

CHRISTINE WITH

En studie av begrepet

VANITAS

teori, skapende arbeid og
didaktisk refleksjon

HOVEDFAGSOPPGAVE I FORMING

Høgskolen i Telemark,
Avdeling for estetiske fag, folkekultur
Og lærerutdanning
Vår 2003

Til Julie, Borger og Jenny

Jeg vil takke mine to veiledere Paula Fure og Sissel Bro.

Takk også til Porsgrunds Porselænsfabrik, som lot meg brenne sko i deres ovner.

En takk til Dag Borgen som ga meg IT – veiledning i slutfasen.

Notodden, mai, 2003

1	INNLEDNING	6
1.1	Problemområde	6
1.2	Problemstilling	6
1.3	Begrepsavklaring	7
1.4	Metode	7
2	TEORI	9
2.1	Kunsthistorie.....	10
2.1.1	Stillebengenren	10
2.1.2	Den hengivne samlers betydning for stillebenet	12
2.1.3	Etterlikning av naturen, timelighet og foranderlighet	12
2.1.4	Tingenes og kunstverkets status og betydning i middelalderen	13
2.1.5	Vanitas- stilleben	15
2.1.6	Å estetisere døden, vanitasstilleben i den moderne tradisjon.....	17
2.1.7	Kunstverkets åpenhet og lukkethet.....	19
2.1.8	Tingen som selvrepresenterende	22
2.2	Martin Heidegger, sannhetens iverksettelse i kunstverket.....	26
2.2.1	Kunstverkets opprinnelse - en tolkning av Heideggers tekst	27
2.2.2	Angstens åpenbaring av Intet	33
2.3	Henri Bergson, tidens forgjengelighet og omskiftelighet.....	37
2.3.1	Intuisjon og varighet.....	37
2.3.2	Intuitiv eller analytisk tilnærming	40
2.3.3	Det forgangenes plass i det nåværende	42
2.3.4	Kunstens utspring i intuisjonen	44
2.4	Walter Benjamin, tid og erindring.....	47
2.4.1	Samleren	48
2.4.2	Samleren og allegorikeren	54
2.4.3	Melankolien og allegorikeren.....	56
2.4.4	Symbolets upåvirkelighet og allegoriens dobbelthet.....	60
2.4.5	Erindring og spor	63
2.5	Kunstteori.....	64
2.5.1	Vår omgang med tingene.....	65

2.5.2	Surrealismens fokus på tingene	69
2.5.3	Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case"	71
2.5.4	Sol Le Witt om konseptkunst	72
2.5.5	Dekonstruksjon av uttrykk, et brudd mellom modernismen og postmodernismen.....	74
2.5.6	Konflikten Essensialisme eller kontekstualisme	79
2.5.7	Fenomenologien og tiden i kunsten.....	81
2.5.8	Den nye lengsel etter virkeligheten	83
2.5.9	Melankoli og nostalgi i kunsten	84
3	SKAPENDE DEL	87
3.1	Installasjon	87
3.2	Den allegoriske impuls i samtiden.....	89
3.2.1	Jeannette Christensens allegoriske strategi.....	92
3.3	Samtidskunst.....	97
3.3.1	Marianne Heske, fra symbolets identifikasjon til allegoriens distanse	98
3.3.2	On Kawaras bevissthet på eksistensen i tid.....	101
3.3.3	Sophie Calles reise gjennom spor og fravær	104
3.3.4	Igor Savchenkos nostalgi i fotografiet.....	108
3.3.5	Samtidskunstneren som samler	109
3.3.6	Dani Karavans minnesmerke over Walter Benjamin	117
3.3.7	Kunst ved et årtusenskifte	119
3.3.8	Forfengelighetens uttrykk.....	125
3.4	Forprosjektet.....	132
4	EGET SKAPENDE ARBEID.....	136
4.1	Objekters evne til å utsi forfengelighet og forgjengelighet	136
4.2	Iscenesettelse av installasjonen.....	137
5	SAMMENFATNING OG TOLKNING	146
	AV TEORI OG SKAPENDE DEL	146
5.1	Tolkning av eget skapende arbeid i et kunsthistorisk perspektiv	146
5.2	Tolkning av eget skapende arbeid i et filosofisk perspektiv	148

5.2.1	En tolkning av damesko i Heideggers perspektiv	148
5.2.2	Den intuitive tilnærming.....	151
5.2.3	Walter Benjamins tid og erindring i eget skapende arbeid.....	152
5.3	Tolkning av eget skapende arbeid i et kunstteoretisk perspektiv	155
5.3.1	Vår omgang med sko og andre ting i en vanitas-sammenheng	155
5.3.2	Sko-installasjon som konseptkunst.....	157
5.3.3	Den transhistoriske essens i virkelighetens kunst.....	157
5.3.4	Endelighetsperspektivet artikulert av en installasjon	159
5.3.5	Lengsel, melankoli og nostalgi.....	159
5.3.6	Den allegoriske impuls i eget skapende arbeid	160
6	VANITASBEGREPETS KONSEKVENS I DIDAKTISK TENKNING	163
6.1	Det moderne mennesket.....	164
6.2	Den virkelighetssøkende kunst.....	165
6.3	Hvorfor beskjeftige seg med samtidskunst i undervisningen?	166
6.4	Angst som et begrep i oppdragelse og undervisning	169
7	ETTERORD.....	171
7.1	Refleksjon over metode.....	171
7.2	Om transcending	172

Litteraturliste

Figurliste

Vedlegg

1 INNLEDNING

1.1 Problemområde

Hva var det som fikk meg til å rette blikket mot begrepet vanitas? Våren 2000 leste jeg i *Norsk Kunstårbok 2000* en anmeldelse av en utstilling kalt Vanitas, holdt i Kunstnerforbundet, Oslo. En kurator, Kaare Stang, hadde invitert ni kunsthåndverkere til å gi begrepet vanitas et fysisk uttrykk. Vanitas er fremfor alt knyttet an til det allegoriske stilleben. Hodeskaller, frukter, såpebobler og blomster skulle minne tilskueren om livets forgjengelighet og tidens gang. Vanitas-stilleben fremsto som et *memento mori* – husk du skal dø! Men begrepet vanitas favner ikke bare forgjengeligheten, på latin betyr det også *forfengelighet*, tomhet. Vanitas-begrepet er med andre ord dobbeltbunnet. Denne dobbeltheten gir begrepet aktualitet i 2003, der begrepet ”knytter tett opp mot vår tids narsissistiske kroppskultur der aldring og forfall fortrenses in absurdum”.¹ Her ligger utfordringen i tematikken. Anmeldelsen ble en innfallsport til eget skapende arbeid og til teoretiske studier av begrepet vanitas.

1.2 Problemstilling

En studie av begrepet vanitas

- gjennom teoretiske tilnærminger

- gjennom eget skapende arbeid

- gjennom didaktiske refleksjoner

- Hva betyr begrepet vanitas?
- Hva kan en avklaring av begrepet vanitas bety for skapende mennesker og kunstneriske uttrykk?
- Hvilke konsekvenser kan dette få for didaktisk tenkning?

¹ *Norsk kunstårbok 2000*, årgang 9, (Forlaget Bonytt, Oslo, 2000), s. 79.

Her blir det tydelig hvilke begrep jeg vil studere. Dernest sier problemstillingen noe om de områdene jeg vil søke i. Til slutt presiseres problemstillingen. Teoretiske tilnærminger innebærer et studie i kunsthistorie, filosofi og kunstteori. Eget skapende arbeid vil fremstilles i en installasjon. Didaktisk tenkning vil ta utgangspunkt i det som foreligger som funn.

1.3 Begrepsavklaring

Her vil jeg kort gi en begrepsavklaring i forhold til vanitas før vi går videre.

Vanitas (lat. forfengelighet) 1. Allegorisk stilleben, ofte med et dødningshode, der alle de fremstilte gjenstandene skal minne om livets forgjengelighet. Typen var særlig populær i 1600-tallets Holland, særlig blant kunstnerne fra Leidenskolen.²

Vanitas, lat., tomhet, forfengelighet; *vanitas vanitatum*, forfengeligheters forfengelighet.³

Den øverste definisjonen vektlegger det kunsthistoriske, men utelater å si noe om forfengeligheten, hvilket den siste definisjonen gjør. Som nevnt er begrepet dobbeltbunnet. Vanitas knyttes til stillebengenren i kunsthistorien, der det var viktig å formidle at livet var kort, men at kunst og ting har evig liv. Vanitas-tanken har flere dobbeltheter: stillebenbildene fremviste luksusvarer sammenstilt med dødningshoder. Bildene skulle mane til ettertanke. Vanitas-begrepet kan knyttes til *tiden*, og det er dette som blir viktig i filosofien. Vanitas-tematikken i postmodernismen blir brukt til å reflektere over tidsbegrepet og eksistensielle vilkår. Vanitas utredes ytterligere senere i teksten.

1.4 Metode

Jeg vil kort si noe om de metodene jeg vil anvende. Tolkning av teorien vil få en hermeneutisk karakter. I denne tradisjonen vil den hermeneutiske spiral være sentral, der min forståelse av teksten skjer gjennom en prosess hvor den helhetlige mening av teksten søkes uttrykt, og hvor meningen av de enkelte deler bestemmes av den helhetlige mening av teksten. De enkelte delers mening kan så påvirke meningen av helheten.⁴

Paula Fure skriver i sin artikkel *Estetisk forskning* om kategorien transdisiplinaritet.⁵ Når det gjelder transdisiplinaritet, er det både praktiske og teoretiske disipliner som belyses ved hjelp

² Illustrert kunstordbok, 1984, s. 201.

³ Fremmedordbok, 1989, s. 369.

⁴ Steinar Kvale, *Det kvalitative forskningsintervju*, (Gyldendal norsk forlag, Oslo, 1997), s. 175.

⁵ Ella Melbye, *Hovedfagsstudium i forming 25 år*, HiT skrift nr 2/2002, Paula Fure, *Estetisk forskning*, s. 42.

av hverandre, skriver Fure. Hun henter inspirasjon fra Julie Thompson Klein, som sier at ”det ikke er den adderte kunnskap fra disse blokkene som gir kunnskap”.⁶ Blokkene skal overføre kunnskap til hverandre. Det er møtet mellom blokkene som gir uttelling på den nye kunnskapsproduksjonen.

Metodisk forholder jeg meg også til Poppers tre verdener. Poppers tenkning inkluderer både det fysiske, det åndelige og produkter av den menneskelige ånd. I 1969 holdt forskeren og filosofen Karl Popper en forelesningsrekke om *body-mind-problemet*, det vil si stoff/ånd problematikken, og om *verden 3* problematikken.⁷ Popper er, i motsetning til Descartes, pluralist. Han opererer med *verden 3* for å oppheve skillet mellom stoff og ånd, et skille som har eksistert lenge i tenkningens historie. *Verden 3* består av produkter av den menneskelige ånd. Og hvis *verden 1*, det fysiske, kroppen, og *verden 2*, det mentale, interagerer, må *verden 3* være et produkt av begge de to andre.⁸ Poppers hovedtese går ut på følgende:

Vi kan ikke forstå *verden 2*, altså den verden som er oppfylt med våre mentale tilstander, uten å forstå at dens viktigste oppgave er å *produsere verden 3*-objekter, og å bli *tilbakevirket på* av *verden 3*-objekter. For *verden 2* interagerer ikke bare med *verden 1*, som Descartes tenkte, men også med *verden 3*, og *verden 3*-objekter kan virke på *verden 1* bare gjennom *verden 2* som fungerer som et bindeledd eller formidlingsinstans.⁹

I etterordet vil jeg reflektere over metodebruken i forhold til hermeneutikk, transdisiplinaritet og Karl Popper.

Guide til oppgaven:

Den teoretiske tilnærmingen til problemområdet omfatter tre forskjellige disipliner: kunsthistorie, filosofi og kunstteori. Målet er å finne ut hva *vanitas* betyr, og de forskjellige fagområdene skal belyse *vanitas*-begrepet. Perspektivmøtene i de tre disiplinene i kapittel 2 skal gi en mest mulig nyansert og rik beskrivelse av *vanitas*. Etter den teoretiske tilnærming til begrepet, ser jeg på hvilken betydning begrepet *vanitas* kan få for skapende mennesker og kunstneriske uttrykk i kapittel 3. I første omgang foretar jeg en reise i samtidskunsten, der jeg ser på arbeider av kunstnere som Jeannette Christensen, On Kawara, Sophie Calle, for å nevne noen. Felles for samtidskunstnerne er at de på en eller annen måte tematiserer det forgjengelige, og noen ganger også det forfengelige. Deretter retter jeg søkelyset mot eget skapende arbeid. Hvordan kan jeg gjennom det kunstneriske forske med henblikk på *vanitas*?

⁶ Fure, *Estetisk forskning*, s. 43.

⁷ Fure, *Estetisk forskning*, s. 34.

⁸ Fure, *Estetisk forskning*, s. 35.

⁹ Fure, *Estetisk forskning*, s. 36.

I kapittel 4 foretar jeg en sammenfatning og tolkning av teoritilfanget og mitt eget skapende arbeid. På hvilken måte har mitt skapende arbeid belyst teorien, og hvordan har teorien påvirket uttrykket? Her drøftes de resultater jeg kom frem til. Funn her danner base for nye spørsmål i forhold til didaktikken.

Mine erfaringer fra teoriområdet og eget skapende arbeid påvirker den didaktiske innfallsvinkelen. Hvilke konsekvenser kan en avklaring av begrepet få for didaktisk tenkning? Dette belyses i kapittel 5. I etterordet reflekterer jeg over metode og transcendens.

2 TEORI

Teoridelen baserer seg på studier innenfor kunsthistorie, filosofi og kunstteori. Altså har jeg en heterogen tilnærming til teorien, idet jeg henter viten fra flere fagområder. Den ene disiplinen skal åpne opp for den andre. Målet er at stoffutvalget skal belyse problemstillingen, det er derfor viktig at fagområdene er i dialog med hverandre. I en transdisiplinær tilnærming er det også viktig at teorien og det skapende henger godt sammen. De overfører kunnskap til hverandre, og kan berike hverandre.

Begrepet vanitas befinner seg innenfor kunsthistoriedelen, men min forståelse av begrepet fører meg over i filosofi og kunstteori. Jeg starter med en utredning av begrepet i et kunsthistorisk perspektiv. Hva betyr egentlig begrepet vanitas? Vanitas legemliggjøres gjennom tingene rundt oss, og gjennom vår egen eksistens i tiden. Det er vår erindring som aktiverer vanitasbegrepet. Erindringen blir et viktig begrep å utrede i filosofidelen, og vår væren i verden, som Heidegger kommer inn på i *Kunstverkets opprinnelse*. Henri Bergson stopper opp ved tidens forgjengelighet og omskiftelighet, der bevissthetens liv sammenstilles med erindringen. Og intuisjonen viser oss varigheten, som er ensbetydende med oppsamling og gjenoppliving. Eksistensen sammenholdes i fortid, nåtid, og fremtid. Walter Benjamin erindrer praktisk, gjennom tingene, og har fokus på samleren, og dennes nærhet til allegorien og melankolien. Den kunstteoretiske delen tar for seg tingenes utvikling, fra å være masseproduserte objekter til å bli estetiske objekter. Kunstteorien utviser hvilken strategi som ligger bak denne transformasjonen. Tingene blir satt i sammenheng med vår lengsel etter virkeligheten. Melankolien og nostalgien, forgjengeligheten og eksistensen manifesteres i et kunstnerisk uttrykk, der både essensen og konteksten får betydning.

2.1 Kunsthistorie

Vanitas-begrepet finner vi i kunsthistorien, og på 1600-tallet, da man var truet av både krig og pest, var man seg bevisst at livet kunne henge i en tynn tråd. Det ble naturlig for poeter og kunstnere å gi liv til forgjengelighetssymboler. I det hollandske vanitas-stillebenet stiltes jordelivets symboler fra kunsten, lærdommen og vitenskapens verden mot dødens i form av hodeskaller, halvt utbrente lys og timeglass. Det skjebnesvangre budskapet og den monokrome fargeskalaen gir ofte en melankolsk stemning til disse bildene. Inspirert av kalvinistenes strenge moralbegrep, har maleriet gjort sitt beste for å lade den samtidige betrakter med ettertanke, og gjøre ham oppmerksom på livets forgjengelighet og alltings fåfenghet.¹⁰

Generelt gir stillebengenren oss en mulighet til baklengs å rulle opp en alternativ historie, som ikke er nedskrevet i bøkene. Bildene kan fremvise menneskelighetens forhold til omverden gjennom ting som ikke var predestinert for evigheten, da disse tingenes livslengde var utmålt i korte intervaller.¹¹

Ettersom vanitas knyttes til stillebengenren i kunsthistorien, vil det være naturlig å først starte med en kort utredning av stillebengenren. Et stilleben gjengir gjerne et begrenset utsnitt av virkeligheten; et stilleben er en iscenesettelse, og ofte er objektene funnet i kunstnerens umiddelbare nærhet.¹² En generell grunntanke i stillebenmaleriet, var å fundere over så vel åndelige som verdslige spørsmål. Særlig dominerende var forgjengelighetsmotivet, der bildene formidlet tanken om at livet er kort, men at kunsten har evig liv. Mange små detaljer innføres i bildet for å understreke dette budskapet, markspiste epler og gnagende insekter på blader. Enda mer påtagelig er timeglass, hodeskaller og utblåste lys.¹³

2.1.1 Stillebengenren

Stilleben er de livløse og ubevegelige tingenes genre, og den hadde sin blomstringstid på 1600-tallet. Stillebenmaleriets motivkrets omfatter både naturobjekter og menneskeskapte ting (naturalia og artificialia). Objektene er vanligvis løsrevet fra sin opprinnelige sammenheng. Vi har å gjøre med en skapt og kunstig orden, der ting vi omgir oss med blir vist frem. Bord, skap, hyller og nisjer blir benyttet i oppstillingene. Det iscenesatte er essensielt for genren,

¹⁰ Görel Cavalli-Björkman og Bo Nilsson, *Stilleben*, (Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs, 1995), s. 139.

¹¹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 7.

¹² Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 9.

¹³ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 11.

gjenstander blir stilt opp etter en bestemt hensikt. I følge Dreyers kunstleksikon oppsto stilleben genren før vår tidsregning, i romersk kultur. Motivkretsen den gang var frukt- og dyremotiver. De første stillebenmotiver i nyere kunst møter man i senmiddelalderen, og da som et underordnet element i større komposisjoner. Begrepet stilleben dukker ikke opp før på midten av det 17. århundre.¹⁴ Stilleben er en tysk oversettelse av den hollandske betegnelsen *stilleven*. ”Den af hollandsk afledte terminus *stilleven* betød oprindeligt ikke andet end ”ubevægelig modell”, ”ubevæget natur”¹⁵. Andre vanlige betegnelser på denne tiden var, i følge Schneider, *fruitagie*, *bancket* eller *ontbijt*, det kom an på motivkretsen i maleriet. Uansett betegnelse, felles for maleriene er at de viser *stille liv*, eller fremstiller ubevegelige gjenstander (objets immobiles). Stillebenbegrepet etablerer en overordnet kategori, herunder ordnes de forskjellige gruppene. På 1700 tallet oppsto begrepet *nature morte* i Frankrike, begrepet har en negativ klang, men vi skal huske på at stillebengenren fikk tildelt laveste rang på kunsthøgskoler i det 17. århundre. Avbildning av blomster, bøker, mat etc. ”modsvarede ikke forestillingen om en værdighetsorden, som i henseende til absolutistisk etikette som målestok for kunsten forkyndte det ophøjedes kriterium”¹⁶. Historiemaleriet med bibelske og mytologiske scener rangerte høyest, stilleben hadde å gjøre med den livløse natur, og rangerte følgelig nederst.¹⁷ Denne rangeringen var også et svar på hva som skjedde i samfunnet på denne tiden. Dette skal ikke utdypes i denne oppgaven, men kort sagt var føydalsamfunnet i ferd med å gå i oppløsning, og ergo ville de tradisjonelle privilegiesystemer gå i oppløsning. Samfunnseliten ønsket å gi form og orden til det nye systemet, og det var viktig at hver sosiale gruppe fikk anvist sin plass. Samfunnet beveget seg mot borgerlig handelskapitalisme. Den lave vurdering av stillebengenren endret seg på 1800-tallet. Den voksende borgerklassen satte pris på de hverdagslige motivene, og bildene hadde et format passende hjemmets vegger.¹⁸ Stilleben i modernismen pendler mellom to tradisjoner og deres forhold til tingen. Den realistiske tradisjon som er tuftet på den naturvitenskapelige tradisjon der tingen bare har en dimensjon, hvilket er den observerbare, og den idealistiske tradisjon, som innrømmer tingen flere dimensjoner. Det handler ikke bare om iakttabare fakta. Modernistene avviste

¹⁴ I kunsthistorien forekommer ofte klassifiserende begreper og teorier for fakta og saksforhold som den estetiske praksis allerede har skapt på et sent tidspunkt, slik også med stilleben, som først fikk et begrepsnavn etter at genren hadde passert sitt høydepunkt.

¹⁵ Norbert Schneider, *Stilleben. Tingenes realitet og symbolik. Stillebenmaleriet i begyndelsen af nyere tid*, (Benedikt Taschen Verlag, GmbH & Co., Köln, 1990), s. 7.

¹⁶ Schneider, s. 7.

¹⁷ I følge Schneider var det utenom – estetiske normer som bestemte. Utgangspunktet var det filosofiske skjema for det ”porfyriske trær”, der virkeligheten hever seg over det livløse, og øverst på rangstigen sto det besjelede mennesket, ”skabelsens krone”, som har en udødelig sjel. Schneider, s. 8.

¹⁸ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 13.

vanligvis all tradisjon, men stillebenet gjengir urørlige ting som kunne granskes nøye, og det billedskapende er et sentralt tema i modernismen.¹⁹

2.1.2 Den hengivne samlers betydning for stillebenet

Stillebenet avbilder ofte samlinger, raritetskabinett eller kuriositetskabinett som kunne minne om et slags stilleben. I spissen sto fyrster og keisere med fantastiske samlinger. Hensikten med disse samlingene var at de, i sitt kaotiske mangfold, skulle gi et bilde av den totale helheten. Samlingene utgjorde et mikrokosmos. Vi ser samlerens strev etter å bringe orden og system i denne uendelige mengde av formål, der tingen i seg selv bar på forutsetninger for å kunne ha løsningen på alle spørsmål. Av Gud hadde mennesket fått tillatelse til å råde over naturen og dets skapelser, men ikke å søke de bakenforliggende hemmeligheter. Samleren ønsket å spise fruktene av kunnskapens tre, og nettopp tingene skulle hjelpe dem med dette.²⁰ Samlingene ble i begynnelsen ordnet etter temmelig uskarpe grenser, ambisjonene lå på å vise mangfoldet, ikke den ordnede oppstilling. Etter hvert ble det opprettet metoder for det å samle og ordne i grupper, målet var struktur og fullkommenhet.²¹ Men ofte var målet i de fyrstelige samlinger preget av en dualisme. Gjennom samlingen skulle fyrsten lære verden å kjenne, men de dyrebare merkverdighetene skulle også kaste glans over fyrsten. Fokuset lå på det særegne og kuriøse, ikke struktur og orden. Nettopp i disse kunst- og kuriositetskabinetter lå kimen til den europeiske museums-tanken.²²

2.1.3 Etterlikning av naturen, timelighet og foranderlighet

I kjølvannet av stillebenmalerne utviklet det seg en sensibilitet for de estetiske virkemidler i maleriet. Gjenstandene ble omhyggelig utforsket og gjengitt, og begrepet ”trompe-l'œil” oppstår. ”Efterligning af naturen” lød slagordet i den sene middelalder. Illusjonistiske malerier var et ”splitter nytt” fenomen på denne tiden.²³ Målet for de franske og nederlandske

¹⁹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 17.

²⁰ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 21.

²¹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 23. Samuel von Quiccheberg (1529-1567) var den første som utviklet en metode for å samle og å ordne i grupper. Han publiserte en håndbok (1565) for innretningen av det ideale museum, som han betegnende nok kalte *Teathrum mundi*, verdens teater.

²² Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 24.

²³ ”Til Coburg har du malet en hjort, som fremmede hunde gjør ad, så snart de ser den” (Schneider, 1990:14). Den tyske humanist Dr. Scheurt`s omtale av Lucas Cranaachs maleri. Vi skal huske på at i middelalderkunsten

malerne i det 16. århundre var å gjengi ting minutiøst og samtidig ta hensyn til måten å se på. Fremdeles er stilleben underordnet bibelske motiver, og er å betrakte som tilbehør i historiemalerier. Vi taler ikke om autonomi for stillebenets del, ennå.

I følge Schneider var kunstnere besatte av tingene og deres stofflige beskaffenhet. Kunstnere fokuserte på lys og fargeforhold omkring gjenstandene, som endret karakter i løpet av dagen. Timelighet, foranderlighet og tilfeldighet var altså erfarings- og opplevelsesinnhold som inngikk i disse bildene, og i den etterfølgende tid i begrepet stilleben i det hele tatt.²⁴ På denne måte betoner bildene aspektet vanitas, tingenes forgjengelighet, igjen og igjen.²⁵

2.1.4 Tingenes og kunstverkets status og betydning i middelalderen

Kunstverk og ting har hatt ulik status gjennom tidene, og med denne uttalelse vil jeg starte med tingenes status i middelalderen. Kunsten skulle tjene til Guds ære, og selv om det fantes store kunstneriske personligheter i denne perioden, er det først i senmiddelalderen at kunstneres individualitet begynner å bli understreket.²⁶ Kunstnere skapte katedraler i fellesskap, og individuelle kunstverk kom senere. Med tanke på kunstverkets status, vil jeg gjøre rede for den middelalderlige hermeneutikkens læresetninger. I følge disse har tingene, foruten deres bokstavelige hverdagsbetydning, en tredobbelt religiøs betydning.²⁷ Det er den allegoriske, den moralske og den anagogiske. Hverdagsbetydningen ble betraktet som entydig, mens for spiritualbetydningens vedkommende var det åpning for flertydighet. En slik lese måte angir et flerfold av betydninger, hvor ett betydningsnivå kan aktualiseres på bekostning av et annet, alt etter leserens ønske.²⁸ Det er verdt å huske på at de forskjellige betydninger eksisterer innenfor en bestemt ramme. Umberto Eco gjør oppmerksom på at denne sammenhengen mellom regel og betydning er bestemt ved en verdensanskuelse som baserer seg på Ordo-ideen. "Forfalder ordo-ideen, tømmes verden for sin metafysiske

var ikke menneskekroppen lenger noe som skulle forherliges i naturalistisk form, men var et middel til å uttrykke åndelige realiteter. Aschehougs kunsthistorie, s. 55.

²⁴ Schneider, s. 16.

²⁵ Naturalismens fremstillingsform i forbindelse med illusjonismen finner sin parallell i nominalismens senmiddelalderlige filosofi, som utelukkende lar verden bestå av individuelle enkeltdeler (singularia). I følge denne lære er tingene selv i deres vesen, som sådanne, neppe erkjennelige, kun deres sanselig oppfattede ytre fungerer som "tegn" på dens eksistens. Schneider, s. 16.

²⁶ Aschehougs kunsthistorie, s. 55.

²⁷ Schneider, s. 17.

²⁸ L. Erslev Andersen, *Allegori og mimesis. Platon-Benjamin tur/retur*, (Special-Trykkeriet a-s, Viborg, 1989), s. 12.

substans, hva tilfellet er i overgangen fra middelalder/renaissance til nyere tid (barok)”.²⁹ I middelalderen dominerer ordo-ideen. Således kunne et fruktstilleben inneholde i positiv fortolkning hentydninger til ”Kristi blod, Kristi menneskeblivelses sødme og Kristi kærlighet til kirken”.³⁰ Motivene i malerkunsten ble etter hvert mer verdsliggjorte. Sakrale motiv ble skjøvet i bakgrunnen, mens mer verdslige aktiviteter ble trukket i forgrunnen. Mange kunstnere fant inspirasjon i emblemer.³¹ Maleriene fikk en dobbeltstruktur: de skulle være til både glede og nytte. Maleriene kunne nytes som estetiske objekter, og samtidig inneha et moralsk budskap.³² Ombytting av betydningsforholdene, dvs ”det trivielt konkrete dominans over de ophøjede, betydningsladede motiver”³³ må sees i sammenheng med sosiale og økonomiske omveltninger. De ny-rike i Nederland ønsket å visualisere sin rikdom i malerier. Tingenes status endres. Georg Lukàcs taler om tingliggjøringens fenomen:

Varestrukturens vesen beror på at et forhold, en forbindelse mellom personer, får karakter av tingaktighet og på denne måten en ”spøkelsesaktig gjenstandsmessighet” som i sin strenge, tilsynelatende fullstendig lukkede og rasjonelle egenlovmessighet dekker over ethvert spor av sitt grunnvesen; forholdet mellom mennesker.³⁴

Tingene, eller varen fikk en utstråling, og ble nærmest til fetisjer, og forutsetningen er et kapitalistisk samfunn.

Man ser her en utvikling i tingenes status. I middelalderen hadde ikke kunst status, kunstnere utførte servile kunster, og kunstverket var bare en etterlikning av selve Skaperen, som er den fullkomne kunstner. Kunstverket hadde alltid en tegnfunksjon i forhold til en oversanselig virkelighet, og ble kun verdsatt i dette perspektivet. Som nevnt forfaller Ordo-ideen i barokken, og avlesingen av tingene endrer karakter. En avmystifisering av tingene fant sted, og tingene fikk ny status.

²⁹ Erslev Andersen, s. 13.

³⁰ Schneider, s. 17.

³¹ Emblem betyr et merke med et spesielt symbolsk innhold, og emblemsamlinger ble brukt som oppslagsbøker på 1500 og 1600 tallet av kunstnere. Schneider, s.17.

³² ”De emblematiske meningskonstruksjoner ble ofte påvirket av konkrete politiske, økonomiske eller samfundsmæssigt – kulturelle begivenheder”. Schneider, s. 18. Stilleben kan altså si noe om kulturelle og økonomiske interesser, verdiforestillinger, ideer og idealer.

³³ Schneider, s. 27.

³⁴ Georg Lukàcs, *Historie og klassebevissthet* (Gyldendal norsk forlag, Gjøvik, 1971), s. 81.

2.1.5 Vanitas- stilleben

De første vanitas-stilleben fremkom på baksiden av malerier. Dette har, som nevnt, med rangering av motiver å gjøre. Vanitas-motivet på baksiden av et portrett symboliserer ”den forgængelighed, som er menneskets lod, den fremtidige tilstand for den person, som er portrætteret på forsiden”.³⁵ Teologien var i ferd med å tape land i senmiddelalderen. For å motvirke dette, makaberiserte prestene døden.³⁶ En annen årsak var den senmiddelalderlige individualisme. Det eksisterte et ønske om frigjøring fra ”massen”. Handelskapitalistiske forretningsmetoder idealiseres av handelsborgerskapet, akkurat som i forretnings-livet gjaldt det å slå til i det rette øyeblikket for å få en god handel, og for å få del i det evige liv måtte man velge rette tidspunktet for omvendelsen, som var i ”dødens afgørende øjeblik”.³⁷ Resten av livet var det mulig å dyrke sine økonomiske interesser, men det var ikke alle som kunne delta i denne ”festen”, med den konsekvens at stillebenbilder framviste vanitas-tankens ambivalens: luksusvarer som vekker begjær og lyst hånd i hånd med dødninghoder, som skulle mane til ”erkendelse af alle tings forgængelighed”.³⁸ Man skulle ikke nyte livet ubekymret. Symbolene i vanitas-bildene kunne være hentet fra samtidig litteratur eller emblemer, og tekster og emblemer viser at vanitas-bildene ikke bare handlet om det sørgelige faktum at livet er forgjengelig, de har også et moralsk innhold. Mange bilder advarer mot det hovmod som lærdom fører med seg. Den rike forekomsten av vitenskapelig symbolikk indikerer dette.³⁹ Hollandske Pieter Potters (ca 1597-1652) maleri *Vanitas-stilleben* (fig. 1) illustrerer fenomenet. De ytterste hemmelighetene unnflyr oss, og ikke engang den lærde unngår forgjengeligheten, noe hodeskallen indikerer.⁴⁰ Blomster, såpebobler og timeglass illustrerer livets forgjengelighet.

³⁵ Schneider, s. 77.

³⁶ ”Baggrunden var kirkens interesse, som indtil da havde befundet sig i sin alvorligste krise (tænk blot på kirkens splittelse i to pavekirker på det store vestlige skisma), hvori den skulle tilbageerobre den svindende inflydelse på lægfolk. Til dette formål indførte den ”Agoniets drama” i teologien”. Schneider, s. 78. Dette er altså en angststrategi for å beholde posisjonen.

³⁷ Schneider, s. 79.

³⁸ Schneider, s. 79.

³⁹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 139.

⁴⁰ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 144. Pieter Potter var i følge kunstnerbiografien virksom i Leiden og Amsterdam, han arbeidet i alle genrer, men er i dag mest verdsatt for sine stilleben, s. 250.



Fig. 1

Cornelis van der Meulen (1642-1691), malte to stilleben etter marmorskulpturer av prinsene Ulrik og Gustav, som døde i ung alder. På portrettet av prins Gustav, *Prins Gustav*, ser vi på den ene siden såpebobler. På den andre siden ser vi en hodeskalle og en bok. Såpeboblen viser øyeblikkets flyktighet, hodeskallen er et bilde på den skjøre menneskelige eksistens, boken viser vår søken etter livets sannhet (fig. 2).⁴¹



Fig. 2

En nåtidig betrakter kan ha vanskeligheter med å forstå det doble budskapet som 1600-tallets hollandske vanitas-bilder formidler. Luksusen og overfloden som man vil advare mot, er allesteds nærværende. Polerte messinginstrumenter, silke-duker og duftende roser taler et annet og forførerisk språk der de er plassert sammen med hodeskallene. De strenge kalvinistiske tekstene manet til en total fornektelse av verdslige ting, mens vanitas-bildene,

⁴¹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 144. Cornelis van der Meulen var maler og elev av Samuel van Hoogstraten, og var fra 1679 virksom i Stockholm. Han har blant annet utført interiørdekorasjoner og sterkt naturalistiske stilleben med en tydelig formfølelse, hvilket tyder på en orientering mot fransk senbarokk, s. 249.

tross sitt budskap, er beregnet på å nytes som kunstverk. De steg i verdi, og ble hengt opp i praktfulle, borgerlige interiører. Deres eiere hadde så visst ikke til hensikt å fornekte det verdslige.⁴² Oppsummerende kan man si at stilleben avspeiler samfunnet, maleriene kan si noe om historiske endringer, sosiale forhold, synet på virkeligheten, tingenes status og betydning og, ikke minst, om menneskers døds-bevissthet, særlig i barokken. Stilleben er dokumenter i kultur- og mentalitetshistorier, og har aktualitet i samtidskunsten, med den verdensanskuelsen vi har i 2003.

2.1.6 Å estetisere døden, vanitasstilleben i den moderne tradisjon

Også i den moderne tradisjon har vanitas-stillebenet overlevd, men her finnes ikke de moralske pekefinger som henviser til den materielle overflod, eller om kunnskap som kilde til evig liv. Tingen forekommer heller i hverdagslige sammenhenger. I modernismen var det andre spørsmålsstillinger som interesserte kunstneren når det gjaldt vanitas-temaet. I Paul Klees maleri *Stilleben med sønderslagen spegel*, 1932, utgjør speilet en gjenkobling til det opprinnelige vanitas-temaet (fig. 3). Det handlet dog ikke om speilet som en dyrebar ting, utenom det istykkerslåtte speilet som et advarende eksempel på hvordan det kan gå om man er forfengelig med sitt utseende, det gir en antydning om menneskekroppens forfall: at vi alle kommer til å dø. I tillegg til døden er det også noen metafysiske aspekter i bildet, både stigen til venstre og fuglevingene er symbol på overgangen mellom jord og himmel. Flasker, glass og beger er ikke arrangert på tradisjonell måte i henhold til vanitas-stilleben, de har tippet, innholdet renner ut og danner flekker, uorden råder, slik et knust speil ville gjengitt omgivelsene.⁴³ I Klees bilde finnes en rest av den moralitet som opprinnelig preget vanitasstillebenet.



Fig. 3

⁴² Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 145.

⁴³ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 151.

For andre, som for eksempel Andy Warhol, har gestaltningen av døden i allegorisk og symbolsk form helt forsvunnet i bildet *Dödskalle*, 1976-77 (fig. 4).

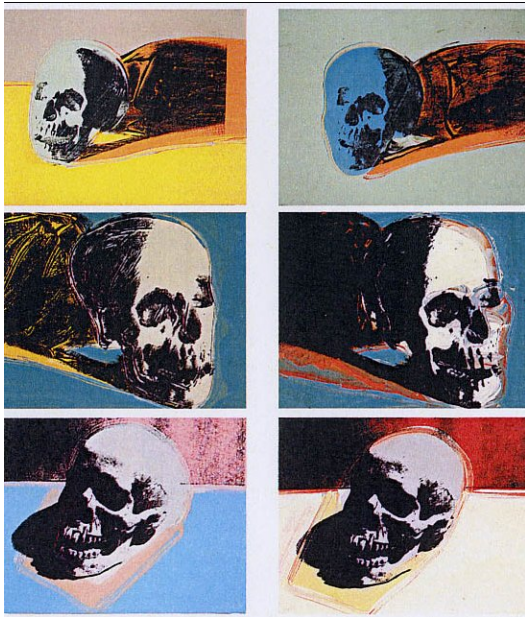


Fig. 4

Døden fremstilles istedenfor uten moralske implikasjoner, på en direkte måte, uten omsvøp. Man rendyrker det betydningsbærende element som hodeskaller og lys. Hos Warhol er det hodeskallen som benyttes for å gi en vanitas-tolkning. Han baserer seg på et fotografi som han bearbeider, og bruker på en malerisk bakgrunn. Robert Mapplethorpe benytter seg av fotografiet på en rendyrket måte i *Dödskalle*, 1988 (fig. 5).⁴⁴

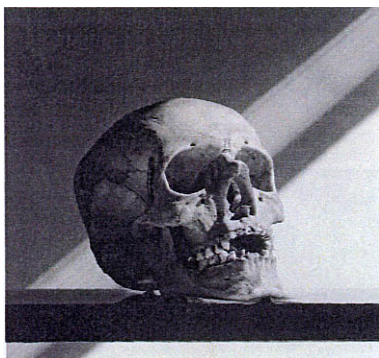


Fig. 5

Han arbeider i atelierfotografiets tradisjon, og er nærmere den eldre stillebentradisjonen enn Warhol, fordi han anvender en tradisjonell billedkomposisjon. Dette gir oss en følelse av en

⁴⁴ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 152. Mapplethorpe (1946-1989) var en amerikansk kunstner som fikk sitt gjennombrudd i begynnelsen av 1980 tallet med bilder av New Yorks homoseksuelle subkulturer som han gestaltede med en formell presisjon og teknisk briljanse, s. 249.

klassisk, sentral komposisjon og symmetri, og hans arbeid er mer autentisk enn Warhols, som fremstår som glatte og mindre autentiske. Ved lysets hjelp modellerer Mapplethorpe frem en tredimensjonalitet som hadde vært bannlyst i modernismen, og han skulpterer frem en hodeskalle som har en fysisk påtagelighet. Omsorgsfullheten og perfektjonen er tydelig. For Mapplethorpe var det å avbilde døden så konkret sannsynligvis en form for terapi. Fotografiet hos Mapplethorpe var en besvergelse av døden.⁴⁵ Fotografiet utviser ingen sentimentalitet eller følelsesmessige karakteristika. Hodeskallen blir et symbol for en hel tidsepoke der aids har vært sterkt nærværende.

