, verk og virkelighet, dennesidig og hinsidig. Når massen ”forløper seg”, som Wölfflin uttrykker det<sup>33</sup>, er det også skillet mellom erfaringspsykologi og tingverden som oppløses, det ene ”forløper seg” i det andre. Denne uendelighet tillater ikke et teoretisk og vitenskapelig forhold mellom det som ser og det som blir sett eller studert. Det radikale og undergravende som ligger her er noe av grunnen til at barokken gjennom 1900-tallet flere ganger er blitt gjort gjeldende som et potensielt omstyrtende filosofisk motiv.<sup>34</sup> Den barokke

---

<sup>32</sup> Ibid. side 222.

<sup>33</sup> Ibid. side 223.

<sup>34</sup> Hovedeksempelet er her Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], Frankfurt a.M. 1990. På det sene 1900-tallet har viktige posisjoner i fransk og italiensk filosofi opparbeidet barokkens monistiske pluralisme og det estetiske potensial som ligger her, for eksempel Christine Buci-Glucsmann: *La raison baroque*, Paris [1984] og i særdeleshet Gilles

romlighet undergraver skillet mellom betont og ikke-betont, her og der, og dermed naturligvis også avgrensingen og konstitueringen av et ”verk” som kan ha slike eller slike egenskaper.

Når den kunstteoretiske tendensen hos Bogh lar formativitetens Wölfflin bli overskygget av kunsthistorikeren Wölfflin – en som gir bestemmelser om det kunsthistoriske forskningsobjektet – svinner dette vesentlige hen. Wölfflin, den fenomenologisk innstilte iakttager av barokk formativitet, glir hos Bogh inn i rollen som en kunsthistoriker og kunstteoretiker *overfor* for eksempel barokk form i *kunstverket*.

### **Maleri som fenomenologisk sted?**

En tilsvarende effekt, en kanalisering av formativitet inn i kunstverket og vitenskapens forskningsobjekt, oppstår også på andre punkter hos Bogh. Han sier forsiktig at billedkunsten ”kan bli stedet”<sup>35</sup> for den spesielle formerfaring det er snakk om. Bogh fremhever derfor ”en ’linje’ i modernismen, parallelt med tallrike andre, hvis sensibilitet kan karakteriseres som en opptatthet av verden som stoff og som fremtredelse...”<sup>36</sup> Man kan dermed si at Bogh vil gjøre gjeldende et slags formativitetens og dermed fenomenologiens sted i kunsten, nemlig for eksempel Monets mellomstilling mellom figurativitet og abstraksjon. Slikt maleri utgjør ”en veritabel visuell refleksjon over både billeddannelsens natur og naturens billeddannelser”, sier Bogh.<sup>37</sup>

Selv om Boghs Monet-betraktning midt i artikkelen til fulle demonstrer den fenomenologiske inspirasjons evne til å erfare, beskrive og forstå et maleri, streifer ikke Bogh muligheten av at også posisjonen eller figuren *kunsten* og *kunstverket* kunne og burde utsettes for virkningen av den formativitet han snakker om. Man får inntrykk av at Bogh innplasserer formativitet i kunsten for å

---

Deleuze i sin filosofi om ”folden” i *Le pli – Leibniz et le baroque*, [1988]. Se Knut Ove Eliassen: ”Den barokke fornuftens aktualitet”, i Malmanger (red.): *Barokkens verden*, Oslo 1994.

<sup>35</sup> Bogh, op.cit. side 223.

<sup>36</sup> Ibid.

unngå at formativiteten selv "forløper seg" og blir borte. Betegnende nok går han nå påfallende langt i retning av å *avvise* annen modernistisk kunst, og antyder at denne er formalistisk i en negativ forstand. Dermed blir formativitet nå bragt hjem til en kunsthistorisk og kunstteoretisk lokalitet *i motsetning til* andre lokaliteter, og Bogh har fått noe å stille opp og forordne. Den fenomenologiske erfaring finnes nå i en viss kunst, og samtidig altså på et bestemt sted på vitenskapens analytiske repertoar.

### **Formativitet mot formløshet**

At man kan bruke kunsteksempler til å demonstrere formativitet, er ikke det samme som at formativitet er eller hører hjemme på bestemte steder, kunne man innvende mot Bogh. Boghs tendens til overslag i kunstteoretisk retning resulterer dessuten i at hans kritikk av Bois og Krauss svekkes. Bogh angir på den ene side gode grunner til å kritisere deres generaliserende modernismekritikk for idealisering eller fetisjering av formløshet – *informe*. Men i og med at han selv altså har en tendens til å lokalisere formativitet, ender han opp med å anføre formativitet *mot* "formløshet", så å si som en størrelse på samme flate. Dette bidrar til å sløve den brodd mot idealiseringer og rasjonaliseringer som tenkningen om formativitet kan ha.

Bogh har rett når han kritiserer et begrep om formløshet som stilles opp som *alternativ* til form. Formløshet kan da bli like mye av en idealisering som "ren form". Men når Boghs kunstteoretiske tendens gjør at hans egne fenomenologiske innsikter trues, stopper hans kritikk så å si på halvveien. Man blir til slutt sittende med det inntrykk av at det dreier seg om et valg mellom *informe* eller formativitet, og at begge er alternativer som ønsker å hevde seg innenfor det samme register, til syvende og sist nye navn på Kunsten og Kunstverket.

Forskjellen i gehalt mellom den "formløshet" som Bois og Krauss står for og

---

<sup>37</sup> Ibid. side 233.



Boghs egen fenomenologisk formativitet behøver ikke være så stor som det kan se ut til. Den surrealistisk pregede omformingsdynamikk som Bois og Krauss bringer opp, kan være en produktiv innlemmelse av noe levende, uforutsigbart og inkluderende, også en undergraving av posisjonen "kunsten". Formløshet kan vanskelig være noe i og for seg, men snarere en operasjon på eller tendens i noe. Slik sett ligner den formativitet. Det er først hvis formløshet blir stilt opp som verdi i seg selv, slik den riktig nok har en tendens til å bli i Bois' og Krauss kritisme, at *informe* blir en betenkelig fetisering av det formløse i og for seg, slik Boghs ankepunkt går ut på.

Både hos Potts og Bogh må man si at manglende problematisering av den metafysiske dimensjon ved kunstbegrepet selv, manglende problematisering av det at "kunsten" har en tendens til a priori å bety et sannhetens sted "der ute", gjør at fenomenologiske innsikter forkortes. Hvis man tenker at et forhold mellom fenomenologi og kunst må kunne ut i bestemte, fenomenologiske steder i kunsten, eller for den saks skyld bestemte, fenomenologiske begreper innenfor en teoretisk bevissthet som står overfor kunsten, kan man si at den kunstteoretiske formasjon lukker seg rundt tenkningen og at fenomenologiske innsikter fordamper.

\*

### **Fenomenologisk distanse?**

Hvis det fenomenologiske verken kan innplasseres som lokaliteter i kunsthistorien eller som et teoretisk redskap, hva blir da igjen av møtet mellom fenomenologi og kunst? Merleau-Ponty har en gang sagt at fenomenologi er en "stil" for tanken.<sup>38</sup> Kan en tankestil som alltid er klar for å begynne på nytt og som derfor passer dårlig sammen med den forutsetning at kunstverket allerede foreligger og skal utforskes, ha noen relevans for noe slikt som *faglighet* i forbindelse med kunst?

---

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, "Hvad er ...", op.cit. side 24.

I essayet "Description", snakker Stephen Melville om en mangel på direkte innflytelse fra fenomenologi på kunsthistoriefaget. Som grunn til dette angir han først og fremst fagets tendens til insistering på teoretisk distanse mellom seende og sett, den som tolker og det som blir tolket. Kunsthistorikeren som vitenskapsperson overfor et historisk panorama av verker langs tidsaksen er et anliggende i det meste av den tenkning som insisterer på kunsthistorie som vitenskap. Melville trekker fram Erwin Panofsky som en sentral ansvarlig her; nærmere bestemt Panofskys "forståelse av relasjonene mellom beskrivelse, interpretasjon og intensjon som fungerer som et kraftig forsvar mot fenomenologiske tankestiler".<sup>39</sup> I og med Panofsky er det som om historien "ligger foran oss så mye som vi kunne forestille oss at naturen gjør, tilgjengelig for vårt blikk."<sup>40</sup>

Men, kan man innvende mot Melville: Kan ikke et *distansert* forhold til forskningsobjektet, slik det viser seg når man står foran et panorama, nettopp være en garanti for en besindig og åpen holdning for eksperimenter med nye gjenstander, nye blikk og et mangfold av metoder? Er det ikke nettopp slik åpenhet det er snakk om når vi sier at fenomenologi er å godta en stadig begynnelse? Dette spørsmålet later til å bli enda mer påtrengende når vi ser at nettopp Panofsky, det angivelige hovedforsvaret "mot fenomenologiske tankestiler", erklærte en distansert holdning i en helt spesiell forstand. Da han skrev nytt forord til et eldre og populært arbeid i 1959 og ga det tittelen *Idea*, alluderte han til en vanlig påskrift på medisiner: "Må benyttes med varsomhet".<sup>41</sup> Ved å advare mot misbruk og ukritisk anvendelse av alt for fristende

---

<sup>39</sup> Stephen Melville: "Description", i Gilbert-Rolfe og Melville (red.): *Seams. Art as a philosophical context*, Amsterdam 1996 side 45.

<sup>40</sup> Stephen Melville: "The Temptation of New Perspectives" [1990], i Preziosi (red.): *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford og New York 1998 side 409.

