

Mikkel B. Tin

Tredimensjonale skulpturer i fire dimensjoner

Husserls kinestoser og Calders kinetiske skulpturer

Husserls *Ideen II* inneholder en vidtrekkende diskusjon av den kartesianske tanken, *res cogitans*, som skal tenke den utstrakte verden, *res extensa*, uten selv å være en del av den. Vi har bare en omverden, sier Husserl, for så vidt som vi har en kropp å erfare den med, ikke en gang for alle, men i «kinestetiske sansningsrekker». For bare ved å endre synspunkt har vi adgang til verdens dybde-dimensjon. Fordi den kartesianske tanken prinsipielt er kroppsløs, blir den verden den tenker, også prinsipielt dybdeløs, flat som et todimensjonalt bilde der intet skjuler seg for bevissthetens øye. For den husserlianske *kroppen* derimot blir den verden den sanser, også prinsipielt uoverskuelig, dvs. tredimensjonal som en skulptur, med sider som til enhver tid vil være skjult.

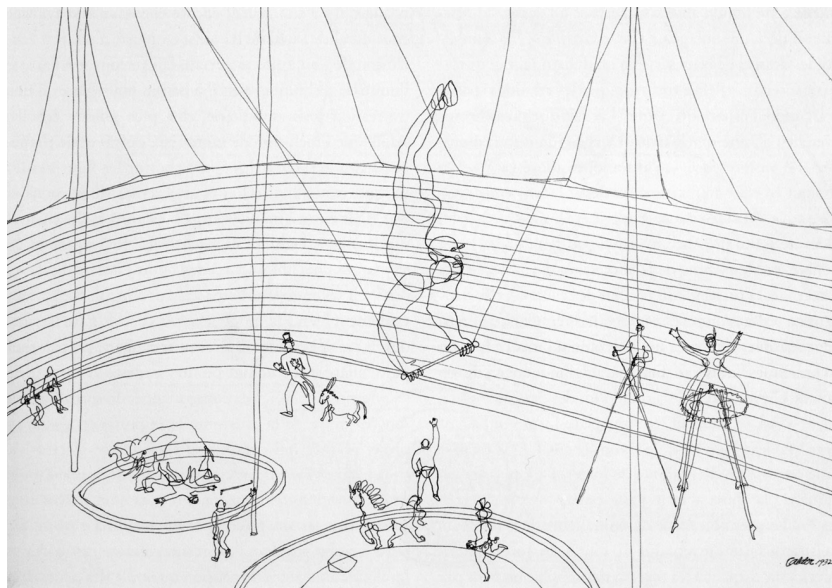
Med tankens forankring i kroppen følger ifølge Husserl også innstillinger som er passive snarere enn aktive. Like kontroversiell i filosofien som tankens inkarnering er en bevissthet som ikke utelukkende artikulere seg i intensjonelle *akter*, en bevissthet som samtidig med sine aktive «kategoriale synteser» også er i stand til passive «estetiske synteser».

Alexander Calders skulpturer illustrerer på overraskende vis Husserls diskusjon, og Husserls diskusjon kaster nytt lys både over Calders stabiler og mobiler og over den tredimensjonale verden i det hele tatt.

Fra bilde til skulptur

Hvis bildet er en flat, rektangulær gjenstand, definerer det av seg selv hvor beskueren skal stå for å se det best. Det er når bildets fire kanter parvis fremstår som parallelle og bildets hjørner altså danner rette vinkler. Vi kan stå tettere på eller lenger fra, men det optimale synspunktet befinner seg på den akse som går vinkelrett ut mot oss fra bildets sentrum. Det er der kunstneren selv har plassert seg for å skaffe seg oversikt over sitt bilde. Sett fra synspunkter på denne akse forblir proporsjonene de samme, uten perspektiviske fortegnelser, uansett om vi ser dem nær på eller langt fra. Det gjelder ikke bare bilder der sentralperspektivet eksplisitt definerer den akse vi skal stå på, men ethvert bilde som forestiller dybde, og i det hele tatt komposisjoner der vinkler og billedflater er anbrakt i bestemte innbyrdes forhold.

Fordi billedflaten er flat, kan intet i bildet skjule seg bak noe annet, og intet skjult vil komme til syne om vi endrer synspunkt. Alt i bildet er med det samme synlig for vårt blikk. Det hører med andre ord til bildets vesen å gi oss full oversikt, og med oversikten en form for kontroll: over et stykke verden som vi gjen-



«The Circus», 1932 (Calders bearbeidelse av en versjon fra slutten av 1920-årene). Blekk på papir, 51,5 X 74,5 cm. National Gallery of Art, Washington. Foto: Lee Ewing.

finner kartlagt, utbredt, fastholdt og avgrenset på bildet. Kanskje er dette grunnen til at bildet har fått slik en betydning i vår kultur: Det tilbyr oss et synspunkt hvorfra et stykke verden blir overskuelig. Billedflaten bekrefter oss som subjekt og verden som vårt objekt, vi kan nesten tro på det dualistiske forholdet mellom *res cogitans* og *res extensa*.

Men hva er det billedflaten avbilder? En verden i to dimensjoner? Men hva i verden har to og bare to dimensjoner? Hva i verden kan vi strengt tatt overskue? Verden er ingen levelig verden, ingen livsverden, sier Husserl, uten sin dybdedimensjon, og dybden involverer oss helt annerledes enn flaten. Riktignok har malere og tegnere gjort mange forsøk på å fremstille dybde i sine flater, de har arbeidet med skygger, relative størrelser, luftperspektiver, sentralperspektiver, forsvinningspunkter, og man har velvillig tolket deres bilder som vinduer ut eller inn i dype rom. Men rett besett har det vært illusjoner om rom, bekvemme synsbedrag. For dybde er det kun for den som opplever at noe skjuler seg, sett fra ett synspunkt, for deretter å komme til syne sett fra et annet synspunkt: Det som på det todimensjonale bildet av et hus og en horisont skjuler seg bak hushjørnet eller horisonten, det vil forbli skjult uansett hvor tett vi går på billedflaten, eller hvor mye vi ser den fra siden – mens vår erfaring forteller oss at dét som i en verden med dybde skjuler seg bak hushjørnet, faktisk kommer til syne dersom vi går bort og ser rundt hjørnet; og at noe samtidig vil vise seg i horisonten som før var skjult bak den, og at annet tilsvarende blir borte når vi går. Det som gjør verden til vår, er våre bevegelser i den, mens et bilde av verden er likt for alle og ubeboelig for den enkelte. Selvsagt finnes det også flater i vår verden, selv billedflatene er virkelige nok; men bare for så vidt som de vedkjenner seg sin todimensjonalitet og fremstår som de flatene de er. For å gjennomskue umuligheten i en flate med dybde er det nok at vi tar et skritt til siden.

Hvis vi går fra billedflaten til skulpturen, vil vi med det samme oppdage at dybden nå er reell: Det hører til dybdens vesen at vi ikke kan overskue den, og skulpturen har sider vi ikke kan se – men som den villig åpenbarer for en kropp som beveger seg. Som enhver annen tredimensjonal ting i vår livsverden blir skulpturen først skulptur i en rekke av suksessive perspektiver.

Hvis det faktisk hører til kroppens utmerkende kjennetegn å forflytte seg, og på den måten å avdekke det skjulte i den tredimensjonale verden, kan man ikke si at det todimensjonale bildet henvender seg til en kropp, for det har ingen hensikt å flytte seg fremfor en billedflate. Den henvender seg til et øye som mener

å skaffe seg overblikk på et øyeblikk. Det todimensjonale bildet støter ikke imot kroppens begrensning og avhenger ikke av at den overskrider sin begrensning ved å bevege seg; det todimensjonale bildet svarer til en intellektuell avlesning av samme art som en skreven tekst av tegn som skal tydes. Derfor gir bildet nok anledning til ulike lesninger, men sett rett forfra og innen sin ramme forblir det alltid seg selv likt, objektivt.