2.1.7 Kunstverkets åpenhet og lukkethet

Kunstverk opererer med en åpenhet og lukkethet samtidig; Umberto Eco mener at formen er ”æstetisk gyldig i den udstrækning den kan sees og forstås under mange forskjellige perspektiver ved at fremvise en rigdom af aspekter og genklange uden overhovedet at ophøre med at være sig selv”.⁴⁶ Lukketheten består i at kunstverket har lukket seg i en fullkommen form, for eksempel en installasjon med sko, men er samtidig et åpent kunstverk med mulighet for å tolkes på forskjellige måter, uten at dets ikke-reproduserbare egenart endres, som Umberto Eco sier. Enhver resepsjon av kunstverket fordrer et nytt perspektiv. I vår tid har mottakeren denne friheten, og det er ingen nødvendigheter, eller hierarki av vesensenheter som styrer tolkningsprosessen. I en fortolkningsrelasjon kan et hvilket som helst kunstverk kreve ett fritt og skapende svar i den moderne estetikk, men man skal være seg bevisst den sosiale rammen rundt den estetiske praksis.⁴⁷ Umberto Eco sier om dialogen mellom kunstverket og betrakter at

Konsumenten i selve reaksjonen på nettet av stimulanser og i selve forståelsen for deres indbyrdes relation medbringer en konkret, eksistentiel situation, en særlig betinget sensibilitet, en bestemt kultur, smagstilbøjeligheder, personlige fordomme, således at forståelsen af den oprindelige form følger et bestemt individuelt perspektiv.⁴⁸

⁴⁵ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 153. Mapplethorpes fotografier må relateres til hans egen livssituasjon. Han gestalter døden meget autentisk, det er som om han er i dødens venteværelse med sine fotografier. I sine selvportrett undersøker han sitt eget kjønns grenser, noe som munner ut i et selvportrett fra 1988, der han sitter utmagret og tilbakelent, merket av døden. Han døde 43 år gammel av aids, s. 154.

⁴⁶ Jørgen Dehs, *Æstetiske teorier* (Odense universitetsforlag, Gylling, 1995), Umberto Eco, *Det åbne værks poetikk*, s. 103.

⁴⁷ Gunnar Danbolt har utviklet en kunsthistorisk metode og modell for den estetiske praksis som anskueliggjør de meningsrelasjoner som er innbefattet i begrepet om den estetiske praksis, og forholdet mellom interne og eksterne aspekter er opptegnet i en bestemt figur. Figuren innbefatter bla kunstneren, den innforståtte betrakter og kunstverket i en trekant, videre går kunstner, betrakter og kunstverk inn i en større sammenheng, der den estetiske praksis kobles inn. Dette settes inn i den sosiale virkelighet generelt. Kunst og kultur 1/01, Per Sigurd Tveitevåg Styve, *Begrepet om den estetiske praksis*, s. 34.

⁴⁸ Eco, *Det åbne værks poetik*, s. 103.

På den andre siden står kunstneren med sitt kunstverk, som gjennom å organisere kommunikative effekter inviterer mottakeren til å forstå og nyte kunstverket, ”således som han har produsert den”.⁴⁹ Sammenligner vi den moderne estetikk med middelalderens hermeneutiske fortolkningspraksis, får kunstner og mottaker en annen rolle, og kunstverket en annen funksjon. I middelalderen eksisterte regler som ledsaget mennesket i tolkningsprosessen, og, som nevnt, kunne kunstverket tolkes bokstavelig, allegorisk, moralsk og anagogisk. Kunstverket var delvis åpent, det kunne tolkes på flere måter, men innenfor svært bestemte rammer ”således at læserens fortolkningsmessige reaktion aldrig glider ud af ophavsmandens kontrol”.⁵⁰ Det finnes altså 4 allegoriske tolkninger, og ingen andre, og rammen var den middelalderlige Ordo-idéen. Det eksisterte en bestemt verdensanskuelse, der mottaker av kunstverkene nærmest var tvunget inn i en hermeneutisk ”tvangstrøye”. Tolkningen skulle peke mot ett sentrum, og i sentrum var Gud, og ikke kunstverket. Man kan si at kunstverket var teologiens ”tjenestepike”. Gunnar Danbolt understreker at for å forstå middelalderkunst må man være seg bevisst den sosiale ramme som den estetiske praksis virket innenfor. Han betrakter de eksterne momenter som en rekke variabler, for eksempel ”kirken som oppdragsgiverinstitusjon, den håndverksmessige opplærings-institusjonen og den mer generelle billedbruksinstitusjonen”.⁵¹ Den middelalderlige verdensanskuelse endres i barokken. I barokken oppfattes ikke kunstverket som et objekt som bygger på gjennomskuelige relasjoner.

Ser man barokkens åndelige liv som det første klare uttrykk for den moderne kultur og sensibilitet, så er det fordi mennesket her for første gang løsriver seg fra den kanoniserte norm og i kunsten så vel som i videnskapen står overfor en verden i bevegelse, der forlanger skaberkraft og oppfinnsomhet.⁵²

I barokken endrer allegorien karakter. Ordo-idéen forfaller, og det guddommelige eksisterer ikke på samme måte. Knut Ove Eliassen kommer inn på dette i sitt essay om tingenes ontologi:

Barokkens verden er en fallen verden, hvor Gud eller det guddommelige ikke lenger finnes. Av det faktum at guddommen etter syndefallet har trukket seg tilbake fra verden, følger det at alle former og alle tegn er av menneskelig herkomst. De er derfor uten forankring i en hinsidig og sikker sannhet. Det er i den barokke allegorien at dette kommer mest eklatant til uttrykk.⁵³

Tingen refererer ikke lenger til noe guddommelig, den utstråler ikke en betydning, en mening. Tingen får den betydning allegorikeren tillegger den. Tingen er det som blir igjen når alt

⁴⁹ Umberto Eco, *Det åpne værks poetikk*. 103.

⁵⁰ Umberto Eco, *Det åpne værks poetikk* s. 105.

⁵¹ Styve, *Begrepet om den estetiske praksis*, s. 34.

⁵² Umberto Eco, *Det åpne værks poetikk*, s. 106.

⁵³ Christa Lykke Christensen og Carsten Thau, *Omgang med tingene. Ti essays om tingenes tilstand* (Aarhus universitetsforlag, 1993), s. 72.

menneskelig er fortid. De er påminnelser om vår verdens forgjengelighet, og har karakter av å være en slags ”tidens monumenter”. Tingenes beskjed er at tiden fortærer alt. Skillet mellom middelalderallegorien og barokkallegorien viser seg i tingenes endrede status og betydning, barokken avsløres tingene som konvensjonelt bestemte. Med den barokke allegori følger erkjennelsen av tingenes substansstap, og dermed blir erfaringen av forgjengelighet helt sentral.⁵⁴ Både naturen og historien oppfattes som forfallsprosesser, og sammenkobles i Benjamins begrep *naturhistorie*. ”Historien som naturhistorie anskueliggjøres i ruinen, som sammen med liket, er den barokke allegoriens mest sentrale emblem”.⁵⁵ Ruinen synliggjør menneskets skaperverk som forgjengelig idet forfallsprosessen bringer ruinen og tingene tilbake til naturen. Det er den barokke allegori Walter Benjamin griper fatt i og rehabiliterer. Hans fokus ligger på erfaringen av forgjengelighet og meningstap, men samtidig, og som jeg senere vil komme inn på, er omsorgen for å redde tingene for evigheten et sterkt allegorisk motiv. Allegoribegrepet er med andre ord motsetningsfylt. Allegorier i dag skiller seg igjen fra den barokke allegori, Gjesvik gjør et poeng ut av dette skillet. Den barokke allegori er fremdeles preget av konvensjoner for tingenes betydning. Ting kunne representere det gode (sommerfugl) eller det onde (slange), død (hodeskalle) eller oppstandelse (kornaks). Samtidig er den barokke allegori preget av det referensielle forfall. Tingene er ikke entydige, og det er denne mangetydighet som preger den postmoderne situasjon. I dag er konvensjonene for tingenes betydning ytterligere svekket. Det er opp til oss å skape kontekster hvor tingene gis mening.⁵⁶ Kunstverket står åpent. Det tosidige, barokke vanitas-motiv fremhever livets forgjengelighet og håpet om frelse, i vår sekulariserte tid er ikke håpet om frelse nærværende. Når vi i postmodernismen anvender vanitas-temaet, er dette ut i fra et behov for å reflektere over tidsbegrepet og våre eksistensielle vilkår: ”fortiden som tapt, og det faktum at vi skal dø”.⁵⁷ Suveniren stammer fra opplevelsen, relikvien fra liket, men relikvien forutsetter et religiøst verdensbilde. Derfor er suveniren den moderne allegoris nøkkelfigur. Suveniren kan skape sammenheng i en kaotisk verden, den blir, som jeg senere kommer inn på, et minneobjekt som setter oss i stand til å erindre vår fortid, og den har evne til å kompensere for et tap.

⁵⁴ Torild Gjesvik, *Stilleben-Samling-Allegori. En studie over Jennifer Lloyds installasjon Vanitas*, (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1997), s. 101.

⁵⁵ Gjesvik, s. 102.

⁵⁶ Gjesvik, s. 109.

⁵⁷ Gjesvik, s. 111.

2.1.8 Tingen som selvrepresenterende

I utgangspunktet var stilleben en gjengivelse av tingen, men i modernismen var det også en annen retning som begynte å gjøre seg gjeldende, en retning som søkte den konkrete virkelighet. Impresjonistene var de første som skildret den moderne storbyen, de var åpne for den nye sosiale gruppen, middelklassen, og skildret livet på kaféer, restauranter og teatrene. Det var en interesse for å arbeide med virkelighetens realiteter. Rundt 1911 begynte både Picasso og Braque å inkorporere deler av virkeligheten i sitt maleri. Det startet med imitasjoner av bokstaver, og videre med fragmenter av virkelige ting, for eksempel en avis som ble lagt direkte på maleriets overflate. Det er dette som kalles collage, og det var en radikal handling å innføre deler av virkeligheten i kunsten, tingen fikk representere seg selv i maleriet. Det var første gang banale og masseproduserte ting ble integrert i kunsten, noe Walter Benjamin satte søkelyset på og problematiserte. I Picassos collage *Butelj, glas och fiol* (1912) er det kaféen som er miljøet (fig. 6). Den konkrete virkelighet gjengis med konkrete objekter. På kafé leste man avis og tok et glass mens man lyttet på levende musikk.⁵⁸

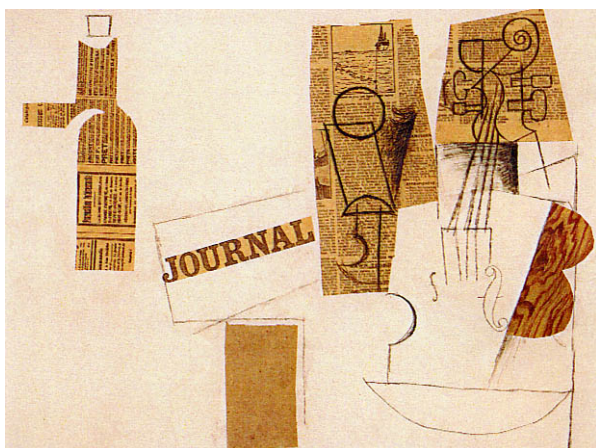


Fig. 6

Industrien, med evne til å masseprodusere like ting, forandret det moderne samfunnet og kunsten. Det var Marcel Duchamp som innledet det banebrytende steget inn i en mer objektbasert kunst, og vi beveger oss bort fra den avbildende kunsten. Allerede i 1913 hadde han funnet sitt første ready-made, en industritilvirket ting som ikke hadde blitt rørt av menneskehånden. I 1917 stilte han ut sitt berømte pissoar, *Fontän* (fig. 7). Det var valget av objektet som var viktig, ikke selve objektet. Kunsten blir idébasert og opphøyd til kunst i

⁵⁸ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 183. Georges Braque (1882-1963), utviklet seg til kubist i tett samarbeid med Picasso. Braque utviklet etter hvert en realistisk stil, og få kunstnere har betydd mer for stillebentradisjonen enn Braque, s. 244.

selve konteksten, der betydningen ble skapt i dialogen mellom verket og betrakter, betrakter blir medskapende med hensyn til betydningen.⁵⁹



Fig. 7

Surrealistene hadde også interesse for hverdagslige objekter, og beveget seg ut av sine ateliéer, det var i den moderne storby butikkvinduer og loppemarkeder surrealistene fant sine objekter. Begrepene *objet trouvé* og *objet composé* er betegnende for deres strategi. Surrealistene fant sine objekter, *objet trouvé* betyr funnet objekt, Duchamp var konsekvent opptatt av den masseproduserte ting, surrealistene har ingen begrensninger for sine funn. De kan være nye eller brukte, uorganiske eller organiske. Det viktigste var å frigjøre tingen fra sin opprinnelige funksjon og vekke andre følelser enn de som er manifeste i tingens ytre apparisjon. En annen strategi er å arrangere et møte mellom ting som vanligvis ikke hører sammen, *objet composé*, for eksempel mellom en symaskin og en paraply. De ønsket å åpne for tingens underliggende betydning, og Freuds lære om drømmetolkning spilte en stor rolle, hans symbollære ble en ramme for tingens nye betydningsnivå, der også lyst spilte en sentral rolle, og dermed også forholdet mellom det mannlige og kvinnelige. Meret Oppenheim (1913-1985) var en kvinnelig kunstner som arbeidet surrealistisk i sitt verk *Min gouvernant*, 1936. Hun har en maskulin tilnærming til objektet (fig. 8). Hennes objektsammenstilling består av ett par hvite, høyhælte sko som har frigjort seg fra sin opprinnelige funksjon, og blitt lagt opp ned på et fat, og deretter blitt bundet sammen med et snøre. Resultatet ligner en matrett, en gås eller en kalkun som ligger klar til servering. En transformasjon har skjedd, skoene har fått

⁵⁹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 187.

en ny betydning. Oppenheim har vært lydhør overfor de mannlige surrealistenes glede over skoenes fetisjistiske verdi, men i sitt kvinneperspektiv overfører hun skoene til samme kvinnelige sfære som kjøkkenet og matlaging.⁶⁰ Her er skoene servert, klare til å bli fortært.

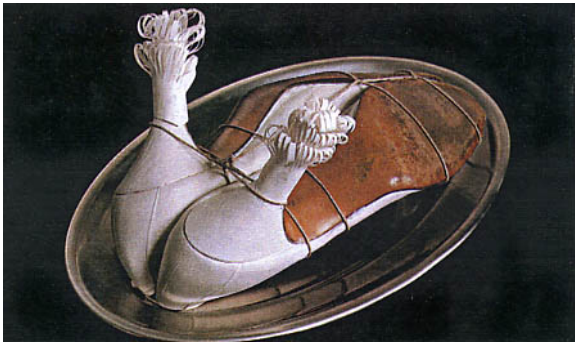


Fig. 8

Duchamps måte å lage kunst på fikk særlig gjennomslag rundt 1950-tallet i USA, og noe senere i Europa. Assemblage er en betegnelse som brukes på en kunstnerisk anvendelse av tingen, en strategi kan være å samle sammen likeartede ting, for eksempel avfallsprodukter fra det moderne forbrukersamfunnet, og stille dette ut. Tingen behøver nødvendigvis ikke ha en utpreget kulturell aura, slik popkunsten gjerne innlemmer uinteressante objekter, for eksempel en suppeboks, i sin kunst. Målet var å innlemme massekulturens objektverden i kunsten. Popkunsten var aldri opptatt av selve tingen, i motsetning til den tilsvarende europeiske retning, kalt nyrealismen. Nyrealismen preges av vår kulturs fossil, som fremviser vår forbrukerkulturs destruktive sider. Det er tingen i seg selv, deres fysiske tilstedeværelse snarere enn deres betydningsbærende evne som teller, dermed skiller de seg fra surrealistene, som var opptatt av objektets betydning.⁶¹ Daniel Spoerri (1930), en initiativtaker til nyrealismen, gir oss med sin *Krydderhylle*, 1963, et eksempel på en assemblage (fig. 9). Krydderboksenes fysiske tilstedeværelse er viktig, boksene kan betraktes som vår kulturs fossiler. Man kan spørre seg om det er nødvendig med en så rikholdig krydderhylle, da krydder går relativt tidlig ut på dato. Her aner vi en kritikk av forbrukskulturen. Boksene er et masseprodusert produkt som ikke har noen egenverdi, men i kraft av sin tilstedeværelse i en krydderhylle, i en samling, innsatt i en kunstnerisk sammenheng, blir de interessante. Samtidig er det et utsnitt av virkeligheten, en samling som står igjen til antropologene når vi kanskje er borte.

⁶⁰ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 191. Oppenheim sluttet seg til surrealistene, og deltok på deres utstillinger mellom årene 1932 og 1937, hennes tidlige bilder underordnet seg den magiske surrealismen, bildene hadde ofte underfundige tekster. Etter 1936 egnet Oppenheim seg til objektkunsten.

⁶¹ Cavalli-Björkman og Nilsson, s. 195.



Fig. 9

Med Spoerri's arbeid befinner vi oss utenfor stillebenets tradisjonelle område, vi nærmer oss igjen det usorterte mangfoldet i kuriositetskabinettene, der objektets fysiske tilstedeværelse er viktigere enn dets representasjon. Man kan nesten si at Spoerri står nærmere samlingen og kuriositetskabinettene enn stillebenets representative tilnærming. Dog er ikke krydderboksene ment til å kaste glans over deres eier, heller ikke vil man betrakte denne samlingen som et mikrokosmos som skulle gi svar på alle spørsmål.

Oppsummerende kan man si at en anvendelse av vanitas-begrepet i kunsten dreier seg om bevisstheten på egen eksistens i tiden, der det i første omgang var ytre truende faktorer som ledet til en interesse for forgjengelighetssymboler. Og det var avbildede gjenstander som formidlet budskapet, en sammenstilling av luksusvarer (det forfengelige) og hodeskaller (det forgjengelige) skulle lade betrakter med ettertanke over livets forgjengelighet. Her lå det et moralsk budskap. Ordo-ideen forfalt og tingenes status utviklet seg gradvis, fra å være bundet opp til helt bestemte betydninger, til å være underlagt den menneskelige fortolkning uten Gud som overbygning. Det referensielle forfallet medfører innsikt i verdens forgjengelighet. Tingen får den betydning allegorikeren tillegger den, og mangetydigheten preger også den postmoderne situasjon. Det er opp til oss å skape kontekster der tingene gis mening. Vanitas-temaet blir i postmodernismen brukt til å reflektere over tidsbegrepet og eksistensielle vilkår. Begrepene tiden og eksistensielle vilkår leder oss over i neste teoriområde, filosofien. Og det er først og fremst værens mening Heidegger forsøker å forstå med sin filosofi.

2.2 Martin Heidegger, sannhetens iverksettelse i kunstverket

Gjennom kunstverket ønsket Heidegger (1889-1976) å vise hvilken sammenheng kunstverkets vesen har med filosofiens grunnspørsmål. Ved å belyse dette tema, berører han den problematikken som sto ham nær. Han leter etter værens mening, og kunstverket er åstedet for denne søken.⁶² Heideggers hovedverk *Væren og tid* (Sein und Zeit) omhandler det store værensspørsmålet, der tiden fungerer som en horisont for et forsøk på å få forståelsen av værens mening.⁶³ Jeg går direkte til *Kunstverkets opprinnelse*, for gjennom min forståelse av denne artikkelen å kunne si noe om brukstingen, kunstverket og menneskets virkelighet. For Heidegger skulle kunsten formidle de høyeste og mest verdifulle forestillinger mennesket kunne ha om verden og seg selv.⁶⁴ Man kan kalle ham fundamentalontologisk. Alle problemer er like mye tilstede og like viktige for den tenkende, slik at Heideggers estetikk viker fra den tradisjonelle estetikk, som er mer regionalontologisk, dvs. at den tar for seg avgrensede områder, og lar estetikken bare bli et perifert delområde av filosofien.⁶⁵ Heidegger er kjent for sitt svermeriske forhold til det enkle, førindustrielle liv, en sympati som kunne etterspores i hans egen klesdrakt, som mest av alt minnet om en bondes beskjedene søndagsklær.⁶⁶ Heidegger fremsto som forkynneren av det 20. århundrets angst og ubotelige ensomhet, av den menneskelige eksistens og søken etter mening i en gudløs verden.⁶⁷ Heidegger hadde et fenomenologisk krav om å gå til saken selv. Han var i en periode elev av Edmund Husserl (1859-1938), grunnleggeren av fenomenologien, men deres veier skiltes ad. Heidegger definerer fenomen som det som viser seg ved seg selv, det åpenbare. Den opprinnelige sak har en opprinnelig måte å vise seg på, og det er fenomenologiens oppgave å la saken bli sett i dens opprinnelighet, slik den viser seg ved seg selv. Alt etter hvilken sak det dreier seg om, har den sin særegne måte å vise seg på, en sko eller et saksforhold viser seg nødvendigvis ulikt, og dette må fenomenologien ta høyde for, og gjøre rede for disse forskjeller, mener Heidegger, og også Husserl.⁶⁸ Heidegger skiller seg bla fra Husserl i hvordan han er rettet mot tingene. Husserl er rettet mot tingene gjennom synsakten⁶⁹, men

⁶² Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (Pax Forlag A/S, Oslo, 2000), s. 135.

⁶³ Arne Grøn og Jørgen Husted, *Filosofileksikon*, (Zafari Forlag, Oslo, 1996), s 230.

⁶⁴ Heidegger, s. 136.

⁶⁵ Heidegger, s. 150. I følge *Filosofileksikon* s. 229, setter Heidegger sin egen tenkning i forhold til den europeiske metafysikken, fra Platon til Husserl, der han går tilbake til metafysikkens grunnlag, og velger å bestemme metafysikk som en viten som behandler alle emner likeverdige. For øvrig tar jeg avstand fra hans sympati for nazismen, og jeg kan ikke se at dette synet har preget "Kunstverkets opprinnelse".

⁶⁶ Poul Lübcke, *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, (Politikens Forlag, København, 1982), s. 118.

⁶⁷ Lübcke, s. 119.

⁶⁸ Lübcke, s. 121.

⁶⁹ Lübcke, s. 132.

Heidegger mener at den håndterende, brukende omgang med tingene er den mest direkte tilgang til det værende.⁷⁰ Heidegger lar dette perspektivet gjelde for både bruksting, skapt av mennesket, og naturlige ting, for eksempel solen, der vår primære tilgang til solen er den vi oppnår når vi bruker den. Det er gjennom erfaring av, og bruk av tingen at tilværen får tilgang til tingen. Men når det dreier seg om å erverve sannheten, må tilværen trekke seg tilbake fra sine gjøremål, fra larm og tant.⁷¹ Sannheten er noe det enkelte mennesket må erverve seg, det finnes forskjellige måter å gjøre dette på, uten at det blir for subjektivistisk, og Heidegger mener at kunstverket har evne til å åpenbare en sannhet.

2.2.1 Kunstverkets opprinnelse - en tolkning av Heideggers tekst

Forståelsen av teksten blir identisk med hvordan jeg greier å uttrykke denne forståelsen⁷², og tolkningen kan dermed bli betraktet som personlig. På den annen side står jeg i en kunnskapsmessig kontekst som gjør at min fortolkning ikke bare blir personlig. Kunstverket har en værensform som står i en særstilling i forhold til det forhåndenværende eller tilhåndenværende.⁷³ I sin tekst visker Heidegger vekk skillet mellom kunsten og tenkningens virkelighetsforståelse, der disse to erfaringsformene gjensidig kan berike hverandre.⁷⁴ Heidegger mener at kunstverket har styrke til å få oss ut av "værensglemselen", for i kunstverket er sannhetens tilsynekomst, uavhengig av skaperens eller betrakterens subjektivitet.⁷⁵ Altså er det ikke begrepene som eier sannheten, "sannheten er overbegrepslig".⁷⁶ I kunstverket møtes det konkrete og noe annet, og derfor mener Heidegger at tingligheten i verket er essensiell, for det er i tingligheten at det andre eksisterer.⁷⁷ Hvordan definerer så Heidegger begrepet ting? Et kunstverk er materielt, og det må vi forholde oss til.⁷⁸ I sin søken vil Heidegger skille mellom den "blotte og bare ting"⁷⁹ og kunstverket, og han går på en snirklete vei i sin ferd. Fundamentet er den greske tenkning, som han mener har mistet mye av sin opprinnelige betydning, bl.a. fordi de greske ord ble overtatt av den

⁷⁰ Lübbcke, s. 133.

⁷¹ Lübbcke, s. 147.

⁷² Heidegger, s. 154.

⁷³ Lübbcke, s. 137. Heidegger har et skille mellom det tilhåndenværende, bruksgjenstander er til hånden når vi skal bruke den, det forhåndenværende er den interessefrie tilgang til det værende, og mer knyttet til å betrakte en ting som en ting med bestemte egenskaper. Heidegger har ikke gjort dette skille til et poeng i sin filosofi, s. 135.

⁷⁴ Heidegger, s. 151.

⁷⁵ Heidegger, s. 124.

⁷⁶ Heidegger, s. 153. I europeisk filosofi hevdes det at begrepet har forrang fremfor bildet, men Heidegger hevder at sannhet finner sted i kunstverket, han har dermed oppløst forbindelsen mellom begrep og sannhet.

⁷⁷ Heidegger, s. 12. Men det "er fra verket alene og ikke fra dets tinglige underbygning at man må forstå den sannhetens fremtredelse som skjer", sier Gadamer på s. 124 i sin Innføring.

⁷⁸ Heidegger, s. 21.

⁷⁹ Heidegger, s. 14.

romersk-latinske tenkning.⁸⁰ Er en ting en substans med egenskaper⁸¹, eller er en ting et sanseintrykk?⁸² Tingen forsvinner i begge fortolkninger, mener Heidegger.⁸³ Tingen er formet stoff, og denne definisjonen passer for naturting og bruksting.⁸⁴ Han deler tingene rundt oss i tre kategorier: naturting, bruksting og kunstverk.⁸⁵ Hvilken vei går Heidegger så for å se tingens tinglighet? La meg begynne med resultatet først. Heidegger mener at kunstverket åpner på sin egen måte det værendes væren. Sannheten fremstilles i kunstverket. Hvordan kom han frem til dette resonnementet? Heidegger finner ut at også stoff-form definisjonen er et overfall på tingen.⁸⁶ De tre herskende tingbegrep sperrer veien for ”tingens tinglighet og brukstingens brukstinglighet, og ikke minst for det verksmessige ved verket”.⁸⁷ Hvordan skal de tre ting-kategoriene komme inn i vårt synsfelt som det de er? Det er viktig å la ” det værende være det værende det er”.⁸⁸ Hva er det som ikke tvinger seg på tingens tinglighet? Kunstverket. Heidegger benytter seg av et par støvler, malt av van Gogh, som bruksting, og selve maleriet som kunstverk for å vise hva han mener (fig. 10).



Fig. 10

⁸⁰ Heidegger, s. 16.

⁸¹ Heidegger, s. 15.

⁸² Heidegger, s. 19.

⁸³ Heidegger, s. 21. Substans – egenskap definisjonen plasserer tingen for langt bort, en abstraksjon, og den andre definisjonen av ting som et sanseintrykk trekker tingen for nært innpå, et tolket inntrykk.

⁸⁴ Heidegger, s. 21.

⁸⁵ Heidegger, s. 24. Brukstingen inntar en stilling mellom den blotte og bare ting og kunstverket, brukstingen har ikke kunstverkets selvtilstrekkelighet, men er også formet av menneskehånden. Formen vil være sekundær i forhold til naturtingen, granittblokken, mens for en bruksting, en sko, vil formen være primær. Form og tjenlighet henger nøye sammen, og det er i forhold til brukstingene vi har et begrep om form og stoff, mener Heidegger på s. 29. Brukstingene er mennesket nærmest.

⁸⁶ Heidegger, s. 27. Denne definisjonen har fokus på bruken, og Heidegger mener at ting-væren blir usynlig hvis man trekker fra det som er knyttet til bruken. Ergo forsvinner det tinglige ved verket og naturtingen, som ikke er bruksting i egentlig forstand, og da blir stoff-form definisjonen utilstrekkelig.

⁸⁷ Heidegger, s. 27.

⁸⁸ Heidegger, s. 28.

I kunstverket erfarer Heidegger skoenes tjenlighet og pålitlighet.⁸⁹ I van Goghs kunstverk ser Heidegger bondekvinnens slit, alle de skritt hun gikk, bekymringene. Dette var sannsynligvis ikke bondekonaen i kontakt med, hun så bare skoenes tjenlighet, og skoenes væren eksisterte i kraft av funksjonen, og denne fortroligheten påkalte ikke teoretiske refleksjoner. For bondekonaen er det bruken av brukstingen som er meningsbærende. Så fortrolig er forholdet sko/menneske at sko glemmes.⁹⁰ Hva så når de blir slitt og ikke kan brukes? Her svarer Heidegger at restene etter en lang tids bruk er ”et vitnesbyrd om det opprinnelige vesen til brukstingens væren”.⁹¹ Til tross for at tjenligheten opphører, vil alltid ett ekko av skoenes pålitlighet eksistere. For Heidegger er ”tingens vara och sken”⁹² to sider av samme sak. Sannheten om tingen avsløres i kunsten, og gjennom kunstverket synliggjøres virkeligheten slik den er. Et værende, sko, trer frem og avdekker sin væren. Kunstverket makter å synliggjøre brukstingen i sin bruk, uten å bruke brukstingen konkret, eller overfalle skoene med teoretiske spekulasjoner. Kunstverket lot oss vite hva et par sko i sannhet er.⁹³ Kunstverket evner å gjøre to ting: det lar virkeligheten være, ergo ingen fortolkningsovergrep, samtidig som det åpenbarer virkeligheten slik den er, men ikke som en gjengivelse av et par forhåndenværende sko.

Kunstverket åpner på sin egen måte det værendes væren. Denne åpningen, dvs. avdekningen, dvs. det værendes sannhet, skjer i verket. I kunstverket har det værendes sannhet i-verk-satt seg. Kunsten er sannhetens i-verk-settelse av seg selv.⁹⁴

Kunst har med sannhet å gjøre, og i Heideggers uttalelse ser man at kunstverket får den aktive rolle, som en arena for sannhetens fremstilling, mens kunstneren nærmest blir noe likegyldig i forhold til verket, slik at verket kan ”bero i seg selv alene”⁹⁵ i sin egen sammenheng. Og i hvilke sammenhenger står verket? ”Verket hører som verk utelukkende til det område som er åpnet gjennom verket selv”.⁹⁶ Når Heidegger sier at verket hører som verk til det område som er åpnet gjennom verket selv, går han videre og setter uttalelsen inn i et større perspektiv: Verket oppstiller en verden, og samtidig stiller det frem jorden.⁹⁷ Altså hører verket til det område som er åpnet, og det er jorden som er rykket inn i verdens åpenhet.⁹⁸ Hva er det Heidegger egentlig mener her? Kunstverket fremstiller sannheten om den verden vi lever i

⁸⁹ Heidegger, s. 32.

⁹⁰ Heidegger, s. 32.

⁹¹ Heidegger, s. 33.

⁹² Cornell, s. 70.

⁹³ Heidegger, s. 34.

⁹⁴ Heidegger, s. 40.

⁹⁵ Heidegger, s. 41.

⁹⁶ Heidegger, s. 42.

⁹⁷ Heidegger, s. 49.

⁹⁸ Heidegger, s. 50.

som en type strid⁹⁹, og mennesket er et vesen som søker etter meningsfulle sammenhenger, og så gjør også Heidegger. Men det vil alltid være noe som unndrar seg i enhver tilsynekomst, Heidegger kaller dette for jorden, som i sin ”avgrensning begrenser det nærværendes nærvær”.¹⁰⁰ Jorden får være en jord i verket¹⁰¹, den opptrer som ”selv-tillukkende”¹⁰² i det åpne. Dette betyr at det vil alltid være en kjerne som er dunkel og uutgrunnelig. ”Oppstilling av en verden og fremstillingen av jorden er to vesenstrekk ved verkets væren”.¹⁰³ Verden og jorden er vesensforskjellige fra hverandre, men de er allikevel aldri adskilte¹⁰⁴, og stedet der striden fullbyrdes er i kunstverket.¹⁰⁵ I all sin søken må Heidegger innrømme det ikke-beherskede og skjulte¹⁰⁶ som utkjemper en strid med det åpne og kjente, i en helhet, som to sider av samme sak. Sko opphører som en bruksting når de lar det værendes avdekkethet skje i verket¹⁰⁷, og ut av striden fremtrer en ro, verket hviler i seg selv.¹⁰⁸ En del av kunstverkets virkelighet, er at det er noe tinglig og tilvirket.¹⁰⁹ Verket er skapt av en kunstner, og skapelsen er en unnfangelse av avdekketheten, eller sannheten. Heidegger karakteriserer skapelsen ”som det å la noe fremgå i noe frembrakt. Det at verket blir til verk, er en måte sannheten blir til og skjer på”¹¹⁰, og kunstverket fungerer som en katalysator for sannheten, da verket gir sannheten en mulighet til å være værende midt i det værende.¹¹¹ Det åpne og det tildekkede er i et dynamisk vekselspill, der møtepunktet mellom det åpne og det lukkede binder det åpne og lukkede sammen. Møtepunktet kan være en sko-installasjon. Det jeg kaller møtepunkt, kaller Heidegger revne, men en revne uten dybde, slik at avstand ikke skapes.¹¹² I revnen utfolder sannheten seg. Heidegger understreker at skapelsen av et verk ikke er en håndverksmessig virksomhet, slik som brukstingen er. Brukstingens væren er ”stoffets væren”¹¹³, ferdig formet, satt inn i tjenlighetens system. Både brukstingens og verkets væren er frembrakt, men i verket er noe mer: mens brukstingens væren usynliggjøres i tjenligheten, er kunstverket

⁹⁹ Heidegger, s. 53.

¹⁰⁰ Heidegger, s. 51. Gadamer sier i sin ”Innføring” på s. 117 og s. 118 at verden er totaliteten av det som er for hånden, og jorda blir brukt som et utgangspunkt for transcendentale spørsmål, videre sier Gadamer på s. 125 at ”Jorden er ikke sannhetens stoff, men snarere det som alt fremkommer av og som alt strømmer tilbake til”.

¹⁰¹ Heidegger, s. 50.

¹⁰² Heidegger, s. 51.

¹⁰³ Heidegger, s. 52.

¹⁰⁴ Heidegger, s. 53.

¹⁰⁵ Heidegger, s. 54.

¹⁰⁶ Heidegger, s. 63.

¹⁰⁷ Heidegger, s. 64.

¹⁰⁸ Heidegger, s. 66.

¹⁰⁹ Heidegger, s. 67.

¹¹⁰ Heidegger, s. 70.

¹¹¹ Heidegger, s. 73.

¹¹² Heidegger, s. 74.

¹¹³ Heidegger, s. 76.

selvtilstrekkelig og i-seg-hvilende.¹¹⁴ Det værendes avdekkethet har skjedd i verket, åpenbaringen er en skapelse, og i og med denne hendelsen blir kunstverket synlig, og aldri usynlig. Desto mer et verk har åpnet seg (les: avslørt det værendes væren), desto mer spesielt er det at ”det er og ikke heller ikke er”.¹¹⁵ I frembringelsen ligger overbringelsen at verket er, og i det skapte er ”skapt-væren”. Dette gir kunstverket en selvtilstrekkelighet som leder oss til det overveldende som åpenbares i verket: det som har vært kjent og trygt forvandles. Heidegger mener at ”jo renere verket er rykket inn i det værendes åpenhet, som er åpnet gjennom verket selv, jo enklere rykker det oss inn i denne åpenheten og samtidig ut av det sedvanlige”.¹¹⁶ Når vi rykkes ut av det sedvanlige, stopper vi opp, i en tanke, og dveler ved kunstverkets sannhet. I ydmykhet lar vi verk være verk, dermed bevarer vi verket, og bevaringen lar det skapte bli et værendes væren. Bevaringen er en viten som løfter oss inn i ”værens avdekkethet”¹¹⁷, der kunstverket er i dets hvilten-i-seg. Kunstverket er ikke en gjenstand, og det hører ikke bare til sin verden, verden er i kunstverket, med kunstverket kommer noe nytt inn i tilværelsen.¹¹⁸ I bevaringens ydmykhet står ikke menneskets subjektive opplevelse isolert, verket rykker mennesket inn i den sannhet som skjer i verket.¹¹⁹ Her beskriver Heidegger interaksjonen mellom mennesket, virkeligheten og kunstverket, og kaller det for ”for-og-med-hverandre-væren som inntreffer med Da-seins historiske ståen-ut i avdekningen”¹²⁰, og det er når verket ”bevares i den sannhet som skjer gjennom verket selv at dets mest særegne virkelighet blir fremherskende”.¹²¹ Heidegger understreker at mennesker er på forskjellige nivåer i sin viten, og bevarelsen av verket kan dermed variere i klarhet, samtidig som det er varierende i hvilken grad et kunstverk fremstiller sannheten. Han maner oss til å ikke gi for stor oppmerksomhet til det tinglige i verket, det som vi tror er verkets konkrete virkelighet. Da tar vi utgangspunkt i oss selv, ikke i verket.¹²² Det kan her høres ut som Heidegger er på kollisjonskurs med seg selv, men det han mener, er at hvis vi fokuserer

¹¹⁴ Heidegger, s. 77.

¹¹⁵ Heidegger, s. 78.

¹¹⁶ Heidegger, s. 79.

¹¹⁷ Heidegger, s. 80.

¹¹⁸ Heidegger, s. 124.

¹¹⁹ Heidegger, s. 81.

¹²⁰ Heidegger, s. 81. I *Filosofileksikon* s. 229 står det at Heidegger innfører en ny talemåte når vi taler om oss selv, for å ta avstand fra den moderne metafysikk som mente at mennesket var en pseudo-ting blant andre ting. ”Tilværelsen er *ikke* i et direkte forhold til seg selv og et avledet forhold til alt annet”. Forholdet man har til seg selv er alltid allerede formidlet gjennom sitt ”væren-ved” noe værende som er forskjellig fra seg selv, vi er ute ved tingene, møter de og forholder oss til dem. Dasein, ”tilværen”, er karakterisert gjennom sin væren-ved. Gadamer sier i sin ”Innføring”, s. 118, at ”Dasein vet i sin selvforståelse at han ikke er herre over seg selv og sin egen Dasein, men snarere at han allerede befinner seg midt i det værende og stadig må ta på seg denne befintlighet, og denne stemningen, befintligheten er den egentlige adgang til væren-i-verden, men Daseins historiske selvforståelse kan ikke overskride den ytterste grense, dvs. jorden”.

¹²¹ Heidegger, s. 82.