<sup>41</sup> Erwin Panofsky: *Idea – ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* [1959], sitert etter Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild* [1990], München 2000 side 115. Didi-Huberman kritiserer Panofsky for å forsøke å fundere en ny helhetlig viten via en bevissthetsfilosofisk, "kantiansk tone" i kunsthistoriefaget som han vinner via Cassirers filosofi om "symbolske former": "Enhet foreligger for vitenskapen om ikke foran øynene våre, så i øynene våre, i en erkjennelse forstått som kraft eller funksjon." (side 135)

analyteskjemaer, fremviste han øyensynlig vitenskapelighetens liberale distanse til det vitenskapelige blikk selv.

Hva kan være galt og anti-fenomenologisk med en moderne forståelse av vitenskapelighet som legger vekten på villighet til å skifte synsmåter, la seg *falsifisere* og begynne på nytt? Forstått på denne måten er jo en vitenskapelig holdning et liberalt, pragmatisk forhold til både forskningsgjenstandene og til metodene. Men ved grundigere gjennomtenkning viser det seg noe annet. Man kan fornemme en *legalistisk* tendens i Panofskys farmasøytiske metaforikk: Vitenskapspersonen er ikke bare en som gjør ad hoc *fremstøt* mot forskningsobjektene og bruker rett dose av rett medisin, en som ikke er henfallen til misbruk selv. Å være vitenskapelig er i forlengelsen av Panofskys metafor også å vite at det er så sterke midler i medisinskapet at det trengs *autoritet*, så å si for å forvalte skapnøkkelen.

Vitenskapelighet blir dermed ikke bare det å ha et pragmatisk, ad hoc-preget og empirisk styrt forhold til både objektene og metodene, men å være kvalifisert som en slags regulerende myndighet. Vitenskapspersonen blir den som kan styre andres potensielle misbruk. Det er som om en uoffisiell orden eller taus disiplin fester seg rundt det hjemmekoselige bildet av vitenskapen liksom tilbaketil i godstolen.

Vitenskapelighet er i følge Panofskys distanseringslogikk det samme som aldri å være *ett med* noe, ikke en gang med sine yndlingsobjekter og sin yndlingsmetode. Men samtidig er denne disiplinerte distanse det samme som å være *ett med* regulerende og forvaltende autoritet. Den potensielle implikasjonen av denne godborgerlighetens usynlige autorisasjon er at også den foretaksomme og agerende del av vitenskapsarbeidet, de "fremstøt" som gjøres mot forskningsobjektene, får et skjær av nøytralitet og en slags uangripelighet. På samme måte som den vitenskapelige godstolen selv, har turene derfra tilsynelatende intet fundament ut over vitenskapeligheten, det essensielt

distanserte og desinteresserte.

Slik kan den i navnet liberale og maktfrie distanseringsetos bli problematisk. Involvert engasjement og aktive handlinger, med alle de begrensninger som alltid er til stede i dette, kamufleres som intellektuell eller åndelig nøytralitet. Vitenskapspersonen og det vitenskapelige arbeid blir ensbetydende med noe *over* og *utenfor*, altså i en viss forstand noe *kroppsløst*. Man kan si at det tilbakelente "mellom slagene" gir blancofullmakt til det som skjer *under* dem.

### **"Postmoderne" distanse**

Dette skiller seg vesentlig fra den fenomenologiske vilje til å begynne på nytt. Hvis man forstår vitenskapelighet som en avstand eller en høyde som overviner de bindinger som gjelder i samfunnet eller livet "ellers", kan man si at man forsvarer seg mot Merleau-Pontys anerkjennelse av jeget som "absolutt begynnelse". En fenomenologisk begynnelse dreier seg jo ikke om å være fristilt og starte fra et rent og nøytralt sted, men tvert i mot nettopp om å godta å være *henvist til innvendighet*, til at man alltid allerede har begynt. Fenomenologi er å akseptere at også "mellom slagene" vil være midt i, ofte midt i noe som ennå ikke er kommet til bevissthet.

Selv om Panofskys språk er preget av et slags optimistisk vitenskapsideal som nå virker historisk tilbakelagt, kan vi tillegge at noe av den motstanden "mot fenomenologiske tankestiler" som ligger her kan leve videre i en "postmoderne" sjargong, gjerne under påberopelse av *perspektivmangfold*. Den standardfrasen som forsikrer om at man selvfølgelig bare betrakter tingene fra *sitt eget perspektiv*, ett perspektiv "blant andre mulige", kan nemlig bli en implisitt påberopelse av uangripelighet: Den som proklamerer perspektivmangfold skaffer seg ikke bare muligheten til både å mene og ikke mene noe på én gang, men antyder raskt å være herre på neste nivå, en perspektivløs betrakter av perspektivmangfoldet.

En generell signalisering av teoretisk reflekterthet installerer uavlatelig metanivåer. Her gjelder Gaston Bachelards bemerkning: "Enhver valorisering er en vertikaliserings."<sup>42</sup> Den vertikale bevegelsen opp til vitenskapsstatus innebærer å være hevet over praksis, nemlig å slippe unna det å bli møtt og bedømt som handlende og kroppslig realitet.

### **Fenomenologi og metode**

Fenomenologi er verken en vitenskapelig metode eller vilkårlighet og mangel på enhver metodisk holdning. Hvis man godtar jeget som "absolutt begynnelse" blir det fenomenologiske forholdet til metode snarere en erkjennelse av å være *nedsenket i metode*, nemlig i de bindinger og føringer man nå en gang har med seg. Dette betyr å vedstå seg og leve med jegets kontingens og tilknytninger, både til visse objekter og til visse modi. Å være nedsenket betyr å være satt inn eller gjerne "kastet ut" i en "responsiv rasjonalitet"<sup>43</sup>, i noe som er avfødt og *betinget* av det man ikke kan velge selv og gjennomskue. Den fenomenologiske begynnelse er, kunne man si, å være *affektert* og nedsenket også i sammenhengene selv, også i sammenhengene mellom visse objekter og visse tenkemåter.

En fenomenologisk måte å forstå begrepet metode på, vil ikke være å forstå metode som analyseredskap, men snarere det som fremkommer i ordets opprinnelige betydning: *Meta* betyr på gresk "etter" og *hodos* "vei", metode er "etter veien" eller underveis. Det dreier seg om arbeidets vei framover, men også om den ubevisste vei som førte til arbeidet, det man allerede var på vei til da man fant et objekt og tenkte at det var grunn til å forske på det. Den fenomenologiske erfaring av absolutt begynnelse er dermed også en erfaring av et uomgjengelig, mer eller mindre bevisst *samvær*, med visse kvaliteter, tanker, ting og mennesker. Metode må dermed forstås mer radikalt enn som moment i en forskningsprosess, å være underveis er snarere det man alltid allerede er,

---

<sup>42</sup> Gaston Bachelard sitert etter Niels Lyngsø: "Bachelards fenomenologiske æstetik – Billedet som bindeled mellom menneske og verden", *Periskop* nr. 10, København 2001 side 40.

<sup>43</sup> Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1990 side 27.

ikke minst i det ubevisste, ikke minst i de "mellomrommene" da man tror man er metodefri.

### Sammen med minimalismen

Hva med de øyensynlig spesielt fenomenologiske stedene i kunsthistorien, altså minimalismen og et tidlig moderne, abstrahert maleri som hos Cézanne eller Monet? Det kan som vi har sett knapt dreie seg om kunsthistoriske steder der noe fenomenologisk så å si er nedlagt, slik at man kan oppsøke dem og oppnå noe slikt som en "fenomenologisk kunsterfaring". Det er også fåfengt å forklare for eksempel minimalismens fenomenologiske betydning ved å hevde at det ganske enkelt dreier seg om at minimalistene leste og var inspirert av fenomenologisk filosofi.

Det er heller ikke tilstrekkelig, slik man ser tendenser til hos Potts, å fremstille for eksempel minimalismen som et *utviklingstrinn* på en bevegelse fra "kunstobjektet" til det "utvidete felt"<sup>44</sup> som kunne ha med fenomenologi å gjøre. Da blir minimalismen igjen bare en opptakt til "samtdiskunsten" som superstørrelse. Snarere burde man legge vekt på hvordan minimalismen på en måte later til å angå kunsthistorietenkningen uten å falle på plass i den: Minimalismen har i tiden rundt årtusenskiftet vært gjenstand for langt større interesse enn det dens tydelige virkningshistorie skulle tilsi.<sup>45</sup> Det er som om "den meningsløse kuben" og "det hvite lerret" *kleber* til tenkningen om kunst eller estetikk, langt ut over det som forklares av det man kunne kalle tidens

---

<sup>44</sup> En slik kunsthistorisk reduksjon av minimalismen er vanlig. Et eksempel er Ulrik Schmidt, som i *Minimalismens æstetik* (København 2007) riktignok gir svært pregnante beskrivelser av minimalistiske verker, men samtidig betoner at minimalismen utgjør en utvidelse henimot land art og "det utvidete felt". Dermed forkommer minimalismen raskt til et trinn henimot den store diversitet av "åpne praksiser" i kunsten i ettertid. Se for øvrig min anmeldelse av boken i *Tidsskrift for kulturforskning* nr. 1, Bergen 2008.