Selvsagt kan man betrakte en skulptur slik man betrakter et bilde, ubevegelig, fra ett og samme ståsted. Det er det vi gjør når vi betrakter bildet av en skulptur, altså skulpturen redusert til flate, når vi berører skulpturen den dybde-dimensjonen som nettopp gjør den til skulptur. Men skulpturen har ingen uberoende eksistens slik som bildet, for det hører til dens vesen å forandre seg hver gang synsvinkelen skifter, og det hører til dens vesen å kreve slike skiftende synsvinkler av oss som betraktere hvis vi skal se den i dens tredimensjonalitet.

Hvor mange dimensjoner har en tredimensjonal skulptur?

Vi kaller skulpturen tredimensjonal, men fordi dybde-dimensjonen først blir tydelig gjennom de suksessive synspunktene vi inntar for å avdekke det som skjuler seg i dybden, fordi den tredimensjonale gjenstanden med andre ord krever *tid*, er den i virkeligheten firedimensjonal: Den har høyde, bredde, dybde – og en bakside man først kan se etter at man har sett og forlatt forsiden. I *Ideen II* skriver Edmund Husserl at «det *a priori* bare i rekken av fortløpende anskueliggjørende erfaringer vil vise seg hva tingen selv er».¹ I en tredimensjonal verden er tiden nødvendigvis med som en fjerde dimensjon – både i utforskningen av tingens mangfoldighet og i erkjennelsen av den enhet som gjør at vi til tross for mangfoldet kan snakke om *tingen*. Begge disse aspektene krever tid og er konstitutive i skulpturen.

¹ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Marly Biemel (utg.). Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers 1991 (*Husserliana*, Band IV), 44 (heretter *Ideen II*). Husserl påbegynte arbeidet med dette verket omkring 1. verdenskrig, for siden å ta det opp igjen i 1924 og til slutten av 20-årene. Det ble dog først utgitt posthumt i 1951. Alle sitatene fra dette og de øvrige verkene i denne artikkelen er oversatt av Mikkel B. Tin.

Ennå i første bok av *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* forsvarte Husserl et langt mer kartesiansk standpunkt.² Annen bok av dette verket inntar en spesiell plass i filosofihistorien og også i Husserls egen filosofi, idet det er der Husserl for første gang fullt ut anerkjenner kroppens sentrale rolle i vår erfaring. På den ene side begrenser den sansende kroppen vår adgang til den sansede gjenstand, fordi den kun kan befinne seg ett sted ad gangen; på den annen side utmerker den seg ved sin evne til å bevege seg, og setter oss således i stand til å utforske gjenstandens skjulte sider. I et kapittel han har kalt «Den sjelelige realitets konstitusjon gjennom kroppen», skriver Husserl:

[...] bare kropper er umiddelbart spontant («fritt») bevegelige, nemlig gjennom det frie jeg som hører til dem, og dette jeks vilje. Disse frie aktene er det som gjør det mulig [...] for jeget gjennom mangfoldige sansningsrekker å konstituere en objektverden, en verden av romlig-legemlige ting (derunder også tingen kropp). Det subjektet som konstituerer seg som motpart til den materielle natur, er (slik vi til nå har sett det) et jeg med en tilhørende kropp som er det feltet der dets fornemmelser er lokalisert; det har «evnen» («jeg kan») til fritt å bevege denne kroppen, eller de organene som den er sammensatt av, og ved deres hjelp sanse en omverden.³

At vårt synsfelt er begrenset, innebærer at vi har en synsrand, en horisont: Til enhver tid er vi omsluttet av en horisont, og til enhver tid har vi ikke desto mindre muligheten for å flytte oss selv og horisonten, og dermed skaffe oss nye syn: Vi lever med «en åpen horisont av mulige videre erfarbare egenskaper ved tingene og kroppen».⁴ «Overalt innebærer oppfattelsen gjennom en 'sans' tomme horisonter av 'mulige sansninger', altså kan jeg når som helst tre inn i et system av mulige og – dersom jeg utfører dem – virkelige sansningssammenhenger.»⁵ Det er det «horisontmessige» ved vår sansning av den tredimensjonale verden som gjør den foreløpig, og altså til en dynamisk fremadskridende prosess. Og det er fordi våre sansninger bare gir oss foreløpige «avskygninger»

² Husserl fortsetter drøftelsen av de store kartesianske temaene i *Cartesianische Meditationen*, en utvidet utgave av et par forelesninger han holdt ved Sorbonne i 1929. Det betyr imidlertid ikke at han ender med de samme konklusjonene som Descartes.

³ *Ideen II*, 152.

⁴ *Ideen II*, 68.

⁵ *Ideen II*, 39.

(*Abschattungen*) eller «aspekter» eller «profiler» eller «skjemaer» av tingen, at vi må sette disse sammen i rekker, og først i det mindre eller større mangfold vi har sanset, avdekke den enheten som da blir vår idé om tingen, men en idé som hele tiden kan og må kompletteres. «Jeg ser forsiden av skjemaet, og mye forblir ubestemt på baksiden. Legemet har også en taktil side eller sjikt, de er bare ennå ubestemte. Legemet er en enhet i erfaringen, og det ligger i denne enhets mening å være et indeks for en mangfoldighet av mulige erfaringer som legemet bestandig på nytt kan bli gitt i.»⁶

Men disse rekkene av synspunkter og syn er bare mulige fordi den levende kroppen er i stand til det Husserl kaller «kinestese» (*Kinaesthesen*): de sansende bevegelsene som kroppen utfører i sin fortløpende utforskning av verden. Begrepet er satt sammen av de to greske ordene *kinesis*, bevegelse, og *aisthesis*, sansning, og betyr altså sansning og bevegelse i forening. «Sansetingene er hva de er, som enheter 'i' en mangfoldighet av subjektivitetens sansninger og kinestetiske konstellasjoner.»⁷ De «kinestetiske konstellasjoner» er like mangfoldige som tingenes «avskygninger», og når de unngår å falle fra hverandre i usammenhengende enkeltsansninger, er det takket være en særlig temporal struktur i den inkarnerte bevisstheten: Enhver nærværende sansning er ledsaget av etterklangen av den foregående, og av en bevegelse frem mot den sansningen som vil følge etter. Det dreier seg ikke om erindringer og foregripelser, som ikke på denne måten griper inn i det nærværende, og som forutsetter en intensjonell akt for å bli nærværende; det dreier seg om et nærvær som også består av fravær: litt av det som nettopp var, og litt av det som kommer. Den nærværende sansning kaller Husserl *Urimpression*, «førsteintrykk»; den etterklang av fortiden som fortsetter inn i nåtiden, for *Retension*, og den forventningen om en fortsettelse i neste øyeblikk for *Protension*. Når protensjonen så i neste øyeblikk blir urimpresjon, er den ledsaget av den foregående urimpresjon redusert til retensjon, mens en ny protensjon dukker opp og leder videre til neste urimpresjon. Til enhver tid lapper sansningene således over hverandre: En sansning holder på å klinge ut mens en annen sansning fyller bevisstheten og en tredje sansning allerede er på vei.⁸

⁶ *Ideen II*, 40.

⁷ *Ideen II*, 65–66.

⁸ Se *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)*, R. Boehm (utg.). Den Haag: Martinus Nijhoff 1966 (*Husserliana*, Band X), særlig de seneste tekstene.