¹²² Heidegger, s. 82.

på det tinglige ved verket, så kan kunstverket lett bli en gjenstand blant andre gjenstander, og fremstå som nytelsens tjenestepike, og dette degraderer verket til noe sedvanlig. I kunstverket vil det alltid være noe som ikke frembyr seg, og som unndrar seg vår forestilling, og Heidegger benytter seg av begrepet jorden for å forstå verkets ontologiske struktur uavhengig av skaperens eller betrakterens subjektivitet.¹²³

Kunstens vesen er sannhetens fremstilling og diktningen, der diktningen er ”utsigelsen av det værendes avdekkethet”.¹²⁴ Diktningen biter sannhetens i-verk-settelse i halen, for diktningen er stiftelsen av sannheten, og stiftelsen er bare virkelig i bevaringen.¹²⁵ Vi ser at diktningen er i en vesensenhet med sannhetens i-verk-settelse, som finner sted i skapelsen, åpenbaringen av det værendes avdekkethet, og i bevaringen, dvs. verk-væren settes i gang som en hendelse, en hendelse for mennesket som bevarer verket som verk.¹²⁶ Diktningen forekommer i to faser, for språket er alltid allerede der, og det danner en betingelse både for det dikteriske kunstverket og for kunstverket. ”Den er det utkastet som allerede har funnet sted i og med språket, og den er den spesifikt dikteriske skaping som bygger videre på dette utkastet”¹²⁷, og i denne tenkningen vil vi alltid være underveis mot språket. Vi får en bevegelse fra språk mot kunstverk mot språk. Skjenking er en begynnelse, og et sprang ut av det som ikke kan formidles. En begynnelse er et forsprang som inneholder ”slutten som noe tildekket”.¹²⁸ Kunst er som diktning en begynnelse, kunst er historie. Når kunst skjer, begynner, eller begynner på nytt historien. Nå tenker ikke Heidegger på historie i vanlig forstand, som en rekkefølge av begivenheter i tiden, selv om kunstverket i ytre forstand forekommer sammen med mye annet i en tid. Heidegger skjenker kunsten en større betydning: kunsten er begynnelsen, og i sitt vesen historisk, og en ”skapende bevaring av sannheten i verket”.¹²⁹

Kunsten er kunstverkets opprinnelse, dvs. opprinnelsen til både de skapende og bevarende, hvilket vil si et folks historiske tilværelse. Det er tilfelle fordi kunsten i sitt vesen er en opprinnelse; en spesiell måte gjennom hvilken sannheten blir værende på, dvs. historisk.¹³⁰

¹²³ Heidegger, s. 124.

¹²⁴ Heidegger, s. 89.

¹²⁵ Heidegger, s. 91.

¹²⁶ Heidegger, s. 85. Det kan se ut som det forekommer gjentakelser i min tekst, men jeg følger Heideggers rytme, som drar med seg sine foreløpige svar videre i sin tekst, og som holder et grep om alt samtidig, og setter sine foreløpige svar inn i nye perspektiver. Derfor oppleves Heideggers språk som poesi, og man vil etter hvert falle inn i denne rytmen.

¹²⁷ Heidegger, s. 134. Diktningens bundethet til språket adskiller den fra andre kunstformer, for språket vil danne baner for utkastet i det språklige kunstverket, og disse kan ikke fullstendig transformeres, slik et materielt kunstverk i sitt diktende utkast gjør det, sier Gadamer på s. 133.

¹²⁸ Heidegger, s. 93.

¹²⁹ Heidegger, s. 94.

¹³⁰ Heidegger, s. 95.

Heidegger reflekterer over om kunsten er så vesentlig for fremstillingen av sannheten i menneskets historiske tilværelse, og nå skal vi ikke glemme at Heidegger bruker kunstverket til å si noe om det glemte værensspørsmålet, og han mener at kunstverket har et potensial til å si noe om sannheten, forutsatt at det metafysiske kunstbegrepet ikke griper inn i kunstens vesen¹³¹, som selvstendig-gjør begrepet skjønnhet, skiller det fra sannheten, og knytter det til et ikke-teoretisk område.¹³² Heideggers avhandling gir ikke noe endelig svar på hva kunst er. Han innrømmer kunsten kunstverkets opprinnelse, en begynnelse som ikke avslører alt, men gir ansats til det meningsfulle, til livet, men som samtidig har i seg jorden, det tilbaketrukkede og mørke, som vi ikke vet noe om. Denne striden mellom avdekning og tildekning er ikke bare verkets sannhet, men alt værendes sannhet. Striden er en hendelse i væren selv, der det ene uten det andre ikke ville bli erkjent. I kunstverket opplever vi å møte en motkraft til vår vilje, vi forstår ikke alt, og det må vi forsones med.

Kunstverkets enhetlighet og selvstendighet fungerer på denne måten som legitimering for den universelle tesen i Heideggers filosofi om at det værende trer tilbake samtidig som det trer frem i nærværets åpenhet. At kunstverket hviler i seg selv, utgjør en garanti for at også det værende hviler i seg selv.¹³³

Kunstverket evner å bevare tingene uten å forflate dem, akkurat som Rilke evner det ved dikterisk å holde tingene frem for engelen.¹³⁴

2.2.2 Angstens åpenbaring av Intet

Den mytedannende Heidegger har også uttalt seg om angsten og Intet. I forordet til ”Hva er metafysikk”¹³⁵ sier Guttorm Fløistad at Heidegger tar sitt utgangspunkt i vår daglige bruk av ordene ”ikke” og ”intet”, der ordene uttrykker en nektelse av noe, der nektelsen er et bevis på at noe ”positivt” også må eksistere. Videre sier Fløistad på s. 98 at for at spørsmålet etter ”Intet” skal bli meningsfylt, må vi tenke annerledes, for det meningsfulle kan ikke oppnås ad logikkens vei. ”Intet” er ingen konkret gjenstand. Det er i angstens grunnstemning at Intet viser seg for mennesket, mener Heidegger. Fløistad sier forklarende at i angsten overfor det som ikke er, oppdager mennesket at noe er. ”Intet åpenbarer eller avdekker de forskjellige

¹³¹ Heidegger, s. 101.

¹³² Heidegger, s. 100. Heidegger vil motvirke at den rene, subjektive opplevelsen skal være rettesnor og det bærende element i kunsten. Den enkeltes opplevelse bør ikke gi oss informasjon om kunstens vesen, sier han på s. 97. Heidegger er redd for at alt skal bli opplevelse, med den konsekvens at kunstens vesen blir usynlig. For Heidegger er *sannheten* skjønnheten, det skjønne eksisterer ikke bare som behagets gjenstand, det skjønne ligger i formen *fordi* formen sier noe om det værendes væren, s. 101.

¹³³ Heidegger, s. 132.

¹³⁴ Heidegger, s. 132.

¹³⁵ Asbjørn Aarnes og Egil A. Wyller, *Ide og tanke. 5: Hva er metafysikk*, (Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo, 1962), s. 97.

tingene i verden for mennesket. Først derved kan mennesket også forholde seg til tingene”¹³⁶, spørsmålet etter Intet, nektelsens opprinnelse, betraktes derfor som et metafysisk spørsmål. Heidegger innleder sin forelesning med å si at hvert metafysisk spørsmål alltid omfatter metafysikkens problematikk i dens helhet. Spørsmålene forholder seg nemlig til den samme metafysiske situasjon: menneskets.¹³⁷ Heidegger spør hvordan er det egentlig med dette Intet? Den alminnelige vitenskap avviser Intet som intetsigende, men i denne avvisning innrømmes Intet.¹³⁸ Hva er så Intet? Heidegger mener det er et meningsløst spørsmål, ”Spørsmålet berøver seg selv sin egen gjenstand”.¹³⁹ Tenkning er alltid tenkning om noe, og tenkning om Intet vil bli et paradoks i logisk forstand. Kanskje ikke forstanden er herre i spørsmålet etter Intet. Kanskje må vi ta en annen vei enn logikkens for å møte Intet. Vi kan aldri fatte det værende i seg selv og absolutt, sier Heidegger, men vi befinner oss i midten av det værendes avdekkethet, i vår hverdag, i vår kjedsomhet, i lediggang i forhold til tingene og oss selv. ”Denne kjedsomhet åpenbarer det værende i dets helhet”.¹⁴⁰ Altså er det en stemning som avdekker det værende. Her nyanserer Heidegger begrepet kjedsomhet: den fjerne kjedsomhet, som man ofte føler, og den dype kjedsomhet, som rykker ting og mennesker sammen i en likegyldighet.¹⁴¹ Altså er det en stemthet, en følelse, som får regjere tronen i vår søken etter Intet. Og tenkning og vilje beveger seg samtidig med følelsen, mener Heidegger.¹⁴² Følelsen, stemtheten, kan åpne for det værende, men samtidig skjule det Intet som vi søker å forstå. I lykkerus, i et gledens øyeblikk vil neppe Intet åpenbares for oss, ingenting er vel fjernere for oss i en vill galopp over enga. Her vil følelsen ha en lukningsfunksjon i forhold til Intet. Følelser dreier seg i egentlighet om korrespondanse mellom mennesket i stemthet og det værende i dets helhet.¹⁴³ Hvilken følelse er det Heidegger mener vil bringe oss foran Intet? Det er angstens grunnstemning. ”Angsten åpenbarer Intet”.¹⁴⁴ Ikke angsten for noe konkret, men for det ubestemte, det værendes borttrykkethet. Holdepunkter forsvinner, og Intet trer

¹³⁶ Aarnes og Wyller, s. 98.

¹³⁷ Aarnes og Wyller, s. 99.

¹³⁸ Aarnes og Wyller, s. 102.

¹³⁹ Aarnes og Wyller, s. 103.

¹⁴⁰ Aarnes og Wyller, s. 107.

¹⁴¹ Aarnes og Wyller, s. 107. Når man leser fotnote 34 forstår man bedre begrepet likegyldig i forhold til det å søke etter Intet: Intet er *like gyldig* for alt værende. Intet har gyldighet i forhold til ting, mennesker, tilværelsen i det hele.

¹⁴² Aarnes og Wyller, s. 128, fotnote 38: ”Følelse er den måte som vi befinner oss på i vårt forhold til det værende og dermed samtidig i vårt forhold til oss selv.....I følelsen åpner og holder den tilstand seg åpen, hvormed vi omgås tingene, oss selv og menneskene.” Videre står det at ”følelsens tilstand er det opprinnelige, dog på en slik måte at tenkning og vilje samtidig hører med”. Heidegger mener at tenkningen ikke alltid kommer først, og at det å føle ikke er en viljestyrt handling, etter at man har tenkt. Følelser kan ha en åpningsfunksjon og en lukningsfunksjon.

¹⁴³ Aarnes og Wyller, s. 129, fotnote 39.

¹⁴⁴ Aarnes og Wyller, s. 109.

klart frem. Heidegger mener at vi "svever" i angsten, og at vi, som et værende, glir unna med det værende i sin helhet. "Nettopp denne rene til-væren, dvs. selve eksistensen i verden, er det mennesket i angstens åpenbaring av Intet engster seg for og om".¹⁴⁵ Mennesket har angst for eksistensens være eller ikke være, livet eller døden. Mennesket har selv ansvar for egen eksistens i verden, noe som kan oppleves som både trykkende eller frihetsdannende. Mennesket står foran mange eksistensmuligheter, og ergo like mange betydningssammenhenger. Her kommer det tydelig frem at "det i spørsmålet etter Intet er muligheten av å forstå menneskets referanse til Væren eller helheten det i siste instans dreier seg om".¹⁴⁶ Men "Angsten er ingen begripelse av Intet"¹⁴⁷, den åpenbares gjennom og i angsten, i ett med det værendes helhet. Intet er ikke en del blant mange deler, i et værendes mangfoldighet, men inngår i en helhet, mener Heidegger. Slik at når angsten gjør det værende ugyldig, "tilkjennegir seg Intet nettopp med og ved det værende i dets helhet i og med at dette glir unna".¹⁴⁸ Vi ser en bevegelse som Intet startet: i møtet med Intet, i angsten, fullbyrdes en nektelse av det værende i dets helhet. Intet er integrert i det værende. Heidegger sier at Intet selv intetgjør, og fungerer som en "avvisende henvisning til det unnaglidende værende i dets helhet"¹⁴⁹, og manifesterer det værende som det andre overfor Intet. Væren er transcendens, sier Heidegger¹⁵⁰, vi forholder oss ikke bare til det værende, men også til Intet, vi holdes inn i Intet. Forholder vi oss ikke til Intet, forholder vi oss ikke til det værende, heller. Så spør Heidegger: må mennesket sveve i angst for å være i kontakt med Intet og dermed det værende?¹⁵¹ Selve vår eksistens er tvespaltet, svarer Heidegger, "vi fortaper oss i det værende"¹⁵², noe Heidegger karakteriserer som en eksistens i forfallenhet. Med stor iver beveger vi oss fremover i tilværelsens offentlige overflate, med ryggen mot Intet. Og akkurat denne bortvendelse fra Intet er meningsfull. "Intet i dets intetgjørelse – henviser oss nettopp til det værende".¹⁵³ Mennesket eksisterer i en mulighet, ergo foregår det en kontinuerlig intetgjørelse av andre muligheter. I vårt daglige liv vet vi ikke om denne kontinuerlige hendelse. Her rydder Heidegger plass for Intet i vårt værende, uten at mennesket nødvendigvis må sveve i angst for å fatte Intet. Og hvor mange ganger forekommer ikke nektelsen "ikke" i tilværelsen? Intet er "ikke" sin opprinnelse. "Ikke" oppsto ikke gjennom

¹⁴⁵ Aarnes og Wyller, s. 130, fotnote 45.

¹⁴⁶ Aarnes og Wyller, s. 130, fotnote 45.

¹⁴⁷ Aarnes og Wyller, s. 110.

¹⁴⁸ Aarnes og Wyller, s. 111.

¹⁴⁹ Aarnes og Wyller, s. 112.

¹⁵⁰ Aarnes og Wyller, s. 112.

¹⁵¹ Aarnes og Wyller, s. 113.

¹⁵² Aarnes og Wyller, s. 113.

¹⁵³ Aarnes og Wyller, s. 114.

nektelsen, men gjennom Intets intetgjørelse.¹⁵⁴ Om angsten sier Heidegger, at den blir holdt nede i tilværelsen, ”Angsten er der. Den bare sover”.¹⁵⁵ Men den kan våkne, foranledningen kan være ubetydelig, noe som viser ”dybden i dens herredømme”.¹⁵⁶

Det at tilværelsen blir holdt inn i Intet på den forborgne angsts grunn gjør mennesket til Intets stedfortreder. Så endelige er vi, at vi nettopp ikke gjennom egen beslutning og vilje formår å bringe oss opprinnelig foran Intet. Så avgrunnsdypt graver forgjengeligheten i tilværelsen at den mest særegne og dypeste endelighet unndrar seg vår frihet.¹⁵⁷

Mennesket er endelig, forgjengelig, og dette fenomenet kan ikke endres i en viljesakt. Forgjengeligheten er ikke tilgjengelig for vår frihet. ”Mennesket er selv det vesen som i en viss forstand intetgjøres (dvs.: ”holdes i sin endelighet”)”.¹⁵⁸ Heidegger mener at det er bare ved å holdes inn i Intet, at vi forholder oss til det værende. Vår frihet og eksistens begynner først når dette har skjedd. Vår egen forgjengelighet, døden, kan ingen gjøre noe med, den bare skjer, Væren er selv endelig. I lys av dette etterlyser Heidegger en metafysisk måte å nærme seg til-væren på, for den vitenskapelige tilnærming forholder seg kun til det værende, og ikke til Intet, noe Heidegger mener er en selvmotsigelse, for det er gjennom Intet vi forholder oss til det værende, og ergo vitenskapen. Heidegger mener at vår spørren etter Intet skal lede oss til metafysikken selv.¹⁵⁹ Her rokker Heidegger ved logikkens herredømme i spørsmålet etter Væren og Intet, vår sveven i angst skal faktisk gi oss kunnskap om dette. Metafysikken skjer fordi mennesket eksisterer, metafysikk er overskridelse, transcendens,¹⁶⁰ og det er filosofien som er igangsetter av metafysikken. Heideggers metode går ut på å gi rom for det værende i dets helhet, for så å slippe seg løs i Intet, som er i helheten. Han søker sannheten, ikke avguder, og denne sveven skal svinge som en pendel, fra Intet tilbake til metafysikkens grunnspørsmål, for om mulig å avdekke denne ubetenkte Væren, Intet, som alltid er tilstede.¹⁶¹ ”Intet som det andre til det værende, er Værens slør”¹⁶², det gjelder for mennesket å svinge bak dette slør. Hva Væren selv er, forblir en gåte, og Heidegger mener at å løse den ligger utenfor tenkningens mulighet.

¹⁵⁴ Aarnes og Wyller, s. 114.

¹⁵⁵ Aarnes og Wyller, s. 115.

¹⁵⁶ Aarnes og Wyller, s. 116.

¹⁵⁷ Aarnes og Wyller, s. 116.

¹⁵⁸ Aarnes og Wyller, s. 135, fotnote 76.

¹⁵⁹ Aarnes og Wyller, s. 116.

¹⁶⁰ Aarnes og Wyller, s. 120.

¹⁶¹ Aarnes og Wyller, s. 121.

¹⁶² Aarnes og Wyller, s. 138, fotnote 99.

2.3 Henri Bergson, tidens forgjengelighet og omskiftelighet

Bergson er en representant for den nye filosofi rundt 1910 i Frankrike, og han kritiserer den tradisjonelle filosofi, som sammenblander begrepene rom og tid, den kvantitative og kvalitative forskjell, som leder til at tidsforståelsen blir fordreid.¹⁶³ Bergson identifiserer tiden med bevisstheten, ”Den virkelige tid er ensbetydende med den indre tid”¹⁶⁴, og han er en av de mange filosofer som stopper opp ved tidens forgjengelighet og omskiftelighet. Diskusjonen mellom determinister og deres motstandere innebærer en på forhånd sammenblanding av ”varighet og utstrekning, suksesjon og samtidighet”.¹⁶⁵

2.3.1 Intuisjon og varighet

I innledningen om Bergson sier Asbjørn Aarnes at Bergson rettet blikket mot livets uforutsebare strøm, og ikke mot det livløse.¹⁶⁶ Bevissthetens liv er ikke evig påbegynnelse forfra, det er også erindring, vedvaren, og det billedlige språket har evne til å ”gjenspeile sinnets liv og tankens bevegelse”,¹⁶⁷ og intuisjonen er vår mulighet til å få innsikt i denne bevegelsen. For Bergson er intuisjonen en type intellektuell sympati ”ved hvilken man plasserer seg selv i det indre av en gjenstand for å sammenfalle med det i den som er særegent for den og følgelig også utsigelig”.¹⁶⁸ Her mener Bergson at analysen vil komme til kort, for analysen fungerer som en oversettelse, en utredning i symboler, som leder til en relativ kjennskap til virkeligheten. Bergson hevder at metafysikken er den vitenskap som best gir avkall på symbolbruk.¹⁶⁹ Hans mål er å unngå oversettelsens fremmedgjøring og ufullkommenhet, for så å plassere seg i virkeligheten, og ha intuisjon om denne. Bergson sidestiller analysens begreper med symboler, noe statisk, som vanskelig kan beskrive en sinnstilstand i stadig bevegelse. ”Filosofien skylder intuisjonen sitt samvær med det som er og skjer”¹⁷⁰, og det er på grunn av denne impuls at filosofien følger bevegelsene i det som skjer, og opptar i seg den tilblivelse som er alle tings liv. Den nye erfaring leder til erkjennelse, som er relativ, da den baserer seg på intuitiv grunn, og relativ i forhold til uttrykksmidlenes

¹⁶³ Paul Lübcke, *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, (Politikens forlag, København, 1982), s. 283.

¹⁶⁴ Hans Kolstad, *Henri Bergsons filosofi-betydning og aktualitet*, (Humanist forlag, Oslo, 2001), s. 103.

¹⁶⁵ Henri Bergson, *Tiden og den frie vilje*, (H. Aschehoug & Co., Oslo, 1990), Bergsons eget forord, ikke paginert.

¹⁶⁶ Aarnes og Wyller, *Hva er metafysikk*, s. 29.

¹⁶⁷ Aarnes og Wyller, s. 31.

¹⁶⁸ Aarnes og Wyller, s. 37.

¹⁶⁹ Aarnes og Wyller, s. 38.

¹⁷⁰ Kolstad, s. 144.

sneverhet. Filosofiens mål er å korrigere vårt vanlige syn på tingene, og reflektere over det som har vært, i lys av det som er i ferd med å bli til. Det handler om å være i verden, og bry seg om den.¹⁷¹ Det finnes ingen bevissthet uten erindring, ”og ingen fortsettelse av en tilstand uten at der i til følelsen i nuet legges erindringen om øyeblikk som er gått forut. Deri består varigheten”¹⁷², la dureé. Bevisstheten holder den aktuelle tilstand sammen med en fortid. Den rene varighet er den form som våre bevissthetstilstanders suksesjon antar når vårt umiddelbare jeg hengir seg til sine opplevelser, når vi avholder oss fra å opprette noen skiller mellom den nåværende tilstand og tidligere tilstander.¹⁷³ Fortiden setter spor, men bare for en bevissthet som kan fastholde dem i opplevelsen av nuet, ved å tolke nuet i lys av det den husker, og samtidig er bevisstheten en foregripen av fremtiden, kastet fremover. Vår eksistens sammenholdes i fortid, nåtid og fremtid.¹⁷⁴ Denne varigheten utelukker enhver tanke på ”sidestillethet, utvendig gjensidighetsforhold og utstrekning i rom”.¹⁷⁵ ”Varigheten beholder alt den besjeler, og er ensbetydende med oppsamling og gjenoppliving, ikke med brudd og utslettelse”.¹⁷⁶ Bergson beveger seg ikke i rommet punktvis, men lar tilstander sammensmelte og danne en helhet, der de gjennomtrenger hverandre. Han beveger seg i varigheten, i forandringene, men mennesket har vanskeligheter med å forestille seg varigheten i sin opprinnelige renhet, fordi mennesket ikke er alene om å være, de ytre ting varer også, og tiden sett fra tingenes synspunkt, er et homogent medium, en målbar størrelse, klokkeid. Klokken teller samtidigheter i rommet, og har ingenting med den rene varighet å gjøre. Den virkelige varighet utgjøres av bevissthetskjensgjerningenes innbyrdes organisering og gjennomtrengning, som igjen muliggjør å forestille seg ”pendelens forgangne svingninger, samtidig med at jeg iakttar den aktuelle svingning”¹⁷⁷, og det er den umiddelbare intuisjonen som best viser oss ”bevegelsen i varigheten og varigheten utenfor rommet”.¹⁷⁸ Tingene er i rommet, rommet omslutter tingene, men det finnes ikke varighet i rommet, den finner sted i vår bevissthet, som er i stand til å bevare tilstander. ”Om bevisstheten bevarer dem, er det

¹⁷¹ Kolstad, s. 145.

¹⁷² Aarnes og Wyller, s. 61. Videre sier Bergson i *Tiden og den frie vilje*, s. 207, at varigheten lærer man å kjenne ved *erfaring* alene, man kan ikke spekulere seg fram til hva varigheten er.

¹⁷³ Bergson, s. 79.

¹⁷⁴ Lübcke, s. 284.

¹⁷⁵ Aarnes og Wyller, s. 40.

¹⁷⁶ Kolstad, s. 67. Materien og rommet er ensbetydende med forfall og oppløsning, s. 78.

¹⁷⁷ Bergson, s. 84.

¹⁷⁸ Bergson, s. 89. Konklusjonen i essayet er at i den ytre verden finnes ingen varighet, og ergo ingen bevegelse. Den senere Bergson inntar et annet syn: han gjør varigheten til ”det tilgrunnliggende stoff for så vel alt liv som for materien”, altså er det varighet og bevegelse i den ytre verden også, men Bergson graderer varigheten, slik at den varierer i styrke, s. 210. På s. 155 sier Bergson: ”at selv om tingene ikke varer på samme måte som vi, må det minste i dem være en eller annen uforklarlig grunn som gjør at fenomenene synes å følge etter hverandre, og at de ikke utfolder seg alle på én gang”, altså en form for varighet i tingene, som binder sammen samtidigheter.

fordi disse ulike tilstander i den ytre verden foranlediger bevissthetsskjensgjerninger som gjennomtrenger hverandre, som umerkelig organiserer seg innbyrdes med hverandre”¹⁷⁹, bevissthetsskjensgjerningene binder fortiden til nåtiden nettopp i kraft av denne samhörighet med de ytre tilstander. Kolstad sier i sin bok om Bergson, at varighetens motsetning er rommet, der falsk eller symbolsk gjengivelse av tiden forekommer.¹⁸⁰ Akkurat som Heidegger, mener Bergson at våre åndsvaner er preget av nyttetenkning i forhold til det daglige liv, noe som tilslører vår besinnelse på Væren, eller vedvarenheten, vår intelligens har en naturlig tilbøyelighet til å basere seg på pålitelige sanseintrykk og faste begreper.¹⁸¹ Heidegger og Bergson er enige om at den målbare tid er en avledet tidsform, men for Heidegger er ikke den egentlige tid av psykisk art, som hos Bergson. Som vanlig nekter Heidegger å gjøre bevissthetsskjensgjerninger til filosofiens grunnlag. Han unngår subjektiviteten, og mener at tid-ligheten ikke er tilgjengelig for direkte erkjennelse.¹⁸² Videre kritiserer Heidegger Bergson for å avlede den opprinnelige tid fra rommets tid, mens han selv mener å gå mer til sakens kjerne, til det værendes væren, der tid-ligheten bare kan forstås gjennom ”denne værens ulike konkrete måter å være på”¹⁸³, her mener Heidegger at det å vise omsorg for sin egen væren er avgjørende for tidsanalysen, da tar man i betraktning helheten ved menneskets væren. ”Ved å gjøre et selvstendig valg tar mennesket sin egen væren innover seg selv”¹⁸⁴, for gjør vi ikke det vil vår egen væren tildekkes, og ergo den egentlige tid. Heideggers tid-lighet er preget av brudd og diskontinuitet, og har ikke samme karakter som varigheten. Heideggers tid er basert på ekstaser, og i disse forflytningene viser tidens vesen seg.¹⁸⁵ Vanen vi har med å utvikle tiden i rommet er dypt inngrodd, sier Bergson, og våre begreper, symbolene, forsterker den lineære addisjon i det homogene rom, i rommet eksisterer en kvantitativ mangfoldighet, som kan telles, i vår bevissthet en kvalitativ mangfoldighet som ikke kan telles eller splittes.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Bergson, s. 93.

¹⁸⁰ Kolstad, s. 62. På s. 65 står det videre at rommets utvendighet utelukker tiden med sine dimensjoner fortid, nåtid og fremtid, gjenstandene i rommet bevarer ikke spor av fortiden siden de er fremmede for hverandre, og ikke fanger hverandre opp slik at de bevarer hverandre. Rommet selv er et tomt, kvalitetsløst medium som heller ikke bevarer de spor gjenstandene synes å etterlate seg på sin ferd gjennom rommet. Om disse spor synes varige, samtidige, eller at vi gir sporene i rommet plass i en tidsrekkefølge, skyldes dette vår bevissthet, som bevarer minnet om gjenstandene som satte spor, og fastholder minnet i rommet hvor gjenstandene blir utrullet. Her beskriver Kolstad den tidlige Bergson.

¹⁸¹ Aarnes og Wyller, s. 75.

¹⁸² Kolstad, s. 96.

¹⁸³ Kolstad, s. 96.

¹⁸⁴ Kolstad, s. 98.

¹⁸⁵ Kolstad, s. 98. ”Det viktigste for vår del er likevel at Heidegger fullt ut har forstått Bergsons anliggende om å påpeke et dypere og tilgrunnliggende tidsfenomen bak det vi til daglig kaller tid”, s. 99.

¹⁸⁶ Bergson, s. 94.

2.3.2 Intuitiv eller analytisk tilnærming

Bergson opererer med to forskjellige fremtredelsesformer for det bevisste liv: den homogene varighet, som er et ekstensivt symbol på den sanne varighet, man kan oppfatte tiden som kvalitet, der den oppstår, eller tiden som kvantitet, der den projiseres.¹⁸⁷ Den metafysiske granskningen av et objekt i dets kjerne, den motsatte handling av analysen, vil unngå begrepenes deformering. Begreper generaliserer og abstraherer, Bergson mener at begreper uttrykker en sammenligning mellom objektet, og de ting som ligner på det, og vi innbiller oss at ved å stille ved siden av hverandre en rekke begreper nærmest ”rekonstruerer hele gjenstanden med gjenstandens bestanddeler og at vi så å si oppnår dens intellektuelle ekvivalent”.¹⁸⁸ Og vi kan heller ikke danne oss en forestilling om vedvarenheten ved å sammenstille begreper om denne. Også Heidegger mener at begreper ikke eier sannheten, og Bergson sier at begrepet bare er et ekstrakt av gjenstanden, ”det er intet annet enn skyggen av et legeme”¹⁸⁹, og vi vil vanskelig fatte realiteten i objektet. Å nærme seg et objekt analytisk, vil lede til en upersonlig innsikt. Både Heidegger og Bergson innrømmer begrepenes plass, de er jo et verktøy, men metafysikkens mål bør være å rekke utover ferdigsyde begreper, mot andre bevegelige forestillinger.¹⁹⁰ Bergsons språk er preget av metaforer¹⁹¹, som lettere kan la seg støpe inn i intuisjonens flyktige former. Heidegger vender seg mot kunstverket, for der å finne sannheten om Væren. Begrepet deformerer, for det gir navn til noe eiendommelig ved et objekt, samtidig som det særegne ved objektet blir felles for uendelig mange objekter, en forflatning. Intuisjonen blir metafysikkens instrument, den gir oss mulighet til å trenge inn i vår egen varighet, ”og enda mange andre ting”,¹⁹² og begrepene blir ved å spille annenfiolin, selve analysens kronvitne. Bergson etterlyser den sanne empirisme, som er den virkelige metafysikk, den som tar sikte på å søke dypt, og som kjenner objektets ”sjels siten”¹⁹³ i kraft av intellektuell lytten. Bergson avviser ikke analysen, man kan bevege seg fra intuisjonen til

¹⁸⁷ Bergson, s. 98.

¹⁸⁸ Aarnes og Wyller, s. 43. Videre står det at begreper er symboler som ”setter seg selv istedenfor det objekt de symboliserer og ikke krever noen anstrengelse fra vår side. Ved å gå disse begreper nærmere etter i sømmene, oppdager man at hvert enkelt av dem bare fastholder *det* av den gjenstand det symboliserer som denne har felles med andre objekter”.

¹⁸⁹ Aarnes og Wyller, s. 45.

¹⁹⁰ Aarnes og Wyller, s. 46.

¹⁹¹ Bergson, s. 209: Begreper strekker ikke til for å uttrykke varigheten, fordi begreperkjennelse er knyttet til rommet, men språket uttrykker også bilder, og Bergson sier at det er mulig å oppnå et bilde av den rene varighet ”hvor det ikke inngår noen romidè eller forestilling om en målbar kvantitet”. Dog er dette bildet begrenset varigheten er så rik at ingen metafor kan uttrykke den, i høyden kan en rekke av bilder i et samvirke lede vår bevissthet mot det punkt hvorfra en viss intuisjon av varigheten blir mulig.

¹⁹² Aarnes og Wyller, s. 47.

¹⁹³ Aarnes og Wyller, s. 55. Her utleder Bergson en teori om at hvert objekt får et begrep som bare passer for dette ene objektet, dermed opphører begrep å være begrep, og vi ledes frem til en enkel og enestående forestilling.

analysen, men ikke fra analysen til intuisjonen. Analysen knyttes til det ubevegelige, intuisjonen plasserer seg i bevegeligheten – i vedvarenheten, og hvordan kan noe stillestående, et symbol, si noe om virkeligheten som beveger seg?¹⁹⁴ Bergson mener at vi av gammel vane lettere forestiller oss ubevegeligheten klarere enn bevegeligheten, at vi definerer selvets liv ved hjelp av statiske begreper, noe som er nyttig i livet, men det er bevegelsen vi må venne oss til, for vår sinnstilstand er bevegelse, den indre varighet, og symboler fungerer som en imitasjon av bevegelsen.¹⁹⁵ Det er vår intuisjon av tingen som er viktig, den er virkelig, og Bergson vil ha en bevegelse fra realiteten til begrepene, og ikke omvendt. Han snakker om en slags sinnets løftning, som plasserer oss direkte i den ting vi studerer, og som derifra leder oss til analysen.¹⁹⁶ Intuisjonen har vedvarenhetens bevegelighet som forskningsobjekt, der varigheten representerer tiden, og der mangfoldigheten karakteriserer intuisjonen, sier Bergson, for det finnes en ”en hel kontinuitet av varigheter”.¹⁹⁷ Intuisjonen beveger seg mellom to yttergrenser, og denne bevegelsen kaller Bergson for selve metafysikken. Hvilke grenser er det snakk om? Ut fra Bergsons teori kan vi sette opp to begrepspar som illustrerer yttergrensene: stoff/kvantitet og ånd/kvalitet. Kvantitet er et grensetilfelle av kvalitet, og i det ene ytterpunktet fortynnes vår sansnings kvalitet til kvantitet, vi befinner oss i vitenskapens og begrepens verden, materialiteten og homogeniteten. Vi reiser mot den andre yttergrensen, til en fortettet varighet, ved denne yttergrensen møter vi evigheten, ikke den begrepsmessige evighet, som er døden, men livets evighet, som er bevegelse, der vedvarenheten er inkludert, en vedvarenhet som vil være all vedvarenhets fortetning, akkurat som materialiteten vil være dens fortynning. Ved denne grense befinner vi oss i heterogeniteten og det kvalitative.¹⁹⁸ Bergsons radikale tenkning går ut på at vår intelligens skal ta bolig i den strømmende virkelighet, alle tings mobilitet, anta denne strømmens retning ”som ustanselig skifter, kort sagt gripe den ved hjelp av den intellektuelle sympati som kalles intuisjon”.¹⁹⁹ For å greie dette må forstanden gjøre vold på seg selv, snu opp ned på vanlige tankebaner, omforme kategorier, for derved å følge virkeligheten i alle dens bevegelser, og gripe den strømmende kontinuitet i tingenes mønstre, sier Bergson. ”Å filosofere vil si å forandre den sedvanlige retning for tankens arbeid med 180 grader”.²⁰⁰ Metafysikken bør avstå fra ”å bytte intuisjonen med symbol”²⁰¹, den må bryte

¹⁹⁴ Aarnes og Wyller, s. 63.

¹⁹⁵ Aarnes og Wyller, s. 66.

¹⁹⁶ Aarnes og Wyller, s. 68.

¹⁹⁷ Aarnes og Wyller, s. 73.

¹⁹⁸ Aarnes og Wyller, s. 73.

¹⁹⁹ Aarnes og Wyller, s. 77.

²⁰⁰ Aarnes og Wyller, s. 78.

med symbolene. ”Vitenskapen og metafysikken møter altså hverandre i intuisjonen”²⁰², en intuitiv filosofi vil realisere denne forening. Bergson opererer med to typer klarhet, en som er knyttet til logikk og språk, og en som er knyttet til den indre erfaring, som betyr at vi opererer med varighetsperspektivet. Begge typer leder til erkjennelser, ,men av ulike typer.²⁰³

I *Tiden og den frie vilje* vies den frie beslutning oppmerksomhet, der Bergson sier at frihetsproblemet ville forsvunnet hvis vi ikke hadde sammenblender varighet og utstrekning.

Opphavet til frihetsproblematikken er at

man ved varigheten ønsker å finne de samme egenskaper som ved utstrekningen, at man vil tolke en suksesjon ved en samtidighet, og at man vil gjengi ideen om friheten i et sprog som den åpenbart ikke lar seg oversette til.²⁰⁴

Bergson definerer ikke friheten, han sier noe om den, fordi definisjonen vil gjøre varigheten til en ting²⁰⁵, han knytter friheten til tiden, den frie handling utspiller seg i tiden som forløper, og ikke i tiden som er forløpt, og lar da tiden seg forestille ved rommet? Her svarer Bergson: ja, hvis det dreier seg om forløpt tid, nei, hvis det dreier seg om tiden som forløper.²⁰⁶ Bergson mener at den frie beslutning springer direkte ut av menneskets hele personlighet, den er spontan og uavhengig av tidligere overveielser. Den befinner seg i tiden som forløper, og handlingen kan ikke analyseres i lys av enkeltstående motiver.²⁰⁷ Tankegangen er det motsatte av determinisme.²⁰⁸ Varigheten er uforutsigbar, ”og denne umulighet av å kunne forutsi våre handlinger er, hevder Bergson, bare et annet navn for vår frihet”.²⁰⁹ Bevissthetsfenomenenes heterogene natur, deres flyktighet og omskiftelighet utelukker determinisme.²¹⁰

2.3.3 Det forgangenes plass i det nåværende

Og hva skjer i vår erindring? Erindringsbilder er bevissthetsfenomener, de utgjør varigheten, og er vesensforskjellig fra den ytre materielle natur.²¹¹ Bergson gir oss et eksempel: ”Jeg

²⁰¹ Aarnes og Wyller, s. 79.

²⁰² Aarnes og Wyller, s. 81.

²⁰³ Bergson, s. 214.

²⁰⁴ Bergson, s. 163.

²⁰⁵ Bergson, s. 162.

²⁰⁶ Bergson, s. 163.

²⁰⁷ Kolstad, s. 77: friheten er dog ikke absolutt, til denne tankegang ”hører dette kompleks av følelser og ideer som vi mottar gjennom en misforstått oppdragelse, det vil si den oppdragelse som mer henvender seg til hukommelsen enn til dømmekraften”, et størknet overflatejag legger seg oppå våre levende bevissthetstilstander, dette jeget passer bedre sammen med determinismen.

²⁰⁸ Bergson, s. 218.

²⁰⁹ Kolstad, s. 75.

²¹⁰ Kolstad, s. 72.

²¹¹ Kolstad, s. 78.

innånder duften av en rose, og straks dukker vage erindringer fra min barndom opp i min hukommelse”²¹², rosen vil hele tiden ha den samme duft, men vil oppleves forskjellig, og dermed forbindes med forskjellige idèer. Den like duft tilhører rommet, på denne betingelse kan man gi rosen et navn, men det personlige inntrykk er en konsekvens av at vi knytter forskjellige erindringer til roseduften. Dette gir assosiasjoner til den senere Marcel Proust (1871-1922), På sporet av den tapte tid:

Og så snart jeg hadde gjenkjent smaken av denne biten madeleinekake dyppet i lindete som min tante pleide å gi meg (til tross for at jeg ennå ikke visste, og måtte utsette til meget senere å oppdage hvorfor dette minnet gjorde meg så lykkelig) straks kom det gamle grå huset mot gaten hvor tante Lèoni hadde sitt værelse og føyet seg som en teaterdekorasjon til den lille bygning som vendte ut mot haven, og som var blitt oppført for mine foreldre på den andre siden (dette fragmentet som var det eneste jeg hadde sett inntil da); og med huset kom også byen, fra morgen til aften, i all slags vær, torvet dit man sendte meg før lunsj, gatene der jeg løp og lekte, veiene man spaserte på hvis været var pent. Og likesom i denne japanske leken der man fyller vann i en porselensbolle for å senke ned små papirbiter som inntil da har vært uten form og kjennetegn, og som, så snart de er kommet i vann, folder seg ut, får omriss og farver, blir til presise og gjenkjennelige blomster, hus og mennesker, slik var det nu med min fortid: Alle blomstene i vår have og blomstene i parken til Monsieur Swann, vannliljene i Vivonne, de brave menneskene i landsbyen og deres små hus, kirken, hele Combray og dens omegn, byen og havene, alt dette som får form og fasthet, steg opp av min tekopp.²¹³

Man ser her hvordan det homogene rommet er i dialog med gjennomtrengningens mangfoldighet, slik også et par sko kunne møte varigheten.