<sup>45</sup> I tillegg til en rekke påkostede oversiktsbøker kan som noe av det mest filosofisk viktige her nevnes Thierry de Duve: *Kant nach Duchamp* [1989], München 1993 og Hal Foster: "The Crux of Minimalism" [1986], i *The Return of the Real*, Cambridge Mass. 1996. Thomas Crow behandler minimalismen ikke uten grunn summarisk, som et slags akademisk sidespor i 1960-tallets kunst, men unnlater samtidig å anerkjenne minimalismens betydning innenfor en snarere filosofisk horisont. Se Thomas Crow: *The Rise of the Sixties: American and European art in the era of dissent, 1955-69*, New York 1996.

kunstneriske realiteter. Dette er ikke ulikt måten Cézanne og det tidlige moderne maleri har klebet seg fast på. Grunnen til dette er en aktualitet ut over det vi i vanlig tankegang kan forestille oss at den har aktualitet *som*, nemlig "som kunst". Dermed er vi på sporet av minimalismens og maleriets fenomenologiske betydning.

Det spesielt aktuelle ved minimalismen blir kanskje hvis man ikke tillater seg et element av distraksjon eller *adspreddhet*. Selv om selve betegnelsen minimalisme bare har etablert seg i ettertid, er det grunn til å ta nettopp den på ordet og dvele ved minimalismen som en *minimalisering av verket og kunsten*. Her er det viktig å fastholde den *irritasjon* for forventningen om å få se kunst som har fulgt minimalismen hele tiden. Minimalismen er midt mellom sofistisert form og plump gjenstandsmessighet, verken kunst eller ikke-kunst. Minimalismen er ikke det at "noe annet" forsøker å ta kunstverkets plass, men at "plasser" i denne forstand ikke finnes, men blir til konturer og grenser som tegner i rommet. Minimalismen er et sted der det betonte objekt – "verkobjektet" – verken er mer eller mindre enn et moment som åpner for forløp av nye betoning og nye mulige "verkobjekter". Minimalismen dreier seg om en problematisering av det objekt som pleier å kalles "verket", en problematisering som ikke klarer seg uten "verket" men samtidig *ser forbi* det på en spesiell måte.

En minimalisering av kunsten dreier seg om en systematisk forbi- og overseelse. Minimalismens er en pirring, den er skapende eller innfyllende, med en tendens til å erstatte det som ikke finnes. Det minimalistiske objekt handler like mye om dets mekaniske vekt og hvile mot underlaget som dets utseende, det er like mye en hjelpeløs kontinuitet med det fysiske som det er en visuell skikkelse med spesifikk og skarp avgrensning. Minimalismen er slett ikke et *noe*, men snarere et hull, et skjær gjennom kunsten og gjennom den topografi der det skilles mellom kunst og ikke-kunst.

## Malerens minimalisme

Man kan si at omgangen med *kunstkarakter* eller *kunststatus* her er et *betoningsvalg* snarere enn en detaljbetraktning av et bestemt, prioritert objekt. Dermed kan vi hevde at vi i mindre grad er *betrakteren* som gjør rent visuelle erfaringer enn *maleren*, i tråd med slik Merleau-Ponty har preget dette begrepet.<sup>46</sup>

Maleren er hos Merleau-Ponty ikke den geniale opphavspersonen til en opphøyd utgave av kunstverket, men snarere en overgang til praksis, et arbeid. Cézanne er for Merleau-Ponty ikke først og fremst en mann som skapte berømte kunstverker, men en forening av produksjon og observasjon, liv og objektverden. Cézanne er, som Merleau-Ponty viste, en måte å arrangere "malerens fødsel blant tingene" på. Det er en slik fødsel som skjer når minimalismen er en overgang til et rom og en dybde. Det dreier seg om en sam-tenkning av kunstner, filosof, levende betrakter og legemlighet.

Det betonte i minimalismen, figuren i motsetning til grunnen, objektet i motsetning til miljøet, er en innsats i verden som tilsvarer malerens innsats, uten at vi kan si at noe kommer først, objektet eller virksomheten, tingen eller uttrykket. Det maleriske hos Merleau-Ponty var en dveling ved at det som er oppstilt "der ute" er en del av en innvendighet, man kunne si en del av subjektiviteten. Minimalismen er nettopp en åpning mot noe slikt: "Det finnes her ingen årsaker og virkninger mer, begge blir ett, i en evig Cézannes samtidighet".<sup>47</sup>

Man kan si at i sin konvergens, ikke i sin motsetning som kontrasterende steder i kunsthistorien, viser minimalisme og tidlig moderne maleri sin fenomenologiske betydning. Dermed etterlates vi ikke med to kunsthistorisk prominente lokaliteter,

---

<sup>46</sup> Se del II, kapitlet "Maurice Merleau-Ponty: Sammen med tingene", sekvensen "malerens fødsel".

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty: "Der Zweifel Cézannes" [1942/1948], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 side 20.



men snarere med et pågående arbeid for å fremarbeide endrede tankeformer og også livsformer, som ikke er forpliktet på Kunsten som et teoretisk bestemt "sannhetens sted".

### **Fenomenologi og kunst**

Hva kan vi si om forholdet mellom fenomenologi og kunst? De er vanskelige å sammenføre selv om de har med hverandre å gjøre. Så snart vi har hørt ordet kunst, har vi allerede i stor grad allerede tenkt og satt noe ikke-fenomenologisk, og så snart vi er i en fenomenologisk stil, finnes det ikke noe "Kunsten". Møtet mellom fenomenologi og kunst er for så vidt et ikke-møte, et kryss eller en *kiasme*.

Forholdet mellom fenomenologi og kunst er stadig nye spørsmål om hvor langt et fenomenologisk omarbeidende forhold til verden kan strekke seg i en kultur som i stor grad har tenkt "verdier" og "sannheter" som eksterne størrelser, plassert et sted utenfor og bortenfor oss. Derfor innebærer fenomenologien også en slags distré holdning til kunsten, en holdning som går i ukjent retning. Noe slikt er indikert når Sven-Olov Wallenstein snakker om et fenomenologisk forhold til verden som en prosess, og sier at det dreier seg om å studere "den plassen som kunsten inntar i denne prosessen".<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Wallenstein, op.cit. side 171.



## Avslutning

### Under overskriften kunst

Det som utgjør filosofen, er bevegelsen som uavlatelig fører fra viten til ikke-viten, fra ikke-viten til viten, og en viss ro i denne bevegelsen.

Maurice Merleau-Ponty<sup>1</sup>

I vestlig akademia – også i Norge – er betegnelsen kunsthistorie utfordret for tiden. Det hevdes at kunsthistorie – eller kunstvitenskap som det nå heter ved universitetene i Tromsø og Trondheim – er et ”tradisjonelt felt” som er i ferd med å måtte vike for et annet. Dette andre og nye er blitt lansert under forskjellige navn gjennom flere tiår. Fornyelsesforsøkene har blant annet hatt det til felles at de vil fjerne ordet kunst fra fagbetegnelsen. På 1970-tallet fremsto ”visuell kommunikasjon” som en utfordrer til kunsthistorie, og senere har ”kulturstudier”, ”visuelle studier” og ”visuell kultur” fulgt på. Nær beslektet med disse nye og alternative overskriftene verserte særlig på 1990-tallet begrepet ”new art history”, altså mildere innstilt til begrepene kunst og kunsthistorie.

Å gå inn for en innovativ faglighet virker likevel i stor grad identisk med å fjerne kunst fra førsteplassen, slik man ikke minst ser i den strømmen av artikkelantologier med nordamerikansk opphav som har kommet ut de siste år. Nylanseringene anbefaler stort sett å foreta en ”bevegelse fra kunstens historie til en historie om bilder” [images]. Dette ble proklamert i en norsk artikkel for ikke lenge siden, da tidsskriftet *Kunst og kultur* tok mål av seg til å ”introdusere visuell kultur som et strategisk redskap for norske kunsthistorikere”.<sup>2</sup> Et generelt begrep om *image* eller *visuelt objekt* ble her satt fram i stedet for begrepet kunstverk. Slik det ble oppsummert her, er det ikke slik at den nye fagligheten nekter å forske på kunst. Kunst må derimot nøye seg med å være bare ett av de objektfelt man skal beskjeftige seg med.

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty: ”Lob der Philosophie” [1953], tysk oversettelse av ”Éloge de la philosophie”, tiltredelsesforelesning til Collège de France, i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 side 178.

<sup>2</sup> Andrea Kroksnes: ”Visual culture and public discourse in art museums”, *Kunst og kultur* nr. 2 årgang 88, Oslo 2005 side 67.

I prinsipperklæringer som ønsker å fjerne kunst fra fagoverskriften ser man også en nokså unison avvisning av tanken om kunstens *autonomi*, forstått som den oppfatning at kunst har en spesiell "immanent mening" som veier tyngde enn varierende fortolkninger og kontekster. Forsøkene på innovativ faglighet er tilbøyelige til å hevde at denne ideen om kunstverket er et teoretisk mistak, en tro på noe som slett *ikke finnes*.<sup>3</sup> Det samme gjelder tanken om estetisk erfaring som noe i en viss forstand *interesseløst*. På grunnlag av en generell sosiologisk dreining er denne kantianske tanken øyensynlig avslørt som ideologi, nemlig som bestemte samfunnsgruppers selvpromovering og vedlikehold av egen "kulturell kapital".

Jeg vil her avslutningsvis, på bakgrunn av avhandlingens kritikk av den kunstteoretiske formasjon og dens forestilling om kunsten, forsøke å gi noen perspektiver på spørsmålet om hvorvidt begrepet kunst er avleggs som fagoverskrift. Man skulle kanskje tro at de negative formuleringene jeg har gjort gjeldende i avhandlingen – *kunstens undergang*, en *postmetafysisk* holdning til kunst, et *spredt kunstbegrep* – vil føre til en distansering fra kunst og kunstbegrep på den akademiske dagsorden. Jeg vil imidlertid tvert i mot reise tvil om det fornuftige i å stryke begrepet kunst til fordel for nye ledebegreper og fagbetegnelser.