Husserl skjelner mellom to slags kropper, på den ene side slike som har evnen til kinesteseer, på den annen side de som ikke har det. De første kaller han «kropper» (*Leiber*), det er dem vi beveger oss med og sanser med, og som han derfor også kaller «sansende kropper» (*aesthetische Leiber*);⁹ de andre kaller han «legemer» (*Körper*), og det er slike som må beveges utenfra. Mens det fysiske legemet kun kan bevege seg dersom det blir påvirket mekanisk, har den levende kroppen en iboende vilje og bevegelsesfrihet. Som *Leib* er vi et subjekt som bebor og beveger oss med vilje i et «levet rom»; som *Körper* er vi objekt og befinner oss som andre gjenstander i et objektivt rom. Men vår inkarnasjon betyr at vi alltid samtidig er kropp og legeme. I den dualistiske tenkningen er det ikke desto mindre bare tanken som har egenvilje og frihet, og derfor er det også bare tanken som kan få kroppen til å bevege seg, og kroppen beveger seg ikke uten at den får beskjed om det av tanken. I den dualistiske tenkningen finnes det derfor strengt tatt ikke levende *kropper*, bare viljeløse *legemer*.

Og i motsetning til den kroppsløse teoretiske erkjennelsen som gir oss tingen i dens objektivitet, og som ifølge Descartes er den eneste som kan motstå den metodiske tvil, og som fremdeles gjelder som ideal i vitenskapen, gir den levende kroppen oss bare en begrenset innsikt: Det stadige provisorium som vår inkarnasjon henviser oss til, og som de sansbare tingene blir avhengige av, innebærer et reelt problem for den vitenskapelige observasjon og strider i det hele tatt med forestillingen om en objektiv sannhet. Men det er, sier Husserl, slik vår verden ser ut: «Helt generelt formulert er omverdenen ingen verden 'i seg', men en verden 'for meg', nettopp en omverden for *sitt* jeg-subjekt, en verden som det erfarer eller på en annen måte har bevissthet om, en verden som bestandig er satt i jeg-subjektets intensjonale opplevelser med et eller annet meningsinnhold. Som sådan er den på en viss måte stadig vekk i sin vorden, i en fortsatt tilblivelsesprosess gjennom meningsforvandlinger og hele tiden nye meningsdannelser med tilhørende teser og overstrykninger.»¹⁰

Skulpturer som avhenger av våre kinesteseer: stabilene

Vi trenger bare to sansninger av en ting for å forvise oss om at den ikke er et flatt bilde, men en tredimensjonal gjenstand. Og ofte er det nok for oss å kon-

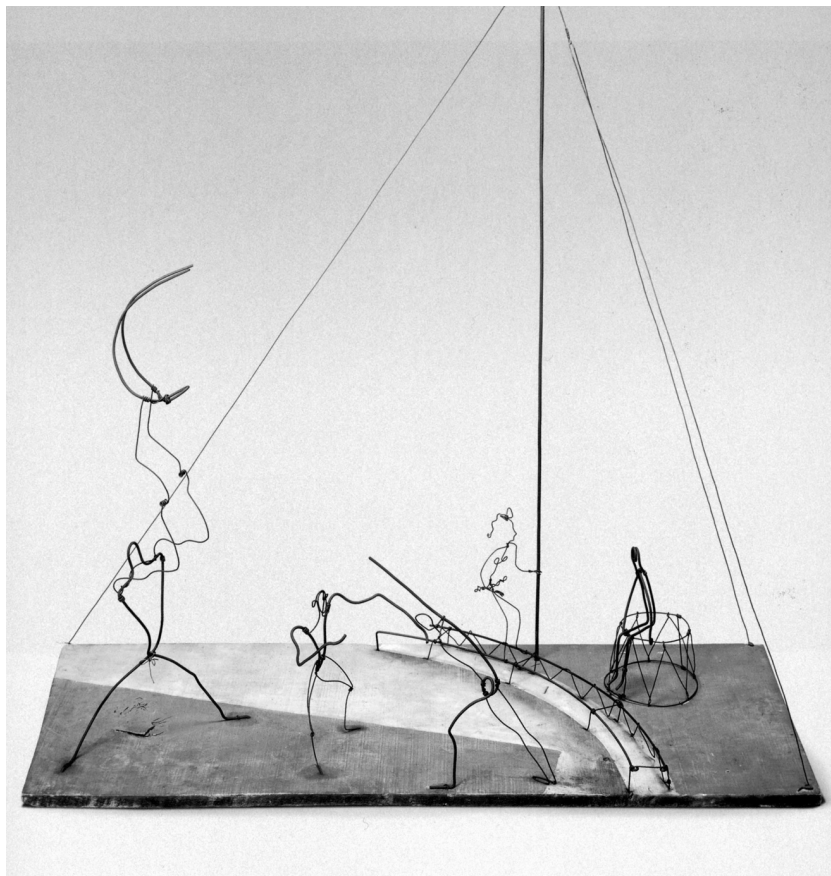
⁹ *Ideen II*, 55.

¹⁰ *Ideen II*, 186.

TREDIMENSJONALE SKULPTURER I FIRE DIMENSJONER

statere at tingen ikke er et bilde, men en stol, et fjell, for å unngå misforståelser og forfølge våre pragmatiske mål. Men det finnes gjenstander som ikke har noen praktisk eksistensberettigelse, og hvis eneste hensikt er å stimulere til stadig nye sansninger: skulpturene.

Skulptøren Alexander Calder begynner riktignok sitt kunstnerskap som tegner. Han tegner sirkusscener som han får trykket i amerikanske aviser. Med sine sammenhengende konturer, fullstendige mangel på skygger, graderinger og flater, og med sin ekstreme forenkling blir hans figurer ikke bare oversiktelige,



Med ståltråd inn i det dype rom. «Circus Scene», 1929. Ståltråd og bemalt tre, 127 X 118,5 X 46 cm. Calder Foundation, New York.

men nærmest gjennomsløste; legemer fastfrosset i et øyeblikk av mangfoldig utfoldelse i et rom som til tross for sin sterke perspektivering ikke overbeviser oss om noen dybde. Vi kan betrakte tegningen fra siden, men artistene blir stående i samme innbyrdes forhold i det sirkusteltet der de opptrer.

Det hvite arket har sine begrensninger, det har vi nettopp konstatert, men Calder får den ideen å løsne sin strek fra arket og oversette den til tråd i et virkelig rom. Hans klare og sammenhengende kontur likefrem ber om å bli oversatt til bøyet ståltråd:

Ståltråd, «dette nye materialet», «kanskje det mest følsomme i vår tid».¹¹ Calder selv hevder at «ståltråd, eller noe til å vri eller dra eller bøye, er et lettere medium for meg å tenke i».¹² Selv om han nå er installert i Paris, rasjonalismens høyborg, er hans tanke langt fra noen ren kartesiansk tanke, tvert imot avhenger den åpenbart av en kropp og en ståltråd for å artikulere seg; hans tanke er ikke ferdig tenkt før den setter hans hender i bevegelse, tvert imot er det hans håndbevegelser som viser ham hans tanke. Hans arbeid er håndarbeid snarere enn åndsarbeid. Calders figurer utfolder seg som transparente volumer i et virkelig rom, og det er bare i et virkelig rom at en virkelig kropp kan oppleve dem utfolde seg: «I sin opprinnelige anskuelighet fremstår gestalten i en mangfoldighet av opprinnelig gitte sider, med en mangfoldighet av aspekter som vi når som helst kan oppfatte i et passende perspektiv (ved at det åndelige blikket vender seg fra sin normale innstilling på tingen selv og nå retter seg mot dens gestalt, dvs. dens aspekter, fremtoningsmåter, fremtredende sider).»¹³ Det som skjer, er at skulpturen blir relativ til betrakterens kropp. Den har altså ikke lenger en uberoende objektiv eksistens som tegningen. Den er *orientert* – jeg ser den rett forfra eller på skrå, litt fra oven eller helt tett på – og orienteringen avhenger hver gang av mitt subjektive synspunkt, og betinger på den annen side den profilen jeg får se av skulpturen.