Nye erfaringer smelter sammen med de gamle i en prosess som den materielle verden med sitt prinsipp om materiens ugjennomtrengelighet ikke kjenner til. Således lever det forgangne i hvert tilfelle som en dyp og sterk undertone i det nåværende, som en melodi som bestemmer vår stemning og vår reaksjon overfor livet, ja, overfor hele vårt utvalg av de opplevelser som møter oss. I hemmelighet er fortiden vevet inn i det nutidige. Denne egenhet er betingelse for alle våre følelsers vekst, ja, for hele vår personlighets utvikling: vår personlighet er i et hvert øyeblikk et samlet resultat av alt den har gjennomlevd.²¹⁴

Bergson sier noe om varigheten, og han er seg bevisst at sjelelige fenomen ikke kan begrepsliggjøres, men språket hans bærer preg av et bevisst forhold til uttrykkene. For å unngå ”å forvrengte det fenomen som man vil uttrykke”²¹⁵, benytter han seg av et billedlig språk. Bergsons filosofi har en spesiell betydning for diktningen²¹⁶, John Landquist skriver om August Strindberg:

²¹² Bergson, s. 122.

²¹³ Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid - I*, Veien til Swann - I, (Gyldendal Norsk Forlag A/S, Oslo 1992), s. 63. Videre står det på s. 62: ” Men når intet er tilbake av en forgangen tid, når menneskene er døde, når tingene er gått til grunne, vil duften og smaken ennå bestå; spinkle og ulegemlige, men mer levende, mer utholdene og trofaste, blir de ensomme tilbake, og likesom sjeler som minnes, og venters, på ruinene av alt det andre, blir de ufortrødent stående, mens de på sin forsvinnende lille, nesten immaterielle dråpe bærer oppe minnets mektige byggverk”.

²¹⁴ Bergson, s. 266.

²¹⁵ Bergson, s. 214.

²¹⁶ Hans Ruin, *Poesiens mystik*, (Bröderna Ekstrands Tryckeri AB, Lund, 1978), s. 231:
Och stilla där plötsligt var

Det er ikke en tilfeldig ettermiddagstretthet som forårsaker lede og melankoli i *Dødsdansen*, men det femogtyveårige ekteskapelige fengsel og det samlede inntrykk av arbeidets og livets ensformighet; det er bare for en ubetydelig del øieblikkets antipati som flammer op og gjør replikkene hvasse og blinkende: De blinker av de to menneskers felles hemmeligheter, og det forgangnes fortettede intensitet skaper dyktighet til å forme replikkene og gir her som også i livet den middelmådigbegavede hatets vidd.²¹⁷

I samtidslitteratur finner vi nedslag for Bergsons litteratur hos danske Peter Høeg, i romanen *De få utvalgte*, en roman som funderer over hva tid egentlig er:

Ved en slik anledning hadde hun sagt at begynnelsen på et musikkstykke, hvis det var et intelligent og eksakt stykke, i ganske kort form fastla resten av stykkets innhold og forløp, på en ubrytelig måte.

Slik var det også med morgensamlingen. I kort form rommet den resten av dagen. Resten av skoletiden. Kanskje resten av livet.²¹⁸

2.3.4 Kunstens utspring i intuisjonen

Hva sier Bergson om det skapende mennesket? Bergson setter kunsten inn i en større helhetsforståelse. Det å skape er ”den grunnleggende gjerning som konstituerer menneskets natur”.²¹⁹ Bergson tar utgangspunkt i den fortettede form for varighet, der alle bevegelsesretninger eksisterer sammen og styrker og inneholder hverandre. Alle lavere grader av virkeligheten er et uttrykk for dette sentrum. Det er et skapende driv som kjennetegner dette sentrum, som kan karakteriseres som selvtilstrekkelig, i forhold til andre grader av varighet. Denne kjerne skaper igjennom hva det allerede er. I sin opprinnelse er varigheten ren skapen, og ikke omskapelse. Når varigheten fjerner seg fra denne moderkjernen, mister den noe av kraften, og den blir skapende på en inkarnert måte, ”det vil si den skaper ikke bare ved selv å frembringe noe nytt, men ved å omskape hva den mottar utenfra”.²²⁰ Vi står overfor to skapelsesprosesser: ”den rene, som er skapen ut fra intet (ex nihilo) – som foregår innenfra – og den inkarnerte, som benytter seg av fremmed materiale”.²²¹ Bergson mener at skapelsesprosessen foregår i to retninger: den horisontale, som preges av bevissthetstilstander som går over i hverandre, der nye inntrykk utenifra omorganiserer varigheten, en fri, spontan og omskiftelig skapen. Den vertikale: ”hvor mer fortettede varighetssentre deler seg i ulike

i själen djup och klar.
I tystnaden där ute,
något mot mig ler:
min barndom på mig ser.

²¹⁷ Kolstad, s. 107. Bergsons filosofi knyttes til modernismen, som innebar å se bort fra det mekaniske, bort fra abstraksjonen og det statiske, til det konkrete, til bevegelsen, livet...s. 110.

²¹⁸ Peter Høeg, *De få utvalgte*, (Aschehoug & Co., Oslo, 1996), s. 13.

²¹⁹ Kolstad, s. 201.

²²⁰ Kolstad, s. 202.

²²¹ Kolstad, s. 202.

bevegelser og åpenbarer den opprinnelige varighets mulige bevegelsesretninger”.²²² Moderkjernen med sin fortettede varighet, gir næring til den inkarnerte skapen. Og den høyeste form for skapen mener Bergson vi møter i intuisjonen, dette gjelder for filosofen og kunstneren, ”som en eksplosjon som setter subjektet i bevegelse”²²³, i bevegelse oppover i høyere intuisjoner som kan gi livet ny retning. I følge Bergson har kunstnere først i sin bevissthet noe enkelt, abstrakt og immaterielt, noe som er dypere enn selve tonen i musikken, bevisstheten er satt i bevegelse, denne bevegelse bevarer seg selv. Intuisjonen er ren skaperakt, og den henter mer ut av seg enn hva den selv inneholder.

Kunsten springer altså ut av en intuisjon som kunstneren deretter forsøker å utvikle i ord eller toner. Denne prosess foregår i skjæringspunktet mellom varighet og rom. Intuisjonen er et varighetsfenomen; i det øyeblikk denne intuisjonen skrives ned, møter den varighetens romlige motpol, det vil si materialiteten.²²⁴

Et møte med rommet er nødvendig for at den kunstneriske intuisjon skal folde seg ut. Rommet muliggjør utviklingen av intuisjonens komprimerte innhold, den kommer til bevissthet om seg selv ved at den legges ut i rommet. Vi ser en bevegelse fra varigheten til rommet, men den går også den andre veien, fra rommet til varigheten. Den vertikale linje i skapelsesprosessen bekreftes.²²⁵ Men det fysiske rom er selv utilstrekkelig for å danne en kunstnerisk helhet, det er bare en akt i vår bevissthet som gjør helheten mulig. Den kunstnerisk – kontemplative tid kaller Bergson for estetisk tid, en tid som inneholder elementer av rommet, men som er på vei mot varigheten, vi befinner oss i et mellomstilt: et sted mellom ”det begrepsmessige uttrykksmiddel og hans opprinnelige intuisjon”.²²⁶ Hvordan skal man så unngå at intuisjonen ikke bare er en flyktig stjerne som må oppsøkes igjen? Her kommer Bergson inn på det han kaller den dobbelte dialog. Skaperprosessen videreføres av lytteren, mottakeren tar opp kunstnerens opprinnelige bevegelse, og blir selv kunstner, han er da hensatt i en bestemt varighetstilstand. ”Idet han tar intuisjonen opp i seg og lar den smelte sammen med sin egen varighet, bibringer han den noe nytt som ikke eksisterte i dens første tilblivelse, men som kommer fra lytterens egen varighet”.²²⁷ Kunstens varighetspotensial

²²² Kolstad, s. 203. Med dette mener Bergson at vi er bærere av det vitnesbyrd om at det finnes en skapende kraft som ligger til grunn for livets utvikling. Dog utgår vår bevissthetsstrøm fra mindre intense varighetssentre. Her kunne kanskje Heidegger sagt seg enig med Bergson: visse ting unndrar seg vår erkjennelse! Vi må ikke nødvendigvis seile på subjektivitetens åpne hav.

²²³ Kolstad, s. 203.

²²⁴ Kolstad, s. 206.

²²⁵ Kolstad, s. 206. Skillet mellom skaper og mottaker er ikke skarpt hos Bergson, og er ikke nødvendigvis et forhold mellom to forskjellige personer. Det kan like godt være en bevissthet som har to forskjellige innfallsvinkler, s. 204.

²²⁶ Kolstad, s. 207.

²²⁷ Kolstad, s. 208.

består. I møtepunktet mellom tid og rom i den kunstneriske skapen oppstår en dialog med to retninger:

Den kunstneriske skapen skråner nedover fra den opprinnelige intuisjon mot rommet, den løfter seg oppover og tilbake mot sin intuitive fylde hos en person som samler seg gjennom verkets materielle uttrykk. Mens rommet tømmer intuisjonen for dens opprinnelige innhold, er det samme rom utgangspunkt for å gjenvinne det intuitive plan i neste omgang. Det dreier seg altså om en dialog med to stemmer. I denne dobbelte dialog består kunstens varighetspotensial.²²⁸

For Bergson dreier det seg om å gripe tingenes individualitet, ikke bare lese deres etiketter som sier noe alment og funksjonelt i forhold til det praktiske liv, og det er kunsten som skal gi oss tilbake kontakten med den dypere virkelighet, sløret mellom oss og virkeligheten løftes til side, og sansningen er ikke lenger knyttet til behovet.²²⁹ Kunsten har som mål å fjerne ”de praktisk – nyttige symboler”.²³⁰ Generaliseringer fjernes for å se virkeligheten. Kunst er dermed både realisme og idealisme for Bergson.

Kunstnerisk skapen settes i et større ontologisk perspektiv, dens oppgave er å skape liv, eller forestilling om dette gjennom et materielt uttrykk.²³¹ Og da mener ikke Bergson etterligning av virkeligheten, eller upersonlig avbildning. Det særegne og individuelle må hentes frem. Kunst skal forme naturen slik at den åpenbarer bakenforliggende liv og tilblivelse, kunstneren må arrangere materien ”slik at den overskrider seg selv”²³². Kunst er etterligning som går ut på å gjenskape. Bergson har her fokus på billedkunst, men hans teser kan lett overføres til andre kunstformer, som installasjoner. Kunsten skal gjøre oss vår den virkelighet kunstneren selv så, mottaker har kanskje fornemmet denne før, men kunstneren makter å tilgjengeliggjøre virkeligheten som allerede er gitt for oss, men som vi selv ikke evner å tydeliggjøre. ”I denne prosess tilfører kunstneren naturen noe av seg selv”.²³³

Både filosofi og kunst har som mål å ha en intuisjon om virkeligheten, og det finnes ikke forskjell mellom estetisk og filosofisk intuisjon, men Bergson er av den mening at de følges ad et stykke på veien, men filosofien fortsetter alene mye lenger, ”den griper livet i dets virkelighet før det splittes i bilder, mens kunsten arbeider med bilder”.²³⁴ Den estetiske intuisjon blir en forgård til den metafysiske. Kolstad og Anne – Lise Amadou sammenligner Bergson med surrealistene.

²²⁸ Kolstad, s. 208.

²²⁹ Kolstad, s. 210.

²³⁰ Kolstad, s. 211. ”Idealiteten går foran realiteten og muliggjør denne”, s. 212.

²³¹ Kolstad, s. 214.

²³² Kolstad, s. 216.

²³³ Kolstad, s. 217.

²³⁴ Kolstad, s. 224.

Amadou kommenterer:

For surrealistene har dette samme ambivalente forhold til kunsten som Bergson – de dyrker den som en budbringer fra en annen virkelighet, men har samtidig intet høyere ønske enn å være den foruten og å kunne tre i direkte kontakt med denne virkelighet. Bergsons og surrealistenes så forskjellige doktriner faller sammen på dette punkt, de betrakter kunsten som rent erkjennelsesmiddel.

Målet er å søke tilbake til livets opprinnelighet, men Bergson ser livet i lyset av varigheten, tiden identifiseres med bevisstheten. Surrealistene mener derimot at alle sjelelivets manifestasjoner har like stor berettigelse, grensen mellom drøm og virkelighet, fornuft og galskap viskes ut.²³⁵

2.4 Walter Benjamin, tid og erindring

En kväll när han trädde in i en danslokal tilltalade Charles Monselet honom: Vad gör ni här?
Min käre vän, svarade Baudelaire, jag betraktar dödskillarne som dansar förbi!²³⁶

Minut for minut ubarmhjertig mig tiden dækker, som sneen begraver den kuldestivnede mand.²³⁷

Walter Benjamin (1892-1940) er også en erindringens filosof, og i forordet til *Passagearbetet*, skrevet av Ulf Peter Hallberg, står det at ”Det förflutna hotar att försvinna med varje nutid som inte känner igjen sig i detta förflutna”. Om det finnes en historisk sannhet, ufrivillig minne (*mémoire involontaire*), eller åpenbarelse, så er det i stadig bevegelse mellom fortid og den aktuelle historiske situasjons nåtid, det skrivende eller lesende øyeblikk. Erindring og historie er størrelser som inntar en fremtredende plass i den jødiske identitet og kultur, og Benjamins jødiske kulturbakgrunn har spilt en vesentlig rolle for utarbeidelsen av hans filosofi. Han slutter de historiefilosofiske teser med å tale om begrepet ”ihukommelse” som en brukbar måte å forholde seg til historien på, og til å erfare den forgangne tid,. Han knytter begrepet til den jødiske tradisjon hvor det ikke er kausaliteten i tidserfaringen som er viktig, men snarere selve erindringsprosessen.²³⁸

²³⁵ Kolstad, s. 226.

²³⁶ Walter Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad, Passagearbetet*, Bind 1, (Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, 1992), s. 228.

²³⁷ Walter Benjamin, *Kulturindustri. Utvalgte skrifter*, (Rhodos, København, 1973) s. 146.

²³⁸ Mette Sandbye, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, (Forlaget politisk revy, København, 2001), s. 175. Den jødiske tidserfaringsform ”ihukommelse” er knyttet til den individuelle erfaring, erindring og fortolkning av enkeltmomenter, og til forventningen om Messias komme, som kan oppfylles når som helst. Den jødiske messianisme i det europeiske intellektuelle miljø før 1. verdenskrig, er utopisk i sin forventning, men samtidig tett knyttet til en radikal usikkerhet, en manglende fremskrittsoptimisme og et katastrofisk perspektiv,

2.4.1 Samleren

Benjamin retter blikket mot minne, barndom og drøm, og med sin tekstmontasje speiler han 1800-tallets Paris for å avlese nåtidens liv i den tidens liv og sekundære, svunne former. For ham ble litteraturen et historisk verktøy. Carsten Thau skriver i sin artikkel *Den magiske gjenstand*²³⁹ om *Passagearbetet*, at fortiden på en måte blir ensbetydende med den lesende nåtid som en følge av de omfattende krav til leserens kompletterende aktivitet, slik at de to tidsdimensjonene stivner i en syntese, og denne syntese eller dette fikserte bildet, ødelegger ethvert normalbegrep om kontinuitet og kronologi som forløpsform.²⁴⁰ Den fragmenterte tekst gjør noe med vår tidsopplevelse. Og hvilken rolle har samleren i denne fikseringsprosess? Benjamin var selv en samler av leketøy og barnebøker, og svarer at i den historiske og kollektive fikseringsprosess spiller samleren en viss rolle, å samle er en form for å erindre praktisk, den mest konsise av de profane manifestasjonene for å gjennomtrenge det svunne.²⁴¹ Samleren er innerst inne forhekset av å innlemme det enkelte objekt i en tryllekrets, ”inom vilken det stelnar, medan en sista rysning (förvärvandets rysning) drar fram över det”.²⁴² Det er ikke bare selve objektet som har betydning for samleren, men hele dets fortid. Alle objektive fakta, dvs tidligere eiere, pris, verdi osv, fortettes for hver enkelt genuine samler i hvert og ett av hans objekter, som til slutt utgjør en magisk encyklopedi.²⁴³ Så fort han har objektet i hånden, så inspireres han av det, som en magiker gjennomtrenger samleren tingen med blikket. Han når frem til hele dets univers.²⁴⁴ Carsten Thau går inn på det å samle i en bredere forstand, og sier at mellom kunst og det å samle er det mange forbindelseslinjer. Kunstverk oppfattes som enestående krystallasjoner av verden, for en frembringelse beror ofte på en nøye seleksjon av elementer, i tillegg er verkene selv samleobjekter. Det å samle retter seg mot en representasjon av verden, og utgjør siden renessansen en symbolsk fremstilling av individualiteten. Samlingen er et speil for samleren, en fysisk konfigurasjon av selvet. Kunstverket er de siste 200 år blitt oppfattet som den ultimative, subjektive diskurs og manifestasjon. Kunstverker, kunstgjenstander og sjeldne objekter er innlemmet i gallerier,

fordi jødene levde i eksil og undertrykkelse, der befrielsen/Messias komme først ville utløses etter katastrofen. Altså en fundamental-og melankolsk-diskontinuert historie- og tidsfornemmelse, s. 176.

²³⁹ Stig Brøgger og Otto Pedersen, *Kunst og filosofi i det 20. århundrede*, (Det Kongelige Danske Kunstakademi, Notex-Tryk & Design AS, København, 2002), Carsten Thau, *Den magiske gjenstand*-om samlerens lidenskap med utgangspunkt i nogle motiver hos Walter Benjamin.

²⁴⁰ Thau, s. 132.

²⁴¹ Benjamin, *Passagearbetet* s. 26.

²⁴² Benjamin, *Passagearbetets*. 192. ”Och varje liten handling av politisk besinning blir i antikvitetshandeln på sitt sätt epokgörande. Vi konstruerar här en väckarklocka som jagar upp förra århundradets kitsch till ”möte”, s. 192.

²⁴³ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 196.

²⁴⁴ Benjamin, *Passagearbetet* s. 197.

kabinetter, Wunderkammern, osv. Et eksempel er interiørgenren, som foreviser et resymé av verden: historiske møbler, lamper, kandelabere, musikkinstrumenter, et utsnitt av ting som representerer kulturhistorien.²⁴⁵ Både i motivkrets og i materialslag kan maleriet besitte en visjon av verden, akkurat som kunstobjekter i det 20. århundre, for eksempel combines, mixed media, accumulations (oppsamling), arte povera, installasjoner osv. Samlingen har det til felles med kunstverket, at den hyller den frembrakte verden, og fremviser formenes uutømmelige mangfoldighet i konstellasjoner som eksponerer dette. Tingen alene i et spartansk rom vil ha den samme effekt. Selv de mest profane materialer, stumper og fragmenter kan for samleren eller kunstneren vise seg som et indisium på verdens forunderlighet.²⁴⁶ Listen over ting som utløser samleimpuls er nesten uten ende (sko eller fyrstikkesker), Søren Kierkegaard samlet på asjetter. Benjamin reflekterer over prosessen å få fingrene i og kontemplere over tingen, og den bevissthetstilstand man befinner seg i ved å ta tingene frem og bli overskylt av erindringer. Benjamin peker på spenningen ved det å samle, som han forbinder med en særlig dialektikk mellom den mikrokosmiske orden, og et kaos som stammer fra selve lidenskapen og den åpne prosesskarakter ved det å samle.²⁴⁷ ”Ett slags produktiv oordning utgör kanon för la mémoire involontaire likesom för samlaren”.²⁴⁸ Benjamin ser et slektskap mellom det å samle, og Marcel Proust’s begrep om den spontane eller ufrivillige erindringsimpuls. Han mener at enhver lidenskap grenser opp til det kaotiske, og at samlerens lidenskap grenser opp til et kaos av minner.²⁴⁹ For Benjamin har samleren selv en viktig rolle, samlingens fenomen mister sin mening i det den mister sitt subjekt, og er derfor mindre interessert i offentlige samlinger. Benjamin gir oss et eksempel på den lidenskapelige samleren i Pachinger²⁵⁰, og han samlet gjerne de utstøtte og forkomne ting. Pachinger vet knapt hva tingene skal brukes til lenger, for sine besøkere forklarer han bruken av lommeørklær, håndspeil osv.

Om honom berättas att han en dag när han gick över Stachus böjde sig ned för att plocka upp något han hade letat efter i flera veckor: en feltryckt spårvagnsbiljett som bara hade varit i omlopp under en timme.²⁵¹

²⁴⁵ Thau, s. 127.

²⁴⁶ Thau, s. 128.

²⁴⁷ Thau, s. 129.

²⁴⁸ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 201.

²⁴⁹ Thau, s. 129.

²⁵⁰ Jeg har lett i personregisteret til Benjamin for å se hvem denne Pachinger var, men han sto ikke oppført.

²⁵¹ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 197.

En samling omskriver et visst tidsrom av levd liv, men også et ukontrollerbart reservoar av erindringer og hukommelsesspor; herav samlingens kaotiske natur.²⁵² Akkurat som Proust, så vedkjenner Benjamin seg kraften i den ufrivillige erindring, den opptrer i motsetning til den målrettede hukommelse, og er aldri som et resultat av en koherent tankeprosess, men kun som et bilde.²⁵³ Den disiplinerte, kontinuerte og kontrollerende hukommelse vil blokkere eller forhindre adgangen til den andre, rikere impuls i *mémoire involontaire*, som Benjamin betrakter som en umistelig del av den esoteriske spenning og henrykkelse ved det å samle. Enhver personlig samling besitter et billedgalleri av forestillinger og fantasier, som kun samleren kjenner.²⁵⁴ Proust kommer inn på den plausible impuls i den ufrivillige erindring:

For de sannheter som intelligensen griper direkte, i fullt dagslys, er mindre dype, mindre nødvendige enn disse som livet meddeler oss uten at vi har bedt om det, gjennom et inntrykk som er materielt fordi vi har mottatt det gjennom sansene, men hvis åndelige betydning det er mulig for oss å utlede.²⁵⁵

Samlingen blir nærmest levende for samleren, der samlingens objekter slår øynene opp for ham, og gjengjelder blikket. Benjamin sier at å oppleve en tilsynekomsts aura, vil si å forlene den med evnen til å slå blikket opp.²⁵⁶ Den ufrivillige erindrings funn svarer hertil. Benjamin mener at Proust var bevandret i auraen, og gir oss et sitat av Proust: "Nogle, der kan lide hemmeligheder, smigrer sig af, at der hos tingene forbliver noget af de blikke, som engang hvilede på dem".²⁵⁷ Benjamin er av den oppfatning at billedkunsten innehar en sekularisert, kultisk kraft, som viderefører det enestående i forestillingen om originalitet, signaturens autentisitet, osv. de hellige objekter i en religiøs verden innehar denne stråleglans og åndelige mettetthet, og det knyttes ritualer til disse objektene, for eksempel anbringelse av relikvier i skrin av krystall med gyldne kanter. Thau mener at Walter Benjamin, med Proust som foranledning, var av den oppfatning at det eksisterer en familielikkhet mellom *mémoire involontaire* og kunstverkets aura og evne til å gjengjelde blikket. Skjønne objekter absorberer beundrende blikk, tingene opplades og responderer. Benjamin er en samler med et sterkt forhold til tingen.²⁵⁸ Proust samler på stemninger, som får fysisk nærhet gjennom erindringen,

²⁵² Thau, s. 130

²⁵³ Thau, s. 130.

²⁵⁴ Thau, s. 132.

²⁵⁵ Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid*, bind XII, s. 219. Videre skriver Proust: "Men det var nettopp det tilfeldige og uunngåelige ved dette inntrykket som garanterer for ektheten i den fortiden det kalte til live, i de bildene det utløste, fordi vi føler hvorledes det strekker seg for å komme opp igjen i lyset, mens vi selv føler gleden ved en gjenfunnet virkelighet. Det garanterer også for sannheten i hele bildet, skapt som det er av samtidige inntrykk som det har opptatt i sitt kjølevann, med denne sikre fordelingen av lys og skygge, relieff og tomrom, minne og glemsel som den bevisste erindring eller iakttagelse alltid vil være uvitende om", s. 220.

²⁵⁶ Thau, s. 133.

²⁵⁷ Thau, s. 134.

²⁵⁸ Thau, s. 134. Aura=aureolus (lat.), lysning, lysglimt.

fjerne stemninger som han gjengir med ord. Man kan si at både auraen og den ufrivillige erindring opplyser tingen, og en ramme rundt et maleri ville kunne betraktes som en feiring av auraen, det enestående. Samleren har også en trang til å etablere en ”ramme” rundt samlingen, ved for eksempel å anbringe den bak glass, som har en egen evne til å danne et slør, som visuelt, under skinn og gjenskin, vibrerer mellom fjernt og nært, slik at fjernt og nært kan oppfattes som uttrykk for det samme. For Proust var det smaken av Madeleine – kaken dyppet i te som utløste den ufrivillige erindring, hos Benjamin er det synet som fremkaller denne dobbelthet, i sin omgang med de bak glass forvarte gjenstander.²⁵⁹ Benjamin lever i en tidsalder der masseproduksjonen utvikles, og Benjamin mente på dette tidspunkt at masseproduksjonen foranlediget auraens forfall, han stilte et spørsmålstegn ved den massive reproduksjon av bilder.²⁶⁰

I denne sammenheng får interiøret en ny betydning for privatmannen, privatboligen ender opp som en fiktiv ramme for hans liv. Interiørets motsetning er det industrielle samfunn, kontoret, handelen, som sannsynligvis vekker en følelse av litenhet og forgjengelighet. Privatmannen forlanger at interiøret skal holde liv i hans illusjoner. Her fortrenses virkeligheten, og ut av denne mentalitet vokser interiørets fantasmagori²⁶¹ frem. Interiøret representerer et univers, der samler han det som er avleggs og forgangent.²⁶² Interiøret er kunstens tilfluktssted, og samleren er interiørets naturlige beboer. Han gjør tingenes forskjønnelse til sitt livsinnhold (og setter dermed spor). Bruksverdien, varekarakteren erstattes med affeksjonsverdien. Samleren drømmer om en verden der tingen er befridd fra nyttingens slaveri (sannsynligvis også en drøm om sin egen befrielse). Interiøret er privatmannens etui. Å bo er å etterlate seg spor, og i interiøret blir de markerte. Man finner opp overtrekk, futteraler og etuier der sporene av de hverdagslige tingene avsetter seg.²⁶³ ”Hans salon er en loge i verdensteatret”.²⁶⁴ Det er som om privatmannen har gjort det til en heders-sak og ikke la sporene etter sine bruksting og tilbehør forsvinne. Uten å gå trøtt tar han avtrykk av en mengde bruksting: tøfler og klokker, sølvbestikk og paraplyer får overtrekk. Han har en

²⁵⁹ Thau, s. 136.

²⁶⁰ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 265.

²⁶¹ Poul Lübcke, *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, (Politikens Forlag, København, 1982), s. 260: idet Benjamin leser epokens virkelighet som tekst, sprenger han betydningsbærende bilder ut av det historiske forløp. Disse bilder kaller Benjamin for *fantasmagorier* (dvs gjøgle- eller fantasibilder). I fantasmagoriene kommer epokens kulturelle bevissthetsdannelse til uttrykk.

²⁶² Benjamin, *Passagearbetet*, s. 47.

²⁶³ Benjamin, s. 49.

²⁶⁴ Walter Benjamin, *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, s. 103.

forkjærlighet for plysj, som lett fanger opp ett avtrykk i interiøret.²⁶⁵ Samleaktiviteten fremmer den enkeltes subjektivitet, og er en reaksjon mot uniformering og nyttetenkning, fremadstormende mekanismer i det moderne samfunn.²⁶⁶ Jugendstilen tar et oppgjør med interiøret, og lar offentlige bygg (kontoret) bli den virkelige ramme om borgernes liv. Byggmester Solness oppsummerer jugendstilen: individets forsøk på, ved hjelp av følelser, å ta opp kampen mot teknikken fører til hans undergang, byggmester Solness omkommer da han faller ut av sitt tårn.²⁶⁷

Samlere er mennesker med en taktile innsikt,²⁶⁸ og konstellasjonen av det taktile kjennskap til objektet, dets sanne og umiddelbare fremtredelse for våre sanser, og forestillingsbildet, som går hinsides den empiriske fremtredelse, er de to hovedpoler som samleren oppretter i rommet.²⁶⁹

Benjamin kommer inn på Gui Patin²⁷⁰, som sier noe om alderdom og behovet for å samle. Gjerrighet og alderdom trives bra sammen, sier Patin, behovet for å samle er et dødens forvarsel, så vel for individet som for samfunnet. Det finnes til og med en samlendets mani, i nevrologien kalt kolleksjonisme. Den strekker seg fra en samling hårnåler til pappesken med innskriften: små taustumper som ikke kan brukes til noe.²⁷¹ Gamle mennesker som lever på terskelen til døden, kjemper mot den truende glemsel ved å fastholde gjenstander, hvis eksistensberettigelse hastig er i ferd med å løpe ut. Samleaktiviteten pågår mens kroppen merkbart forfaller og bevisstheten sløves.²⁷² En samler føler at de redder gjenstanden fra en ukjent malstrøm, bevarer og sparer.²⁷³ Det er ikke denne patologiske vinkling Benjamin har når han taler om samleren, han setter fenomenet inn i en større sammenheng. En vare, eller en gjenstand ser ved første øyekast ut til å være en triviell ting, men når vi analyserer den, viser den seg å være en innviklet ting, full av spissfindigheter og teologiske griller, sier Marx i

²⁶⁵ Benjamin, *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, s. 69. Slik oppstår detektivromanene, Edgar Allan Poe er interiørets første fysiologer, forbryterne i de første detektivromaner er verken gentlemen eller apacher, men borgerlige privatpersoner, s. 70.

²⁶⁶ Thau, s. 140.

²⁶⁷ Benjamin, *Passagearbeidet*, s. 71.

²⁶⁸ Benjamin, *Passagearbeidet*, s. 195.

²⁶⁹ Thau, s. 137. "Ved at opdatere tingenes baggrund og blande sin egen viden og fantasmer, deres skjulte hemmeligheder, spor og detaljer, hvorved han redder objekterne, får samleren en feudalthers faderlige magt over sine besiddelser. Som var han en halvgud, bestyrer han deres skæbne, i det han læser og forvarer dem", s.137.

²⁷⁰ Patin står ikke oppført i Benjamins personregister.

²⁷¹ Benjamin, *Passagearbeidet*, s. 198.

²⁷² Thau, s. 141.

²⁷³ Thau, s. 138. Videre kommer Thau inn på Marx, som er nysgjerrig overfor den lidenskapelige samleren. Marx mener at det å samle er en anakronistisk handling, og samleren er besatt av å holde objektet unna tidens strøm og økonomiske sirkulasjon, dermed reduseres varens varekarakter, og får mer verdighet og abstrakt verdi, s. 138.

Kapitalet. Varen er en ting med overnaturlige egenskaper.²⁷⁴ Samleren er villig til å ofre alt for å innlemme den i sin samling. Samleren får nærmest en følelsesmessig opplevelse av å samle, mener Benjamin. Fantasiene, tingene som hemmelige amuletter, hvis betydning ingen annen kjenner, følelse av skyld pga økonomiske belastninger rundt det å samle, det nytteløse i samleleken. Dette tydeliggjøres når ”bunnen detter ut av markedet”, mener Baudrillard, da synker samlingens ”verdi”, og det som står igjen er de private fantasmer hos samleren.²⁷⁵

De store samlere briljerte i det 19. århundre, men det 20. århundrets avantgardister er deres etterkommere. Andre Bréton med sine surrealistiske utstillinger nevnte ikke sine forgjengere i form av raritetskabinetter og Wunderkammern. Surrealistiske samlinger og tidligere samlinger har det tilfelles at tilgangen til objektene kan kalles kvasi-animistisk, og med dette fremheves fetisjverdien av den enestående gjenstand, og dens mangesidige drømmekarakter.²⁷⁶ Jeg har registrert en viss ambivalens hos Benjamin vedrørende det masseproduserte versus det enestående. På den ene side mener han at auraens forfall går hånd i hånd med masseproduksjonen, han er en fremskrittiskritisk og melankolsk mann, kunstverkets engangskarakter er identisk med dets integrasjon i tradisjonssammenheng, reproduksjonsteknikken løsriver det produserte fra en tradisjonssammenheng, det produserte er flyktig og gjentagende.²⁷⁷ Samtidig kan et kunstverk, eller en samling bestå av masseproduserte gjenstander, og det er nettopp reproduksjonsteknikken som plasserer verket i denne virkelighet. Samleren løfter tingen ut av en brukssammenheng, og samleren ser mer og annet enn den profane eier, for ham er verden nærværende i hver og en av hans ting²⁷⁸, det samleren forsøker, er å bekjempe bristen på sammenheng, for tingen befinner seg i en tilstand av forvirring.²⁷⁹ ”Det är i grund och botten ett ganska underligt faktum att rena samlarobjekt framställdes industrielt. Sedan när?”.²⁸⁰ Benjamin har et oppgjør med den klassiske estetiske opplevelse, som han anser for å være kontemplativ og fetichiserende. I *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), sier Benjamin at nettopp reproduksjonsteknikken kan eliminere kunstverkets tradisjonstynkende og auratiske aspekt, og hermed rekonstituere et forhold til virkeligheten. Ambivalensen oppstår fordi Benjamin har blikket rettet mot to steder samtidig, bakover i tradisjonen, og fremover, i det moderne liv.

²⁷⁴ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 186.

²⁷⁵ Thau, s. 148.

²⁷⁶ Thau, s. 139. Animisme lader en gjenstand med sjel, ergo blir gjenstanden ”levende”. Med en kvasi-animistisk tilgang til objektene mener sannsynligvis Thau at både Bréton og tidligere samlere forlente gjenstanden med et blick, som kunne gjengjelde samlerens blick, den fikk et form for liv (aura), dog ikke et ekte.

²⁷⁷ Benjamin, *Kulturindustri. Utvalgte skrifter*, s. 65.

²⁷⁸ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 196.

²⁷⁹ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 200.

²⁸⁰ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 195.

Det dreier seg ikke om å isolere kunstverket fra omverdenen, men å skape linjer mellom polene. Benjamin kommer frem til at kunstverket i reproduksjonsteknikkens tid bør utøve en rekke sjokk på tilskueren. Det verk som henvender seg til storby mennesket av i dag, bør stå i kontrast til det tradisjonelle, monumentale kunstverk, ved å gi avkall på aura, nostalgi og autentisitet med henblikk på å effektivere en kontinuitet av variasjoner og brudd, ikke ulik dem som fotgjengeren kjenner i den heftige bytrafikk. Selve den kunstneriske erfaring kommer til uttrykk mellom villrede og gjentilpassning, mellom sjokk og venten. Benjamin etterlyser her en mer utadvent og eksperimenterende kunst.²⁸¹ Samtidskunsten forholder seg også til det singulæres eksistensmulighet på kanten av serien. Benjamins refleksjoner har aktualitet i dag, også.²⁸² Hvilken verdi og betydning ville en installasjon med masseproduserte objekter ha i forhold til et maleri av Odd Nerdrum?

Samlerens samling og kunstneriske kombinasjoner har likhetstrekk, Joseph Cornells små, museale esker med gjenstander er et eksempel på det, men det er også forskjeller. Kunst behøver nødvendigvis ikke strekke seg mot ”seriens abstrakte orden”²⁸³, der objektene kan være i slekt med hverandre. Kunstnere vil gjerne søke en konkret og akutt tidslighet, sier Thou, og vil dermed utøve en radikal fragmentering og spaltning av elementene.²⁸⁴

2.4.2 Samleren og allegorikeren

Den barocka allegorin ser endast liket utifrån, Baudelaire skildrar det inifrån.²⁸⁵

Hvilken sammenheng er det mellom allegorikeren og samleren? Allegorikeren utgjør på sett og vis samlerens motpol, svarer Benjamin. I masseproduksjonens tidsalder er både samleren og tingene i en tilstand av forvirring, akkurat som det var tingenes forvirring i middelalderen/barokken som påvirket allegorikeren. Som motpol har allegorikeren avstått fra å kaste lys over tingen gjennom å undersøke hva som er beslektet med, eller tilhører dem. Han løsriver dem fra deres sammenheng, og overlater til sitt dypsinn å kaste lys over deres betydning. Samleren, derimot, forener det som hører sammen, for så å opplyse om tingen ved hjelp av dens affinitet eller kronologi. Men når dette er sagt, fortsetter Benjamin, så vil det i enhver samler skjule seg en allegoriker, og i enhver allegoriker en samler. Når det gjelder samleren, så er hans samling aldri fullstendig, og skulle han bare savne én del, så er hans

²⁸¹ Hans Dam Christensen og Anders Michelsen, *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, (Borgens forlag, København, 1999). Morten Salling, *Antropologiske rum. Om nutidskunstens situasjonsfornekkelse*, s. 388.

²⁸² Thau, s. 151.

²⁸³ Thau, s. 150.

²⁸⁴ Thau, s. 150.

²⁸⁵ Benjamin, *Passagearbeidet*, s. 252.

samling et fragment, hvilket tingen i første omgang utgjør i allegorien. På den annen side har allegorikeren aldri nok med ting, fordi én ting aldri kan erstattes med en annen, av den grunn at ingen refleksjoner lar oss ane den betydning som dypsinnet evner å gi hver enkelt ting.²⁸⁶ Thau beskriver forskjellen mellom samler og allegoriker ved at allegorikeren synes å praktisere en aggressiv tilgang til objektene, allegorikeren overdriver den fragmenterte status av verdens forfatning ved å avkvalifisere og sønderrive gitte sammenhenger, mens samleren ved første øyekast forekommer å være oppbyggelig i sin rekonstruktive fremgangsmåte, han ønsker en forsoning med tingene, idet han bringer spredte ting sammen, og håper på deres forløsning. Her trekker så Thau paralleller fra Benjamin til den samtidige kunstneriske dadaisme og dennes praksis, som løsriver funne objekter og readymades fra deres opprinnelige, vanlige sammenheng, for gjennom en merkverdiggjørelse å opplade dem med en ny intensitet, i denne sammenheng kan nevnes Kurt Schwitters, Man Ray og Marcel Duchamp.²⁸⁷ Thau ser samleren i et kunsthistorisk perspektiv, og bruker sterke ord som destruksjon og anarkisme for å beskrive samlerens handling rundt det å skape en samling.²⁸⁸ Thau mener at det samme foregår i visse genrer av stillebenmalerier, som sammenstiller vidt forskjellige objekter, de nærmest kolliderer, og samleren er gjerne opptatt av det sjokk en samling kan forårsake, samleren er opptatt av det ekstreme og marginale: av sjeldne materialer og høy bearbeidingsgrad, det kostelige og virtuose, eller det utviskede, avfaldet, det stumme fragment av en gjenstand.²⁸⁹ Fra pragt-stillebenmaleriet trekker så Thau tråder til en mer moderne kunstretning, arte povera, som arbeider med ydmyke materialer, det vil si fattigslige enkle materialer.²⁹⁰ Samleren og det kunstneriske uttrykk, fortsetter Thau, har til felles en sans for det enestående eller løsrevne, det som har gått ut av rekken, det misdannede og "barokke". Videre rettes det et fokus på det som ikke danner noen mening, det fremmedartede og unyttige. Både samleren og kunstneren ønsker å trekke så mye betydning ut av objektet som mulig, ved et oppbrudd fra en kjent sammenheng, blir gjenstanden forvandlet til et mimetisk tegn, som alltid peker mot en ennå ikke åpenbart betydning.²⁹¹ I innledningen til *Det utsatte nærvær*, sier Dag T. Andersson at den mimetiske evne er vår evne

²⁸⁶ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 201.