Vesentlige fordeler og muligheter som knytter seg til kunstbegrepet står etter min mening i fare for å bli skygget ut og usynliggjort gjennom selve iveren eller *kravet* om innovasjon. Derfor vil jeg her forsøke å gi noen historiske påminnelser til forsvar for begrepet kunst som overskrift, påminnelser som henger sammen med og for så vidt utfyller det jeg har sagt om en postmetafysisk *spredning* eller *avlokalisering* av kunst.<sup>4</sup> Min anbefaling vil ikke være å "gå tilbake" til en faglig tilstand som liksom rådet før kunstbegrepets posisjon ble utfordret. Snarere burde dagens situasjon sees som anledning til en positiv revurdering, en aktualisering av muligheter som allerede svært lenge har foreligget i forbindelse med begrepene kunst og estetikk. For å gjøre en variasjon over Adornos formulering fra diskusjonen av metafysikkens skjebne, burde man utvise en *solidaritet med kunstbegrepet i dets fall*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Ibid side 69.

<sup>4</sup> Se del II, særlig kapittelet "Walter Benjamins adspredelsesverk", samt del III, "bildet" "Verkestetikk kontra erfaringsestetikk? Estetisk erfaring og kunstbegrepet".

<sup>5</sup> Th. W. Adorno: *Negative Dialektik* [1966] Frankfurt a.M. 1988 side 400.

Som vi så innledningsvis i avhandlingen, var Nietzsches utfall mot "kunstverkenes kunst" en kritikk av den gryende vitenskapens og borgerlige opplevelseskulturens forsøk på å fortrenge en "traumatisk antagonisme" som Kant hadde påvist, og som blant annet de tidlige romantikerne forsøkte å gjøre noe produktivt ut av.<sup>6</sup> I stedet for den dimensjon av liv og praksis, den problematikk av fragmentaritet og skapende "venting på verket" som de tidlige romantikerne kunne bejæ, måtte Nietzsche bevitne en innsnevring. Kulturen stilte opp kunstsystemets verker, de *utforskbare* og *opplevbare* objektene, som *det hele*, en slags vitenskapelig/opplevelsesmessig religionserstatning. Betegnelsen kunst ble dermed i tendens navnet på et felt av historiske gjenstander og sannhetsforvaltende opplevelsesobjekter som kunne oppsøkes innenfor bestemte, sanksjonerte rammer. Å forsøke å aktualisere begrepet kunst på nytt i dag, innebærer ikke bare motstand mot nye posisjoner, men vel så mye mot den kunstteoretiske formasjons gamle tilbøyelighet til å gjøre "kunstverkenes kunst" til alt, ikke minst slik det har skjedd i forbindelse med kunsthistoriefaget.

### **Å gjøre historie**

I Erwin Panofskys klassiker "Ikonografi og ikonologi" kan man merke en spenning mellom tittelens to begreper, en spenning som er mer enn en vanlig forskjell mellom to teoretiske motiver. På den ene siden gjør Panofsky det tydelig at han vil innføre et mer vesentlig og tungtveiende begrep enn den tradisjonelle betegnelsen ikonografi. Her kommer ikonologien inn. Men det er som om Panofsky stadig må unnskyldes seg når han blir noe annet enn beskrivende og fortolkende ikonograf: "Ikonologi skal forstås som ikonografi som blir gjort til noe tolkende. Men det er en viss fare for at ikonologi skal bli som astrologi overfor astronomi".<sup>7</sup> Da han senere ytret seg om forholdet mellom ikonografi og ikonologi i et forord, foreslo han å vende tilbake til en betoning av begrepet ikonografi, fordi ikonologi ble for vidløftig og spekulativt.<sup>8</sup>

Panofsky har på kunsthistoriefagets fagplaner da også i stor grad figurert som del av en grunnleggende metodelære, en som gir metodiske "redskaper" til billedanalyse og til forståelsen av sammenhenger mellom verk og dets kulturelle bakgrunn. Det er

---

<sup>6</sup> Se del I, kapittelet "Overfor kunsten".

<sup>7</sup> Erwin Panofsky: "Iconography and Iconology: An introduction to the study of renaissance art", i *Meaning in the visual arts*, Woodstock, NY 1955 side 58.

<sup>8</sup> Se Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild* [1990], München 2000 side 131.

som om pensumgjengangeren "Ikonografi og ikonologi", i og med det kjente eksempelet der en mann løfter på hatten og dette betyr en hilsen, blir paradigme for en stabil identifikasjon av mening fram mot avansert verktolkning. Teksten får borge for det å innlemme kunst i en systematisk og pedagogisk forståelig normalitet. Men en slik plassering av Panofsky, som indirekte underskriver på den blyghet han selv viste i forbindelse med ikonologibegrepet i sin sene, "amerikanske" fase, får en tendens til å overskygge den mer filosofisk-spekulative motvekten som også ligger i hans tenkning.

På det kanskje dristigste punktet i forfatterskapet, i forbindelse med begrepet ikonologi, beholdt Panofsky forbindelsen til noe helt annet enn "kunstverkenes kunst". Man skal ikke dvele lenge ved ikonologibegrepet for å se at det dreier seg om noe annet enn kulminasjonen av en historisk meningsanalyse av kunstverker. Dels snakker Panofsky riktignok om ikonologi som et *analysenivå* som følger logisk av to foregående, fundamentale nivåer som han kaller pre-ikonografisk og ikonografisk, men dels snakker han om ikonologi i konjunktiv, som noe utestående, en forhåpning. Man kan si at ikonologi fremstår som en slags historisk *mulighet*, kanskje på grensen til noe mystisk.

Når vi forsøker å forstå Leonardos nattverden som et dokument over hans personlighet, eller over den italienske høyrenessansens sivilisasjon, eller en viss religiøs holdning, ser vi kunstverket som et *symptom for noe annet* som uttrykker seg i et utall andre symptomer, og vi tolker dets komposisjonsmessige og ikonografiske trekk som et mer partikulært belegg for dette 'noe annet'.<sup>9</sup>

Man kan kanskje hevde at dette "annet" som kunstverket skal være symptom på minner om en *Zeitgeist* som vi og vår historiske vitenskap kan frilegge og gjennomlyse på basis av omfattende historisk kunnskap. Men når ikonologi er "en tolkningsmetode som baserer seg på syntese snarere enn analyse"<sup>10</sup>, og når utkommet av syntesen er "noe annet", kan man si at den like mye smaker av en *historisk overgang* der syntesen er et produkt av fortid og nåtid, av visse historiske

---

<sup>9</sup> Panofsky, op.cit. side 56.

<sup>10</sup> Ibid. side 58.

verker og et bestemt nåtidig blikk. Da er det altså ikke snakk om en sammenfattet og konsentrert kunnskap som stilles opp som substansiell vitenskapelig viten, men snarere om noe som ligner på en hegeliansk syntese, nemlig en faktisk *overskridelse*.

Ikonologi har å gjøre med "de symbolske verdiers verden", sier Panofsky med en henvisning til Ernst Cassirers begrep om symbolsk form. Dermed er ikonologi en befatning med noe transcendentalt snarere enn med noe på objektnivå, det dreier seg om tematisering og bearbeiding av våre *tankeformer* og *historiske konstituent*er. Man kunne si at ikonologien ikke handler om attributter ved verket eller dets opprinnelsesmiljø, men snarere om eksperimenter med former som den analyserende selv er del av. Å bedrive ikonologi innebærer da i en viss forstand å bli annerledes og gjøre annerledes.

Når Panofsky snakker om "syntetisk intuisjon", er dette altså ikke en pretensiøs betegnelse på en genial vitenskapsmanns evne til å sette ting som tilhører fortiden i sammenheng og skape en objektiv og overlegen helhetskunnskap, men snarere en bestemt eksentrisitet eller *skjørhet* som preger det eller den som er *under omforming*. Man kunne si at det syntetiske ved ikonologi er en overgang til estetisk innvendighet eller *formativitet*<sup>11</sup>, der det ikke lenger finnes noen posisjon utenfor syntesen. Dermed er vi nær å kunne si at ikonologi er tematisering av det Foucault senere skulle omtale som "formenets makt"<sup>12</sup>, et arbeid som gjør denne makten medgjørlig.

Walter Benjamins begrep om *Ursprung* – opprinnelse eller "ur-sprang" – ble utviklet omtrent samtidig med at Panofsky begynte å arbeide med sitt ikonologibegrep. *Ursprung* markerer på noe av den samme måten en overgang fra kunsthistorie til noe slikt som *historisitet ut fra kunst*, eller i og med kunst. I boken *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1925 gjelder interessen ikke ganske enkelt trekk og egenskaper ved tysk barokkteater og dets opprinnelse eller kjerne, men en konstellasjon mellom barokken og det moderne og denne konstellasjonens mulighet til å arrangere et "ur-sprang", her og nå. Hos Benjamin betyr *Ursprung* i mindre grad

---

<sup>11</sup> Se del III, "bildet" "Fenomenologisk kunstteori?"