Synspunktet er da ikke lenger et sted blant andre steder i det objektive rom, det blir selve sentrum i det rommet som kroppen bebor, et absolutt nullpunkt, sier Husserl. De «kinestetiske sansningsrekkene» som han beskriver, innebærer riktignok at vi beveger vår kropp i rommet; men selv når vi forflytter oss objek-

¹¹ Anatole Jakovski, «Alexandre Calder», i *Cahiers d'art*, årg. 8, 1933, 245.

¹² Alexander Calder, «Mobiles», i Myfanwy Evans (red.), *The Painter's object*. London: Gerald Howe 1937. Sitert i James Johnson Sweeney, *Alexander Calder*. New York: The Museum of Modern Art 1951, 26.

¹³ *Ideen II*, 127.

tivt sett, fortsetter vi subjektivt sett å stå i sentrum av vår verden, dvs. vårt bevegelsesfelt, og selv når tingene står stille og vi beveger oss rundt dem, opplever vi at det er tingene som skifter plass i forhold til oss. Det som er forsiden av tingen, blir for oss baksiden av den når vi går rundt den, og dens venstre side blir den høyre når vi ser den fra den andre siden. Det er denne relativitet som truer den vitenskapelige rasjonalitet. For i det objektive rom som Galilei mente å kunne definere rent matematisk og dermed absolutt, og hele naturvitenskapen etter ham, er det av prinsipp intet sentrum og ingen periferi da sentrum og periferi er relative størrelser. Det objektive rom utelukker enhver subjektivitet som orienterer det med sine *her* og *der*; således forblir det helt homogent og kan beskrives rent kvantitativt. Imidlertid er relasjonen mellom sentrum og periferi, altså nettopp mellom våre *her* og *der*, konstitutiv i det rommet som vi faktisk bebor, og som brer seg ut til alle sider med vår egen sansende kropp som sentrum. «[...] kroppen blir til bærer av orienteringspunktet null, av mitt her og nå, og det er fra dette punktet at det rene jeg betrakter rommet og hele den sansbare verden. Således har altså enhver ting som kommer til syne, *eo ipso* en orienteringsforbindelse til kroppen, og ikke bare den tingen som virkelig kommer til syne, men enhver ting som skal kunne komme til syne.»¹⁴

Samtidig med at ståltrådsfigurene der foran oss begynner å leve i et univers av tid og rom, blir vårt eget univers orientert ut fra den plassen vi inntar når vi betrakter dem. Vi skjønner altså at en tredimensjonal skulptur henvender seg til vår bevegelige kropp på en helt annen og vesentlig måte enn et todimensjonalt bilde – og ikke bare når vi betrakter skulpturen, men også når vi selv konstruerer den: «Når jeg tar to ringer av ståltråd som skjærer hverandre i rette vinkler, er det for meg en sfære; og når jeg tar to eller flere plater av metall som jeg har skåret ut og formet og sammenføyet vinkelrett på hverandre, føler jeg at dette er en full form, kanskje konkav, kanskje konveks, som utfyller de indre hjørnene mellom dem. Jeg har ingen presis forestilling om hva det skal forestille, jeg er bare mottagelig og reagerer på de formene som faktisk viser seg.»¹⁵

Denne opplevelsen av at skulpturen *kommer til syne*, at den *viser seg*, det som er fenomenologiens definisjon på et *fenomen*, skyldes også et formspråk som ikke lenger er underlagt en ytre virkelighet som den skal avbilde. I 1930

¹⁴ *Ideen II*, 56.

¹⁵ Alexander Calder, «What abstract art means to me», i *The Museum of Modern Art Bulletin*, bind XVIII, nr. 3, 1951, 8–9. Sitert i Arnaud Pierre, *Calder. Mouvement et réalité*. Paris, Editions Hazan 2009, 126.

besøker Calder Piet Mondrian i hans atelier i Rue du Départ, og «Dette ene besøket gav meg et sjokk som fikk ting til å skje. Selv om jeg hadde hørt ordet 'moderne' før, hverken kjente eller følte jeg bevisst betegnelsen 'abstrakt'. Så nå, i en alder av toogtredve, fikk jeg lyst til å male og arbeide abstrakt. I to uker eller noe sånt malte jeg svært beskjedne abstraksjoner. Og deretter vendte jeg tilbake til plastisk arbeid, som fremdeles var abstrakt.»¹⁶ Calder går fra figurative til abstrakte skulpturer, og dermed fra et uttrykk for kunstnerens personlige forestillinger til noe mer upersonlig, allmenngyldig. Her følger han både konstruktivistene og kunstnerne fra Bauhaus og ikke minst neoplastisisten Mondrian. Men han følger også, sikkert uten å vite det, et vesentlig prinsipp i fenomenologien når den i sin reduktive bevegelse søker fra det psykologiske og historiske bakover til et møte med tingenes essens. Verkenes interesse ligger ikke lenger i deres likhet med et gitt motiv, men i den formingsprosessen som åpenbarer formen for kunstneren selv, og i de fortløpende transformasjoner som finner sted i og med betrakterens kinestese: «De sammenføyde blikkplatene frembringer et spill av kulisser som, i takt med betrakterens bevegelser, gradvis skjuler eller åpenbarer flater og former som til da var gjemt bak andre.»¹⁷ Husserl beskriver de «kinestetiske sansningsrekkene» som nødvendige forutsetninger for konstitusjonen av et hvilket som helst identifiserbart tredimensjonalt objekt; Le Corbusier taler om beskerens «arkitekturne promenade» i det arkitektoniske rom; Calder inviterer til en «skulptural promenade» «som henter tilskyndelsen til sine forflytninger i de visuelle overraskelsene som stabilens struktur kan by på».¹⁸ Overraskelser og forvandlinger som hører vesensmessig med til skulpturer generelt og til Calders skulpturer spesielt.

Calder erstatter *masse* med *rom*. Han er ingen *billedhugger* som hugger ut sine skulpturer i massivt materiale, han er en *konstruktør* som i likhet med konstruktivistene konstruerer volumer av flater og dybde: «Skulpturelt betraktet er et volum av masse og et volum av rom ikke det samme. Ja, det er to ulike materialer. Til nå har billedhuggerne foretrukket masse og oversett eller vært lite oppmerksomme på en så viktig bestanddel av masse som rom. Rom har bare interessert dem for så vidt som det var et sted der volumet kunne plasseres eller projiseres. Det skulle omgi massene. Vi betrakter rom fra et helt annet syns-

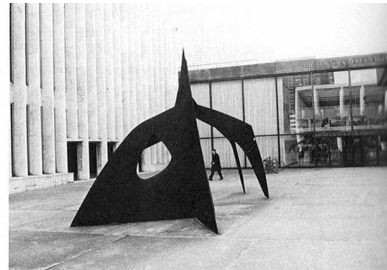
¹⁶ Alexander Calder og Jean Davidson, *Calder. An autobiography with pictures*. London: Allen Lane The Penguin Press 1967 [1966], 113.

¹⁷ Arnaud Pierre, *Calder. Mouvement et réalité*. Paris: Editions Hazan 2009, 216.

¹⁸ Ibid.