²⁸⁷ Thau, s. 142.

²⁸⁸ Thau, s. 142.

²⁸⁹ Thau, s. 143.

²⁹⁰ Arte Povera, en kunstretning som oppsto på midten av 60-tallet. Den søker å heve de enkle materialer og objekter opp i en ny dimensjon gjennom kritisk refleksjon, men gir også uttrykk for grenseoverskridende fantasi. Duchamps readymades regnes som forløpere til denne tradisjonen. Arte povera-kunstneren søker ut fra enkle og overskuelige materialkomposisjoner i collager og assemblager å åpne for en rikdom av fortolkningsmuligheter og poetiske bilder som rekker langt utover det som kan fattes med fornuften, Dreyers kunstleksikon (Forlaget Palle Fogtdal A/S, 1988), bind 1, s. 86.

²⁹¹ Thau, s. 145.

til å være oppmerksom på det slektskap som rår mellom tingene i verden, og mellom tingene og oss.²⁹² Og det er akkurat det en samler gjør. Mellom allegori og mimesis er en linje, fortsetter Andersson, i allegorien eksisterer en avgrunn mellom uttrykk og betydning, den utsletter fastlagte meningsmønstre, og i destruksjonen oppstår noe nytt, nye fester for mening, og i denne fordreining er det vår mimetiske evne som hjelper oss å danne ny mening.²⁹³ ”Når allegorien framheves som vilkårlighetens inngripende skapelse, vil mimesis framstå som dens motstykke, som en tilpasningens form”²⁹⁴, det dreier seg ikke om ettergivelse, men mot-takelse og tilegnelse. Den mimetiske evne er avgjørende innenfor estetisk teori, den redder et betydningspotensiale som ellers hadde gått tapt, denne evnen er en gave som gir tilgang til mening under fordreiningens horisont.²⁹⁵

2.4.3 Melankolien og allegorikeren

Melankolien overkommes ikke, men den lindres av den musikk som skapes av tankens bevegelse fra allegori til allegori.²⁹⁶

Det er i Det tyske sørgepillets opprinnelse, skrevet i 1924-1925, at Benjamin viser at allegorien ikke er et annenrangs kunstmiddel. Ikke bare viser han at allegorien er høyverdig, men også at den innebærer en særlig form for kunstnerisk iakttagelse, ”en iakttagelsesform som har sin forutsetning i melankoli”.²⁹⁷ Benjamin tar utgangspunkt i andre sørgepillforfattere, blant annet Andreas Gryphius, som presenterer sørgepillets tre mest sentrale elementer:

Fedrelandets situasjon som kjennetegnet av tomhet og fåfenghet, *vanitas*, dramaets innhold som det forgjengelige ved alt menneskelig, og dets innretning mot en bestemt religiøs virkning.²⁹⁸

Men Benjamin skiller seg fra de tradisjonelle sørgepillene som har en frelsespedagogisk hensikt, dvs at i denne type drama er det en dialektisk sammenstilling av det jordiske livs bedrøvelighet og det himmelske livs salighet, målet er en transcendentale opplevelse som ender i himmelriket. Benjamin er opptatt av den estetiske frelse, den estetiske frelse kommer til uttrykk i den kunstneriske og språklige utforming. Den estetiske form for redning knytter

²⁹² Dag T. Andersson, *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*, (Solum Forlag A/S, 1992), s. 9.

²⁹³ Andersson, s. 13.

²⁹⁴ Andersson, s. 14.

²⁹⁵ Andersson, s. 9.

²⁹⁶ Kjersti Bale, *Om melankoli*, (Pax Forlag A/S, Oslo, 1997), s. 15.

²⁹⁷ Bale, s. 83.

²⁹⁸ Bale, s. 83.

Benjamin direkte til ekspresjonismen. Forbindelsen melankoli og allegori muliggjør den estetiske redning.²⁹⁹ Den melankolske kontemplasjon innehar en dobbeltkarakter: det melankolske blikk legger, i første omgang, alt dødt og øde, som en ruinhaug. I sorgen over de tapte meninger utøver dermed allegorikeren suverent et vilkårlig herredømme i de døde tings rike. Han kan innlese ny betydning i de døde ting. Og det er her dobbeltheten inntre, etter tapt mening kan ny og gåtefull mening innleses. ”Melankoli er dén sindstilstand, i hvilken følelsen maskeagtigt puster liv i den tomme verden for at få en gådefuld fornøjelse ved at betrakte den”.³⁰⁰ Erslev Andersen påpeker at det psykologiske motstykke til en tom og substansløs verden altså er melankolien, og det sentrale i det melankolske blikk er projeksjonen. Dette fører til at enhver person, enhver ting, ethvert forhold kan vilkårlig og etter forgodtbefinnende bety noe annet. Benjamin ”redder” allegorien, for i samtidighet blir den profane verden både devaluert og opphøyd.³⁰¹ Bestrebelsen i den barokke allegorese er ”redningen” av tingen. Gang på gang understreker Benjamin tingenes forfallskarakter og historiens innvevdhet i dette forhold. Forfallet og alle tings forgjengelighet er bakgrunnen, eller snarere den ”aprioriske forudsætning for allegorien”³⁰², og allegoresen og perspektivet for denne, er redningen av tingene fra forfallet: ”Indsigten i tingenes forgængelighed og i bekymringen for at redde dem over i det evige er et af de stærkeste motiver i det allegoriske”.³⁰³ Sammenvevingen av natur og historie omkalfatrer betydningene i verden, men bare i forgjengelighetens perspektiv, sier Erslev Andersen. Konstallasjonen betydning, natur og historie danner en ”forfallets estetikk”, slik jeg forstår det, manifesteres konstallasjonen fysisk, gjennom ruinen. Med ruinen er historien sanselig trukket frem på scenen, og i denne form utmynter ikke historien seg som et evig livs prosess, men snarere som det uopphørlige forfalls løp. Dermed bekjenner allegorien seg som hinsides skjønnheten. ”Allegorier er i tankernes rige, hva ruiner er i tingenes. Heraf den barokke ruinkultur”.³⁰⁴

Her kan man trekke linjer til den svenske forfatteren og legen Lars Gyllensten (f. 1921) diktning. I sin roman *Grottan i øknen* skildrer han eksteriører, byer, haver, hus, og alltid i forfall. Mennesker lever i hus og byer. Mennesker venter på døden, interiører og eksteriører venter på nedbrytningen. Gyllensten taler om døden gjennom tingene. Tingene medtatt av tiden. Mennesket er innfelt i omgivelser i forfall. I bokens tredje del beskriver forfatteren en villa i ruin med dens forlatte inventarer, hulter til bulter, satt til side, eller stablet. Her utviser

²⁹⁹ Bale, s. 85.

³⁰⁰ Lars Erslev Andersen, *Allegori og mimesis, Platon-Benjamin tur/retur*, s. 34.

³⁰¹ Erslev Andersen, s. 34.

³⁰² Erslev Andersen, s. 36.

³⁰³ Erslev Andersen, s. 37.

³⁰⁴ Erslev Andersen, s. 38.

han en arkeologisk interesse, tingene er et vitnesbyrd om de som engang bodde der. Men Gyllensten er ikke rommets dikter, han er tidens og forgjengelighetens dikter. For Gyllensten er fortiden den avgjørende tidsfase, fordi tilintetgjørelsen behersker vår tilværelse, og fordi tilintetgjørelsen er manifest i forfallet.³⁰⁵

Erslev Andersen fremhever ruinen som et vitnesbyrd på tidens eroderende innflytelse på tingene, de viser at tingene ikke er fiksert i permanent fasthet, eller at de skulle være engasjert i en fremadskridende utvikling mot det stadig bedre. Ruinene demonstrerer at tidens innflytelse på naturen er en uopphørlig forfallsprosess. Med dette ser vi Benjamins skepsis til fremskrittstroen:

Der findes et billede af Klee, der hedder Angelus Novus. Det forestiller en engel, der ser du, som om den er i færd med at fjerne sig fra noget, som den betragter. Dens øjne er opspærrede, dens mund er åben, og dens vinger er utbredt. Historiens engel må se således ud. Den har sit ansig vendt mod fortiden. Hvor en kæde af hændelser fremtræder for vore øjne, der ser den kun én eneste katastrofe, der uafslutteligt hober ruin på ruin og styrter dem for dens fødder. Den ville vel gjerne blive, vække de døde og sammenføje det adskilte. Men fra Paradis blæser en storm, der har tag i dens vinger og er så stærk, at engelen ikke kan folde dem sammen. Denne storm driver den ubønhørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen, mens ruinerne foran vokser op i himlen. Hvad vi kalder fremskridt, er denne storm.³⁰⁶

Som engelen vender Benjamin blikket bakover, bort fra verdenskrigen som nettopp har begynt, menneskeheten sammenlignes med en historiens engel som dras inn i fremtiden, som inn i en katastrofe.³⁰⁷

Allegorier kan tolkes i to retninger, understreker Bale, man kan betrakte allegorien som manifestasjon av et overskudd av mening, som avdekning av et mangfold av ”korrespondanser” som det enkelte objekt er omgitt av. Eller man kan tolke den allegoriske meningen som kompensasjon for et tap:

Når de konkrete objekter ikke lenger har mening, blir det nødvendig å tilføre dem en ny for å hindre at all mening pulveriseres. Blir verden meningsløs, tvinges man til å oppfinne et skyggeteater, til å projisere ideer over på tingene slik at tomheten tildekkes. Allegorien blir slik melankoliens triumf. Den legger alt dødt og meningsløst, men blir slik i stand til å besverge tomheten ved å gi tingene ny mening.³⁰⁸

I en rekke fremstillinger er melankolikeren omgitt av ruiner, fragmenter og bruddstykker, forgjengelighetens emblemer, som tegn på den grublende tristhet, sier Bale. Melankolikeren er preget av en tungsindighet, men også stigninger, derfor sammenligner Benjamin melankolien med kjærligheten, fordi de begge har en rytmisk veksling mellom stigning og

³⁰⁵ K. E. Løgstrup, *Skabelse og tilintetgørelse. Religionsfilosofiske betragtninger. Metafysikk IV*, (Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A. S., København, 1978), s. 67.

³⁰⁶ Walter Benjamin, *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, s. 185.

³⁰⁷ Lübcke, s. 265.

³⁰⁸ Bale, s. 15.

fordypning, tiltrekning og fremmedgjøring.³⁰⁹ Melankolikeren føler en tiltrekning til gjenstander, samtidig som han opplever en fremmedgjøring, ”Melankoli er svar på motstridende påvirkninger fra gjenstandsverdenen, som all den stund mennesket er som et speil, skaper forvirrende, motstridende, splittede affekter”.³¹⁰ Følelsen forårsakes av noe utenfor mennesket, det er gjenstanden som bestemmer hva affekten går ut på. Det vil være naturlig å sammenligne den taktile innsikt hos samleren med melankolikerens forhold til gjenstandene, der det sanselige er i fokus. I sin kontemplasjon senker melankolikeren seg ned i tingene, og dette kan lede til en innsikt, mener Benjamin. Men ikke en innsikt i guddommelige sannheter, ”men i den nakne utilslørte visshet om at alt organisk skal dø”.³¹¹ I barokken trer innsikten i verdens tomhet inn i en fruktbar sammenheng. Man ender nødvendigvis ikke opp i en død blindgate, søken etter mening opphører ikke i vår forståelse av og innsikt i verdens tomhet. Vår søken leder til en uendelig rekke av tolkninger av tingene. Den barokke melankoli manifesterer en spenning mellom vissheten om at alt skal dø, vi er nedsenket i det legemlige (forgjengelige), samtidig som vi utfører en aktiv åndelig interpretasjon, noe levende og sansende, ”en interpretasjon som rommer konkret historisk erfaring fra møtet med gjenstandene som døde og tomme”.³¹² I denne handling vender melankolikeren seg fra gjenstandene og mot seg selv, der tolkningen og redningen av tingen foregår.

Nøkkelen til den allegoriske form hos Baudelaire finner vi i varen, som får en spesiell betydning på grunn av sin pris. Den eiendommelige fornæring som tingen utsettes for gjennom sin betydning i allegorien på 1600-tallet, korresponderer med den eiendommelige fornæring tingen utsettes for gjennom prissettingen som vare, sier Benjamin. Derfor retter Baudelaire blikket mot det nye, som ikke er tilgjengelig for noen tolkning eller sammenligning.³¹³ Baudelaire sier at allegorien har dimensjoner som er ukjente for en selv, vi legger i forbifarten merke til at allegorien, denne spirituelle genre, som de inkompetente malerne har vendt oss til å forakte, men som i sannhet utgjør en av de mest opprinnelige og poetiske former.³¹⁴

Melankolien har en annen karakter i det nittende århundre enn i det syttende, sier Benjamin. Den tidlige allegoris nøkkelfigur er liket, den sene allegoris nøkkelfigur er *souveniren* .

³⁰⁹ Bale, s. 94.

³¹⁰ Bale, s. 95.

³¹¹ Bale, s. 99.

³¹² Bale, s. 100.

³¹³ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 74.

³¹⁴ Benjamin, *Passagearbetet*, s. 194.

Suveniren er skjemaet for varens forvandling til samleobjekt.³¹⁵ På side 173 sier Benjamin videre, i sin fragmenterte stil, at suveniren er den sekulariserte relikvie, den er et komplement til opplevelsen. I den har menneskets tiltagende fremmedgjørelse for seg selv funnet nedslag. Allegorien har i det nittende århundre ryddet omverdenen for å bosette seg i en indre verden. Relikvie stammer fra liket, suveniren fra den avdøde erfaring, som eufemistisk (besmykkende) kaller seg opplevelse. Det fremkommer her at verden ble sekularisert, og at mennesket mistet faste referansepunkter (Gud), dermed får suveniren ny betydning, som et erindringens objekt, der objektet kan skape sammenhenger i en ellers kaotisk verden.

2.4.4 Symbolets upåvirkelighet og allegoriens dobbelthet

Allegorien ble devaluert i de siste 200 års filosofiske estetikk, før var symboler og allegorier likestilt, på samme måte som retorikk og poesi. Benjamin tolker den barokke allegori, for det er på dette tidspunkt allegorien endrer status. I den middelalderlige allegori er det sammenheng mellom betydning og kode, men denne sammenheng opphører når Ordo-idéen forfaller, verden tømmes for sin metafysiske substans.³¹⁶ Hva som er typisk for den barokke allegori, er at den har mistet sitt metafysiske grunnlag, de faste rammer er forsvunnet, og sammenhengen mellom regel og betydning opphører. Den blir rett og slett tvilsom. I barokken løsrev kunsten seg fra enhver dogmatisk binding (Gud), den kunne nå defineres ut i fra et subjekt, et geni. Verden gjennomgår en sekularisering og profanering.³¹⁷ Verden fremstår som kaotisk og sammenhengsløs, regelestetikken er opphørt, men den geniale dikter kan skape estetisk opplevelse, som en gjenskapelse av orden og sammenheng i en sammenhengsløs virkelighet. Kunstverket blir geniets verk, med egne formlover og regler. I denne sammenheng er det at symbolbegrepet oppvurderes, og allegorien nedvurderes.³¹⁸ Allegorien tilhører talens sfære, og er en hermeneutisk figur, den er avhengig av faste rammer for at det skal være sammenheng mellom regel og betydning. Allegorien er aldri noe i seg selv, det kan aldri være sin egen betydning, Ordo-idéen er borte, rammene er forsvunnet og allegorien er i "fritt svev". Symbolet er ikke gjennom dets betydning relatert til en annen betydning. Det eier sin egen betydning, det er mer omfattende enn allegorien. Symbolets innhold og fremvisning fremstår i samtidighet.

³¹⁵ Benjamin, *Kulturindustri. Utvalgte skrifter*, s. 177.

³¹⁶ Erslev Andersen, s. 13.

³¹⁷ Erslev Andersen, s. 15.

³¹⁸ Erslev Andersen, s. 16.

Symbolets betydning hviler på dets *nærvær*.

I en tid, der er præget af kunstens autonomisering og subjektivering er det formentlig symbolets mere omfattende betydning samt dets karakter af nærhed og samtidighet, der gør det til en mere velegnet metaforiseringsform end det retoriske allegoribegreb.³¹⁹

I og med det kaotiske og forfall av Ordo, oppstår en lengsel, og et ønske om et språk som igjen kan formidle kontakt med Gud. Den rasjonelle erobring av verden avvirket det religiøse, rasjonaliteten og det diskursive språk var ikke egnet til å uttrykke denne lengselen. Det er den symbolske fremstilling som vinner innpass.³²⁰ Allegorien står retorikken og det diskursive språk for nært, og var ikke egnet til å tilfredsstille denne lengsel. Dette synet var dominerende i romantikken. Symbolet betegner ikke ideen, men *er* ideen, dvs betydningen ligger i fremtredelsen, det tar alltid del i virkeligheten, symbolet som signifiant utfyller seg selv med sin egen signifié, symbolet tar del i det det representerer, i motsetning til allegorien , som tomt henviser. Opplevelsen av nærvær og samtidighet opponerer mot temporaliteten i det diskursive språk, der refleksjonen alltid vil være forsinket i forhold til opplevelsen. Språket er alltid forsinket i forhold til det opplevdes øyeblikkelighet, det henviser til det forgangne, språket og opplevelsen fremstår ikke i samtidighet.³²¹ Symbolet installerer samtidighet mellom dikterens opplevelse av ideen, fremstillingen av ideen, og den estetiske opplevelse av ideen, symbolet fremstår som upåvirket av tiden.³²² Den allegoriske betraktningmåte hiver tingene ut av deres vante sammenheng, fratar deres tradisjonelle og konvensjonelle betydning, for så å lade de med allegorisk betydning.³²³ Benjamin fastslår at det nettopp må være tiden som er avgjørende i en ny tolkning av forskjellen mellom symbol og allegori, for tiden virker på tingene, tingene er verken statiske eller i en fremadskridende utvikling mot det stadig bedre, det er ruinen et godt eksempel på. Tingene inngår i en uopphørlig forfallsprosess.³²⁴ Både naturen, historien og kunsten inngår i denne forfallsprosessen. Benjamin kritiserer symbolet, som bare fremstiller det blot menneskelige. Hva mener Benjamin her? Han beskylder symbolet for å ha fornektet temporaliteten, det symbolske kunstverks aura er ikke annet enn det lys fra den sjel som verket er blitt besjelet med, dvs den ”altformenneskelige” sjel, som lever innenfor en begrenset tidshorisont. Og Benjamin slår fast at det som betinger verkets auratiske skjønnhet, er ikke annet enn noe subjektivt begrenset, et subjekt som har

³¹⁹ Erslev Andersen, s. 17.

³²⁰ Erslev Andersen, s. 19.

³²¹ Erslev Andersen, s. 21.

³²² Erslev Andersen, s. 22.

³²³ Erslev Andersen, s. 35.

³²⁴ Erslev Andersen, s. 38.

glennt sin egen begrensethet.³²⁵ Det er nettopp tingenes forfall som avslører at den skjønnhet og aura som en gang auratisk utstrålte fra dem, var noe forbigående. Det kan her se ut som om det symbolske kunstverk oppvurderer og overdriver kunstnergeniet, mens det allegoriske kunstverk nærmest overser det, for å unngå fornektelsen av tiden som går. Allegorikeren avliver tingene, fjerner deres tradisjonelle betydning, som er like forgjengelig som tingene selv. ”Föremålet för den allegoriske intentionen gallras ut ur livets sammanhang: det slås sönder och konserveras på samma gång. Allegorin håller fast vid ruinerna”.³²⁶ Først som tilintetgjorte fragmenter kan allegorikeren suverent konstruere dem inn i en ny orden. Betingelsen for at de tomme, innholdsløse og forgjengelige ting kan bli betydningsbærere, er ”devalueringen” og ”opphøyelsen” tingen. Tingen må forfalle og tilintetgjøres, før dets erfarings kjerne igjen kan bli synlig i en ny allegorisk lesning i en annen historisk periode.³²⁷ Her, i den nye allegoriske lesningen blir tingen opphøyd. Det sies at Benjamin hentet inspirasjon fra sin samtid, hos avantgardistene (surrealisme, dadaisme), for Benjamin er ikke historien en kontinuerlig utvikling. Den må brytes opp, og konstrueres på ny, da vil det være mulig å erkjenne andre betydningsammenhenger.³²⁸ Marcel Duchamps pissoar er et godt eksempel på et oppbrudd og konstruksjon av nye betydningsammenhenger.

Allegoriens dobbelthet av destruksjon og redning er et sentralt begrep i Benjamins estetiske teori, ”den mortifikasjon av verket som kunne indikere avstand og fjernhet i forhold til det gjenstandsmessige, er i stedet forstått som en måte å komme tingene nær på”.³²⁹ Som et paradoks er mortifikasjon av verkene en form for redning av tingene og et uttrykk for kjærlighet til dem. Andersson trekker en linje mellom dikteren Rainer Maria Rilke (1875-1926) og Benjamins tingbegrep, og den plass tingene har i hans verden. Rilke taler om ”de tapte ting”, om tingenes bortfall fra vår verden. Tankeinnholdet i Rilkes dikt foregriper eksistensfilosofien, slik den fikk form hos Heidegger. ”Menneskets oppgave består i å fylle hverdagens små ting med mening slik at deres ting-karakter oppheves og de blir verdier”.³³⁰ Her får vi assosiasjoner til Heideggers tilnærming til Van Goghs maleri av en bondekvinnens sko. Rilke betraktet det som en dikters oppgave å frigjøre tingenes vesen, å rykke dem ut av dødens og forgjengelighetens verden, for så å skjenke dem et liv i evig fullkommenhet. I nettopp sin *skildring* av gjenstander ga Rilke dem evighet, vi ser en bevegelse fra ytre, materiell eksistens til indre åndelighet, akkurat som Heidegger sier noe om livet og døden i

³²⁵ Erslev Andersen, s. 40.

³²⁶ Benjamin, *Passagearbeidet*, s. 252.

³²⁷ Erslev Andersen, s. 45.

³²⁸ Erslev Andersen, s. 46.

³²⁹ Andersson, *Det utsatte nærvær*, s. 107.

³³⁰ Ascheoug og Gyldendals norske leksikon, s. 28.

form av noe materielt, et par slitte bondekonesko.³³¹ I sin lignelse sier Andersson at når Rilke taler om de tapte ting, om tingenes bortfall fra vår erfaringsverden, så finner vi gjenklang i Benjamins mimetiske tingforståelse: en forståelse av tingene, og forholdet mellom mennesket og ting, ”en forståelse av *tingenes tale*”³³², og en felles interesse for dem begge var Prousts diktning, for dem begge var Prousts søken etter ”den tapte tid” like mye en søken etter ”den tapte ting”.³³³

2.4.5 Erindring og spor

For Benjamin er redningen av tingen og håpet knyttet til bruddet med den kontinuerlige tid og den historiske handlingsverdens logikk. Den tomme og homogene tid er *destruktiv*. I Prousts *På sporet av den tapte tid* søker han etter det tapte under den destruktive tids horisont. ”De steder der tapet gjenvinnes, er for Proust nettopp kjennetegnet ved brudd på homogeniteten”.³³⁴ I siste bind av romanen blir bruddet bokstavelig.

Mens jeg gikk i disse dystre tankene som jeg nylig hadde gjengitt, var jeg kommet inn på gårdsplassen til prinsen av Guermante`s palé, og i min distraksjon hadde jeg ikke sett en vogn som kom imot meg; kuskens rop ga meg bare så vidt tid til å komme meg unna, og jeg tok et så langt skritt bakover at jeg uten å ville det kom til å snuble mot noen nokså grovt tilhugne brosten som lå foran vognremissen. Men i det jeg fikk balansen igjen og satte foten på en brosten som lå litt lavere enn den ved siden av, kjente jeg at all min motløshet vek plassen for en lykkefølelse av samme sort som den jeg hadde opplevd i forskjellige epoker av mitt liv, ved synet av noen trær jeg hadde trodd å gjenkjenne på en kjøretur i omegnen av Balbec, ved synet av klokkeårnene i Martinville, ved smaken av madeleine-kaka dyppet i urtete og en rekke andre inntrykk som jeg allerede har snakket om og som de siste verkene av Vinteuil har stått for meg som en syntese av.³³⁵

Andersson kaller erindringens utspring for en ”snublestein”, en brostein som ellers bryter den forskjellsløse flate. For Proust er kunsten i stand til å overvinne tidens destruksjon, for kunstens utspring og feste er de brudd og forskjeller som gjør erindring og erfaring mulig.³³⁶ Bruddet eller avsporingen fra den planlagte veien gir rom for mening, det avdekker ny mening som ellers ville vært skjult for den som ferdes langs den rette vei. Benjamin kritiserer den europeiske metafysikk som er preget av synet om at den menneskelige praksis er et prosjekt farget av hensiktsmessighet, det dreier seg om virkeliggjøring av menneskets muligheter, og samtidig virkeliggjøringen av historien, i fullendelsen og framskrittets tegn. Benjamin tar

³³¹ Beyer og Jansen, *Verdens litteratur historie*, (J.W. Cappelens Forlag A/S, Oslo 1973), bind 10, s. 327.

³³² Andersson, s. 107.

³³³ Andersson, s. 108.

³³⁴ Andersson, s. 97.

³³⁵ Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid*, bind XII, s. 205.

³³⁶ Andersson, s. 97.

utgangspunkt i *erindringen*, ikke det framover-rettede, og *forsinkelsen*, ikke fullendelsen. ”Forsinkelsen er bruddet på fullendelsens bevegelse i tiden”.³³⁷ For Benjamin er erindring en erkjennelsesform, en hendelse i ens fortid skjuler sin virkelige betydning om de tydes biografisk. Når vår hukommelse gjenkaller noe forgangent, skjer det ikke langs den biografiske tidens sammenbindene linje, men ut i fra erfaringen av tidslinjens brudd.³³⁸ Bruddet rommer en erfaring av fraværet av det bånd som binder tiden til kronologi. Kronologien er en forutsetning for å tenke tidsrekkefølgen som framskrittets bevegelse. Diskontinuitetens erfaring står uten framskrittets sikring.³³⁹

Benjamin er opptatt av sporsetting, og da med tingen i fokus. Andersson sier at hånden som former materialet setter spor, og da på materialets egne premisser, og materialet selv, i gjensidighet, setter spor i håndverkerens hender. Dette gjensidighetsforholdet mellom mennesket og materiale danner mønster for en erfaringsform der menneskets forhold til verden er preget av fortrolighet. ”Denne fortrolige gjensidighet forbinder Benjamin med menneskets *mimetiske* evne, dets evne til å ta farge av, til å etterligne sine omgivelser”³⁴⁰. Og i maskinenes tidsalder er den mimetiske evne svekket, mener Benjamin. Benjamin mener at dette kan forårsake en tingfremmed tid, og trekker frem det barnlige tingforhold som en påminnelse om ekte mimesis, leken, samlingen av ting i ”fruktbar uorden”, setter ekte poetiske spor. Det dreier seg om en ekte nærhet til tingene i en ting-fremmed tid.

2.5 Kunstteori

Den kunstteoretiske tilnærming vil ha tingenes betydning og utvikling i fokus. Duchamps plassering av urinale i galleriet har påvirket mange senere kunstuttrykk. Det blir også redegjort for overgangen fra modernismen til postmodernismen, der jeg konsentrerer meg om endringen i kunstverkets betydning. Til slutt tar jeg for meg den nye lengsel etter virkeligheten, en lengsel etter historier med essens innsatt i en kontekst.

³³⁷ Andersson, s. 22.

³³⁸ Andersson, s. 27.

³³⁹ Andersson, s. 30.

³⁴⁰ Andersson, s. 293.

2.5.1 Vår omgang med tingene

Den, som ikke samler på noget, er intet andet end en stakkels åndelig dværg og et stakkels vrage af en menneskelig bastard.³⁴¹

Ting har en historie, de er knyttet til vår livshistoriske sammenheng, samtidig som de tar del i en større helhet, den kulturhistoriske kontekst. Ting utstyres med betydninger og egenskaper som muliggjør at vi kan forholde oss til dem og skape en omgangsform med dem. Ting har mening for oss, således er de også tegn som kan endre betydning med tiden, men dog være tegn for den samme ting.³⁴²

Når en arkeolog konfronteres med levninger fra en glemt kultur, står han overfor artefakter som er fremmede for ham, nøkkelen til deres betydning har gått tapt, og det er hans oppgave å på ny å knytte en forbindelse mellom tingene og ordene, han må få de til å tre ut av deres tingslige stumhet, og gjøre fortiden tilgjengelig og meningsfull. Slik er også Benjamin en modernitetens arkeolog³⁴³, der han har en drøm om å få tingene til å tale for seg selv. Det er som om tingene hos ham besitter et eget liv. Tingene inneholder historien, ved å gjenoppvekke tingene, vekkes fortiden. Benjamin ønsket å finne frem til det han kaller ”de hemmelige slektskapsbåndene mellom tingene”³⁴⁴, og han muliggjør dermed en positiv investering i fenomener som tingliggjøring og fetisjisme. For Freud var fetisjeringen av tingen en nedskrivning av subjektets egenverdi og styrkeforhold overfor tingenes verden. Benjamin ønsket å fremheve perspektivet at tingen fremstår med egenverdi, uten at det skal true den menneskelige posisjon.

Når Gud trakk seg fra verden, dro tingene seg tilbake, innhyllet i det tasmørket som er deres tause materialitet. Sannheten flyttet fra det guddommelige lyset og inn i tingenes opakitet. Fornuften ble til den heroiske utbredelsen av lyset i mørkets regioner. Sannheten i tingenes mørke kjerne ble dermed på et paradoksal vis knyttet til kraften i det antropologiske blikket som maktet å gjøre tingene til objekter.³⁴⁵

Det er verdt å understreke allegoriens reddende funksjon hos Benjamin, hånd i hånd med menneskets mimetiske evne. Benjamin hadde en kjærlighet for tingene, og ønsket å tildele tingen en betydning, Eliassen påpeker at hvis alt er mulig er intet mulig, og mener at dette

³⁴¹ Brøgger og Pedersen, *Kunst og filosofi i det 20. århundrede*, (Notex-Tryk & Design AS, København, 2002), Carsten Thau, *Den magiske gjenstand-om samlerens lidenskap med utgangspunkt i nogle motiver hos Walter Benjamin*, s. 147. Denne uttalelse kommer fra en viss Herr Fauron, som i sin tid var formann for Sammenslutningen af Samlere af Cigaræsker.

³⁴² Christensen og Thou, *Ti essays om tingenes tilstand*, (Aarhus Universitetsforlag, Århus, 1993), s. 7.

³⁴³ Christensen og Thou, *Ti essays om tingenes tilstand*, (Aarhus Universitetsforlag, Århus, 1993) Knut Ove Eliassen, *Tingene og tegnene, seks punkter til en tingenes ontologi*, s. 89.

³⁴⁴ Eliassen, s. 91.

³⁴⁵ Eliassen, s. 92.

river fundamentet vekk under et sikkert betydningssystem.³⁴⁶ Han refererer til det relative, og faren for at allegorien blir tom og går i sirkel, men melankolikeren besverger tomheten ved å tildele tingen ny betydning. Ved å fjerne tingen fra den naturlige kontekst, kan ny energi tilføres tingen, og det er det samleren gjør. Samleren hos Benjamin, og surrealismen er beslektet, besatte som samleren og surrealisten kan være over en slumrende sprengkraft over tingenes bisarre arkeologi over en forgangen tid. Det går en linje fra avfallssamleren til den litt senere billedkunstneren Joseph Cornell (1903-1972), med små museale tablåer bak glass. Det er en interesse for å slippe tingene løs ved en frekk etablering av nye og eventyrlige konstellasjoner, som redder tingen og opplever dem gjennom en sans for materialitetsformer og visuell skjønnhet. Assemblagen, montasjen og collagen utgjør viktige fenomener i de kunstneriske strategier. Benjamins særlige optikk på samleren kan kaste et visst lys over disse kunstneriske fenomener.³⁴⁷ Cornell er et eksempel på en stigende tendens i kunsten til å åpne seg mot hverdagslivet, og til en oppløsning av det tradisjonelle verkbegrepet og faste genrekategorier som maleri og skulptur. Cornell arbeidet med bokskonstruksjoner og collager, han samlet på frimerker, vinglass, klinkekuler, armbånd og malte fugler. Det ble en besettelse.³⁴⁸ Cornells verden er komprimert, hvert eneste arbeid refererer til en erfaring, en person, eller en ting som hadde fascinert ham, det være seg nattehimmelen, en ballerina, eller et hotell i Frankrike. Han var en stor beundrer av Duchamp, og stilte ut med ham og surrealistene. Assemblage kunstnere på 1950-60 tallet ble inspirert av Cornell, og hans konseptuelle tilnærming og anvendelse av reproduksjon. Cornell utviklet bokser som inneholdt gamle aviser, reproduksjoner, sand, piper og andre funne objekter i en samling.³⁴⁹ Cornell erindret minneverdige hendelser og ting han satte pris på...hans fars tunge, brune frakk.³⁵⁰ Han er en amerikansk versjon av dadaismens collager og surrealismens affeksjon for funne objekter. I *Homage to the Romantic Ballet* (fig. 11), er små suvenirer samlet i en eske.

³⁴⁶ Eliassen, s. 73.

³⁴⁷ Thau, *Den magiske gjenstand*, s. 144.

³⁴⁸ Diane Waldman, *Joseph Cornell, master of dreams*, (Harry N. Abrams, Inc., New York, 2002), s. 17.

³⁴⁹ Waldman, s. 10.

³⁵⁰ Waldman, s. 17.

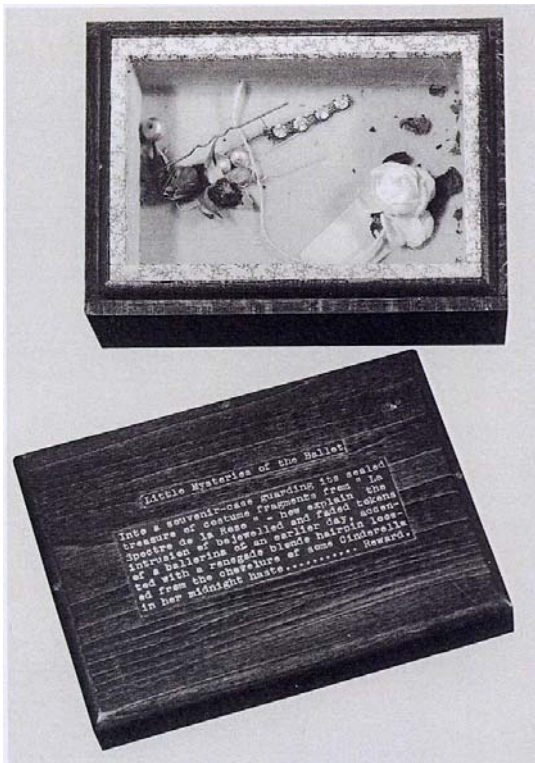


Fig. 11 og fig. 12



Fig. 13

Dette er fragmenter fra en kostyme, ting som har tilhørt en falmet ballerina, og som utløser Cornells erindring. Hans verk *Pharmacy* (fig. 12) gir oss assosiasjoner til kuriositetskabinettene, ting er puttet på små flasker med kork for å bevares. De virker like usorterte som vår erindring, som kan bevege seg hit og dit ustrukturert. *Red Sandbox* (fig. 13) inneholder sand som skal illustrere bølgenes bevegelse og tidens gang. Skjell er fanget på et stykke drivved. Dette er en av de få boksene som inneholder en eksplisitt referanse til tiden. En annen type kunstretning som tar utgangspunkt i samlere, er *arte povera*, en retning som oppsto med kunstkritiker Germano Celant, og to utstillinger som han arrangerte i 1967-68. Det er fortrinnsvis italienske kunstnere, som i en antikommersiell og antiformalistisk kunst

benytter seg av fattigslige, hverdagsaktige, banale funne materialer, og setter seg fore å hele tiden ta utgangspunkt i den eksisterende virkelighet.³⁵¹

Ved å sende en sonde ned i et fragment av dette dagligliv, kan vi indirekte rekonstruere den store sammenheng. De store filosofiske og eksistensielle spørsmål betraktes som innfoldet i den lille historie, og den lille historie blir på den måte i all sin ubetydelighet og upåaktethet grunnlag for den store. Det oppmerksomme og estetiske blikk på tingene settes i forbindelse med barndommens persepsjon og eksperimenter, som kan sies å være en modell for både fenomenologiens og avantgardens åpne omgang med tingene.³⁵² Husserl, fenomenologiens far, var en stor inspirasjonskilde for Heidegger. Husserl fokuserte på måten den enkelte gjenstand kommer til syne på, den samme gjenstand kan fremtre på forskjellige måter,³⁵³ (jeg kan se på sko, erindre sko, se bilde av sko). I følge Husserl er dét at noe representerer noe annet, ikke en fysisk, naturlig egenskap ved objektet. Forutsetningen for at noe representerer noe annet, er at det blir fortolket. Den representative karakter kommer først i stand via en interpretasjon, via subjektets intervensjon. Subjektet er i stand til å overskride det gitte, det nærværende, og intendere noe fraværende.³⁵⁴ Kunstverket avslører noe om sitt tema som ikke ville ha kommet til syne hvis det ikke var for den kunstneriske fremstilling. Husserl mener at vi lever selvforglemmende ute ved tingene, og vi overser at vår egen subjektivitet er kunstverkets transcendentale mulighetsbetingelse.³⁵⁵ En gjenstand fremtrer alltid perspektivisk, det er nemlig alltid mulig å erfare en gjenstand fra andre vinkler enn nettopp den som vises, dermed må gjenstanden alltid forstås i relasjon til en betrakter.³⁵⁶ Husserl vektlegger *erfaringen*, det er erfaringen som skal bestemme våre teorier, ikke teorier som skal bestemme våre erfaringer. Vi skal basere våre teorier på det som viser seg.³⁵⁷ Når vi har å gjøre med verdens fremtredelse, blir vi ført til de bevissthetsstrukturer, til den intensjonalitet som disse fremtredelser er korrelert med. Bestrebelsen på å nå til en filosofisk forståelse av verden leder med andre ord til en avdekning av subjektiviteten.³⁵⁸

³⁵¹ Mette Sandbye, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, (Forlaget politisk revy, København, 2001), s. 122.

³⁵² Ørum, s. 52.

³⁵³ Brøgger og Pedersen, *Kunst og filosofi i det 20. århundre*, (Notex-Tryk & Design AS, København, 2002), Dan Zahavi, *Edmund Husserl-fenomenologi og kunst*, s. 11.

³⁵⁴ Zahavi, s. 12.

³⁵⁵ Zahavi, s. 15.

³⁵⁶ Zahavi, s. 16.

³⁵⁷ Zahavi, s. 17.

³⁵⁸ Zahavi, s. 18. Husserl har ingen dedisert kunstfilosofi, men hans filosofi passer inn i det estetiske felt, s. 21.

Jeg vil senere gå nærmere inn på den fenomenologiske undersøkelse av tiden, og hvilken betydning dette kan ha på det kunstneriske uttrykk, men først vil det være naturlig å si noe om surrealismen i modernismen, og dens venerasjon for funne objekter.