<sup>12</sup> Arild Utaker: "Michel Foucault: tenkning og historie", i *Agora* 3/4 1999 og *Res Publica* 46/47 1999-00 (fellesnummer "Kanon – att göra historia"), Oslo og Stehag 1999 side 170. Se også del I, slutten av kapittelet "Overfor kunsten".

noes oppkomst og begynnelse enn nettopp et sprang eller "frem-sprang" som også betyr at noe annet forsvinner. Ursprung kan knapt studeres, men må snarere *gjøres*. Man kan si at et slikt sprang innebærer en vending bort fra både kunst og historie og fra de rasjonelle sammenhengene vi gjerne forfølger i kunsthistorien.

Det vi her eksemplifiserer med Panofsky og den mer anerkjente eksentriske Benjamin, er ikke kunnskap, men en overgang i og med kunnskap. Benjamin snakker om en "vending fra historie til natur".<sup>13</sup> Man kan si at dette innebærer å vende blikket fra flaten av historiske objekter og i stedet gå opp i en prosess med organisk og liksom plastisk karakter. Her står man ikke lenger forskende overfor kunst, men *strekker seg* snarere etter kunst eller etter det kunst åpner for.<sup>14</sup>

Dette betyr vel å merke ikke at vitenskapspersonen blir kunstner "i stedet" og altså skaper kunstverker eller noe som aspirerer til kunststatus. Her er vi i befatning med noe vi kan kalle *kunst som førvitenskapelig estetisk problematikk*. Kunst er da ikke noe i historien eller i "samtiden", men snarere noe stadig utestående som melder seg for eksempel når vi ser det fragmentariske og ufullstendige ved "kunstverkenes kunst". Kunst og historie sprer seg og blir virksomme i denne spredning. Dermed kan vi også øyne en alternativ betydning av det å være kunsthistoriker. Kunsthistorie kan bety å tillate seg å *gjøre historie* i betydningen utføre reelle og dermed historiske eksperimenter. Slik kan man si at "kunst" i mindre grad betegner et objekt eller en størrelse enn et *handlingsrom*, et felt som oppstår når man prioriterer realitetssansen ned og mulighetssansen opp, og anerkjenner slik prioritering som ledemotiv.

### **Oppstilisert teoretisk bevissthet**

Min tese og innvending mot den lysten til å forkaste kunstbegrepet som karakteriserer innovasjonsforsøkene eller innovasjonshysteriet, er dermed slik: En

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], Frankfurt a.M. 1978 side 160. Se også del II, kapittelet "Walter Benjamins adspredelsesverk".

<sup>14</sup> Dette ligner for så vidt på et grep tilbake til Hegel. Selv om han ble romantikernes store kritiker og proklamerte kunstens død til fordel for den vitenskapelige utforskning av den – slik at han gjerne blir sett på som et trinn i utviklingen mot et vitenskapelig forhold til kunsten – forsto Hegel kunst i mindre grad som objekt for en vitenskap enn som en *begynnel*se på vitenskap i en mer radikal forstand: Realiseringen av "den absolutte ånd", en tilstand som ville overskride skillet mellom forskning og forskningsgjenstand, subjekt og objekt. Men på grunn av at vi er inngrodd i en viss akademisk tenkemåte oppnår vi vanligvis bare små, glimtvisse blikk tilbake til den spenningen som lå i hans forfatterskap. Se for øvrig del I, kapittelet "Overfor kunsten".



ofte ”demokratisk”<sup>15</sup> begrunnet forsikring om at kunst ikke er ”mer enn” et kulturelt objekt – knyttet til et kulturkritisk imperativ som avskriver vesentlige sider ved det estetiske som ideologi – sperrer lett veien for å *gjøre historie* i den forstand jeg her antyder.

At kunst som handlingsrom fordufter på grunn av ønsket om en avansert distansering fra kunstbegrepet, ser vi eksemplifisert hos Michael Ann Holly, et markant navn i bølgen av publikasjoner som skilter med innovasjon på bekostning av ”det tradisjonelle kunsthistoriefaget”. I den berømte boken *Past looking* forholder hun seg til kunst fullt og helt som navnet på en kategori historiske objekter. Hun vi ta et oppgjør med foreldete og feilaktige *metodiske holdninger* til disse objektene. Hollys historiske metodekritikk insisterer på en slags *formlikhet* mellom utforsket ”bilde” og forskerens ”tekst”, på det hun kaller *resiprositet* og gjensidig avhengighet mellom metode og forskningsobjekt. Holly proklamerer dermed: ”I call into question the possibility of ever keeping separate the discursive and the visual”<sup>16</sup>, hvor ”the discursive” står for forskerens skrivning og ”the visual” står for forskningsobjektet.

Holly hevder at tradisjonell kunsthistorie ikke kunne anerkjenne sammenhengen mellom det ”diskursive” og det ”visuelle” på grunn av en feilaktig og tendensielt positivistisk forestilling om avstand mellom subjekt og objekt. Fortidens tendens til positivisme kobler hun også til en avleggs tro på kunstverkets autonomi, nemlig det hun kaller ”the intrinsic workings of objects of art”<sup>17</sup> og en tro på at betrakteren eller fortolkeren ikke bidrar men bare mottar. Resiprositeten mellom forsker og verk, tekst og bilde, kan etter hennes oppfatning derimot iakttas ”bare i lys av poststrukturalistiske refleksjoner om forholdet mellom subjektivitet og objektivitet”.<sup>18</sup>

For så vidt formulerer Holly en innsikt i tekstenes og formenes bevegelighet og samspill med forskningsobjektet, altså det man også kan kalle en *estetikk i og med kunstverket*. Men det må minnes om at en estetisk kritikk av positivistisk

---

<sup>15</sup> Denne tendensen ser man i en mer eller mindre politisk preget generell kulturkommentarvirksomhet, noe man kan finne hos Mieke Bal, hvis bok *Kulturanalyse* en anmelder anklager for å forkaste *verkkarakter* av ”demokratiske grunner”. Se Dietmar Dath: ”Schlafmittel Salamatik”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14. oktober 2002.

<sup>16</sup> Michael Ann Holly: *Past Looking*, Ithaca 1996 side 8.

<sup>17</sup> Ibid. side 7.

<sup>18</sup> Ibid side xiv.

uavhengighet mellom subjekt og objekt har pågått allerede svært lenge, nemlig i den tenkning og praksis som ikke ukritisk tar vitenskapsbegrepet som utgangspunkt. Det vesentlige problem ved Hollys posisjon er likevel ikke at det blir noe nesten pinlig pretensiosøst ved å erklære seg som den som skal "call it into question the possibility of ever keeping separate" subjekt og objekt, men at Holly – gjennom den totale reduksjon av kunstbegrepet til å være navn på visuelle objekter fra "the vanished past" som behandles av "the historian" – reduserer det hele til spørsmål om en *mest mulig avansert metodisk eller teoretisk innsikt* i en vitenskapelig relasjon.

Kritikk mot en positivistisk tenkning i betydningen benektelse av sammenheng mellom tema og det som tematiserer, kan ikke ganske enkelt munne ut i en bedre teoretisk eller metodisk innsikt i forholdet mellom forsker og objekt. Snarere må en slik kritikk, slik den mer og mindre eksplisitt alltid har foregått i forbindelse med begrepene kunst og estetikk, dreie seg om en vedståelse av ulike former for *bindinger*, enten til et materiale eller til synsmåter, en *konstituerthet* sammen med tingen som selv ikke kan bli gjenstand for gjennomskuing eller for et metablikk fordi den så å si dreier seg om noe tinglig eller også *kroppslig*.

Man kan derimot si at Holly blir eksempel på et *bevissthetsfilosofisk overslag*. Når hun postulerer at det positivistiske forhold mellom subjekt og objekt er noe som tilhører den "tradisjonelle" fortiden og blir *tilbakelagt* av "poststrukturalistiske refleksjoner", installerer underhånden en ny vitenskapelig avstand som har trekk av *annen positivisme*: Det avanserte teoretiske ståstedets objektive blikk for forskjellen mellom metodiske sannheter og metodiske mistak. Den akademiske innsatsen for å kvitte seg med kunsten som overskrift viser dermed en tendens til å bytte ut kunstens metafysiske styrke med teoriens metafysiske styrke. I redsel for å hypostasere Kunsten og altså gjøre noe autoritært, hypostaseres i stedet teorien.

Her avsløres en grunnleggende uoverensstemmelse mellom erkjennelsen av "resiprositet" eller estetisk delaktighet og lanseringen av nye, "mer avanserte" fagposisjoner i betydningen lokaliteter det er mulig å innta og liksom besitte. Det hjelper ikke at innovasjonsforsøkene gjerne gir forsikringer om at teoretikeren selv selvfølgelig ser tingene gjennom sine perspektiver og sine kontingente "briller". Slik perspektivisme blir raskt installert som en *ervert teoretisk sannhet* som er "nåtidig",

for så vidt en identifikasjon av "vår bevissthet" og en implisitt kommando om hvordan denne må være.<sup>19</sup> Tendensen til å reinstallere et sterkt vitenskapelig, "korrekt" subjekt kler da gamle autoritetsposisjoner i nye gevanter. Dette innebærer en slags statusvang som også kan vise seg i en form for desensitivisering og av-estetisering. Holly er selv et eksempel på dette når hennes språklige fremstilling ikke sjelden blir skadelidende. Hun blir ofte sittende igjen med tørr tekstlighet, en grå flate av intellektualismer, som om den subjektive sensibilitet og dristighet lammes av bekymring for å trå utenfor den avanserte sannhetsplattform av "poststrukturalistisk innsikt".