TREDIMENSJONALE SKULPTURER I FIRE DIMENSJONER

punkt. Vi betrakter det som et absolutt skulpturalt element, frigjort fra ethvert lukket volum, og vi fremstiller det fra innsiden med dets egne spesifikke egenskaper.»¹⁹ Dette å fremstille rommet innenfra får Calder på sin side til ved å øke skulpturens størrelse fra liten-figur-på-sokkel til «Umåtelig-stor».²⁰ På vår promenade i interiører og eksteriører med Calders stabiler går vi ikke lenger bare rundt dem, vi går inn i dem, gjennom dem, ut av dem. Frigjørelsen fra avbildningen gjør det mulig for Calder å leke med indre og ytre, stengsel og åpning, stillstand og bevegelse – ambivalente forhold som nedbryter våre forestillinger om det identiske objekt og som bare gir mening for en kropp.



Ulike synspunkter – ulike profiler. «The Box Office», 1963. Malte stålplater, bredde 6,7 m. Lincoln Center for the Performing Arts, New York. Ukjent fotograf.

¹⁹ Naum Gabo, «Sculpture: Carving and construction in space», i J.L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo (red.), *Circle. International survey of constructive art*. London: Faber and Faber Ltd. 1971 (1937), 106–107.

²⁰ Alexander Calder sitert i Oliver Wick, «Je vais t'emporter en Amérique. Prépare-toi: A long road to monumental dimensions – beyond painting», i Elizabeth Hutton og Oliver Wick (red.) *Calder – Miró*. Basel: Philip Wilson Publishers in collaboration with The Phillips Collection and Fondation Beyeler 2004, 65.

Calders skulpturer er abstrakte, men etter en første geometrisk-matematisk periode følger en periode med mer organiske former. Mens de første skulpturene hadde titler som henspeilet på kosmiske fenomener, henter mange av de senere skulpturer sine titler i en levende natur. Calder avviser enhver intellektualisering og oppfordrer åpent til en rent kroppslig utforskning av former som vi gjerne kan oppleve som store dyr. For kroppens opplevelse er det av avgjørende betydning at skulpturene nå er større enn et menneske, at deres tyngde gjør dem urokkelige, at deres konstruksjon av formete stålplater, sveiset eller boltet sammen, er så solid at de virker uforgjengelige. De kan oppleves som skremmende og truende, eller de kan virke beskyttende og inviterende; eller de kan virke lekne når vi går inn og ut mellom bena på dem og får lov å iakttå dem i de underligste perspektiver.

Det er Jean Arp som foreslår å kalle disse skulpturene *stabiler*,²¹ et navn som skal tydeliggjøre forskjellen mellom disse ubevegelige stålkonstruksjonene og de bevegelige skulpturene som Calder har skapt parallelt, de skulpturene som især sikrer ham et navn i kunsthistorien, *mobilene*.

Skulpturer som selv er kinetiske: mobilene

Når mobilen tar konsekvensen av den tredimensjonale gjenstandens avhengighet av beskuerens bevegelser og setter seg selv i bevegelse, er det ikke bare den kroppsløse beskuelsen av det todimensjonale bildet den utfordrer, men selve den fysiske gjenstand med faste og definerbare egenskaper. Bevegelsen blir et formalt element i tillegg til de geometriske former, farger og romlige forhold: «Hvorfor ikke plastiske former i bevegelse? Ikke simpel forflyttelse eller roterende bevegelse, men mange bevegelser av forskjellige typer, hastigheter og utslagsvidde som til sammen frembringer en tilsvarende helhet. Akkurat som man kan komponere farger eller former, kan man også komponere bevegelser.»²² Her viderefører Calder de forsøkene som konstruktivistene hadde utført et tiår tidligere med kinetiske skulpturer.

²¹ Alexander Calder og Jean Davidson, *Calder. An autobiography with pictures*. London: Allen Lane The Penguin Press 1967 (1966), 130.

²² Alexander Calder, «Modern painting and sculpture», i Berkshire Museum catalogue, august 1933. Sitert i Joan Marter, *Alexander Calder*. Cambridge: Cambridge University Press 1997 (1991), 117.

I 1920 hadde således Naum Gabo og hans bror Antoine Pevsner formulert sitt konstruktivistiske manifest, der de forkastet fem tradisjonelle bestanddeler i den plastiske kunst til fordel for fem nye, hvoriblant de «kinetiske rytmene»: «(1) farge som tilfeldig og overfladisk, (2) linjens deskriptive verdi til fordel for linjen som retningsangivelse for statiske krefter, (3) volum til fordel for dybde som den eneste pikturale og plastiske form i rommet, (4) masse i skulpturen til fordel for det samme volum konstruert av flater, og (5) det tusenårige bedraget i statisk rytme til fordel for 'kinetiske rytmer som elementære former for vår sansning av virkelig tid' .»²³

Calder holder riktignok fast på de primærfargene han har sett hos Mondrian, men han forsøker seg med motordrevne skulpturer, der elementer beveger seg i ulik hastighet og dermed kommer i stadig nye romlige forhold til hverandre. «Ulikhet i form, farge, størrelse, vekt, bevegelse, er det som utgjør en komposisjon, og hvis de får lov til det, kan elementenes antall være meget begrenset. [...] Symmetri og orden danner ingen komposisjon. Det er med det tilsynelatende bruddet på regelmessighet, som kunstneren faktisk styrer, at han skaper eller ødelegger sitt verk.»²⁴ Det dreier seg i høy grad om rytmer, og også om humor. Calders mobile arbeider blir en slags underfundige koreografier som han stiller ut første gang på Galerie Vignon i Paris i 1932. Det er Marcel Duchamp som på Calders spørsmål foreslår å kalle denne utstillingen «Calder. Hans mobiler».²⁵

Men det finnes to slags mobiler: på den ene side slike skulpturer som blir beveget av en form for motor, og hvis bevegelse derfor blir repetitiv og forutsigelig, om den enn kan være kompleks og virke tilfeldig; på den annen side slike skulpturer som blir beveget av reelt uforutsigelige ytre krefter. Etter hvert går Calder fra det «tilsynelatende bruddet på regelmessighet» i de mekanisk drevne mobilene til virkelig tilfeldighet i de vinddrevne: «Calders mekaniserte balletter og andre motoriserte arbeider fra midten av 1930-årene tyder på at hans primære interesse ikke var kinetisme i og for seg, men det foranderlige forholdet mellom gjenstander som beveger seg i tid og rom. Hans fascinasjon av forand-

²³ Sitert i George Rickey, *Constructivism. Origins and evolution*. London: Studio Vista 1967, 27.

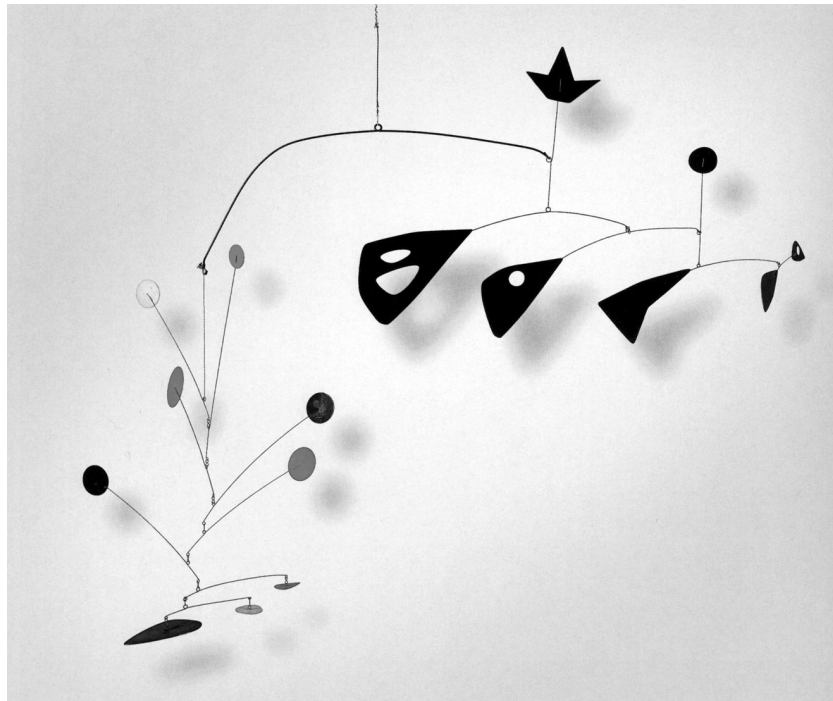
²⁴ Alexander Calder sitert i James Johnson Sweeney, *Alexander Calder*. New York: The Museum of Modern Art 1951, 70.