2.5.2 Surrealismens fokus på tingene

Benjamin var inspirert av surrealismen og denne kunstretnings fokus på tingene. Surrealismen tok utgangspunkt i de gjenstander som begynner å dø ut, etter at motebølgen begynner å fjerne seg fra dem, i fem år gamle klær. Ting som hadde falt ut av den økonomiske vareproduksjon og –sirkulasjon. Surrealistene reddet de neglisjerte objektene, de får ”den stemningens voldsomme krefter som ligger skjult i tingene til å eksplodere”.³⁵⁹ For Benjamin er det fillesamleren som redder de små og ubetydelige tingene, han samler dagens avfall i byene, vrakrester og istykkerslåtte ting. ”Som en gnier oppsamler en skatt, oppsamler han søppelet etter at det er blitt gjennomtygd av industriens guddom, for igjen å bli til nytte- eller nydelsesgjenstander”.³⁶⁰ Kombinasjonen av ikke-sammenhørende objekter var en inspirasjon for det surrealistiske billedspråk, den ideelle tekst til et surrealistisk maleri var ”så vakker som et tilfeldig møte på et operasjonsbord av en symaskin og en paraply”(Lautréamont).³⁶¹ Surrealismens far, André Breton (1896-1966), publiserte *Surrealismens manifest* (1924), som innehar dadaistiske ideer, og som var et opprør mot formalistisk kunst, kunst for kunstens skyld, og mot abstraksjon. Dadaismen og surrealismen problematiserte at kunstverket skulle eksistere i sin egen sfære, avsondret fra det virkelige liv, de ønsket å oppheve forskjellen, og denne målsetning finner man igjen i konseptkunsten. Liv og kunst skulle kjedes sammen. Surrealismen var basert på drøm, det ubevisste uhindrede uttrykk, og frie assosiasjoner. Surrealismen var et svar på den realistiske holdning (positivismen), som Breton mente var en fiende av intellektuell og moralsk utvikling, den logiske metode løser bare problemer av sekundær interesse. Freud vekket Bretons interesse for drømmer: når vil vi ha sovende logikere, sovende filosofer? Kan ikke drømmer brukes til å løse fundamentale problemer i livet?³⁶² Surrealismen er basert på den overordnede virkelighet, sier Breton, den tenderer å ruinere, en gang for alle, alle andre psykiske mekanismer, og blir selv et substitutt for disse i

³⁵⁹ Christensen og Thou, *Ti essays om tingenes tilstand*, (Aarhus Universitetsforlag, Århus, 1993), Tore Eriksen, *Om å samle ting, bruddstykker, begivenheter, historier m.m.*, s. 103.

³⁶⁰ Eriksen, s. 104.

³⁶¹ Piper og Danbolt, *Ascheougs Kunsthistorie*, (H. Ascheough og Co., Oslo, 1996), bind 3, s. 174.

³⁶² Harrison og Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), André Breton, *The First Manifesto of Surrealism*, s. 435.

arbeidet med å løse alle prinsipielle problemer i livet. Bevissthet, som stuper inn i surrealismen, åpenbarer, med glødende spenning, det beste i barndommen. Det er kanskje barndommen som er oss nærmest i det virkelige liv, det er her vi eier oss selv, risikofritt. Surrealisme er frigjørelse av sinnet. I kunsten ble fokuset rettet mot indre realiteter, og målet var å skape en krise i den borgerlige bevissthet.³⁶³ Dadaisme og surrealisme ble en livsform, dog var ikke surrealismen så nihilistisk som dadaismen: dada har ikke en estetisk attityde til livet, den plukker fra hverandre alle slagord om etikk, kultur og dypere sammenhenger, dette fremstår så i deres komponenter.³⁶⁴ Dadaisten er en ateist av instinkt, han leter ikke etter regler for livsførsel eller teoretiske prinsipper. For ham er sigarett-stumpen og paraplyen like opphøyd som ”tingen i seg selv”, for ham er ikke Gud bedre enn de dårlige. Dadaisten er naiv. En paraply er ikke en tannpirker, og kunst er for ham et psykologisk problem. Dadaismen er en reaksjon mot idiotien i verden.³⁶⁵ Dada var en reaksjon på 1. verdenskrig, og var egentlig en protest mot det eksisterende politiske, sosiale og estetiske system.³⁶⁶ Surrealismen la seg på en mer didaktisk linje, og prøvde å skape doktriner som kunne strukturere en ny orden for kunst og samfunn. Surrealisten betraktet poetens eller kunstnerens funksjon som en igangsetting av intuisjonen ved å velge et passende ord eller bilde. Fremmedgjøring av objektet, spesielt dets separasjon fra objekter man generelt assosierer med det, og fraværet av vanlig kontekst ble surrealismens metode. Objekter som tilhørte separate områder, både tidsmessig og konseptuelt, ble plassert i en uventet sidestilthet.³⁶⁷

Nå, i vår tid, er riktignok manifestenes tid forbi, modernismens slutt betyr slutten på alle tradisjoner, men det betyr ikke at et verk ikke kan legitimeres ved å henvise til dets tilhørighet til et bestemt prosjekt eller en bestemt bevegelse, en støpt sko i porselen kan sies å være en surrealistisk gjenstand. Fravær av vanlige kontekster og fokus på tingene er høyst levende strategier i samtidskunsten, og i vår lengsel etter virkelighet og historisk forankring, brukes gjerne ting til å bygge bro mellom historie og erindring. Ting knytter seg til tidserfaringen, og fungerer som et spor av det som har vært. Boltanski er opptatt av tøyen som bærer lukten og formen av en kropp, og bruker klær i sine kunstverk, klær som vekker vår erindring.

³⁶³ Breton, s. 438.

³⁶⁴ Harrison og Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), Richard Huelsenbeck, *First German Dada Manifesto*, s. 254.

³⁶⁵ Harrison og Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada*, s. 257.

³⁶⁶ Waldman, s. 18.

³⁶⁷ Waldman, s. 20.

Også Marcel Duchamp ønsket å bryte med tradisjonelle kunstkriterier, og brakte vanlige gjenstander inn i galleriet, slik at de endret status. Fokuset lå ikke på det visuelle, men på indre realiteter, intellektet og idéen.

2.5.3 Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case"

I 1917, under pseudonymet R. M., sendte Duchamp (1887-1968) inn en urinal til en åpen skulptur-utstilling. Den ble refusert. Det ble produsert en tekst i forhold til hendelsen i NY, i

TheBlind Man:

Hva var grunnen til å refusere Mutts fontene?
den var umoralsk, vulgær.
den var et plagiat

Herr Mutts pissoar er ikke umoralsk, det er absurd, ikke noe mer enn at et badekar er umoralsk. Det er en gjenstand vi ser hver dag i en rørleggers butikkvindu. Om Herr Mutt har laget pissoaret selv, eller ikke, har ingen betydning. Han *valgte* det. Han tok en hverdagsartikkel, plasserte den slik at bruksfunksjonen forsvant, det fikk et nytt navn og en ny mening, og nye tanker ble skapt for dette objektet.³⁶⁸

Duchamp var en foregangsmann i konseptkunsten, han arbeidet med intellektet, og trakk oppmerksomheten bort fra verkets visuelle aspekter og mot tanken bak dem. *Fontene* (1917) er det verk som mer enn noe annet enkeltverk har forandret vårt syn på kunst når det gjelder dens produksjon, resepsjon, og innhold.³⁶⁹ Duchamp har først og fremst vært viktig i annen halvdel av det 20. århundre, for inntil ca 1950 var det vanskelig å få tilgang til arbeidene hans. Den klassiske estetikken vektla det håndverksmessige, Ducamps *readymades* har liten eller ingen dimensjon av det håndverksmessige over seg, de er vanlige gjenstander plassert i en institusjonell sammenheng som definerer dem som kunst.³⁷⁰ Duchamp ønsket å bryte med tradisjonelle kunstkriterier, han så ingen estetisk skjønnhet i sine *readymades*, og var frustrert over at andre kunne det, for eksempel den senere ny-dadaen og popkunsten.³⁷¹ Grepet med å bruke *readymades* var så radikalt at det sto i fare for å bli oversett, fordi ingen kunne forestille seg at objektene skulle være kunst.³⁷² Men det var fotografen og gallerieier Stieglitz, en av hovedskikkelsene bak den amerikanske avantgarde, som fotograferte *Fontene*, og det

³⁶⁸ Harrison og Wood, *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), Lucy Lippard, *Dadas on Art*, s. 248.

³⁶⁹ Lars Fr. H. Svendsen, *Kunst, en begrepsavvikling*, (Universitetsforlaget, Oslo, 2000), s. 31.

³⁷⁰ Svendsen, s. 32.

³⁷¹ Svendsen, s. 35.

³⁷² Svendsen, s. 36.

forandret status fra å være en refusert urinal til å bli et fullstendig kunstverk.³⁷³ Duchamps angrep på den ”maleriske estetikken” førte til konseptualisme, og ledet kunsten inn i et felt der språk, tenkning og syn virket inn på hverandre.³⁷⁴ For Duchamp besto kunsten i valget, som både er kreativt og originalt, og det er den institusjonelle kunstkontekst som definerer pissoaret som kunst. Svendsen trekker frem et annet interessant perspektiv, der han tar et heideggerperspektiv. Svendsen vil fremheve at bruken av *readymades* ikke nødvendigvis peker mot konseptet og bort fra objektet, men like gjerne kan peke mot objektet: han fokuserer på hvordan objektet trekkes *ut* av sin vante sammenheng, alle ting henviser til noe annet i en brukssammenheng, hammeren er *til* å slå inn en spiker med, men et henvisningssammenbrudd kan inntreffe, hammeren kan bli ødelagt, og den blir med ett synlig for oss. Hammeren løsriver fra sin sammenheng, den dekontekstualiseres, og går fra å være en bruksting til å bli en ting. Den viser ikke lenger til brukssammenhenger, men får en ny synlighet og selvtilstrekkelighet, dens materialitet trer frem, nettopp tingen tydeliggjøres, og ikke nødvendigvis bare idéen, og dette bryter med Duchamps strategier.³⁷⁵

I postmodernismen er det Sol Le Witt (1928) som først publiserer en offentlig tekst vedrørende konseptkunst i *Artforum* i 1967, og som har sine røtter i Duchamps strategier, han var forløperen for konseptkunsten.

2.5.4 Sol Le Witt om konseptkunst

1960 og 70 tallets konseptkunst og det kunstneriske nybrudd den sto for, spiller en stor rolle for kunsten i dag. Ikke fordi den var en fast definert kunstretning, men snarere fordi den var en uhomogen, diskuterende kunst, som hadde som mål å være antiautoritær og tett forbundet med den sosiale livsverden. Konseptkunsten oppsto blant annet som en reaksjon mot det abstrakte, moderne maleri, og det kunstmarkedet som etterhånden ble mer og mer betydningsfullt og pengesterkt. I konseptkunsten finnes det ingen essensiell oppfattelse av hva kunst er, og man tar avstand fra modernismens formalisme, de ville gjøre opp med forestillingen om at det finnes særlige verdier i kunsten som den talentfulle kunstner kan uttrykke.³⁷⁶ Konseptkunsten inndro ofte det funne objekt og det funne bilde, kunstnere kunne

³⁷³ Svendsen, s. 37.

³⁷⁴ Svendsen, s. 41.

³⁷⁵ Svendsen, s. 51.

³⁷⁶ Sandbye, s. 123.

ta i bruk allerede eksisterende bilder i massekulturen, bruke dem som en sosial ressurs og skape nærhet til massekulturen.³⁷⁷

I konseptkunst er ideen eller konseptet det viktigste aspektet ved arbeidet. Når kunstneren tar i bruk konseptkunst, er planlegging og valg gjort på forhånd, og selve utførelsen er en overfladisk affære. Ideen blir en maskin som skaper kunsten, sier Le Witt. Denne type kunst er ikke teoretisk, eller illustrativ i forhold til teorier, den er intuitiv og involvert i alle typer av mentale prosesser. Konseptkunst er vanligvis uavhengig av kunstnerens evne til å utføre det håndverksmessige. Ofte er verkene følelsesmessig tørre, objektive, dog er ikke kunstneren ute etter å kjede tilskueren, men forventningene om et følelsesmessig kick vil nødvendigvis ikke bli innfridd. Konseptkunst er ikke alltid logisk, logikk kan bli brukt for å kamuflere den ekte intensjonen, den luller tilskueren inn i en tro om at han har forstått verket. Ideen behøver ikke å være kompleks, gjerne latterlig enkel. Enkle ideer er suksessfulle fordi de tilsynelatende er uungåelige.³⁷⁸ Le Witt er av den oppfatning at konseptkunstnere er mystiske, ikke rasjonalister, og de har en hang til konklusjoner som ren logikk ikke kan nå. Rasjonelle tanker leder bare til rasjonelle tanker, ulogiske tanker leder til nye erfaringer. De irrasjonelle tanker bør følges absolutt og logisk.³⁷⁹ Konseptkunst har ikke med matematikk, filosofi eller andre mentale disipliner å gjøre. Filosofien er implisitt *i selve verket*, verket er ingen illustrasjon. Egentlig betyr det ingenting om tilskueren forstår verket, fortsetter Le Witt, for når det er ute av kunstnerens hender, har han allikevel ingen kontroll, forskjellige mennesker vil forstå den samme tingen på forskjellig vis.³⁸⁰ Så sier Le Witt noe om rommet i forhold til kunsten: ethvert volum opptar rom. Rom består av luft, som ikke kan sees. Det er intervallene mellom tingene som kan sees og måles. Intervallene og målene kan bli viktig for et kunstverk. Hvis disse distanser er viktig, vil de bli tydeliggjort i et kunstverk, men hvis det er uviktig kan intervallene anonymiseres, slik at de ikke fanger interesse, Le Witt mener da at rommet anonymiseres ved å plassere gjenstander i lik avstand til hverandre, men denne regelmessighet kan også bli et metrisk tidselement, en type regelmessig puls eller rytme. Konseptkunst er bare god hvis ideen er god, og så fort kunstneren har etablert en idé, og sluttformen er bestemt, så blir prosessen utført, nærmest i blinde. Det er mange side-effekter som ikke kan tas hensyn til, dette kan være ideer til nye arbeider. Banale ideer kan ikke reddes av vakker

³⁷⁷ Sandbye, s. 126.

³⁷⁸ Harrison og Wood, *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), Sol Le Witt, *Paragraphs on Conceptual Art*, s. 834.

³⁷⁹ Harrison og Wood, *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), Sol Le Witt, *Sentences on Conceptual Art*, s. 837.

³⁸⁰ Le Witt, s. 836.

utforming. Hvis materialet manipuleres med i et arbeid, så inngår materialet i kunstnerens konsept.³⁸¹

Kunst er en rekke spørsmål, en rekke utkast til en virkelighetsforståelse, en rekke kommunikative utsagn, utmyntet i en eller annen form. Kunst er et komplisert sosialt produkt, og man kan si at det er underordnet for kunstbegrepet om kunsten materialiserer seg som *readymade*, som neonlys, som lort, døde får, kjøtt etc. Vi blir nødt til å operere med et pragmatisk kunstbegrep, ellers må vi begynne forfra med Adam og Eva hver eneste gang vi står over for noe nytt og grensesprengende, hvilket jo kjennetegner kunsten i modernitetens århundre. Det viktige er at kunsten er kommunikativ, at den stiller fruktbare spørsmål, at den kan få betrakteren til å vende bunnen i været på seg selv, og begynne å undre.³⁸²

Le Witt befinner seg i den postmodernistiske tradisjon, og hva er det som skiller postmodernismen fra modernismen? Fredric Jameson har teoretisert dette skillet med å sammenligne kunstverk fra begge tradisjoner.

2.5.5 Dekonstruksjon av uttrykk, et brudd mellom modernismen og postmodernismen

Fredric Jameson (1934) har teoretisert det postmoderne, og artikkelen *The Deconstruction of Expression* sammenligner han kunstverk fra modernismen med kunstverk fra postmodernismen, og han ser kulturen i forhold til den senkapitalistiske økonomi. Modernismen er konstruert som en lang bølge som strekker seg fra det sene 19. århundre til en tid etter 2. verdenskrig. Så går vi over i postmodernismen. Modernismen har en ambisjon om å nå en sannhet, i postmodernismen faller dette bort, den postmodernistiske kunsten tror ikke at det finnes noen sannhet om den menneskelige tilstand, og alt den vil gjøre, er å leke med ulike stiler og håndgrep, den gjør ikke krav på universell gyldighet³⁸³, noe Heidegger mener at van Goghs modernistiske maleri av bondesko gjør. Andy Warhol er et paradigmatiske eksempel på en postmoderne kunstner, i hans kunst er det individuelle skåret bort, dette gjaldt for minimalismen, og enda mer markant i popkunsten.³⁸⁴ Den minimalistiske retningen er amerikansk, og er som popkunsten en reaksjon på ekspressionismen, dvs på det maleri hvor

³⁸¹ Le Witt, s. 838.

³⁸² Christensen og Michelsen, *Kunstteori, Positioner i nutidig kunstdebat*, Lisbeth Bonde, *Nogle noter om kunsten, kvaliteten og kritikken*, s. 531.

³⁸³ Svendsen, s. 24.

³⁸⁴ Svendsen, s. 58. "Den abstrakte ekspresjonismen var høymodernismen på sitt høyeste, men i likhet med den øvrige modernismen lukket den seg og tømte seg for sitt innhold i stadig sterkere grad. Slik sett lå det en viss nødvendighet i at minimalismen måtte komme. Bevegelsen fra den abstrakte ekspresjonismen til minimalismen er en bevegelse fra kunst som forsøker å si *alt*, som kan uttrykke det dypeste i menneskets sjelsliv, til en kunst som gir avkall på å si noe som helst", s. 73.

kunstneren kretser om sitt eget indre til det grenser til narcissisme, men i motsetning til popkunsten ønsket ikke minimalistiske kunstnere å vende tilbake til virkeligheten.³⁸⁵ Minimalismen er også med på å danne bruddet mellom modernismen og postmodernismen, der den avviser at det ikke er noe sentrum, ikke én sannhet eller én identitet. Det splittede subjekt entrer scenen.³⁸⁶ Termen ”Pop Art” ble først brukt av den britiske kritikeren Alloway på midten av 1950-tallet for å betegne massekulturens produkter, popkunsten bruker massekulturen som materiale.³⁸⁷ Der tidligere kunst var en fiende for den modernistiske kunsten, var den ikke lenger noen trussel for popkunsten, den var et forråd som kunne anvendes etter eget forgodtbefinnende. Det finnes en kjerne av mystikk i den abstrakte ekspresjonismen³⁸⁸, ”Warhol er en sfinx helt uten gåte”³⁸⁹, den abstrakte ekspresjonisme var en ren utgytelse av farger, med bare referanse til kunstnerens følelsesuttrykk, dette uttrykket er helt fraværende i popkunsten. ”Hånden” skulle ikke være synlig. Den abstrakte ekspresjonismen vendte samtiden ryggen, popkunsten ville omfavne samtiden, den ville etablere et forhold til alle verdslige ting, og skape kontakt mellom kunsten og virkeligheten utenfor.³⁹⁰ Warhols kunst bryr seg ikke om å søke noe bakenfor, en essens, og den individuelle kunstner avvikles, vi sitter igjen med en glatt, flat kunst som ikke kritiserer noe, eller søker noen form for sannhet. Det vi ser på 1950-60 tallet, er et kunstbrudd, vi ser en reaksjon mot den metafysiske, abstrakte ekspresjonisme, hverdagslivets og massekulturens inntog i kunsten er en reaksjon mot kunstens fjernelse fra livsverdenen. Denne sammensmeltningen av kunst og liv, leder etter hvert til at kunsten forlater gallerirommet, eller ”The White Cube”, som Brian O’Doherty kalte det i 1976. Den hvite kube er en utvidelse av det modernistiske verkbegrep, den etablerte et eget rom, og holdt alt annet ute. Her får objektene et eget liv, en aura og et tidløst skjær.³⁹¹ Med kontekstkunsten plasserer kunsten seg konkret i virkeligheten, den oppstår i samspill med omgivelsene, det var på 1970-tallet at begrepet kontekstkunst ble introdusert, av kurator Peter Weibel. Denne type kunst er en fortsettelse av avantgardens forsøk på å oppløse verkbegrepet, og sammensmelte liv og kunst.³⁹² Kontekstkunsten gjenopptar med andre ord idéer fra konseptkunsten.

³⁸⁵ Lise Gotfredsen, *Når ting bliver kunst*, (Gads Forlag, København, 1999), s. 145.

³⁸⁶ Gotfredsen, s. 159.

³⁸⁷ Svendsen, s. 81.

³⁸⁸ Den retning Svendsen refererer til som abstrakt ekspresjonisme, kan tidfestes til omtrent 1945-1960, og knyttes geografisk til New York og Washington D. C., Svendsen, s. 54.

³⁸⁹ Svendsen, s. 83.

³⁹⁰ Svendsen, s. 85.

³⁹¹ Christensen og Michelsen, *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Simon Sheikh, *Spilletts regler. Bemærkninger om kunstobjektet, kunstrummet og kunstscenen*, s. 364.

³⁹² Sandbye, s. 130.

Jameson tar for seg bruddet mellom modernismen og postmodernismen i sin artikkel.

I artikkelens første del kontrasterer Jameson det kanonisk ekspressive og modernistiske ved van Gogh og Munch med det postmoderne arbeidet til Andy Warhol.³⁹³ Jameson betrakter van Goghs maleri av bondeskoene som et kanonisk høydepunkt i modernistisk kunst, og dette eksemplet er ikke uskyldig og tilfeldig valgt (fig. 14).



Fig. 14

Jameson foreslår to måter å lese dette bildet på, og begge måtene kan betraktes som hermeneutiske: Jameson innleder med å si at dette maleriet ikke kan betraktes som en ren dekorasjon, og det kreves at man rekonstruerer noen innledende situasjoner som skoene tar utgangspunkt i. Hvis ikke denne situasjonen, som har forsvunnet i fortiden, mentalt rekonstrueres, så vil maleriet inneholde et dødt, uvirksomt objekt, og det vil ikke være i stand til å bli grepet som noe som sier noe mer enn bare det det realistisk fremviser.³⁹⁴ Her er det naturlig å trekke linjer til begrepene *intuisjon* hos Bergson, som en metode til å nærme seg en gjenstand, og *erindring* hos Benjamin, som mener at fortiden forsvinner med hver nåtid som ikke kjenner seg igjen i denne fortid. Den ene måten å rekonstruere de innledende situasjoner på, er å fokusere på materialbruken, de rå materialene som bildet bearbeider, transformerer og beslaglegger. Jameson foreslår å betrakte van Goghs materialbruk som en *del av* objektet, skoene som henspiller på landbrukets misère, fattigdom, og hele den forkrøplede, radbrekkende menneskelige tilværelse som bonde, en verden redusert til dens mest brutale, primitive og marginaliserte tilstand. Jameson tolker bildet i forhold til selve materialbruken. Videre trekker han inn andre bilder malt av van Gogh, hallusinatoriske, lysende voldsomme

³⁹³Harrison og Wood, *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell Publishers Inc, Massachusetts, 1993), Fredric Jameson, *The Deconstruction of Expression*, s. 1075.

³⁹⁴ Jameson, s. 1075.

bilder, med rene farger i olje, som kan betraktes som en utopisk gest, som en kompensasjon for virkelighetens mer fargeløse objekter, og der kunstnerens egen tilstedeværelse er markant i kunstverket, i kraft av de tydelige penselstrøkene.³⁹⁵ En annen måte å lese på tar utgangspunkt i Heidegger, og hans teori rundt kunstverkets opprinnelse. En filosofi som er organisert rundt idéen om at kunsten kommer til syne mellom den meningsløse, kroppslige materialitet, og naturen. Van Goghs maleri avslører sannheten om disse bondeskoene, Heidegger har fokus på det fenomenologiske, på essensen, en kjerne i kunsten som kan si noe om livet. Disse to måter å lese bildet på, er hermeneutiske i den forstand at bildet betraktes som et spor eller symptom på en større virkelighet og sannhet. Så trekker Jameson frem et annet bilde, med en annen type sko, fra den postmoderne verden: Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* (fig. 15). Disse skoene taler ikke til oss på samme måte som van Goghs sko, Jameson mener at de ikke taler til oss i det hele tatt. Og hvorfor det? Innholdsmessig har vi et tilfeldig utvalg døde objekter, like tilfeldig som til overskomne sko i hauger fra Auschwitz, eller som etterlatenskap etter en nedbrent ball-sal. Jameson mener at den hermeneutiske tilnærming ender i løse luften, vi forhindres i å sette skoene i en kontekst, være seg utfoldelsen i en ball-sal, eller livet i den glamorøse jet-set verdenen. Han mener at postmodernismen og Warhols sko virker flate, dybdeløse; de utviser en form for overfladiskhet, noe han mener er et trekk ved det postmodernistiske samfunn.³⁹⁶

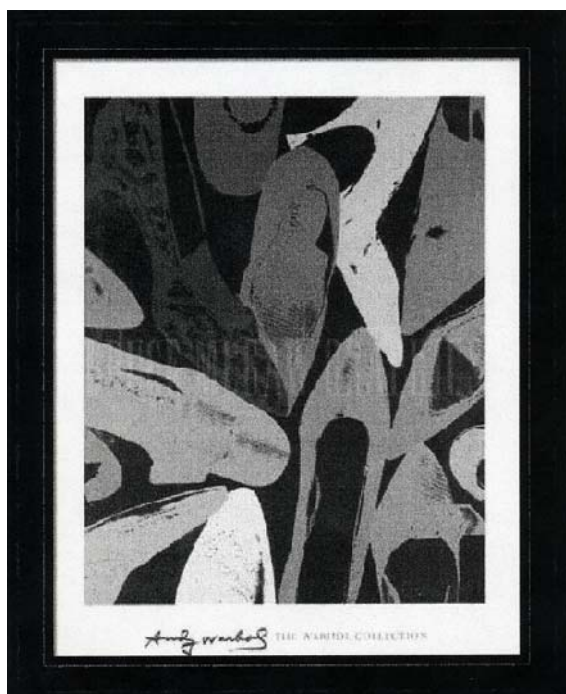


Fig. 15

³⁹⁵ Svendsen, s. 18.

³⁹⁶ Jameson, s. 1077.

Affekten er avtagende i den postmoderne kultur, uten at denne følelseskulde og objektivitet rammer alle nyere bilder. Modernismen ivaretok den ytre dramatisering av indre følelser, for eksempel *Skrik* av Munch, og det er et postmodernistisk fenomen å produsere teorier som forlater den hermeneutiske dybdetilnærming, og som fremmer det poststrukturalistiske og antimetafysiske, dybde erstattes med overflate, eller overflater. Det som kalles intertekstualitet er ikke nødvendigvis synonymt med dybde. Jameson mener at det er et skifte i den kulturelle dynamikk, som kan karakteriseres på følgende måte: subjektets følelse av fremmedgjørelse, isolasjon, ensomhet og angst er erstattet med en fragmentering av subjektet. Subjektet er ”dødt”, det borgerlige ego har opphørt, det sentrerte subjektet er desentrert.³⁹⁷ Dette kan føre til slutten på følelsen av det unike og personlige, slutten på tydelige, individuelle penselstrøk. Men Munch måtte også betale en pris med sitt *Skrik*, når han konstituerer sin individuelle subjektivitet som et selvtilstrekkelig område, utestenges han fra alt annet, i ensomhet levende begravd og dømt til en celle uten utgang. Postmodernismen frigjør kunsten fra denne angstens blindgate, men den frigjør også fra enhver følelse, siden det ikke eksisterer et tilstedeværende selv som kan ha disse følelsene. Dette er ikke ensbetydende med at kunstverk i postmodernismen ikke utviser følelser, men at følelsene er fritt-flytende og upersonlige.³⁹⁸

Jeg vil trekke frem et annet syn på Heideggers uttalelser om van Goghs maleri av sko. Den amerikanske kunsthistoriker Meyer Schapiro fant seg en skarp nål for å punktere Heideggers teorier, Schapiro syntes teorien var irrasjonell og jordmystisk. Nøkternt konstaterer han at van Gogh malte åtte bilder som forestilte gamle sko, og han lurte på hvilket av disse Heidegger forholdt seg til. Han brevvekslet med Heidegger, og fikk vite hvilket bilde det dreide seg om, det var et bilde Heidegger hadde sett i Amsterdam i mars 1930.³⁹⁹ Det viser seg at maleriet ikke forestilte en bondekvinnes sko, men van Goghs egne sko. De er malt i Paris, og har ingenting med en leirete åker å gjøre. Maleriet med skoene kan ikke uttrykke et værende eller en essens av en bondekones sko og hennes forhold til natur og arbeid.⁴⁰⁰ Schapiro mener at

³⁹⁷ Jameson, s. 1079.

³⁹⁸ Jameson, s. 1080.

³⁹⁹ Rosalind Krauss og Annette Michelson, *October 101*, (The MIT Press, Cambridge, 2002), Sherri Levine, *pathos: Trois Contes*, s. 93.

⁴⁰⁰ Levine, s. 93. Det er flere historier rundt disse skoene: en går ut på at skoene er kjøpt på et loppemarked, opprinnelig tilhørende en vognmann. En regnfull kveld tok van Gogh de på, og tilsmusset med leire ble de interessante, Vincent malte de samvittighetsfullt, s. 91. En annen versjon er Paul Gauguins, som hadde følt at det var en personlig historie bak skoene. En dag spurte han van Gogh hvorfor han tok vare på et par sko som var modne for skraphaugen. Van Gogh svarer at de hadde vært hans fars sko. Faren var pastor, og en dag hadde han forlatt familien for å tale Guds ord i fabrikkene og gruvene, disse skoene hadde modig holdt ut denne utmattende reisen. Samtidig mens faren preket, hadde han pleiet et brannskadet gruve-offer, og reddet ham. Offeret hadde en mengde arr ved øyebrynene, en visjon om tornekrone og Jesus oppstandelse. Etter historien tok van Gogh opp

Heideggers bedømmingskraft er svekket av hans egen patos for det opprinnelige og landlige, Schapiro mener at man kan oppnå den samme kunnskapen ved å betrakte et par virkelige sko. Dessuten overser Heidegger den kunstneriske egenarten i verket, og han forstår ikke at skoene er et selvportrett som formidler kunstnerens nærvær og følelser. Her er det to verdener som kolliderer, men van Goghs maleri kan romme både Heideggers og Schapiros tolkninger. Kunstverket har evne til å la tingens og værendets sannhet tre frem, *samtidig* som man kan betrakte maleriet som ett tegn som forholder seg til, bygger videre på, eller motsier en tradisjon og en omgivelse av liknende kunstverk.⁴⁰¹

Som vi ser, ble muligheten for overhodet å søke etter den essensielle sannhet og stabilitet problematisert med postmodernismen og poststrukturalismen. Vi lever i et massemediasamfunn der jeget er splittet. Jeget speiler seg i en strøm av iscenesatte, virkelighetsmanipulerende bilder, (TV, internett), og det er dette Jameson kaller ”senkapitalismens konsumsamfunn”, der han sier at det unike selv med den individuelle identitet hører fortiden til. Historie og tidsfølelse er i ferd med å bli borte, og ergo også vår identitetsfølelse. Verden er i ferd med å tilsynelatende bli mer og mer uoversiktlig og iscenesatt, virkeligheten er ikke det den var, den synes å forsvinne, derfor *lengter* vi etter den.⁴⁰² Vi lengter etter et fast holdepunkt, en sannhet, og på bakgrunn av denne lengsel søkes en fenomenologisk forankring i kunsten, for å motvirke meningstap og manglende subjektforankring. Vi lever på mange måter i en glemselskultur, der vi dyrker det nye, og overser historien, men erindringen kan redde oss ut av denne kultur, og filosofer som Heidegger, Benjamin og Bergson får ny aktualitet. Men fenomenologien har ikke alltid vært akseptert i kunsten, og over 30 års kunstdebatt har fokusert på essensen kontra konteksten.

2.5.6 Konflikten Essensialisme eller kontekstualisme

Poststrukturalismen kritiserer blant annet fenomenet at kunstneren har full kontroll over betydninger i sitt verk, og en tolkning som baserer seg på eksistensen av en stabil, prinsipielt leselig og i seg selv meningsuttømmende tekst under et hvert visuelt uttrykk.⁴⁰³ Den ekstreme poststrukturalisme vender seg fra verden, og lar en mangel på orden gjelde for dens minste

paletten, og arbeidet stille. Og når jeg begynte på mitt portrett av ham, hadde også jeg en visjon om en Jesus som talte om godhet og menneskelighet, s. 88.

⁴⁰¹ Peter Cornell, *Saker. Om tingenes synlighet*, (Smegraf trykkeri, Smedjebacken, 1993), s. 77.

⁴⁰² Sandbye, s. 117.

⁴⁰³ Christensen og Michelsen, *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebatt*, Mikkel Bogh, *Formalitet og figurativitet*, s. 217.

detaljer og lokaliteter. Det er en grunnantagelse av at verden ikke kan gripes i et bilde, at verden er utilgjengelig for metaforisk beskrivelse, og følgelig at verden ikke besitter den minste idealitet. Poststrukturalismen uttrykker drømmen om en jeg-løs horisontalitet, en verden uten egenskaper, en materialitet hinsides menneskelig fatteevne og hinsides kulturelle symboliseringer. Rosalind Krauss, som avviser enhver meningsdannelse og stabilisering, avviser også vertikaliteten og metaforen, for disse er avspeiling av det sentrerte subjekt. Så har Krauss fattet at verden er uendelig, og mennesket er endelig, slik det ble oppdaget i barokken, og dermed avskriver hun verden. Men: at tingene (verden) er uendelige vil bare si at de kan gjøres til gjenstander for uendelig mange erfaringer og kontekstualiseringer, hvilket igjen gjør det mulig å fastholde et historisk og hermeneutisk prinsipp.⁴⁰⁴ Mikkel Bogh er kritisk til den ekstreme poststrukturalisme, som er både antimetafysisk og antiformalistisk, og slår et slag for fenomenologien. En formal-fenomenologisk estetikk og kunstteori vil kunne forestille seg en kunst som både er kulturvendt og naturvendt, som opererer i og registrerer sosialitetens skrøpelige former, og som samtidig, tro mot de naturlige formasjoner som er den ytterste bakgrunn for menneskets tenkning, gjøren og laden, av søker grensene i en fast og flyktig, tilfeldig og nødvendig, skapt og skapende verden.⁴⁰⁵ Slik jeg forstår Bogh, sier han ”ja takk, begge deler”, det går an å vende tilbake til betydningens opprinnelse i møtet med tingen selv, der det idealistiske subjekt stabiliserer meningsdannelse, samtidig som meningen nødvendigvis ikke er stabil i forhold til kunstverket, fordi mennesket lever i en tid, i bestemt kultur, som stadig er i forandring, og som resulterer i at mennesket erfarer forskjellige ting, og vil nødvendigvis tolke kunst forskjellig. De siste 30 års kunstdebatt har nettopp gått på denne konflikten: er kunsten en privilegert, essensiell instans med transhistoriske verdier, eller en konvensjonell, institusjonell basert kategori, hvis mening utelukkende er tidslig avhengig. Essensialister mener kunsten har en ontologisk status, den rekker ut over tid og sted, kunst er noe som besitter en kjerne, en essens, som gjør den i stand til å overleve og overskride tid og rom. Det er med andre ord kunstverkets iboende kraft som setter det i stand til både å hvile i seg selv, og samtidig være transcendent og transhistorisk. Fra et kontekstualistisk synspunkt er verket derimot alltid betinget av tid og sted, og må alltid leses tidslig og romslig.⁴⁰⁶ Kunsten anskues mer som et tegn på kulturelle verdier og logikker, enn som essensiell verdi i seg selv. Kunstverket er med andre ord alltid et produkt av utenforliggende, samfunnsmessige, politiske, økonomiske, historiske og kulturelle forhold. På den ene side

⁴⁰⁴Bogh, s. 243.

⁴⁰⁵Bogh, s. 245.

⁴⁰⁶Sheikh, s. 361.

opereres med et indre rom (essens), og på den andre side med ytre forhold (kontekst). Også Mette Sandbye forholder seg til denne problematikken, hun forsøker ikke å lukke av for verken en essensialistisk eller kontekstualistisk bestemmelse av kunstverket, men snarere å komme utenom denne polarisering ved å kombinere det fenomenologiske avsett med både et sosiologisk og historiefilosofisk perspektiv.⁴⁰⁷ Hun legger seg med andre ord på Mikkel Boghs linje, og omfavner både essens og kontekst. Dette leder oss over i det fenomenologiske avsett i det kunstneriske uttrykk.

2.5.7 Fenomenologien og tiden i kunsten

Omkring århundreskiftet begynte man å betrakte tiden som en hermeneutisk størrelse. Var tiden homogen? Fenomenologien, Bergsons teorier og Prousts *På sporet av den tapte tid* er illustrative i forhold til denne tenkning.⁴⁰⁸ Benjamin har problematisert den sterkt akselererende moderne utvikling, som medfører en høynet fornemmelse for intensiteten i ”å leve i nuet”, og en frykt for å glemme, og til slutt en frykt for å dø. Gudstroens fall som metafysisk forklaringsmodell medfører at eksistensen betraktes som naturbestemt, og bestemt av forgjengeligheten, som venter oss alle i døden. Endelighetsperspektivet og dødsbevisstheten blir sentral for menneskets erfaring. Det er blant annet en slik endelighet eksempelvis fotografiet artikulere⁴⁰⁹, men også ting: sko, klær, barnebøker, bussbilletter etc., erindringsobjekter, kan ha samme funksjon som fotografiet, objekter som gir oss en kontakt med den tapte tid. Et trekk ved fenomenologien er å utforske det almene i den personlige historie, og vår lille historie blir tydelig i ting vi etterlater oss, ting som er igjen når vi er borte. Tendensen i vår tid, er at mange kunstnere innenfor alle kunstarter beskjeftiger seg med det (selv-)biografiske, med den personlige historie, og med erindringens karakter⁴¹⁰, og fenomenologien legger vekt på en kontakt med tid og erindring.⁴¹¹ Fotografiet, eller kunstverk med forgjengelighet som tema, kan betraktes som det dødes tilbakevenden til det levende, med erindringen som et fortellerfilter, og det er betrakteren som utfolder dets betydning⁴¹², i tråd med det fenomenologiske perspektiv, der den representative karakter kommer til uttrykk via interpretasjonen. Samtidskunstnere forsøker å skape en gjenskrivning

⁴⁰⁷ Sandbye, s. 18.

⁴⁰⁸ Sandbye, s. 76.

⁴⁰⁹ Sandbye, s. 77.

⁴¹⁰ Sandbye, s. 13.

⁴¹¹ Sandbye, s. 119.