Hvis man klandrer fortidens kunsthistorie generelt for en feilaktig oppfatning av *det kulturelle objektet kunst*, og forsøker å lansere en "poststrukturalistisk" eller på annen måte historisk overlegen oppfatning, sperrer man for sikten til den historien som viser hvordan kunstbegrepet *nettopp* er bundet til en primær erkjennelse av den vitenskapelige distansens utilstrekkelighet. Dette er ikke historien om en overlegen, liksom estetisk vitenskapsteori som baserer seg på en eksklusiv forståelse av kunstobjektet, men snarere en historie om det produktive ved å gi slipp på flaten av "objekter" i det hele tatt. Hvis man erklærer en innovativ "post-kunst" faglighet, reduseres det spillerom som tross alt alltid beholdes som mulighet i et fag som stiller seg under begrepet kunst. Vitenskapelige statusbegreper som analyse og teori stjeler da det rommet kunst ikke så mye skulle ha *hatt* som *gitt*.

Hvis man ikke lar begrepet om kunstverkets autonomi eller "immanente mening" gå med i dragsuget under oppjaget søking etter teoretiske ståsteder med nyhetens glans, kan man også beholde blikket for at noe slikt som autonomi på objektsiden nettopp er del av den positivismekritikk som alltid har vært tilgjengelig for estetisk erfaring. Den betoning av kunstverkets eller det estetiske objekts selvstendighet eller spesielle vekt som preger nær sagt all estetisk filosofi på 1900-tallet, er ingen teori om spesialegenskaper ved et bestemt utvalg kulturelle objekter. Tvert i mot dreier det seg om en rapport fra innsiden av estetisk erfaring, altså fra opplevelsen av at objektet eller materien selv henvender seg og taler, preget av det Holly kalte "intrinsic workings".

---

<sup>19</sup> Se også min diskusjon av "perspektivmangfold" mot slutten av "bildet" "Fenomenologisk kunstteori?" i del III.

## Tradisjon for utskeielse

I vår sammenheng kan vi føye til at slik forståelse for det estetiske objekt er mulig ut fra den a priori sanksjonering av estetisk oppløselighet og produktivitet som ligger i *kunst som overskrift*. Under kunst har man alltid allerede i en viss forstand gitt seg i kast med kunst når man eksperimenterer. Dette blir noe mer enn det privat eksentriske, nemlig en god desorientering som oppstår når man lar tingen tale, en slags spredning som vender seg "til natur", som Benjamin sa.

Hvis man vil våge seg på den generalisering det er å si at "kunsthistorikerens tradisjonelle posisjon" består av én bestemt ting, kan det ikke være den posisjon som har forhåndsforpliktet seg på et allerede kanonisert utvalg objekter og bestemt tro om disse objektene. Snarere er det å stå innunder begrepet kunst det samme som å ha muligheten til å forlate teorier og så å si *skeie ut*, i en bestemt form for *ensomhet* med objektet der man bare er sammen med et materiale og utforskningen av det. Tolkning og møysommelig, utforskende eksplisering av noe er det samme som å havne et annet sted sammen med tingen. En slik utskeielse foretok for eksempel en kunsthistorisk klassiker som Heinrich Wölfflin sammen med barokken. Han stilte seg ikke opp foran et forskningsobjekt på "kunstens område", men tok fatt i noe marginalt, noe "degenerert" og problematisk.

Under begrepet kunst smitter skjønnheten eller det vi oppfatter som estetisk verdi ukontrollerbart mellom ting og tekst. I en kunsthistorisk utskeielse blir det umulig å si om poenget er tingen eller omgangen med den. Man kan også formulere dette ved å si at begrepet kunst åpner estetikk eller *hensetter* i estetikk. En faglighet under overskriften kunst er derfor i mindre grad en *disiplin* enn et område for disiplinbrudd, en bestemt type refleksjonssammenheng der utskeielse erkjennes og utprøves som en form for mulighetsrasjonalitet.

Den historiske utskeielsen det her er snakk om, er ikke noe så ubestemt og abstrakt som å "frike ut" og "være annerledes" i og for seg. Tvert i mot dreier det seg om å søke formenes medgjørighet i tekst og andre fremstillinger nettopp på bakgrunn av og i forlengelsen av en overlevert litteratur, sensibilitet og visuell ekspertise. Skulle man beskrive kunsthistorie som tradisjonen for formarbeid sammen med objekter,

dreier det seg ikke ganske enkelt om en tradisjon for tematisering av *visuelle* – i motsetning til *auditive* eller *taktile* – objekter. Snarere dreier det seg om en tradisjon for erfaring av noe visuelt som *fremragende*, som noe med evne til å slå ut over flaten av kulturelle objekter og dermed gjøre historie.

Det jeg med et pretensiøst uttrykk vil oppfatte som et tidsmessig forsvar for kunst som overskrift, har altså ikke noe å gjøre med å vedlikeholde bestemte *grenser* rundt det tillatelige området av forskningsobjekter eller temaer. Like fullt kan kunst som overskrift og ledebegrep være en motgift mot slik forvirring og metodeløshet som potensielt oppstår hvis et egalitaristisk imperativ krever at alt i like stor grad skal fortjene å bli forsket på. Man kommer ikke langt med en pikant inklusjonsretorikk som suverent erklærer at et Picasso-maleri, et stykke tapet og et tilfeldig utvalg digitalt billedmateriale er like interessante og viktige. Når vi tenker at kunsthistorie er muligheten til å "skeie ut" på en måte som forsøker å gjøre historie selv, kan vi snarere identifisere fagligheten gjennom et estetisk *aktualitetskriterium*. Da må både Picasso, tapetmønsteret og hva det ellers kunne være snakk om utsettes for samme krav om å kunne være *virkestoff*. Bare slik kan det oppstå muligheter for et spill både med formenes og institusjonenes makt.



## Litteraturliste

- Adorno, Theodor W: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970
- Adorno, Theodor W: "Die Kunst und die Künste", i *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a.M. 1967
- Adorno, Theodor W: "Henkel, Krug und frühe Erfahrung" [1965], i *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1981
- Adorno, Theodor W: "Kulturkritik und Gesellschaft" [1949], i *Prismen* [1955], Frankfurt a.M. 1987
- Adorno, Theodor W: *Negative Dialektik* [1966] Frankfurt a.M. 1988
- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung* [1944] Frankfurt a.M. 2003.
- Andersson, Dag T: *Det utsatte nærvær*, Oslo 1992
- Archer, Michael: *Art since 1960*, London 1997
- Bachelard, Gaston: "Drømmeren 'cogito'", i Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier*, Odense 1984
- Bager, Lene Tortzen: *Kunstbegreb, henvendelse og repræsentation*, Århus 2000
- Bann, Stephen: "Confronting Benjamin", i Hans Ulrich Gumbrecht og Michael Marrinan (red.): *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*, Stanford 2003
- Barck, Karlheinz: "Connecting Benjamin", i Hans Ulrich Gumbrecht og Michael Marrinan (red.): *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*, Stanford 2003
- Barthes, Roland: *Det lyse rommet* [1980], Oslo 2001
- Barthes, Roland: "From Work to Text" [1971], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992
- Barthes, Roland: "Über Fotografie. Interviews mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)" i Herta Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002
- Beardsley, Monroe C: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* [1958], Indianapolis 1981

Beierwaltes, Werner: "Einleitung", i F.W.J. Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982

Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte* [1984], München 1994

Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998

Benjamin, Walter: *Bild och dialektik*, Stehag 1991

Benjamin, Walter: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M. 1983

Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1919], Frankfurt a.M. 1973

Benjamin, Walter: "Der Destruktive Character", i *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1977

Benjamin, Walter: "Der Surrealismus" [1929], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966

Benjamin, Walter: *Einbahnstrasse* [1928], Frankfurt a.M. 1955

Benjamin, Walter: "Ich Packe meine Bibliothek aus" [1931], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966

Benjamin, Walter: "Kleine Geschichte der Photographie" [1931], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977

Benjamin, Walter: "Traumkitsch" [1927], i *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966

Benjamin, Walter: "Über einige Motive bei Baudelaire" [1939], i *Charles Baudelaire*, Frankfurt a.M. 1990

Benjamin, Walter: "Über den Begriff der Geschichte" [1940], i *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1977

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], Frankfurt a.M. 1990

Bensch, Georg: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt*, München 1994



- Bermes, Christian: "Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität", innledning i Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Bjørnvig, Thorkild: *Rainer Maria Rilke og tysk tradition*, København 1959
- Blanchot, Maurice: "Frånvaron av bok" [1969], i *Essäer*, Lund 1990
- Blanchot, Maurice: "Litteraturens forsvinning" [1959], i *Bøk nr.1*, Oslo 1993
- Blanchot, Maurice: "Mallarmes erfaring" [1955], i *Orfeus' blik og andre essays*, København 1994
- Boehm, Gottfried: "Die Wiederkehr der Bilder", i Gottfried Boehm (red.): *Was ist ein Bild*, München 1995
- Böhme, Hartmut: "Das Steinerne", i Christine Pries (red.): *Das Erhabene*, Weinheim 1989
- Bogh, Mikkel: "Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori", i Dam Christensen, Michelsen og Wamberg (red.): *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, København 1999
- Bois, Yve-Alain og Krauss, Rosalind: *Formless. A user's guide*, New York 1997
- Breton, André: "Surrealism and Painting" [1928], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992
- Bryson, Norman: "Art in context", i Mieke Bal og Inge E. Boer: *"the point of theory"*, New York 1994
- Bubner, Rüdiger: "Kann Theorie ästhetisch werden?" [1980], i *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989
- Bubner, Rüdiger: "Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen", i *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989
- Bubner, Rüdiger: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" [1973], i Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974
- Bø-Rygg, Arnfinn: "Den sene Heidegger", innledning i Heidegger: *Oikos og techne*, Oslo 1996