²⁵ Alexander Calder og Jean Davidson, *Calder. An autobiography with pictures*. Allen Lane The Penguin Press, London 1967 (1966), 127.

MIKKEL B. TIN

ring – spesielt tilfeldig forandring – ledet ham videre til å utvikle former som var i stand til å opptre uforutsigelig.»²⁶

Calder innretter sine mobiler slik at de kan beveges av strømminger i luften og svinge fritt, hva enten de hviler på et nav eller henger i en bærende konstruksjon, med eller uten mindre elementer i likevekt festet til en form for vektstang. «Med hans vind-mobiler ble bevegelsene og rytmene mer avslappet, friere – de fikk et anstrøk av spontanitet. Litt etter litt begynte tilfeldighet å spille en større rolle i deres rytmer – til slutt endog i deres konstitutive bestanddeler.»²⁷ Med



Mobile med egne bevegelseslover. «Untitled», 1949. Malte metallplater, metallstang, tråd, 106,5 X 228,5 X 76 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Foto: Fondation Beyeler.

²⁶ Joan Marter, *Alexander Calder*. Cambridge: Cambridge University Press 1997 (1991), 199.

²⁷ James Johnson Sweeney, *Alexander Calder*. New York: The Museum of Modern Art 1951, 35.

dette innslaget av tilfeldighet og lek er det ikke lenger konstruktivistene som tjener Calder som forbilder; han vender tilbake til sitt utgangspunkt og henter spenningsmomentet og overraskelseeffekten i sirkuskunsten, men han går også til dadaistene og surrealistene med deres opprør mot den styrende fornuft, og sikkert også til den moderne, frie og improviserte dansen. Et av hans første fritt hengende og bevegelige ståltrådsarbeider forestiller Josephine Baker.²⁸

Calder frigjør således ikke bare mobilene fra stabilenes fikserte form; han erstatter også de forutsigelige bevegelsene i de motordrevne mobilene med de vinddrevnes uforutsigelige transformasjoner. Dette innebærer nye utfordringer for beskueren: For likesom stabilene forutsetter også mobilene at vi beveger oss rundt dem, men med mobilenes prinsipielt uendelige transformasjonsmuligheter kan vi ikke håpe noen gang å nå enden av vår «skulpturale promenade»:

Den måten man betrakter det tradisjonelle kunstverket på, hvor blikket, når det vender tilbake til gjenstanden for sin oppmerksomhet, alltid kan være sikker på å gjenfinne den i dens fulle integritet og i den uforandrede sammensetning av alle dens deler, den betraktningen har Calder erstattet med en additiv betraktning som ikke i ett og samme blikk og en gang for alle kan omfatte totaliteten av de aspektene som verket kan anta: en betraktning som bare griper verket i ett av stadiene i dets stadige forvandling, og som må underordne seg rytmen i deres rekkefølge hvis den skal gjøre seg forhåpninger om å skaffe seg en mer fullstendig forestilling om det.²⁹

En skulptur med spontane bevegelser

Mobilene blir mer enn et skoleeksempel på vektstangsprinsippet, tyngdekraft, sentrifugalkraft, samsillet mellom bærende og bårne elementer, og også mer enn et bilde på himmellegemer som roterer i ulike baner og hastigheter: Den blir en villig, men uforutsigelig medspiller i et spill der skulpturen griper eller blir grepet av en ytre påvirkning, parerer og utligner helt til den opprinnelige likevekt er gjenopprettet. «Med jevne mellomrom mister og gjenetablerer det levende vesen likevekten med sine omgivelser. Det øyeblikket der forstyrrelsen går over i harmoni, er livet på sitt mest intense. [...] Der alt allerede er fullkomment, er det ingen fullbyrdelse.»³⁰ Det hører til mobilenes natur å anskuelig-

²⁸ Arnaud Pierre, *Calder. Mouvement et réalité*. Paris: Editions Hazan 2009, 72–76.

²⁹ *Ibid.*, 250.

gjøre forstyrrelsen helt ut i sitt ytterste ledd, men bare for gjennom disse bevegelsene å gjenopprette den likevekten som er deres konstruktive prinsipp. «[...] bevegelsen er altså hos Calder en jakt etter hviletilstanden, en tilbakevenden til likevekten: *en bevegelse i retning ubevegelighet.*»³¹

Det er det samme aspektet Jean-Paul Sartre tar opp i sin katalogtekst til en 1946-utstilling i Galérie Carré i Paris:

Calder illuderer ingenting; han innfanger og former virkelige, levende bevegelser. Hans mobiler betyr ingenting, de henviser ikke til annet enn seg selv; de *er*, det er det hele, de er absolutter. I hans mobiler er tilfeldigheten viktigere enn kanskje i noen annen menneskelig frembringelse. De kreftene som virker i dem, er for mangfoldige og for kompliserte til at den menneskelige forstand, og også deres skaper, kan forutse alle deres kombinasjoner. For hver av dem etablerer Calder et generelt veikart, og overlater dem så til det; øyeblikket, solen, varmen og vinden vil bestemme hver enkelt dans. Således befinner gjenstanden seg alltid midt mellom statuens servilitet og naturfenomenenes uavhengighet. Hver av dens forløp er en inspirasjon i øyeblikket; man kan ennå skjelne det tema som dens opphavsmann har komponert, men mobilen utbroderer det med tusen egne variasjoner.³²

Mobilene blir bilder på en uforutsigelig, foranderlig, mangefasettert virkelighet med sin egen utagerende kraft og strenge lovmessighet.

Deres bevegelse kan ikke kalles «anarkisk», i den forstand at den ikke ville eksistere uten den meget faste konstruktive basen som gjør den mulig, men ingen sannsynlighetslov synes nå å styre dens manifestasjoner. Denne adferdens nødvendige forankring dypt i mobilens struktur er noe overordentlig foruroligende: Den utstyret den med en form for utagerende vilje, den får den til å unndra seg sin skapers kontroll når først han har fastlagt de fysiske betingelsene for dens eksistens, og får den til å oppføre seg som om den kjente sine egne mål. Bevegelsen synes å forlene mobilen med en form for intensjonalitet, den synes å avspeile en iboende selvregulerende aktivitet som den forfølger i vissheten om et prosjekt den har satt seg fore – det man

³⁰ John Dewey sitert i James Johnson Sweeney, *Alexander Calder*. New York: The Museum of Modern Art 1951, 18–19.

³¹ Arnaud Pierre, *Calder. Mouvement et réalité*. Paris: Editions Hazan 2009, 168.