⁴¹² Sandbye, s. 138.

av historien, en åpen historie som et alternativ til historiebøkernes offisielle historie, og ofte legges det vekt på skildringen av livsverdenens subjektive opplevelser og erfaringer fremfor den ”store historie”.⁴¹³ Og det er nettopp dette Husserl vektlegger, den subjektive erfaringen. Historien kan ikke erkjennes som den egentlig var, for det egentlige finnes ikke utenfor bevisstheten, fenomenologisk sett. Det er vår erindring som gir oss historisk erkjennelse.⁴¹⁴ Sandbye mener at man kan anklage deler av fenomenologien for å konsentrere seg om det subjektive, og ikke ha blick for den større historiske, samfunnsmessige sammenheng, og hun kompletterer den med Benjamins mer utadrettede, kollektivt anlagte historiefilosofi, Benjamin knytter tiden og erindringen til den historiske erkjennelse.⁴¹⁵ I sine erindringer tar Benjamin utgangspunkt i en detalj, et sted, et objekt, han var besatt av detaljen og fragmentet, men han trakk historiefilosofiske følger av denne interesse, i det han betraktet detaljen og fragmentet som relikvier fra fortiden som kan føre til studiet av en hel epokes historiske totalitet.⁴¹⁶ Fenomenologien, en subjektfilosofi, tar utgangspunkt i den konkret erfarte livsverden, den menneskelige væren er alltid en væren-i-verden (Heidegger), og det hører med til den menneskelige eksistens å forholde seg til seg selv, og til selve det å være til. Heidegger sier at verden er noe vi eksisterer i med bevisstheten, ”kastet” i verden, derfor oppfatter vi tiden i forhold til denne verden, og i vår daglige omgang med ting i verden. Tiden er det vi er i når vi handler. I vårt daglige liv er det greit å ha en lineær klokke tid å gå etter, men vår virkelige tidsfølelse er langt mer flytende og utstrakt (jfr. Bergson), fordi vi erkjenner tiden ut i fra det faktum at vi er født og en gang skal dø. Det er dette Heidegger kaller væren-til-døden. Og dette fenomenologiske endelighetsperspektivet er sentralt for fotografiets gestaltning av tiden.⁴¹⁷ Fotografiet representerer en stansning av tiden, en tid som alltid har gått tapt, det peker på at vi selv er på vei mot den endelighet som døden representerer, et memento mori. Det er selve konstallasjonen mellom tapt og gjenfunne tid i fotografiet som gjør det så velegnet i en erindringsprosess.⁴¹⁸

⁴¹³ Sandbye, s. 140.

⁴¹⁴ Sandbye, s. 98.

⁴¹⁵ Sandbye, s. 92.

⁴¹⁶ Sandbye, s. 97. Her benytter Sandbye seg av begrepet relikvie, men jeg mener det er mer riktig å bruke begrepet suvenir. I følge Benjamin stammer relikvie fra liket, suveniren fra en opplevelse, og jeg antar at objekter og fragmenter ikke nødvendigvis stammer fra liket, men opplevelsen. Suveniren er den sekulariserte relikvie.

⁴¹⁷ Sandbye, s. 78. Sandbye har igjennom boken sin fokus på fotografiets måte å billedliggjøre tid, erindring og historiefortelling på i samtidskunsten, men hennes teorier gjelder ikke bare for fotografiet, de kan overføres på annen type kunst, eksempelvis installasjoner med samme tema. Både for fotografiet og installasjonen dreier det seg ofte om *objektet*, enten det avbildede objektet, for eksempel en seng, en sko, en nattkjole, eller det utstilte objektet. Ofte manifesteres konseptkunst gjennom fotoet, for eksempel Sophie Calles kunst, men det er objektet som har en viktig funksjon. Dog skiller fotografiet seg fra annen type kunst i dets anvendelse av mennesker.

⁴¹⁸ Sandbye, s. 80.

Det skred i tids- og stedsoppfattelsen som setter inn ved det modernes begynnelse på slutten av 1800-tallet, fortsetter inn i vår tid med satellitt-tv og internett, som tilbyr global samtidighet, og underminerer våres evne til å forstå tidens tyngde og forløp, og følelsen av å være på ett sted. Kunstverk kan stanse tiden, og få oss til å ta ett skritt tilbake og se på oss selv og verden utenfra. Det som har vært, får liv i nået, samtidig som kunstverket kan gi oss en fornemmelse av vår egen endelighet.⁴¹⁹ Kunsten kan bli et sted der filosofien får svar på det den sloss med. Mange samtidskunstnere interesserer seg for temaer som subjektiv erfaring, erindring og historisk erkjennelse. Hva er det i vår tid som utløser denne interesse for erindring, identitet og historie?

2.5.8 Den nye lengsel etter virkeligheten

Den postmoderne, postindustrielle, vestlige kultur mangler på den ene side historisk bevissthet. Det er som om vi lever i et evig nå, uten kontakt med verken fortid eller fremtid. Den historiske erindring er kollapset. Samtidig, og som en reaksjon på dette, dyrker vi fortiden og erindringen.⁴²⁰ I denne sammenheng kan kunst virke erkjennelsesfremmende i forhold til identitet, erindring og historie. Kunsten er et nærværende fragment som peker på et fravær, på noe som knytter seg til erindringen, men som vi aldri vil kunne nå.⁴²¹ Kunsten kan bygge broer mellom historie og erindring. Etter den postmoderne diagnostisering av ”de store fortellingens sammenbrudd”, og de overordnede konstruksjoners oppbrytning, opplever mange en *fin-de-siècle* stemning som får kunsten til å søke tilbake til en form for *minimumsprogram*, der man søker å finne inn til de grunnleggende spørsmål: hva er liv? Hvorfor og hvordan blir man den man er? Hvordan fungerer erindringen? Det (selv)biografiskes gjenkomst i kunsten og den nostalgiske dimensjon er et ledd i denne strategi.⁴²² I vår moderne tid er den personlige erindring nært knyttet til vår oppfattelse av identitet. Tiden skriker etter virkelighet og ”virkelige” subjektforankringer. Samtidskunsten fokuserer på denne utbredte tapserfaring i forbindelse med subjektet og virkeligheten, den avspeiler et ønske om å avspeile subjektiviteten, og fremviser en opptatthet av erindringen, og av muligheten for historisk erkjennelse og erfaring. I sin artikkel kommer Fredric Jameson inn på dette fenomenet, i senkapitalismens konsumsamfunn er det en utbredt forestilling om at det

⁴¹⁹ Sandbye, s. 82.

⁴²⁰ Sandbye, s. 139.

⁴²¹ Sandbye, s. 11.

⁴²² Sandbye, s. 16.

unike selv, med den personlige, private, individuelle identitet tilhører fortiden.⁴²³ Vi leter etter dette unike selv, og mange nåtidige verker er preget av subjektivitet og (selv)biografi, patos og melankoli.⁴²⁴ Kunstverk kan inneholde spor, en materiell levning fra fortiden, og et spor av levd liv, og kan derfor i særlig grad fortelle tiden. Sporet bevitner tidens gang, men det krever en fortolkende bevissthet for å innplassere det i en sammenheng, sporet er et fysisk merke fra fortiden som åpner opp for en undersøkelse av det som har vært.⁴²⁵ Erindringen handler om å gjenvinne eller restaurere fortiden, og dermed få en opplevelse av det å eksistere over tid. Erindringen er en viktig strukturerende del i vår subjektdannelse. Det dreier seg om å erkjenne både seg selv og historien.⁴²⁶

Noe av det som kjennetegner sen-90 tallets unge kunst, er at man setter kommunikasjonen, det sosiale rom og hverdagshandlingene i sentrum, og at man forsøker å utfordre og forrykke grensene for hva kunst er, det nye ved samtidskunsten, til forskjell fra alt forutgående, men dog en forlengelse av fluxus og avantgarden, er at ambisjonsnivået er skrudd ned til mikrostrategier på et lokalt nivå. Sandbye gir oss et eksempel fra Documenta X i 1997: Rirkrit Tiravanijas kunstverk går ut på at han lager thailandsk mat til folk, og snakker med dem samtidig. Kontekstkunsten arrangerer et møte rundt det å lage mat. Denne kunsten uttrykker et behov for nærvær og autenticitet, et ønske om å føre en samtale om den konkrete livsverden. Som fortapte sjeler i en senkapitalistisk, hypermoderne, avindividualisert verden søker kunstneren og dennes publikum å varme seg i skjæret fra det tilrettelagte møtet med hverandre i det virkelige liv.⁴²⁷ Vår lengsel kan gi seg utslag i både melankoli og nostalgi, og hva ligger det egentlig i disse begrepene?

2.5.9 Melankoli og nostalgi i kunsten

I boken *Soleil Noir* fremsetter Julia Kristeva en teori om melankolien som et fundament for den kunstneriske skapelse. I følge henne blir kunstverket skapt som et vern mot melankolien, tomheten og dødsangsten som finnes hos alle mennesker. Visse samfunnsmessige kriser fungerer som en forsterkning av den melankolske tilstand (Auschwitz, 11. september). Med

⁴²³ Sandbye, s. 116.

⁴²⁴ Sandbye, s. 118. Ifølge Walter Benjamin var en streben etter en ny patos et utbredt grep hos de allegoriske barokkunstnere som en reaksjon mot en ustabil samtid i forfall.

⁴²⁵ Sandbye, s. 87.

⁴²⁶ Sandbye, s. 182.

⁴²⁷ Sandbye, s. 132. Fluxusbevegelsen er et eksempel på en kunst som dyrker det hverdagslige, ikke-kunstige, og som trekker på dadaismen. Utveksling av idéer og utvikling av en slags livsetikk var viktigere for fluxuskunstnere i begynnelsen av 60-tallet enn å finne frem til en bestemt estetikk, s. 121.

henvisning til Benjamin, fremhever hun hvordan en allegorisk strategi best forløser melankolien, i motsetning til den melankolske pasient har kunstneren i allegorien en viss kontroll over de tilsynelatende meningsløse tegn, og ved å artikulere meningstapet, er man på vei til å overvinne, eller i det minste forsone seg med det. Kristeva mener at melankoliens tale best formidles gjennom en tilbakeholdelse av ordet, og en overflod av bilder, med andre ord materialiseres den melankolske talen.⁴²⁸ Christian Boltanski er en kunstner som bruker melankolien. Hans verker henviser til bestemte, historiske begivenheter, men inneholder samtidig en mer allmennmenneskelig dimensjon. For å unngå å "lukke" historien, henviser han ikke direkte og realistisk til den historiske begivenhet, han benytter seg heller av ting og mennesker rundt den aktuelle begivenhet.⁴²⁹ Det allegoriske potensialet ligger i ethvert fotografi: i sin teknikk samler det ting, hendelser og levende mennesker, fastfryser dem, og bevarer dem for evigheten. Dette potensialet benytter Boltanski seg av, han forholder seg uavsluttet fortolkende og arkeologisk til vår fortid og nåtid, og forteller de små historier i en hentydende og distansert realisme. I en slik sammenheng settes den poststrukturalistiske underminering av begrepet sannhet på en hard prøve.⁴³⁰ Det historisk fjerne, den personlige erindring og den nåtidige livsverden flettes sammen, og denne uavsluttede, fortolkende og sosiologisk-arkeologisk måte å forholde seg til virkeligheten på, kjennetegner mange nåtidige kunststrategier og postmoderne teoretiske overveielser.⁴³¹

Sandbye tar utgangspunkt i sosiologen Fred Davis når hun tar for seg nostalgien, forstått som en smertefull lengsel etter fortiden. Davis sier at nostalgien opptrer ved store overganger som avføder identitetskriser, for eksempel et årtusenskifte. Når vi opplever et radikalt brudd, bruker vi fortiden til å kontrastere og perspektivere nåtidens hendelser. Benjamin sier at en ekte historisk erkjennelse kan oppstå i et øyeblikk av fare. Nostalgi dreier seg om å føle tiden, og er en måte å relatere fortiden til nåtiden og fremtiden.

Hvis, som jeg har hævdet, nostalgien er en særlig måte, skønt en blandt mange andre vi også bruker, at relatere vores fortid til vores nutid og fremtid, så kan man slutte, at nostalgi (langsigtet erindring, som reminiscens, som dagdrømmeri) er dybt forbundet med en følelse af hvem vi er, hvad vi skal, og (skønt sikkert med mindre indre tydelighed) hvor vi er på vej hen. Kort sagt er nostalgi et af de midler, eller rettere en af de mere direkte tilgængelige psykologiske linser, som vi bruger i det aldrig afsluttede arbejde, det er at konstruere, vedligeholde og rekonstruere vores identitet.⁴³²

⁴²⁸ Sandbye, s. 171.

⁴²⁹ Sandbye, s. 169.

⁴³⁰ Sandbye, s. 175.

⁴³¹ Sandbye, s. 177.

⁴³² Sandbye, s. 248.

Med en nostalgiske holdning forstørres og forskjønnnes deler av fortiden, samtidig med at noe gjøres uskarpt og grått. Strategien går ut på å sette ramme rundt et utsnitt, for eksempel hender eller føtter, utsnittet løftes fremfor vår fortolkende evne som setter oss i forbindelse med utforsket fortid. Nostalgien får dermed en nyskapende, rekonstruktiv funksjon, og behøver nødvendigvis ikke knyttes til sentimentale lengsler etter en lykkelig fortid. Nostalgien skaper en dialog mellom forskjellige tider og erindringslag, den fungerer som ”en måte at holde fast i og genbekræfte identiteter, som er blevet slemt forslåede af tidens tummel”.⁴³³ Nostalgien i kunsten forteller ikke om individuelle skjebner, kunstneren søker å fortelle ”en annen historie”. Igor Savchenko (1962), en kunstner fra Minsk, er et eksempel på en som anvender nostalgien i sine bilder. Han forstørrer detaljer i private fotografier, og han legger vekt på at fotografiene er blitt håndtert gjennom årene av mange hender, de bærer merker av tiden. Han benytter seg altså ikke av negativer. Ved å ta utsnitt og forstørre hender og føtter forteller han ”en annen historie”, som setter ham i forbindelse med selve tiden. Savchenko beskriver sin metode som en innkretsning, han ”skriver” rundt temaet, han kommer med ytringer, som er mer eller mindre tett på, og det virkelige, det usagte, manifesterer seg som spenningen mellom ytringene. Gjennom fotografiene ønsker han å erkjenne seg selv som menneske i historien.⁴³⁴ Det er dette ufortalte og usagte lag han søker å få frem i de gamle fotografiene, for å forstå sin egen eksistens i og over tid.⁴³⁵

Fotografiet er grunnleggende allegorisk, slik annen type kunst også kan være det, og strategien går ut på å samle bruddstykker og fragmenter fra verden, løsrive dem fra den opprinnelige sammenheng, videreggi dem til sin betrakter i en annen kontekst, og derved redde objektet eller bildet for ettertiden. Allegorikeren oppfinner ikke bilder eller objekter, ifølge Benjamin, men konfiskerer dem i en dialektisk prosess mellom ødeleggelse og redning.⁴³⁶ Den allegoriske kunstner konfiskerer melankolsk virkelighetsfragmenter, han ser mening i det ubetydelige, det innsamlede objekt er som en souvenir som erindrer historien, tidens gang og menneskets dødelighet.⁴³⁷ Allegorien skal ikke oppfattes som et konvensjonelt forhold mellom et illustrativt bilde, eller annen type kunst, og dets abstrakte mening, allegorien er

⁴³³ Sandbye, s. 249.

⁴³⁴ Sandbye, s. 250.

⁴³⁵ Sandbye, s. 251. Savchenkos bruk av allerede eksisterende familiefotografier er en allegorisk handling, og fungerer som en måte å gjenskrive og revaluere historien i ett land, Hviterussland, som alltid har vært dominert og styrt av andre statsmakter, s. 239.

⁴³⁶ Sandbye, s. 104.

⁴³⁷ Sandbye, s. 105.

ikke en teknikk for å betegne noe. Det allegoriske grep dreier seg om den måten man opplever omverden på.⁴³⁸

3 SKAPENDE DEL

I mitt eget skapende arbeid har jeg anvendt allegorien i installasjonen. Jeg vil kort gjøre rede for installasjonens utvikling. Deretter vil jeg trekke frem Craig Owens syn på allegorien i postmodernismen. Hans teorier vil bli eksemplifisert av Jeannette Christensens arbeider. I samtidskunst-delen vil teorien fra kunsthistorien, filosofien og kunstteorien eksemplifiseres. Man kan betrakte mine valg av kunstnere som en tolkning av teoritilfanget. Deretter vil jeg utrede mitt eget forprosjekt, som munner ut i eget skapende arbeid.

3.1 Installasjon

I Dreyers kunstleksikon beskrives installasjon som et kunstnerisk iscenesatt tredimensjonalt miljø som ofte gir tilskueren flere samtidige sanseopplevelser.⁴³⁹ Betegnelsen brukes fra begynnelsen av 60 tallet, men har sine røtter hos Duchamp og de klassiske avant-gardister. Det dreier seg om å danne en forbindelse mellom det ytre og indre rom, og om å trekke tilskueren inn i kunstverket. Duchamps readymades stilte tilskueren overfor spørsmålet: kan plasseringen av en dagligdags gjenstand i en kunstnerisk sammenheng gjøre den til et kunstverk, og kan kunstnerisk verdi være en hensikt nedlagt i tingen i kraft av omstendighetene?⁴⁴⁰ Duchamps urinal er et eksempel på at dette er mulig. På en måte er det ikke noe nytt ved miljøkunst, den er en fjern etterkommer av stammeritualer, av middelaldersk prakt og barokke kirkeinteriører. Dadaismen var en direkte forløper. På 60 tallet var miljøkunsten et uttrykk for ønsket om å frigjøre kunsten fra rammen og veggen, fordi den der ble skilt fra livet, nå skulle kunsten ut i virkeligheten. For å oppnå dette, tok kunsten i bruk ressurser fra alle slags teknikker og medier, tredimensjonal skulptur og lyd, tid og bevegelse, levende mennesker. Happeninger og performance kunst kan betraktes som aktivert miljøkunst, det nærmer seg teateret. Vi ser ønsket om å oppløse grenser mellom de

⁴³⁸ Sandbye, s. 104. Når man betrakter allegorien på denne måten, unngår vi at betydningen opphører, slik Knut Ove Eliassen beskriver i *Tingene og tegnene-seks punkter til tingenes ontologi*, tingenes grenseløse betydninger slår over i sin motsetning, i det øyeblikk det ikke finnes begrensninger på hvilke betydningsrelasjoner som kan trekkes eller forbindes, opphører betydningen, skriver Eliassen. Det er vel dette perspektivet en semiotiker som Mieke Bal har i kikkerten når hun omtaler kunst, en frisetelse av det hermeneutiske hjul.

⁴³⁹ Bjarne Jørnæs og Peter M. Hornung, *Dreyers kunst leksikon*, (Forlaget Palle Fogtdal A/S, København, 1989), bind 4, s. 17.

⁴⁴⁰ Jørnæs og Hornung, s. 18.

forskjellige kunstartene.⁴⁴¹ De estetiske fellesrom skulle oppløses til en hybrid labyrint, slik kunst arter seg i dag, der selve iscenesettelsen av tingene formidler budskapet.

Begrepet installasjon dekker et stort område av samtidskunsten. Den er en hybrid disiplin som inkluderer arkitektur, skulptur, readymades med mer. Sammensmeltningen av kunst og liv driver kunstneren ut av atelieret, ut i det offentlige rom.⁴⁴² Installasjon kan bety rommet i en aktiv dialog med tingene og menneskene det inneholder, rommet og tiden er materialet i arbeidet, det være seg et rom i et galleri, eller uterommet. Med dette opphører galleriene den konvensjonelle aktivitet med å vise objekter, det har blitt et sted der man opplever opplevelsen. Elitisme versus populisme, høyt versus lavt, avant-garde versus kitch, individuell kreativitet versus masseproduksjon – skillet mellom kunstens estetiske rom og den sosiale verden rundt oss, har blitt trukket gjennom det 20. århundre med en variasjon av uttrykk. Installasjonen i postmodernismen er inspirert av Duchamps strategier, der han innførte masseproduserte objekter i galleriet. Det hele startet med den maleriske utvikling, som karakteriseres av to hovedtendenser: den ene retningen utforsker det todimensjonale bildeplanet, den andre utviklet collage teknikken. Collage interagerer med det virkelige rom ved å samle materialer fra den omsluttende verden, og bygge denne verdenen opp på maleriets overflate, vi er over i det tredimensjonale uttrykk. Vi beveger oss i et sjikt der materialet enten kan betraktes som et maleri eller et objekt, og bevegelsen går mot objektet og postmodernismen.⁴⁴³ Barrieren som skiller oss fra kunstverket, dvs den hverdagslige verden av masseproduksjon, er overvunnet, innholdet i kunstverket siver ut i dets omgivelser, og vice versa. Kunstverkets inntreden i virkeligheten endrer tilskuerens forhold til kunsten. Betydningen er ikke lenger gitt, det er noe som blir skapt i møtet mellom verk og tilskuer.⁴⁴⁴ Tilskueren er viktig, fokuset ligger ikke lenger på selve produksjonen av verket. Man skal vandre gjennom det moderne liv, som flanøren, en desinteressert men engasjert observatør av alt rundt ham.⁴⁴⁵

Det er flere kilder som har bidratt til installasjonskunsten: ideen om å føye sammen flere typer kunst, kapitalismen i massekulturen, futurismens interesse for nye materialer og teknikker, konstruktivistenes interesse for rom og tid, livet er bygget på rom og tid, og dette bør også vedrøre kunsten.⁴⁴⁶

⁴⁴¹ David Piper og Gunnar Danbolt, *Aschehougs kunsthistorie*, (H. Aschehoug & Co., Oslo, 1996), Bind 3, *Nye horisonter*, s. 242.

⁴⁴² Nikolas de Oliveira og Nicola Oxley, *Installation Art*, (Thames and Hudson Ltd, London, 1994), s. 7

⁴⁴³ Oliveira og Oxley, s. 12.

⁴⁴⁴ Oliveira og Oxley, s. 13.

⁴⁴⁵ Oliveira og Oxley, s. 27.

⁴⁴⁶ Oliveira og Oxley, s. 17.

Da installasjonskunsten fikk fotfeste på 60-70 tallet, vurderte kunstneren om akkurat de tingene han hadde valgt ut, var viktige. Er de meningsfulle som et sediment etterlatt etter en forutgående hendelse? Et eksempel på dette er Arman, som samlet søppel og stilte ut dette i glassbokser på 60 tallet. Daniel Spoerri lagde vegghengte bord med samlinger av rester etter måltider. Virkeligheten har fått manifestere seg!⁴⁴⁷ Den kunne utfolde seg i gallerirommet, eller ute. I denne perioden markerte land-art seg, særlig i USA. Hvorfor ikke bringe arbeidet ut, og ytterligere forandre termene? Målet var å bryte ned flest mulig tradisjonelle kunstsyn.⁴⁴⁸ Kunsten lå nødvendigvis ikke i å okkupere et bestemt område, men å la et område bli en del av kunsten. Det er et ønske om å føre kunsten tilbake til livet, og å vende tilbake til det opprinnelige materialet.

En del av installasjonsteorien har klare forbindelser med museet, og hvordan museet fysisk sett disponerer objektene; grupperingen, systematiseringen og sammenstillingen. Installasjoner kan bruke dette systemet til å utfordre kunnskapen om hvordan ting er, museet inviterer til å se objektet i en sammenheng, samtidig som vi ser det enkelte objekt.

3.2 Den allegoriske impuls i samtiden

Den allegoriske impuls står sterkt i vår samtid, ved et årtusenskifte, fordi kapasiteten ved allegorier er å redde det som truer med å forsvinne fra en historisk glemsel. Hvordan skal man gjenkjenne allegorien i samtidens manifestasjoner? Craig Owens mener at allegori er like mye en holdning som en teknikk, like mye persepsjon som fremgangsmåte.⁴⁴⁹ Hva menes med å la allegorien beskrive strukturen i kunstverket?⁴⁵⁰ Man kan si at et allegorisk billedspråk er et beslagleggende billedspråk, allegorikeren finner ikke opp bildene, men overtar de.⁴⁵¹ Den allegoriske betydningen er et supplement, og den fortrenger en forutgående betydning, som i mitt tilfelle er sko som bruksgjenstand. "This is why allegory is condemned, but it is also the source of its theoretical significance".⁴⁵² Altså dømmes allegorien for sine "grådige" egenskaper, men det er i kraft av disse egenskapene at allegorien blir interessant.

⁴⁴⁷ Oliveira og Oxley, s. 21.

⁴⁴⁸ Oliveira og Oxley, s. 23.

⁴⁴⁹ Craig Owens, *Beyond recognition* (University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, USA, 1992), Craig Owens, *The allegorical Impulse: Toward a Theory of postmodernism*, s. 53.

⁴⁵⁰ "In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest". Owens, s. 54. I følge norsk fremmedordbok er palimpsest gr. pergament el. annet skrivemateriale som er forsynt med ny skrift etter at den opprinnelige skrift er fjernet.

⁴⁵¹ Owens, s. 54.

⁴⁵² Owens, s. 54.

Allegorien kan opptre som et supplement, festet til kunstverket etter at det er ferdig, men kan også opptre som en utskiftning, eller erstatning. Den forutgående betydning tilsløres, kritikere mener at allegorien "tilraner" seg en betydning, de mener at allegorien kan fremme en perversjon, der essensen i kunstverket kan bli misforstått. Allegorien utfordrer sikkerheten av fundamentet som estetikken er reist på.⁴⁵³ Og hvilket fundament er det Owens her sikter til? Han sikter til arven fra romantikkens kunstteori, der symbolismen blomstret opp, og den antatte uoppløselige enhet av form og innhold som karakteriserer kunstverket som rent nærvær, fremheves som det ideelle.⁴⁵⁴ Vestens kunstteori har sett på enheten form/innhold som ubrytelig, og har betraktet symbolet som et motivert tegn, og allegorien som dets antitese, gjenkjent som domene for det arbitrære, det konvensjonelle, det umotiverte.⁴⁵⁵ Modernismen tok ukritisk til seg denne holdningen. Allegorien var opprinnelig knyttet til historie-maleriet, og ble skjøvet ut i kulden, "il faut être de son temps" var som kjent slagordet på denne tiden.⁴⁵⁶ Baudelaire fordømte aldri allegorien, han mente at "allegory is one of the noblest branches of art".⁴⁵⁷ Modernismen fornektet historien, men alt er forgjengelig, selv modernismen, Baudelaire innså dette, og i sin egen kunstneriske aktivitet var han opptatt av forholdet mellom antikken, og sin egen tid. Baudelaire hadde en vilje til å bevare sporene etter noe som var dødt, eller var i ferd med å dø, og allegorien var best egnet til dette.⁴⁵⁸ Walter Benjamin var den 20. århundrets filosof og kritiker som behandlet dette temaet uten fordommer.

Owens mener at kunstnere som manipulerer et bilde, fotografi eller tegning slik at det tømmes for dets opprinnelige betydning, og dermed skaper en ny betydning, anvender allegorien i sine arbeider.⁴⁵⁹ Allegorien er konsekvent tiltrukket av det fragmentariske, det ufullkomne, det ufullstendige, et slektskap som finner sitt mest omfattende uttrykk i ruinen, som Walter Benjamin definerer som det allegoriske emblemet "par excellence".⁴⁶⁰ Her blir det menneskeskapt reabsorbent i landskapet; ruiner markerer at historie er en ugjenkallelig prosess av oppløsning og forfall, en utvikling som distanserer seg fra det opprinnelige.⁴⁶¹ Allegorikerens vanligste praksis er å stable opp fragmenter, utrettelig, uten idé om et bestemt mål, dette forekommer ofte i fotomontasjer, "This method of construction led Angus Fletcher

⁴⁵³ Owens, s. 64.

⁴⁵⁴ Owens, s. 62.

⁴⁵⁵ Owens, s. 63.

⁴⁵⁶ Owens, s. 59.

⁴⁵⁷ Owens, s. 59.

⁴⁵⁸ Owens, s. 60.

⁴⁵⁹ Owens, s. 54.

⁴⁶⁰ Owens, s. 55.

⁴⁶¹ Owens, s. 55.

to liken allegorical structure to obsessional neurosis".⁴⁶² Hanne Darboven er et eksempel på en kunstner som arbeider allegorisk, der hun i en collage plasserer "greeting cards" etter hverandre, repeterende, statisk og rituelt. Dette kan pågå i all evighet, og kunstverket vil fremstå nærmest som uferdig.⁴⁶³ Allegorien er opptatt av projeksjonen av strukturen som en rekkefølge, enten romlig, timelig, eller begge deler.⁴⁶⁴ "This projection of structure as sequence recalls the fact that, in rhetoric, allegory is traditionally defined as a single metaphor introduced in continuous series".⁴⁶⁵ Selv i definisjonen av allegorien ligger det repeterende implisitt, og har man det allegoriske perspektivet når man studerer samtidskunst, kan man si at svært mange kunstnere er påvirket av den allegoriske impuls. Det spennende ved allegoriens egenskaper, er at den er "capable of transforming the most objective naturalism into the subjective expressionism, or the most determined realism into the most surrealistically ornamental baroque".⁴⁶⁶ Allegorien har ingen respekt for estetiske kategorier, det allegoriske kunstverk krysser estetiske grenser. Owens sier at det allegoriske kunstverk er syntetisk, og denne forvirring dette medførte ble forutsett av Duchamp, og gjenoppstår i dag i hybride arbeider, eklektiske arbeider som demonstrativt kombinerer medier fra tidligere adskilte kunstområder.⁴⁶⁷ Her vil jeg gjerne trekke frem en kunstner, Jeannette Christensen, som virkelig kobler forskjellige kunstområder: "Her work has no existence beyond its relationship with its predecessors".⁴⁶⁸ Christensen kobler monokrome gelebilder med malerier malt av Veermer, Rembrandt og Caravaggio. Veermers malerier med lys står fantastisk godt til geleens forgjengelige og transparente kvalitet, "its painterly aspect and materiality and its luminosity evoke Veermer's fragile lighting".⁴⁶⁹ Denne type kunst danner en overgang fra modernismen til postmodernismen: beslaglegging av betydning, kunstverkets stedsbestemthet, det springende, det hybride, det impermanente. Postmodernismen har rehabilitert allegorien, i modernismen "mistet" kunsten sin kontekst, "Kunstens tap av

⁴⁶² Owens, s. 56.

⁴⁶³ Owens, s. 56.

⁴⁶⁴ Owens, s. 57.

⁴⁶⁵ Owens, s. 57.

⁴⁶⁶ Owens, s. 57.

⁴⁶⁷ Owens, s. 58. I Fremmedordboken defineres en eklektiker "som en filosof som ikke antar noe bestemt system, men velger ut av alle det han anser for det sanne og riktige, bildende kunstner eller komponist som mangler originalitet og derfor går i andres spor". Her ser vi noe av konflikten og nedvurderingen rundt allegorien, der kritikere er opptatt av den beslagleggende egenskapen ved allegorien, mens det positive er å sprengte grenser og blande kategorier.

⁴⁶⁸ Mieke Bal, *Jeannette Christensen's Time* (Senter for Europeiske kulturstudier, Bergen, 1998), s. 14.

⁴⁶⁹ Bal, s. 6.

kontekst ble imidlertid (i hvert fall for en tid) oppveid av det den vant, oppfattet som autonom, ren form, som formal innovasjon”.⁴⁷⁰

“Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent, impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error.”⁴⁷¹

En annen link mellom samtidskunsten og allegorien, er det stedsspesifikke, allegorien dyrket ruinen, og Owens sikter til kunstverk plassert et spesielt sted, der det preger plassen. Kunstverket og den utvalgte plassen er i et dialektisk forhold, omgivelsene blir en del av kunstverket, det blir forlatt i naturen, der det slites ned av naturkrefter, og nærmest blir tilbakeført til naturen. Det stedsspesifikke arbeidet blir et embleme på flyktigheten og det forgjengelige, det får gjerne et kortvarig liv, og blir ofte bevart gjennom foto. Foto fikserer det flyktige i et stabilt bilde, det er et ønske om å bevare det som truer med å forsvinne.⁴⁷²

3.2.1 Jeannette Christensens allegoriske strategi

Christensen har beslaglagt gamle mesteres arbeider, overtatt de, og skapt noe nytt. De gamle bildene tømmes for opprinnelig betydning, og ny betydning skapes. I denne handling setter Christensen spørsmålsteget ved de gamle mesteres arbeider, og denne problematikken ligger også Mieke Bal nær. Bal problematiserer tradisjonens stadige henvisning til kunstnersubjektets nærvær i verket, en projeksjon som skal sikre en fiksert betydning. Bal ønsker å frata kunstnerindividet hans besittelser, for å overgi verket til publikums bruk⁴⁷³, helt i tråd med allegoriens karakter, der allegorien fortrenger en forutgående betydning, for så å skape en ny. Bal ønsker å forskyve tyngden fra bildets indre egenskaper til dets resepsjon. Interaksjon mellom visuell og verbal aktivitet hos dem som mottar verket, er hennes primære interesse, og hun kaller sin lese måte for hysterisk. Dette er ensbetydende med å lese detaljene, ikke hovedkarakteren eller helten, men heller å lese offeret. Ikke lese det logiske, lineære og reelle, ikke plassere bildet i en historisk fortid, men å lese bildet i den hysteriske

⁴⁷⁰ Ingebjørg Astrup, *kulturlandskap Åkersvika* (Godfreds Trykkeri A/S, Hamar, 1993), s. 15.

⁴⁷¹ Owens, s. 58.

⁴⁷² Owens, s. 55.

⁴⁷³ Christensen og Michelsen, *Kunstteori, positioner i nutidig kunstdebat*, (Borgens forlag, København, 1999), Anders Troelsen, *Tre bidrag til billedforståelsen*, s. 72. Bal er litterat av utdannelse, og har beskjeftiget seg med narratologi, bla i forhold til bibelske fortellinger. Hennes syn går ut på at semiotikkens overordnede poeng, er dens anti-mimetiske karakter, tegnet er ikke en statisk ting, men en dynamisk størrelse. Tegnet får sin betydning i samspillet mellom verk og beskuer, i kraft av språkspillet som oppstår, s. 54. Dermed forsvinner tradisjonstenkingen.

nåtid.⁴⁷⁴ Dermed unngår hun opprinnelsens autoritet og tradisjonstenkning. Tradisjonstilbakeføring kan medføre at man gjenkjenner gamle historier, men overser den nye, mener Bal, vante rammer stenger eller skjuler for videre fortolkning. Å overta et tegn er ikke det samme som å overta en mening, selv om den naturligvis i en viss forstand følger med, slik at man må forholde seg til den, avvise den eller ironisere over den.⁴⁷⁵ Bals syn går i retning av at begreper er verktøy som passer til eget formål, begrepene er ikke trofaste mot verket, dette betyr at ”en tekst har kun den sammenheng, den tilfældigvis fik ved den sidste omdrejning af det hermeneutiske hjul”.⁴⁷⁶

Man kan si at Christensen også bryter med tradisjonstenkning, og nærmest bryter forbindelsen mellom liv og verk i de gamle mestres bilder, og får dermed et hybrid kunstverk. I hennes utstilling *Ostentatio*⁴⁷⁷ er gelebildene like avgjørende for installasjonen som de figurative bildene: geleens forgjengelige og flyktige kvalitet, dets maleriske aspekt, materialitet og lysstyrke vekker Vermeer`s skjøre belysning (fig. 16).



Fig. 16

⁴⁷⁴ s 73

⁴⁷⁵ Troelsen ,s 74.

⁴⁷⁶ Troelsen, s. 93. Dette kan sies å være en ekstrem praksis, der mottakers rettigheter er godt beskyttet. Det er greit nok å unngå entydige tolkninger, men det er uheldig en fare for at alle verker kommer til å handle om det ustabile og selvoppløsende i enhver betydning, s. 94. Bal har en feministisk drivkraft, hennes annenhetsdyrkelse er markant, hun ser kjønnspolitiske dimensjoner i den oversette detalj, som er offer for autoritær heltedyrkelse, s. 91.

⁴⁷⁷ Bal, s. 6. Ostensasjon (lat), det å stille noe til skue. Ostentativ, adj. Fremhevet med hensikt, beregnet på å vekke oppsikt; iøyenfallende, skrytende.

Substansen i gelebildene responderer til overfladiskheten til de dristige og respektløse kopiene av unike mesterverk, som er blåst opp, og deretter tatt utsnitt av, som fragmenter. Beslagleggelse er en allegorisk impuls. Gelearbeidene innskriver tiden, og dermed installasjonen selv i tiden, som en intervensjon i nåtiden, der kontrasten mellom de gamle mesteres arbeider, preget av et nitid arbeid, det timelige, lyset, og nåtiden tydeliggjøres. Vi får et bilde av vår tid som hastig og tidsbesatt. Denne serien av gelebilder sammenstilt med kopier av Vermeer, kaller Christensen for *The Passing of Time* (1994), i 1993 hadde hun en utstilling kalt *Horizontal Vertical*, som besto av gele-stiger lagt ut på marmorbiter (fig. 17).



Fig. 17

Her får vi igjen kontrasten mellom materialene: gele som en rask dessert som vi spiser og glemmer, lagt oppå marmor, materialet som representerer den evige kunst, de klassiske skulpturer og universelle skjønnheter som Venus av Milo og greske guder. Monumentale arbeider, hakket i små biter, erstattet av monumentale stykker av gele, men de små bitene av marmor blir igjen som en base, som en bakgrunn for en flyktighetens samtidsskulptur. Christensens arbeider er både tids- og stedsspesifikke,⁴⁷⁸ vi ser hvordan den allegoriske impuls virker i samtidens kunstverk. Visuelle ekko og gjenklang gir gjenlyd gjennom hennes Ostentatio-installasjon, gjennom bildene, gjennom tiden, gjennom kunsthistorien. Det sene 20. århundrets mat, geleen, representerer både substansen, flyktigheten, forandringen, kroppens indre, og den gjennomskinnelige kvaliteten i Vermeer's bildekopi. Både geleen og bildekopiene av Vermeer utstråler lys. Gele og foto er to vidt forskjellige materialer som lyset reiser igjennom, som lyset bor i, lyset taler i. Lyset tar over. Gjennom lyset kan man reise bakover i tiden, helt til Vermeer. Lys er det første ord i Christensens visuelle språk.⁴⁷⁹ Lys er en typisk "ramme". Den er både utvendig, og opplyser det representerte objekt, samtidig som den er innvendig, og konstituerer synligheten i objektet. Lyset, eller "rammen", er både

⁴⁷⁸ Bal, s. 7.