- Bø-Rygg, Arnfinn: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme: Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*, Stavanger 1995
- Bø-Rygg, Arnfinn: "Å skrive kroppen. Roland Barthes' estetiske diskurs", *Norsk filosofisk tidsskrift* vol. 41, nr. 1, Oslo 2006
- Cascardi, Anthony J: "The Difficulty of Art", i *boundary 2* nr. 1, Pittsburgh 1998
- Cavell, Stanley: *Must we mean what we say?* [1969], Cambridge 2002
- Cavell, Stanley: *The world viewed. Reflections on the ontology of film*, New York 1971
- Cornell, Peter: *Saker*, Stockholm 1993
- Crary, Jonathan: "Modernizing vision" , i Hal Foster (red.): *Vision and Visuality. Discussions in contemporary culture* nr. 2, Seattle 1988
- Crimp, Douglas: "Photographs at the End of Modernism", i *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass. 1993
- Crimp, Douglas: "The Photographic Activity of Postmodernism" [1980], i *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass. 1993
- Crow, Thomas: *The Rise of the Sixties: American and European art in the era of dissent, 1955-69*, New York 1996
- Damisch, Hubert: "Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes" [1963], i Herta Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002
- Danto, Arthur: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge Mass. 1981
- Dath, Dietmar: "Schlafmittel Salamtaktik", i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14. oktober, Frankfurt a.M. 2002
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Kafka – for en mindre litteratur* [1975], Oslo 1994
- Deleuze, Gilles: "Samtalet" [1977], i *Aiolos* nr. 24 og *Glänta* nr. 4.03-1.04, Gøteborg og Stockholm 2004
- Demand, Christian: "Kunstliturgien", i *Merkur* nr. 1, 60. årgang, Berlin 2006
- Derrida, Jaques: *The truth in painting* [1978], Chicago 1987

Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* [1997], Köln 1999

Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild* [1990], München 2000

Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992], München 1999

Dufrenne, Mikel: "Det æstetiske objekt som perciperet objekt", *Periskop* nr. 10, København 2001

Düttmann, Alexander García: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 2000

Duve, Thierry de: *Kant nach Duchamp* [1989], München 1993

Eco, Umberto: "Det åbne værks poetik", uddrag fra *Opera Aperta* [1962], i Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier*, Odense 1984

Eliassen, Knut Ove: "Den barokke fornøftens aktualitet", i Malmanger (red.): *Barokkens verden*, Oslo 1994.

Ernst, Wolfgang: "Absenz", oppslagsord i Karheinz Barck et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 1, Stuttgart 2000

Erickson, Jon: *The Fate of the Object. From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*, Michigan 1995

Foucault, Michel: "Tænkningen af det udenfor", i Brügger, Eliassen og Kristensen (red.): *Foucaults masker*, Århus 1995

Foster, Hal (red): *Discussions in contemporary culture, Dia Art Foundation number one*, Seattle 1987

Foster, Hal: "The Crux of Minimalism" [1986], i *The Return of the Real*, Cambridge Mass. 1996

Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain og Buchloh, Benjamin H: *Art since 1900*, London 2004

Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago og London 1980

Fried, Michael: "An Interview With Michael Fried", i Jill Beaulieu, Mary Roberts og Toni Ross (red.): *Refracting Vision. Essays on the writings of Michael Fried*, Sydney 2000

Fried, Michael: "An Introduction to my Art Criticism", i *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago og London 1998

Fried, Michael: "Art and Objecthood" [1967], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992

Fried, Michael: *Courbet's Realism*, Chicago og London 1990

Fried, Michael: "Kunst og objektalitet" [1967], i *Agora* nr 2/3, Oslo 2001

Fried, Michael: *Manet's Modernism*, Chicago og London 1996

Fried, Michael: "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons" [1966], i *Art and Objecthood – Essays and Reviews*, Chicago og London 1998

Fried, Michael: "Theories of Art After Minimalism and Pop" i Hal Foster (red.): *Discussions in contemporary culture, Dia Art Foundation number one*, Seattle 1987

Fried, Michael: "Three American Painters" [1964], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992

Furnkäs, Josef: "Aura", i Opitz og Wizisla (red.): *Benjamins Begriffe* bind 1, Frankfurt a.M. 2000

Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a.M. 2002

Glaser, Bruce: "New Nihilism or New Art? Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella" [1964], i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000

Greenberg, Clement: "Avantgarde and Kitsch" [1939], i Francis Francina (red.): *Pollock and After. The critical debate*, London 1985

Greenberg, Clement: "Modernist Painting", [1961], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992

Greenberg, Clement: "Towards a newer Laocoon" [1940], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992

Grøgaard, Stian: Etterord til Michael Fried's "Kunst og objektalitet", i *Agora* nr. 2/3, Oslo 2001

- Grøgaard, Stian: Forelesning ved Universitetet i Bergen, 2. mai. 2003.
- Grøgaard, Stian: "Hvorfor alltid Cézanne?", i *Agora* nr 2/3, Oslo 2001
- Gumbrecht, Hans Ulrich: "Epiphanien", i Joachim Küpper og Christoph Menke (red.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003
- Hegel, G.W.F: *Ästhetik I/II* [1817-18], Stuttgart 1971
- Heidegger, Martin: "Aus einem Gespräch von der Sprache", i *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959
- Heidegger, Martin: "Das Ding", i *Vorträge und Aufsätze* [1954], Stuttgart 1997
- Heidegger, Martin: *Der Urprung des Kunstwerkes* [1935], Stuttgart 1960
- Heidegger, Martin: "Die Zeit des Weltbildes", i *Holzwege* [1950], Frankfurt a.M. 1994
- Heidegger, Martin: *Kunstverkets opprinnelse* [1935], Oslo 2000
- Heidegger, Martin: "Spørsmålet om teknikken" [1953], i *Oikos og techne. Spørsmålet om teknikken og andre essays*, Oslo 1996
- Heidegger, Martin: "Zur Erörterung der Gelassenheit", i *Gelassenheit*, Pfullingen 1959
- Hillach, Ansgar: "Dialektisches Bild" i Opitz og Wizisla (red.): *Benjamins Begriffe* bind 1, Frankfurt a. M. 2000
- Holly, Michael Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca og London 1987
- Holly, Michael Ann: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca og London 1996
- Houlgate, Stephen: "Vision, Reflection, and Openness", i David Michael Levin (red.): *Modernity and the hegemony of vision*, Berkeley 1993
- Imdahl, Max: "Barnett Newman: 'Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III'" [1971], i *Gesammelte Schriften*, bind 1, Frankfurt a.M. 1996
- Imdahl, Max: "Konkrete Plastik" [1978], *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996

Imdahl, Max: "Is It a Flag, or Is it a Painting?" [1969], i *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996

Imdahl, Max: "Serras 'Right Angle Prop' und 'Tot'. *Konkrete Kunst und Paradigma*" [1978], *Gesammelte Schriften* bind 1, Frankfurt a.M. 1996

Iversen, Margaret: "Was ist eine Fotografie?" [1994], i Herta Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002

Jauss, Hans Robert: "Resepsjonsteorien - dens ukjente forhistorie", i *Agora* nr 2/3, Oslo 1989

Jay, Martin: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth century French thought*, Berkeley 1994

Jay, Martin: "Scopic regimes of modernity", i Hal Foster (red.): *Vision and Visuality. Discussions in contemporary culture* nr. 2, Seattle 1988

Johannessen, Kjell S: *Beardsley og den estetiske diskurs*, Bergen 1979

Jørgensen, Dorthe: *Aber die Wärme des Bluts...*, Århus 1996

Kambas, Chryssoula: "Kunstwerk", i Opitz og Wizisla (red.): *Benjamins Begriffe* bind 2, Frankfurt a.M. 2000

Kandinskij, Vasilij: "Abstract or Concrete?" [1938], i Kandinskij: *Complete writings on art*, bind 2, London 1982

Kandinskij, Vasilij: "Line and fish" [1935], i Kandinskij: *Complete writings on art* bind II, London 1982

Kandinskij, Vasilij: "On the question of form" [1911/1912], i Kandinskij: *Complete writings on art* bind 1, London 1982

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], Stuttgart 1963

Kern, Andrea: "Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn", i Kern og Sonderegger (red.): *Falsche Gegensätze*, Frankfurt a.M. 2002

Kittang, Atle: "Maurice Blanchot og litteraturens gåte", i *Bøk* nr.1, Oslo 1993

Klinger, Cornelia: "Modern/Moderne/Modernismus", i oppslagsord i Barck, Karlheinz et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe* bind 4, Stuttgart 2002

- Kosuth, Joseph: "Art after Philosophy" [1969], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992
- Kramer, Hilton: "The New Anonymity" [1966], i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000.
- Krauss, Rosalind: "Einleitung", i Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998
- Krauss, Rosalind: "Impressionismus: Der Narzissmus des Lichts" [1974], i Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998
- Krauss, Rosalind: "Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären" [1981], i Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998
- Krauss, Rosalind: "Photographic Conditions of Surrealism", i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass. 1986
- Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977
- Krauss, Rosalind: "Richard Serra: A Translation" [1983], i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass. 1986.
- Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field" [1979], i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass. 1986.
- Krauss, Rosalind: "Sense and Sensibility: Reflections on Post '60s Sculpture" [1973], i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000
- Krauss, Rosalind: "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" [1990], i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass. 1993
- Krauss, Rosalind: "Using Language to Do Business as Usual", i Bryson, Holly og Moxey (red.): *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge 1991
- Kristeller, Paul Oskar: *Konstaterernas moderna system* [1951/52], Stockholm 1996
- Kroksnes, Andrea: "Visual culture and public discourse in art museums", *Kunst og kultur* nr. 2 årgang 88, Oslo 2005