³² Jean-Paul Sartre, «Les mobiles de Calder», i *Situations III: Lendemain de guerre*. Paris: NRF 1976 (1949), 308.

kunne ha lyst til å kalle mobilens «teleonomi»: mobilen ikke lenger som en konstruksjon som er underlagt en mekanisk determinisme, men som en organisme belivet med sitt eget liv, en organisme som lever for sin egen skyld.³³

Passiviteten i våre spontane akter

Om altså «subjektet bestandig, i hvert eneste nu, står i sentrum, i det her hvorfra det ser alle ting og ser inn i verden, er jegets objektive sted, det sted i rommet der jeget, eller dets kropp, befinner seg, foranderlig».³⁴ Men «Ved siden av disse frie kinestetiske forløpene opptrer også andre, som kjennetegnes ved at de ikke er 'utført', men 'påført', som passive forløp, som spontaniteten ikke har noen del i.»³⁵ Men selv når jeg er aktiv i mitt forhold til verden, forholder jeg meg samtidig reseptivt og affektivt til den: «Overfor det aktive står det *passive* jeg, og jeget er fortsatt, når det er aktivt, samtidig passivt, så vel i den forstand at det er affektivt som at det er reseptivt – noe som vel ikke utelukker at det også kan være rent passivt; '*reseptivitet*' er vel ifølge sin betydning et uttrykk som *innebærer et nederste trinn av aktivitet*, selv om det ikke er den egentlige friheten i en aktiv stillingtagen.»³⁶

De mest passive former for aktivitet som Husserl her beskriver, er spesielt interessante i forhold til Calders mobiler. Det Husserl på denne måten påpeker, er kanskje enda mer kontroversielt i filosofihistorien enn bevissthetens forankring i kroppen, nemlig en sanselig konstitusjon forut for og kanskje uavhengig av den intellektuelle, en *syntese* som ikke blir utført som spontan intensjonell (teoretisk og objektiverende)³⁷ akt, altså *aktivt*, men tvert imot *passivt*. Husserl forestiller seg en form for passiv syntese av elementer i persepsjonen, en «kontinuerlig syntese i form av en kontinuerlig sammensmelting» av «*enkeltbetragtninger, enkeltforløp, overganger i sansningsrekker*, som riktignok er omfattet av enheten i en kontinuerlig tese, men åpenbart slik at de mange enkelte tesene slett ikke blir forent i form av en kategorial syntese. Det som sikrer *disse* enkelttesene deres enhet, er en syntese av en ganske annen art: Vi vel-

³³ Arnaud Pierre, *Calder. Mouvement et réalité*. Paris: Editions Hazan 2009, 170.

³⁴ *Ideen II*, 159.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ideen II*, 213.

³⁷ *Ideen II*, 16.

ger å kalle det den *estetiske syntese*.»³⁸ Vi har altså to måter å sanse en ting på, på den ene side gjennom den «kategoriale syntese», på den annen side den «estetiske» eller, som Husserl også kaller den, «sanselige syntese». «Om vi forsøker å avgrense dem i forhold til hverandre i deres eiendommelighet, finner vi som et første uttrykk for deres forskjell at den *kategoriale syntese som syntese* er en spontan akt, den *sanselige syntese* derimot ikke. Sammenknytningen er i det ene tilfelle selv en spontan akt, en egen aktivitet, i det andre tilfellet er den det ikke.»³⁹

Det vi må anerkjenne, er «synteser som ligger forut for *enhver tese*».⁴⁰ Husserl nøyer seg altså ikke med å betone den levende kroppens egenvilje og kunnen i kinestesene, han påpeker også de sonene av passivitet som begrenser subjektets suverene aktivitet i forhold til sin gjenstand. Nå er passivitet en tilstand som ikke er fullt ut anerkjent i vår kultur: Vestens menneskesyn tar utgangspunkt i det suverene subjekt som ved forstandens hjelp konstituerer sin verden og påvirker den hensiktsmessig gjennom fornuftstyrte handlinger. Og om det ikke alltid er for verdens skyld vi handler, er det i det minste for å tydeliggjøre oss selv som subjekter, og det må nødvendigvis skje i en eller annen tvekamp med et objekt, en *Auseinandersetzung* som man så treffende kan si på tysk. I filosofien er subjektet riktignok fremfor alt bevisstheten, men tradisjonelt blir også bevisstheten først tydelig for seg selv i sin *teistiske* akt, altså når den setter sine gjenstander, definerer dem i predikative dommer, setninger, teser. Vi ser at Husserl her nok en gang er radikalt kontroversiell når han foruten de spontane «kategoriale synteser» insisterer på «sanselige» eller «estetiske synteser» som skjer passivt, og ved i det hele tatt å snakke om et «passivt jeg».

I «den absolutte strøm» av «urimpresjoner», som ifølge Husserl sikrer kontinuiteten i vårt liv, har vi ingen mulighet for aktivt å etterstrebe eller avverge de retensjoner og protensjoner som til enhver tid ledsager dem; hvis man her kan snakke om et kjede av synteser, er det nettopp passive synteser «som ligger forut for *enhver tese*».

I overgangen fra *strektegninger* til *skulpturer* av tråd har Calder vist at vår betraktning av den tredimensjonale verden er en pågående og aldri avsluttet prosess, og at den oversikten det todimensjonale bildet vil gi oss over verdens dyp, er en illusjon. «Det finnes jo ikke noe syn på en fysisk ting som ikke er [...]

³⁸ *Ideen II*, 19.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ideen II*, 22.

ufullkomment; fysisk sansning innebærer ifølge sitt vesen ubestemtheter, men bestembarheter.»⁴¹

Med sine *stabiler* har Calder tydeliggjort at det er vår evne til *kinestoser* som tillater oss å utforske den tredimensjonale form, og at den tredimensjonale form derfor henvender seg til den sansende kropp, «den erfarende subjektroppen»⁴² snarere enn bevissthetens øye.

Med sine *mobiler* viser han så endelig at det ikke er nok at kroppen beveger seg som sitt eget intensjonelle prosjekt, der de motiverende kinestoser resulterer i motiverte sansninger av verden; denne kausaliteten er i dette tilfelle satt ut av spill. Den visuelle verden er i seg selv i bevegelse, og mobilene virker ikke minst ved sine tilfeldige, i hvert fall uforutsigelige bevegelser; den «friheten i den aktive stillingtagen» som vi besitter i kraft av vår bevegelige kropp, hjelper oss ikke til å få innsikt i mobilens bevegelser, og våre forsøk på å beregne deres posisjoner og kanskje forutse deres bevegelser er dømt til å mislykkes. Det er også klart at vi ikke kommer langt med kategoriale synteser, eller bare med predikative akter, for Calders mobiler unndrar seg de bestemmelser som vanligvis gjør en ting til en ting. Vi klarer ikke å begrepsliggjøre dem, vi kan ikke engang bestemme deres primære, altså objektive, kvaliteter, da det nettopp er de stadige forandringene både i deres absolutte form og posisjon, og det relative forholdet mellom deres bestanddeler innbyrdes og mellom dem og oss som inkarnerte betraktere, det er nettopp dette som gjør mobilene til mobiler.

Men Husserl slutter *Ideen II* med et overrullende, skjønt helt konsekvent spørsmål som rekker mye lenger enn Calders mobiler, og som han klokkelig lar stå åpent:

Er nå en ting, som tross alt under alle omstendigheter er *én* ting, en identisk ting med egenskaper, er den virkelig i seg selv noe fast, noe varig for så vidt angår dens reale egenskaper, nemlig en identisk ting, det identiske subjekt for identiske egenskaper, mens det foranderlige i den bare er tilstander og omstendigheter? Er meningen altså denne: Avhengig av de omstendighetene som den opptrer under, eller som den ideelt kan bli tenkt inn i, har den ulike aktuelle tilstander. Men på forhånd – *a priori* – er det gjennom dens eget vesen skissert hvordan den kan oppføre seg og da også hvordan den vil oppføre seg. Men har enhver ting (eller, hva her kommer ut på ett: har noe som helst) *over-*

⁴¹ *Ideen II*, 176.