- Küpper, Joachim og Menke, Christoph: "Einleitung", i Küpper og Menke (red.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2003
- Kyndrup, Morten: "Æstetiske teorier. Syv felter", i Kyndrup, Morten og Madsen, Carsten (red.): *Æstetisk teori*, Århus 2000
- Kyndrup, Morten: "Deleuzes mobile perspektiv og æstetikvidenskaberne", i Lehmann og Madsen (red.): *Deleuze og det æstetiske*, Århus 1995
- Köpcke-Duttler, Arnold: "Être et avoir", oppslagsord i Franco Volpi og Julian Nida-Rümelin (red.): *Lexikon der philosophischen Werke*, Stuttgart 1988
- Lacoue-Labarthe, Pilippe og Nancy, Jean-Luc: *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism* [1978], New York 1988
- LeWitt, Sol: "Paragraphs on Conceptual Art" [1967], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992
- Lippard, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, [1973], utdrag i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992
- Lund, Jørgen: Anmeldelse av Ulrik Schmidt: *Minimalismens æstetik*, i *Tidsskrift for kulturforskning* nr. 1, Bergen 2008
- Lund, Jørgen: "Blikket forbi", i *Amor vacui. Dag Erik Elgin*, Stavanger 2007
- Lund, Jørgen: "Menneskelige minnesmerker", i *Nordisk arkitekturforskning* nr. 3, Gøteborg 1994
- Lund, Jørgen: "Tankens hulform", i *L'altra figura. Giulio Paolini*, Kunst i sammenheng nr. 3, Museet for samtidskunst, Oslo 2000
- Lyngsø, Niels: "Bachelards fænomenologiske æstetik – Billedet som bindeled mellom menneske og verden", i *Periskop* nr. 10, København 2001
- Marquard, Odo: *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn 1989
- McEvelley, Thomas: "Introduction", i Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1986
- Melberg, Arne: *Några vändningar hos Rilke*, Stockholm 1998
- Melville, Stephen: "Compelling Acts, Haunting Convictions", i Gilbert-Rolfe og Melville (red.): *Seams. Art as a philosophical context*, Amsterdam 1996



- Melville, Stephen: "Counting/As/Painting", i Armstrong, Philip, Lisbon, Laura og Melville, Stephen: *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge Mass. 2001
- Melville, Stephen: "Description", i Gilbert-Rolfe og Melville (red.): *Seams. Art as a philosophical context*, Amsterdam 1996
- Melville, Stephen: "Notes on the Reemergence of Allegory", i Gilbert-Rolfe og Melville (red.): *Seams. Art as a philosophical context*, Amsterdam 1996
- Melville, Stephen: *Philosophy Beside Itself*, Minneapolis 1986
- Melville, Stephen: "The Temptation of New Perspectives" [1990], i Preziosi (red.): *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford og New York 1998
- Melville, Stephen: "What Was Postminimalism", i Arnold og Iversen (red.): *Art and Thought*, Malden Mass. 2003
- Menke, Christoph: "Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik", i Kern og Sonderegger (red.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002
- Merleau-Ponty, Maurice: "Das Auge und der Geist" [1961], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: "Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens" [1952], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi*, dansk oversettelse av del 1 av *Phénoménologie de la perception* [1945], Oslo 1994
- Merleau-Ponty, Maurice: "Der Mensch und die Widersetzlichkeit der Dinge" [1951], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: "Der Philosoph und sein Schatten" [1959], i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: "Das Metaphysische im Menschen" [1947], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: "Der Zweifel Cézannes" [1942/1948], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003

- Merleau-Ponty, Maurice: "Hvad er fænomenologi?", innledningen til *Phénoménologie de la perception* [1945], i Merleau-Ponty og Per Aage Brandt: *Tegn*, København 1969
- Merleau-Ponty, Maurice: "Lob der Philosophie"[1953], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: "Das Kino und die neue Psychologie" [1945/47], i *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: *Øyet og ånden* [1961], Oslo 2000
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002
- Meyer, James: "Der Gebrauch von Merleau-Ponty", i Sanio (red.): *Minimalismus. Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Ostfildern 1988
- Meyer, James: "The Writing of 'Art and Objecthood'", i Beaulieu, Roberts og Ross (red.): *Refracting Vision. Essays on the writings of Michael Fried*, Sydney 2000
- Michelson, Annette: "Robert Morris: An Aesthetics of Transgression" [1969] i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000
- Moholy-Nagy, Laszlo: "Fotografie als Erweiterung des Sichtbaren", utdrag fra *Malerei. Fotografie. Film*, Leipzig 1927, i Helmes og Köster (red.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart 2002
- Morris, Robert: "Notes on Sculpture" [1966/67], i Harrison og Wood (red.): *Art in Theory 1900-1990*, Oxford 1992
- Nancy, Jean-Luc: *The Muses* [1994], Stanford 1996
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechenthum und Pessimismus* [1886] Stuttgart 1993
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches* [1886], München 1988
- Nietzsche, Friedrich: "On the uses and disadvantages of history for life" [1874], i *Untimely Meditations*, Cambridge 1983
- Nilsson, Mats-Ola: "Det sublimes ögonblicket", i *Agora* 3/4 1999 og *Res Publica* 46/47 1999-00 (fellesnummer "Kanon – att göra historia"), Oslo og Stehag 1999

- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* [1976], Santa Monica 1986
- Orth, Ernst Wolfgang: "Beschreibung als Symbolismus", i Gottfried Boehm og Helmut Pfotenhauer (red.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995
- Panofsky, Erwin: "Iconography and Iconology: An introduction to the study of renaissance art", i *Meaning in the visual arts*, Woodstock, NY 1955
- Podro, Michael: *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982.
- Potts, Alex: *The Sculptural Imagination*, New Haven og London 2000
- Pudelek, Jan-Peter: "Werk", oppslagsord i Barck, Karheinz et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 6, Stuttgart 2005
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003
- Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin* [1913], Frankfurt a.M. og Leipzig 1984
- Rose, Barbara: "ABC Art" [1965], i James Meyer (red.): *Minimalism*, London 2000
- Sakkariassen, Solfrid: *Albert Renger-Patzsch og fotografiets autonomi, hovedoppgave i kunsthistorie*, Bergen 2001
- Sartre, Jean-Paul: *Væren og intet* [1943], Oslo 1993
- Sandby, Mette: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, København 2001
- Sandqvist, Tom: *Den meningsløse kuben*, Åhus 1988
- Schelling, F.W.J: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982
- Schlegel, Friedrich: "'Athenäums'-fragmente" [1798], i Schlegel: *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart 1978
- Schmidt, Ulrik: *Minimalismens æstetik*, København 2007
- Schulte-Sasse, Jochen: "Medien/medial", oppslagsord i Karheinz Barck et. al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* bind 4, Stuttgart 2002
- Seel, Martin: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a.M. 2004

- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2003
- Snyder, Joel: "Das Bild des Sehens" [1980], i Herta Wolf: *Paradigma Photographie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002
- Stafford, Barbara Maria: "Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility", i *Zeitschrift für Kunstgeschichte* nr. 43, Berlin 1980
- Stierle, Karlheinz: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996
- Stjernfeldt, Fredrik: "Overskridelsens vulgærmefafysikk. Den negative æstetiks erstatningskriterier", i Stjernfeldt og Thomsen: *Kritik af den negative opbygghed : 7 essays*, Valby 2005.
- Taminiaux, Jacques: "The Thinker and the Painter", i Galen A. Johnson (red.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston 1993
- Ulrich, Wolfgang: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2005
- Utaker, Arild: "Michel Foucault: tenkning og historie", i *Agora* 3/4 1999 og *Res Publica* 46/47 1999-00 (fellesnummer "Kanon – att göra historia"), Oslo og Stehag 1999
- Vattimo, Gianni: *Das Ende der Moderne* [1985], Stuttgart 1990
- Vattimo, Gianni: *Jenseits der Interpretation* [1994], Frankfurt a.M. og New York 1997
- Vattimo, Gianni: *Utöver tolkningen: hermeneutikens betydelse för filosofin* [1994], Göteborg 1997
- Vickery, Jonathan: "Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism", i Arnold og Iversen (red.): *Art and Thought*, Malden Mass. 2003
- Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1998
- Wallace, Isabelle: "The Outcome of the Dance. Michael Fried and the Iconoclastic Prescription", i Beaulieu, Roberts og Ross (red.): *Refracting Vision. Essays on the writings of Michael Fried*, Sydney 2000.
- Wallenstein, Sven-Olov: *Bildstrider*, Gøteborg 2001

Wallenstein, Sven-Olov: *Den sista bilden*, Stockholm 2002

Wallenstein, Sven-Olov: "Det utvidgade fältet – från högmodernism til konceptualism", i *Konsten och Konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr. 1, Stockholm 1996

Weibel, Peter: "Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst", i Peter Weibel (red.): *Kontext Kunst*, Köln 1994.

Wellmer, Albrecht: "Das musikalische Kunstwerk", i Kern og Sonderegger (red.): *Falsche Gegensätze*, Frankfurt a.M. 2002

Williams, Forrest: "Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty", i Galen A. Johnson (red.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston 1993

Winckelmann, Johann J: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1755], Stuttgart 1995

Wolf, Herta: "Einleitung", i Wolf (red.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2002