⁴² *Ideen II*, 55.

hodet et slikt egenvesen? Eller er tingene så å si bestandig i anmarsj, lar den seg slett ikke fatte i denne rene objektivitet, er den kanskje snarere med sitt forhold til subjektiviteten prinsipielt bare noe relativt identisk, noe som ikke på forhånd har sitt vesen, eller som ikke har det som noe man kan fatte en gang for alle, men noe med et åpent vesen, som hele tiden på nytt, hele tiden avhengig av de konstitutive omstendighetene som den blir gitt under, kan anta nye egenskaper?⁴³

Hvis dette gjelder allment for tingene vi lever med, gjelder det selvsagt *a fortiori* for Calders mobiler. Uten å vite det gir Husserl her en presis fenomenologisk beskrivelse av mobilens vesen, og mobilen aktualiserer dette grunnleggende spørsmålet i Husserls genetiske fenomenologi.

Fra universet som urverk til verdens uro

Husserls arbeid inneholder som vi har sett en vedvarende diskusjon av det kartesianske skillet mellom tenkende og utstrakt substans, og underveis fastslår han kategorisk at «det vi må stille opp mot den materielle natur som en annen form for realiteter, er ikke 'sjelen', men den *konkrete enhet* av kropp og sjel, det menneskelige (hhv. animalske) subjekt».⁴⁴ Det utstrakte matematiske univers som gjenstand for en kroppsløs tanke, styrt av mekaniske naturlover og dermed forutsigbart som et urverk, er ingen verden i det hele tatt, dersom vi vedkjenner oss vår inkarnasjon. Riktignok er grenenes bevegelser i vinden også mekaniske, men selv den enkleste bevegelse i grenene er av en slik kompleksitet at vårt menneskelige øye ikke har mulighet for å forutse dem eller beregne dem. I løpet av de første tiårene av 1900-tallet hadde Newtons klassiske bevegelseslover samtidig vist seg å være mangelfulle. Heisenberg påviste at det var umulig å gi en presis beskrivelse av en partikkels hastighet og posisjon på samme tid. Når Calder går fra sine mekaniske mobiler til de vinddrevne, går han fra forestillingen om en forutsigelig mekanisme til erkjennelsen av en elementær uforutsigelighet. «Det samme hender her som i fysikkens verden da den nye relativitetsteorien brøt ned grensene mellom stoff og energi, mellom rom og tid, mellom mysteriet med en verden i et atom og det tilsvarende miraklet som vår galakse utgjør.»⁴⁵ Konsekvensen av disse erkjennelsene er en begrensning av tankens

⁴³ *Ideen II*, 298–299.

⁴⁴ *Ideen II*, 139.

rekkevidde, og sannsynlighetens inntog der sannheten i den matematiske beregning måtte vike. Deler av universet unndrar seg ikke bare vår fornuftstyrte handling, men også vår fatteevne; det finnes bevegelser i universet som vi må nøye oss med å konstatere uten å kunne forutse dem eller forklare dem fyllestgjørende.

«Moholy-Nagy f.eks. mente at målet for kunstneren skulle være å frembringe en dynamisk prosess snarere enn et statisk objekt, og at denne tilnærmingen til kunstnerisk skapelse passet til en tidsalder da naturvitenskapen kom opp med en allmenn modell for et dynamisk snarere enn et statisk univers»,⁴⁶ og kanskje er det ikke helt tilfeldig at Calder konstruerer sine dynamiske mobiler på samme tid som Husserl skriver *Ideen II*. Husserl selv beveger seg fra det han kaller en «statisk» til en «genetisk fenomenologi»: Fra i utgangspunktet å beskrive forholdet mellom bevissthet og gjenstand som et statisk forhold, for så vidt som han tar både bevissthet og gjenstand for gitt, ser han etter hvert nødvendigheten av å undersøke disse idealitetenes historie, og bevissthetens konstitusjon av sin gjenstand, og også opprinnelsen til de ulike innstillingene vi kan ha til våre intensjonale gjenstander, altså det som går forut for de tetiske aktene, og da ikke minst de ulike former for passivitet som vi må vedkjenne oss selv når vi er aktive. Mye av fascinasjonen i Calders skulpturer ligger uten tvil i den slappelse av «den intensjonelle bue» som de inviterer til når vi opplever at vår frie vilje kommer til kort: Vi kommer ikke langt om vi *vil* forstå dem, men vi kommer langt om vi overgir oss til deres sindige roterende bevegelser, noen ganger motsols, noen ganger medsols. Sartre skriver at «De har et eget liv. [...] De nøler, de setter seg på ny i gang, de famler, de fomler, de beslutter seg med ett, men fremfor alt er det deres vidunderlige svaneaktige fornemhet som gjør Calders mobiler til underlige vesener, halvt stoff og halvt liv.»⁴⁷ Fordi de synes å bevege seg uberoende og således inkarnere en ubegripelig, men ufravikelig lovmessighet, får mobilene noe opphøyet over seg, noe vi kun kan betrakte med undring.

⁴⁵ Naum Gabo, «The constructive idea in art», i J.L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo (red.), *Circle. International Survey of constructive art*. London: Faber & Faber Ltd. 1971 (1937), 4–5.

⁴⁶ Joan Marter, *Alexander Calder*. Cambridge: Cambridge University Press 1997 (1991), 109.

⁴⁷ Jean-Paul Sartre, «Les mobiles de Calder», i *Situations III : Lendemain de guerre*. Paris: NRF 1976 (1949), 310.

Kanskje er det i denne henseende også et slektskap mellom Calders mobiler og de mobile halmkronene som opptrer i den folkelige tradisjon fra Svartehavet til Atlanterhavet: Disse mobilene kalles i folkelig miljø for «verdens uro». De er konstruert av halmstrå som er trukket på en tråd og knyttet sammen til enkle geometriske figurer, mobilens byggelementer. De minste elementene er festet til de større, de større til en største, som i sin tur henger ned fra taket over bordet i en tynn tråd, slik at alle mobilens deler kan bevege seg uavhengig av hverandre. Halmkronene er en eldgammel tradisjon, og det sies om dem at dersom de ble hengende ubevegelige når noen trådte inn i stuen, betød det at gjesten hadde ondt i sinne, mens deres stadige bevegelse omvendt avverget det onde.⁴⁸ I folketroen ble solens roterende bevegelse tillagt avgjørende oppbyggende betydning, og med den planetenes bevegelse og hele konstellasjonen. Alt som deltok i denne kosmiske rotasjon, var verdifulle bidrag til vekst og trivsel. Mobilene ble et bilde på solen, og det synes å være grunnen til at de ble hengt opp over bordet for å spre fruktbarhet og trivsel over husstanden. Det var riktignok krefter man ikke kunne gjennomskue og heller ikke virkelig påvirke: I likhet med Calders mobiler inviterte uroene til denne halvt alvorlige, halvt lekende, halvt aktive, halvt passive betraktningen som er så sjelden både i vårt daglige liv, i filosofien og i kunsten.

⁴⁸ Lily Weiser-Aall, «'Verdens uro' i Norge», i *Maal og Minne. Norske Studier*, Oslo 1937, 24 og passim.

TREDIMENSJONALE SKULPTURER I FIRE DIMENSJONER



Makrokosmos i mikrokosmos. Verdens uro, «takkrone» eller «julekrone». Strå med kråkesølv, 44 X 57 cm. Sannsynligvis Valdres, 1800-tallet. Foto: Norsk Folkemuseum.