⁴⁷⁹ Bal, s. 8.

marginal, og sentralt viktig, den siste berøring som lar maleriet gløde. I hennes arbeid *Waiting for Columbus 2* (1996), installerer Christensen fire enorme benker toppet med gele i en container, skarpskårene, lyserøde, saftige gele-skulpturer (fig. 18). Det behagelige, sensuelle uttrykket til geleen, desintegrrert av tiden, for containeren var kjølig. Men de besøkende stakk fingrene inn i geleen, de satt på den, etterlot sine merker. I kraft av virkelige menneskers hender og kropper i interaksjon med geleen, ble den vakre og jomfruelige overflaten full av arr. Her understrekes det stedsbestemte, og at mennesket over tid, i sin egen tid, påvirker kunstverket.⁴⁸⁰



Fig. 18

I samme gate, men med en annen effekt, er hennes installasjon *Everyday is a miracle* (1995). Den består av syv gull-gule gelebenker plassert i et grotteliknende tilfluktsrom, igjen det stedsspesifikke (fig 19). Ute var det varmt, inne var det kaldt, kontrastene er mange, det presise og vakre uttrykket mot grove steiner og dryppende vegger. Kontrastene transformerte tilfluktsrommet til både en prehistorisk grotte, og til en historisk suvenir i forhold til det 20. århundres menneskelige vold. Det (pre)historiske og det flyktige talte til hverandre gjennom lyset. En lampe, en bar lyspære, opplyste de to første av syv benker, de andre fortsatte innover, inn i tidens mørkhet (tidsspesifikk). Den gule geleen absorberte lyset, og ga det liv. Geleen blir legemliggjørelsen av Christensens forhold til historien: hun absorberer fortiden, lyset som skinner fra den, og sender den ut igjen, fra den innerste kjerne av hennes kunstneriske jeg. Lyset forandret seg i forhold til synsvinkelen, tiden på dagen, det øyeblikket

⁴⁸⁰ Bal, s. 9.

da geleen begynte å mugne, ble opak og stinkende. Øyets kamp for å se lyset ble sterkere etter som tiden gikk. Her er det tiden som påvirker kunstverket, ikke mennesket.⁴⁸¹



Fig. 19

Christensen arbeider intertekstuel, hun adopterer et bilde med en betydning. Betydningen kan endres, men den bærer fremdeles spor etter den gamle. Samtidskunstneren kan kaste eller reversere, ironisere eller dekonstruere, pluralisere eller marginalisere betydningen i det lånte motivet, men den opprinnelige betydning kan ikke totalt utslettes, eller ignoreres. Ved å intervenere i tiden, arresterer Christensen små detaljer, nyanser, som nesten setter gamle mesterverk i brann, hun får de til å glitre i aktualitet og relevans, og dette kunne ikke vært gjort hvis ikke grenser og genre krysses, i tråd med den allegoriske impuls.⁴⁸²

Til slutt vil jeg trekke frem *Luna-tic* (1989/84). Et fotografi av romantisk, blomstrete tapet, som insisterer på å bli sett på som noe som tilkjenne gir begrepet om veggpryd, the wallflower, piken som ikke ble bedt opp til dans (fig. 20). I midten av bilde-rammen installerer Christensen en sirkelrund neonlampe med en skrå-stang tvers over. Det ikoniske tegnet til veggblomstene er overskrevet av et symbol for kjøring for budt. På samme tid ligner det en klokke som kan tikke. Fra den sirkulære lampen i senteret til kantene av rammen trekker lyset seg igjen tilbake, og fjerner fargene fra veggen og veggblomstene, på samme måte som tiden fjerner farge fra veggprydens kinn. Den sirkulære lampen er en grusom parodi på fullmånen som istedenfor å innfri romantiske forventninger, bringer døden, som den mytisk representerer. Tidens ødeleggelse er presentert som bedrag i denne allegori over kjærlighet.⁴⁸³

⁴⁸¹ Bal, s. 10.

⁴⁸² Bal, s. 14.

⁴⁸³ Bal, s. 21.

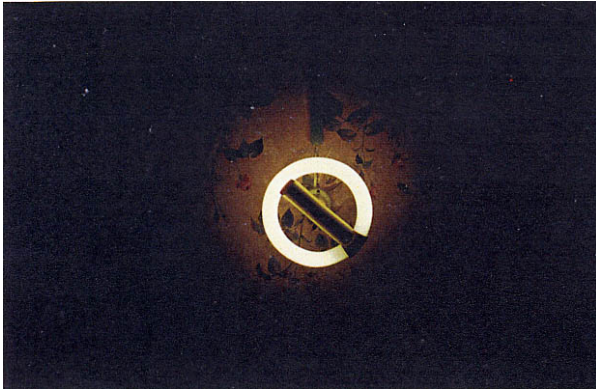


Fig. 20

3.3 Samtidskunst

På hvilket tidspunkt definerer vi kunst som samtidskunst? Når det er produsert av en nålevende kunstner? Når den opptar de siste bevegelser, og skiller seg fra de forutgående bevegelser? Eller er det simpelthen et kronologisk spørsmål? Hva om tråden mistes i en pluralistisk forvirring over rivaliserende retninger? Hva om relaterte tilnærminger, eller uttrykk ikke oppnår en ytre likhet, slik de gjorde på 60-tallet? Da kan vi ikke lenger se på det ytre, men konseptet bak. Det er dette fenomenet som danner skillet mellom to perioder, det danner slutten på avant-garden, slutten på en alt-omfavnende epokal stil. Kanskje samtidskunstens æra begynner der de vedtatte kjennemerker for en epoke blir utydelige, ja, nærmest forsvinner.⁴⁸⁴ Kunst i dag har ikke et estetisk fellesrom, den er preget av forskjelligartede uttrykk der iscenesettelsen av objekter blir viktig. Fokuset på presentasjonen av objektet startet allerede på 70-tallet, og gjennom dette var det viktig å erfare selvet gjennom verden utenfor. Videre i teksten vil jeg trekke frem kunst som kan relateres til teorien i denne oppgaven, det vil være kunst med tid og rom som tema, allegoriske uttrykk, melankoliens og nostalgis nedslag i uttrykket, erindring og identitet, tingen som et spor og fravær, suveniren som et erindringsobjekt knyttet til en opplevelse, samlerens forhold til tingene, og forgjengelighet og forfengelighet. Kunstverkene er forskjellige, fra foto til installasjonskunst, men de vil alle ha dette som det overbyggende tema. Noen av verkene vil ha flere av elementene i seg, andre knytter seg mer til ett av fenomenene.

⁴⁸⁴ Karl Ruhrberg, *Art of the 20th Century*, (Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 2000), s. 560.

3.3.1 Marianne Heske, fra symbolets identifikasjon til allegoriens distanse

Marianne Heske hadde i 1993 en festspillutstilling. I sin artikkel *Fra symbolets identifikasjon til allegoriens distanse* gir Gunnar Danbolt oss noen refleksjoner rundt denne utstillingen.⁴⁸⁵ I sin artikkel retter Danbolt søkelyset mot dagens situasjon, i det postmoderne, der det ikke lenger finnes én bærende estetisk teori, men et mangfold, slik at det er lett å miste oversikt. Det postmoderne "kunsthuset har ikke bare mange rom; rommene er også så åpne og labyrinthiske i sin struktur at det ikke er lett å vite hvor man befinner seg".⁴⁸⁶ I motsetning til i modernismen, eksisterer ikke estetiske fellesrom som kunne ledet oss inn til kunsten. Konteksten for kunst de siste 20 årene blir utstillingen selv, mener Danbolt. Utstillinger med autonome verk der selve helheten ikke er så viktig, må vike plass for utstillingen i sin helhet, det iscenesatte. Budskapet ligger i sammensetningen av verkene. Intensjonene skal komme til uttrykk i selve utstillingens struktur. Danbolt betrakter Heskes utstilling som et dikt med mange strofer, der utstillingen er viktig, og ikke Heskes meninger. Jeg vil ikke her gå inn på hele utstillingens struktur, og Danbolts betraktninger rundt dette, men trekke frem elementer som har betydning for denne oppgaven. Hans poeng er at det er utstillingens struktur som er meningsbærende, som danner konteksten. Heske har både en moderne kunstteoretisk vinkling, og et avlagt vitenskapelig paradigme som utgangspunkt for utstillingen. Et vitenskapelig objekt får ny mening og betydning i de nye kontekstene, gammel og uvirksom vitenskap opphøyes i en ny potens, og blir i all sin virkningsløshet til kunst, dette har likhetstrekk med Duchamps strategier, men Heske ønsker å få frem andre poeng.⁴⁸⁷ Heske har benyttet seg av dukkehoder, og hvilken vitenskap kan disse være en metafor for? Ved å bruke dukkehoder antyder Heske at vi skal foreta en reise fra det ytre til det indre, fra kropp til sjel, som Danbolt sier. Hun tar utgangspunkt i den østerrikske legen Franz Joseph Gall (1758-1828), frenologiens grunnlegger, han mente at deler av hjernebarken har ulike funksjoner, dette er akseptert i dag, men i tillegg mente han at den delen av hjernen som er godt utviklet, vil vise seg som små utbuktninger. Slik slutter Gall fra det ytre til det indre, fra skalleform til sjelsegenskaper.⁴⁸⁸ I utstillingen møter vi dukkehoder som antyder bevegelsen fra det ytre til det indre. Og akkurat dette vitenskapelige perspektivet danner grunnlag for Heskes kunstteoretiske posisjon, å bruke dukker eller landskapsbilder for å si noe om menneskets

⁴⁸⁵ Kunst og kultur, nr. 2 1994, årg. 77, (Universitetsforlaget, Oslo, 1993), Gunnar Danbolt, *Fra symbolets identifikasjon til allegoriens distanse. Noen refleksjoner omkring Marianne Heskes festspillutstilling i 1993*, s. 72.

⁴⁸⁶ Danbolt, s. 74.

⁴⁸⁷ Danbolt, s. 87.

⁴⁸⁸ Danbolt, s. 76.

bevissthetsliv, ”atmosfærens forandringer er for naturlivet, hva sinnets vekslinger er for sjelslivet”.⁴⁸⁹ De frenologiske dukkehodene i *Ras*⁴⁹⁰, 1993, er uttrykksløse miniatyr-dukkehoder i krystall, plassert i hulter til bulter foran et landskapsbilde (fig. 21).

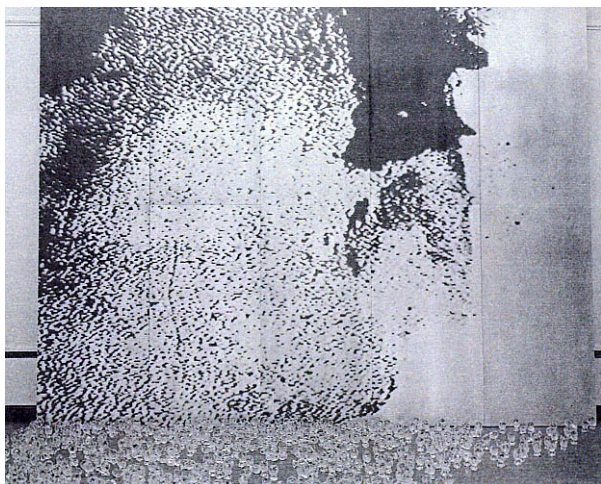


Fig. 21

De ligner på is og snø, som etter et ras. Bildet bak hodene er et videobilde av opptak fra et ras i Tafjord. Sammenstillingen gir naturligvis henvisninger til et snøras. Men dette er frenologiske dukkehoder, vi skal reise fra det ytre til det indre, dukkene sier noe om indre egenskaper, det er snakk om ras i menneskesjelen, ”det ras vi alle opplever i møte med en virkelighet vi ikke lenger behersker-som ikke lenger lar seg beherske”.⁴⁹¹ Det er både en romantisk, og modernistisk erkjennelse at vi ser på verden for å se oss selv, og at verden ser på oss, og i oss søker seg selv. Inni hvert av de håndstøpte krystallhodene⁴⁹², er det plassert en liten bit glass i forskjellige farge og form, som gir hvert hode en individualitet i mengden, dette kan også betraktes som Heskens eget avtrykk i verket (fig. 22). Man kan velge å betrakte Ras som en metafor for et indre ras, men samtidig problematiserer hun at følelser og opplevelser er avgjørende når det gjelder kunst. Hun anvender en ”ruin”, en kuriøs parentes i vitenskapen, for å få frem at kunst like gjerne kan lede til en intellektuell erkjennelse.⁴⁹³ Heske er tvetydig, det ytre har med det indre å gjøre, det bekreftes, samtidig som det diskuteres.

⁴⁸⁹ Danbolt, s. 78. Her siterer Danbolt C. G. Carus sitt brev *Brev om landskapskunsten*, (1815-35), hensikten var å bruke landskapsmaleriet til å si noe om det menneskelige bevissthetsliv, hensikten var ikke å forlate mennesket som kunstens grunnleggende motiv, men å finne frem til det på en ny måte, landskapsmaleriet skal si noe om det som ligger bak, og Danbolt mener at dette synet preger vårt forhold til kunsten i dag.

⁴⁹⁰ Danbolt, s. 79.

⁴⁹¹ Danbolt, s. 80.

⁴⁹² Danbolt, s. 80.

⁴⁹³ Danbolt, s. 87.



Fig. 22

Hennes dukkehoder er ikke symboler, de henviser til noe annet enn seg selv, uten selv å være en del av dette. Symboler tar del i det de betegner. Hodene er allegorier, de sier noe annet enn det som egentlig menes, men på en slik måte at dette egentlige lar seg forstå. Strategien går ut på at allegorien materialiserer noe ikke-sanselig, et sjeleras. En devaluert, vitenskapelig teori er hentet ut av sin vanlige sammenheng, og gitt nytt liv og ny betydning i en utstilling. Når hodene kan tydes på denne måten, og flere tyder de på samme vis, er det fordi det finnes en kode som forbinder hodene med indre ras-teorien, og den finner vi hos Gall, den frenologiske grunnlegger. Denne teorien er å finne et spesielt sted. I middelalderen, derimot, var allegoriens koder allmenne, sier Danbolt, og utledet av et ordnet kosmos. Allegorien hadde ikke en innlesningsfunksjon, men en avlesningsfunksjon. I dag er kosmos erstattet med et ”kaos eller en pluralitet av meninger som gjør at allegoriseringen må bli en helt annen enn i middelalderen”.⁴⁹⁴ Regler er ikke allemannseie, det metafysiske grunnlag har opphørt. Reglene finner vi i Galls teorier. Benjamin sier at allegorikerens rolle er å skape en orden i en verden som har blitt substansløs. Tingen fratras den tradisjonelle og konvensjonelle betydning, for så å lades med en allegorisk betydning. Allegorien innebærer distanse, symbolet en identifiserende samtidighet. Og hvordan forklares dette? Benjamin har svaret, som jeg også viste tidligere, i symbolets upåvirkelighet og allegoriens dobbelthet, symbolet fremstiller bare det lys kunstneren har besjelet det med, auraen reflekterer den ”alt for menneskelige sjel”.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Danbolt, s. 99.

⁴⁹⁵ Danbolt, s. 101.

Allegorien fremviser en distanse, den er aldri sin egen betydning, den henviser til noe annet, og bare dette fenomenet innebærer en form for distanse. Temporaliteten er innebygd i allegorien, allegorikeren fjerner tingen fra sin opprinnelige betydning, og konstruerer den inn i en ny orden. Denne avstanden medfører at man kommer hodene og den frenologiske teori nær på en annen måte, i en annen tid enn den opprinnelige. Den iscenesatte utstilling blir til en allegorisk skrift ”som fratrar det enkelte kunstverk dets unike (symbolske) betydning”.⁴⁹⁶ Selve det fysiske uttrykket og betydningen av dette, står ikke nær hverandre i allegorien. Men Heske skaper en nærhet ved sin iscenesettelse av utstillingen. Dog fordrer det at man har hørt om Gall og hans frenologiske teori.

3.3.2 On Kawaras bevissthet på eksistensen i tid

En urolog, Reiner Speck, skriver om litteratur og kunst, og har en stor samling med samtidskunst, samtidig som han har et lidenskapelig forhold til Prousts litteratur. Hvis jeg kunne velge, sier han, ville Proust og Kawara være mitt første valg å føre en korrespondanse med. Kawara utviser tidløshet gjennom sin presise indikasjon på tid og sted, mens Proust oppnår den samme effekt ved å utelate inkluderingen av tid og sted. Begge utforsker tid og flyktighet, Proust bygget en stor katedral, en stein ble lagt til hver dag. Kawara utfører også et kreativt ritual, ved å male et bilde hvor han enn er, og anvender det språket stedet er preget av. De korresponderer med omverdenen, samtidig som de helst ville slippe, Proust skal en gang ha sagt: Jeg hater korrespondanse; Kawara bruker aldri personlig signatur.⁴⁹⁷ Nesten alle Prousts 5000 brev er udaterte, dog vil innholdet angi en tilnærmet kronologi. Alle Kawaras arbeider er omsorgsfullt datert, datoen utgjør selve kunstverket. I sine brev vier Proust mye oppmerksomhet til en person, tilsvarende sender Kawara postkort til en person i en periode. Proust sine brev er lekende og varierte, mer personlige, Kawaras postkort er rigid formelle og upersonlige, men hos begge ser vi selvrefleksjonen og bevisstheten på eksistensen i tiden. Hadde jeg kommunisert med disse to, sier Speck, ville den ene ha brakt hjem til meg at det sanne paradiset er det tapte paradiset, postkortene til den andre ville fortalt meg at den virkelige tiden, er den tiden som allerede har passert.⁴⁹⁸ I On Kawaras kunst fastholdes og erkjennes tiden. I sin kunst etterlater ikke den japanske kunstneren personlige spor, hans installasjoner med bøker ser nærmest ut som et arkiv på et kontor. Hans kunst kretser rundt eksistensielle

⁴⁹⁶ Danbolt, s. 101.

⁴⁹⁷ Jonathan Watkins, *On Kawara*, (Phaidon Press Inc., New York, 2002), s. 30.

⁴⁹⁸ Watkins, s. 37.

spørsmål. Han var 13 år da Hiroshima ble bombet.⁴⁹⁹ Et møte med et hulemaleri ga ham assosiasjoner om kunst som tok utgangspunkt i hverdagslivet. Kawara bruker sitt eget liv som et konkret utgangspunkt for sin kunst, i 1966 innleder han sin datoserie hvor han hver dag maler et bilde med tall som refererer til den dato det er malt. Denne serien kan ikke avsluttes før kunstneren selv er død, det er kunstnerens eget liv som representerer tidens gang, hans egen eksistens visualiseres som en eksistens i og over tid. Samtidig med denne livsverdensfastholdelse⁵⁰⁰ sender han telegrammer til venner og bekjente med ordene ”I am still alive” (fig. 23).

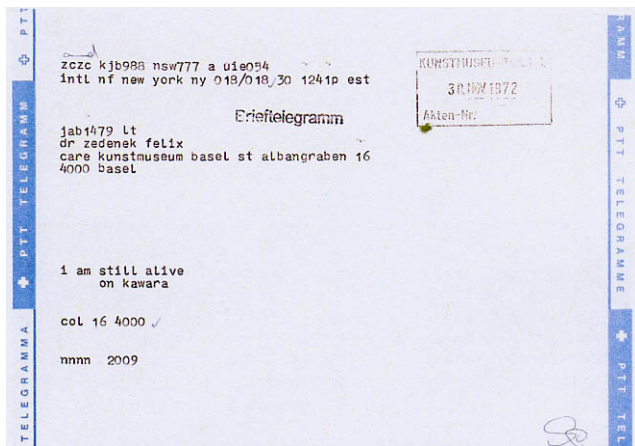


Fig. 23

Mellom 1968 og 1979 arbeider han på fire serier: *I met*, som er hefter med lange lister over de mennesker On har møtt hver eneste dag (fig. 24).



Fig. 24

⁴⁹⁹ Watkins, s. 48.

⁵⁰⁰ Sandbye, s. 122.

I went, som er nedtegnelser på de steder han har vært i løpet av en dag. *I got up*, som består av postkort sendt til forskjellige venner med et stempel som forteller når han sto opp den dagen (fig. 25).

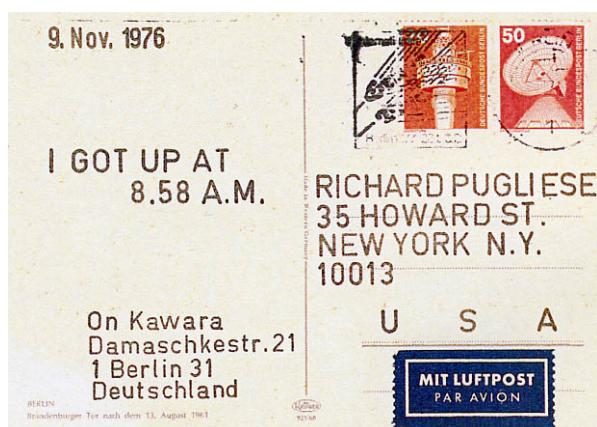


Fig. 25

I read, som består av små plansjer med utklipp fra dagens aviser (fig. 26).

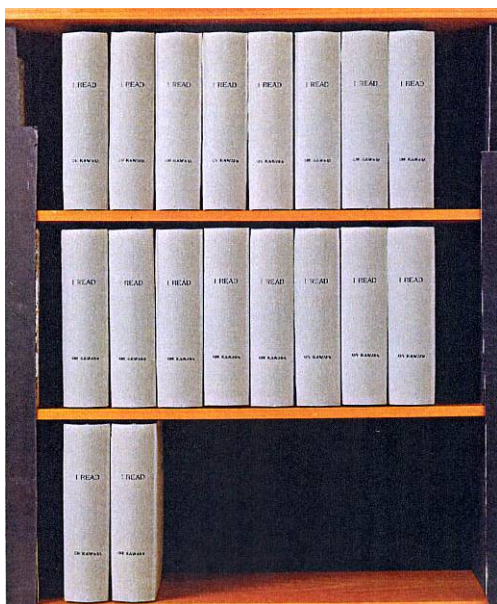


Fig. 26

I 1971-74 laget han første del av verket *One Million Years*, med undertittelen *Past*, det består av ti sorte tidsskriftkassetter med lister over en million år, talt fra 1969 og bakover (fig. 27). Tidens gang konkretiseres materielt. Sidene i kassettenes er trykket med ordinært blekk, og dette blekket er ikke egnet til arkiverende formål. Etter som tiden går, vil skriften blekes, og sannsynligvis forsvinne helt.⁵⁰¹ Denne lekende og konseptuelle måte å representere den

⁵⁰¹ Putnam, s. 60.

menneskelige eksistens som lister over steder og personer som jeget har vært i kontakt med, har mange likheter med Sophie Calles kunstneriske strategi.⁵⁰²

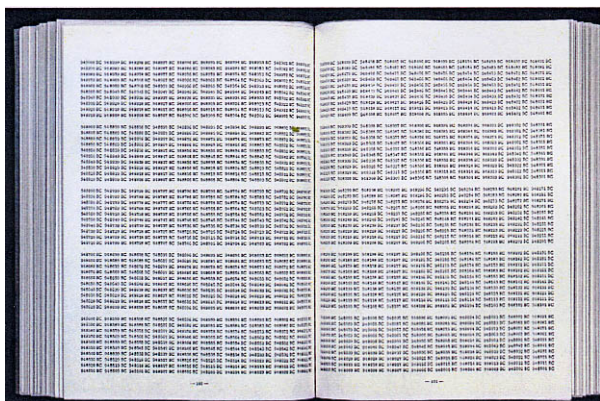


Fig. 27

3.3.3 Sophie Calles reise gjennom spor og fravær

The blond wig. I was six. I lived in a street named Rosa-Bonheur with my grandparents. A daily ritual obliged me every evening to undress completely in the elevator on my way up to the sixth floor where I arrived without a stitch on. Then I would dash down the corridor at lightening speed, and as soon as I reached the apartment I would jump into bed. Twenty years later I found myself repeating the same ceremony every night in public, on the stage of one of the strip joints that line the boulevard in Pigalle, wearing a blond wig in case my grandparents who lived in the neighbourhood should happen to pass by.⁵⁰³

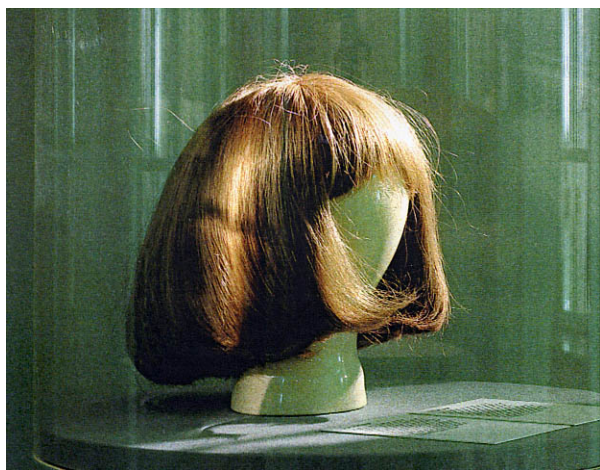


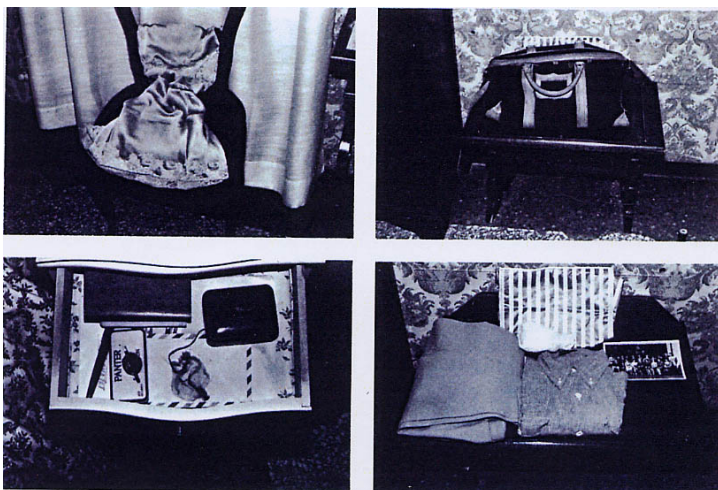
Fig. 28

⁵⁰² Sandbye, s. 122.

⁵⁰³ Sophie Calle, *La visite guidée*, (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1994). Dette er Calles egne erindringer rundt en blond parykk, som hun har stilt ut under en glassklokke. Klokken danner en beskyttende vegg rundt parykken, den markerer avstand, men får oss samtidig til å *se*. Det er en spenning mellom fremvisning og utilgjengelighet, slik kanskje en stripper føler en ambivalens når hun er på jobb, ikke paginert.

Sophie Calles prosjekter handler om identitet og erkjennelse av jeget, og hun reflekterer over temaet gjennom avfotograferte objekter. Calle dekonstruerer ikke subjektiviteten, men forsøker å holde fast i, og fornye det subjektive gjennom lokale historier. Sandbye mener at man kan konstatere en fornyet tro på fotografiet og en fokus på det fysiske, kroppen og døden. Dette fokuset kan også manifesteres gjennom objektet, det etterlatte, fragmentet fra et levd liv. Både fotografiet og tingene insisterer på den personlige fortellings berettigelse i det postmoderne ”massemedieflow”, hvor familien og døden oppleves som noen av de få ting som alle, på godt og vondt, i det minste kan forholde seg til. Calles prosjekter består av fotografi og tekst, og de forsøker å innkretse den menneskelige identitet gjennom undersøkelse av dialektikken mellom fraværet og nærværet i menneskets spor.⁵⁰⁴

I sitt prosjekt *L'Hôtel* tar Calle arbeid som stuepike, i perioden 16. februar til 6. mars 1981. På sin daglige rengjøringsrunde til tolv værelser i fjerde etasje, medbringer hun kamera og en båndopptager for en nøye registrering av gjestenes etterlatte identitetsspor (fig. 29). Boken rund dette prosjektet er kapitler, ett for hver rom. Hun fotograferer papirkurven, åpne koffertene og skap. Tørt registrerende fanger hun opp de alminnelige menneskers spor, alt fra hva som står på postkort, beboernes skostørrelse, deres parfymemerke til boktitler på nattbordet. Hun får et intimt innblikk i ukjente menneskers liv, og ser også spor etter triste skjebner, for eksempel mannen som bodde på hotellet to år tidligere med sin kone, og som nå er vendt tilbake alene, men med sin kones hvite nattkjole utspredd på stolen ved siden av sengen.⁵⁰⁵



⁵⁰⁴ Sandbye, s. 184. Også her kan man få assosiasjoner til Edgar Allan Poe, detektiven som lette etter menneskelige spor i interiøret, i plysjen i det borgerlige rom.

⁵⁰⁵ Sandbye, s. 210.



Fig. 29

Calle leter etter spor og vage indikasjoner, uten egentlig å bli kjent med personen bak sporene, hun har ingen illusjon om at en bakenforliggende fortelling kan være mer spennende enn en annen. Til tross for denne litt upersonlige holdning, beveger en krøllet pyjamas på en seng henne. Eller nattkjolen, erindringsobjektet som henger sirlig dandert på en stol, nærmest som et minnesmerke. Objektene representerer konkret noe fraværende, et menneske, som til slutt vil ende opp som noe alltid fjernt og uopnåelig. Det er bare tingene, restene, som vil være igjen, som et bevis på levd liv. Calle er en historieforteller, som i tillegg til sine fotografier, anvender tekster som en forankring, tekstene er supplerende. Det fraværende, det vi ikke ser på bildene, eksisterer kun i sporene, i erindringen, i fortellingene, i mellomrommene mellom tekst og bilde.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ Sandbye, s. 214.

I 1994 utkom selvbiografiske fortellinger, *Des histoires vraies*, fortellinger med et tilhørende fotografi, et eksempel er *Le strip-tease* (fig. 30), en historie fra barndommen ledsages av et fotografi av Calle som voksen, der hun stripper, iført en blond parykk.



Fig. 30

Historien fra barndommen dreier seg om da hun som barn ble tvunget til å kle av seg i heisen av besteforeldrene, som hun bodde hos, fordi de hadde kommet sent hjem, og hun kom raskere i seng på denne måten. De selvbiografiske fortellingene er korte, fragmenterte, usammenhengende og uklare, som vår erindring kan være det.⁵⁰⁷ Denne serien fremstår som en refleksjon over identitet og dens forhold til erindringen gjennom tekst og fotografi.⁵⁰⁸ De nærværende fortellingene dreier seg om fjerne liv og skjebner i en for evig fraværende fortid. Og selve vår erindring konstituerer våres identitet. Erindringen hjelper oss til å rekonstruere vår selvbiografi. Sandbye nevner Bourdieu, som taler om at selvbiografien er blitt moderne fordi den leverer en samlet livshistorie i takt med at verden oppleves tiltagende fragmentert, og behovet for ”at give mening, for at uddrage en logik, der både peger bagud og fremad, for at påvise en sammenhæng og en konstans”⁵⁰⁹ blir større. Ved å legge tingene frem, slik Calle gjør, ser vi fragmenter av levd liv, og setter vi sammen disse fragmentene, så er det mulig å

⁵⁰⁷ Sandbye, s. 218.

⁵⁰⁸ Sandbye, s. 219.

⁵⁰⁹ Sandbye, s. 219.

rekonstruere deler av et liv. Tingen peker på tiden, gjennom tingen skildres fortiden, i en slik handling betraktes erindringens nåtid⁵¹⁰ som et eksistensielt forankringspunkt.

3.3.4 Igor Savchenkos nostalgi i fotografiet

I en uavsluttet serie på flere hundre fotografier har Savchenko, siden 1989, gjenfotografert detaljer fra funne, private familiebilder fra perioden 1930-70. Han fremviser og utnytter de gamle fotografiers emosjonelle side, idet han isolerer en særlig rørende gest.⁵¹¹ I en rekke fotografier fokuserer han på det de portretterte holder i hånden, i *Some Things in Hands* (1991) holder en hånd en skinnende dameveske (fig. 31), i *Hands and Feet* (1992) holder en gutt en pistol i hånden (fig. 32), i *Some Things in Hands* (1992) holder to piker noen kvister i hånden (fig. 33). I *Hands* (1991) fokuserer han på hender og armer, der de ligger løst i fanget. I alle bildene er ansikter og overkropper skåret vekk, det viktigste blir hendene, armene, sko og eventuelt kjolens folder (fig. 34). I sine utsnitt søker Savchenko etter spor av nærvær, affekt, følsomhet og menneskelighet.⁵¹² Motivene han konsentrerer seg om, er hentet fra hverdagslivet, sosiale relasjoner, familielivet, og det er de mellommenneskelige relasjoner og emosjonelle bånd som blir historiebærere. Savchenko søker å få frem det ufortalte og skjulte i fotografiet for å forstå sin egen eksistens i og over tid. Bildene er nostalgiske, og nostalgi dreier seg om å føle tiden.



Fig. 31 og fig. 32

⁵¹⁰ Sandbye, s. 220.

⁵¹¹ Sandbye, s. 240.

⁵¹² Sandbye, s. 242.



Fig. 33



Fig. 34

3.3.5 Samtidskunstneren som samler

Det er en stigende museal tendens i kunsten, og sammenfallende med dette er bruken av det tradisjonelle museum som sted for kunstnerens intervensjon. Ofte er kunstnere samlere av natur, klassiske samlere er primært tiltrukket av det sjeldne og verdifulle, kunstneren samler på trivielle og verdiløse ting som de kan transformere til deler i et kunstverk, såkalte objet trouvé. For kunstnere som arbeider med tiden, blir tingen viktig. Som kjent kan tingen betraktes som et erindringsobjekt, og samlingen blir et middel til å manifestere tiden i verket. Siden 1960 har mange kunstnere stilt ut sine personlige samlinger i en form for installasjon, der de imiterer det tradisjonelle museums metode for å stille ut. Resultatet kan bli personlig og biografisk, de private objektene fremstår med institusjonell autoritet.⁵¹³ Individuelle objekter kan i kunstnerens hender transformeres til unike artefakter, stilt ut etter en tradisjonell museal metode. Peter Blakes *A Museum for Myself* (1977) inneholder ting han har

⁵¹³ James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as medium*, (Thames & Hudson Ltd, London, 2001), s. 66.

samlet, det består av autografer og porselensskår som barna hans fant når de var små, det dreier seg om ting han elsker, ting som bringer ham til en annen tid.⁵¹⁴ Man kan betrakte hans arbeid som et personlig museum (fig. 35).



Fig. 35

Sophie Calle har også sin private samling, som består av en blond parykk, en brudekjole og en rød plastikkbøtte, ting som gir erindringen næring, og som knytter oss til vår fortid. I *The Birthday Ceremony* (1997) stiller Calle ut objekter i et vitrineskap (fig. 36). Tingene er gaver til hennes bursdager i tidsrommet 1980-1993. Hun arrangerte årlige bursdagsselskaper fordi hun var redd for å bli glemt av mennesker, og istedenfor å bruke gavene hun fikk, samlet hun på dem, og stilte alt til slutt ut, som en påminnelse om hennes venners følelser og oppmerksomhet.⁵¹⁵



Fig. 36

⁵¹⁴ Putnam, s. 68.

⁵¹⁵ Putnam, s. 70.

Kunstneren Susan Hiller har adoptert museets metoder, der hun betrakter seg selv som en arkeolog. Hennes installasjon heter *From the Freud Museum* (fig. 37). I tidsperioden 1991-1996 samlet hun objekter til denne installasjonen. Museet er modell for utstillingen, som er plassert bak glass, i arkeologiske arkivbokser som inneholder klassifiserte artefakter, tekst og bilder. Hver boks er individuelt titulert og teksten er upersonlig, stiv og litt gammelmodig. Dette for å gi assosiasjoner til arkeologiske utstillinger i museet. Selve utstillingen er plassert i Freud museum i London, installasjonen fungerer som et museum i et museum. Innholdet i boksene består av en blanding av private suvenirer, fragmenter, ting hun har tatt vare på. Måten tingene er ordnet på, gir oss nye uventede assosiasjoner, konteksten er Freud Museum, og psykoanalysen dreier seg om å oppdage nye ting i selvet. De arkeologiske boksene er rammer rundt en ordnende, bevarende, navnsettende prosess, en kunstnerisk prosess, men like mye en arkeologisk og psykoanalytisk prosess.⁵¹⁶



Fig. 37

Sophie Calle har også stilt ut i Freud Museum, med sin installasjon *The Wedding Dress* (fig. 38) i 1999. I Freuds studie-rom, har Calle plassert en brudekjole på den psykoanalytiske sengen, som om den var et spøkelse fra en tidligere pasient. Ting fra Calles personlige museum er blandet med Freuds møbler, personlige eiendeler og samling, Freud var en samler. Calles installasjoner etterfølges av en tekst med et viktig minne fra barndommen, eller kjærlighetslivet.⁵¹⁷ Dette er en steds-spesifikk installasjon, der Calle utnytter den aura som har omgitt en stor tenker. Museet påvirker tingene hun bringer inn, de opphøyes, brudekjolen får en ny status. Men intervensjonen påvirker også den allerede eksisterende utstilling, Calles personlige kommentar gir oss nye refleksjoner rundt Freud. Riktignok er Freud aktuell i 2003,

⁵¹⁶ Putnam, s. 74.

⁵¹⁷ Putnam, s. 158.

men Calles intervensjon gir Freuds studie-rom et friskt pust, en ny aktualitet, i sin dialog med eksisterende objekter gir Calle oss nye opplevelser.



Fig. 38

Flere kunstnere er blitt invitert til å stille ut sine private samlinger i museet, kunstnerens selektive innfallsvinkel bryter ned museets mer formelle og klassifiserende system, som kjent kan kunstnere samle på mindre viktige ting, men tingene er mer personlige. Ilya Kabakov, mannen som aldri kastet noe, samlet på blant annet navle-lo og utklemt tuber! Ved å sammenstille verdiløse ting med mer opphøyde museale gjenstander, oppstår en dialog, og museet blir et mer personlig sted. Et eksempel på denne type intervensjon, er Karsten Botts *Trouser Pocket Collection*, fra 1996, en utstilling som består av ting han har funnet på gaten, små nok til å få plass i lommen (fig. 39). Det er hovedsakelig ødelagte plastikk objekter som han har plassert i rekker, som om de var fragmenter fra gamle krukker. Tingene kan være minneobjekter, men kan også ha blitt samlet på i kraft av uttrykket, eller kanskje er det et element av begge deler. På denne måten kan det mest verdiløse få en aura av museal verdighet og betydning.



Fig. 39

Som kjent var Benjamin mer opptatt av den private samling, og ikke museets samling, men hadde han fått oppleve denne kunstneriske intervensjon, hadde han kanskje fått en ny opplevelse av den museale utstilling, som nå er nærmere mennesket i kraft av utstillinger med personlige suvenirer fra et levd liv. En annen måte å bryte med museets formelle og upersonlige stil, er å la en kunstner stille ut objekter fra museets egen samling, sammen med private ting, fra kunstneren selv. Peter Greenaway hadde en slik tilnærming i sin utstilling *The Physical Self*, 1991, der han brukte bilder og malerier fra museets egen samling, levende nakne modeller og utradisjonell belysning for å bryte med tradisjonell museal metode (fig. 40). Det overbyggende tema var å stille ut objekter som kunne relateres til den menneskelige kropp, slik hansker er et tilbehør til hender. Sammenstillingen hansker og mer verdifulle objekter, skaper en dialog mellom det masseproduserte og verdiløse, og det unike håndlagde objektet. Samtidig er hanskene spor etter mennesket, spor etter levd liv.

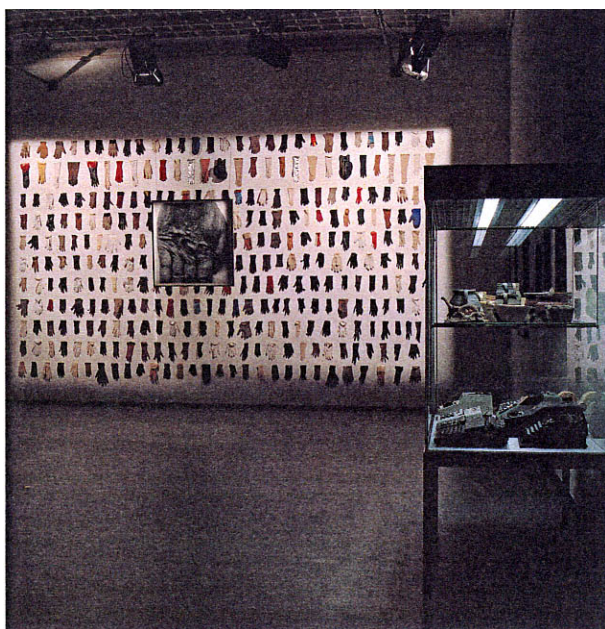


Fig. 40

Christian Boltanski er en kunstner som anvender den museale metode i sine arbeider, i *Children`s Museum Storage Area*⁵¹⁸, 1989, anvender han et hyllesystem som museet bruker for å oppbevare gjenstander (fig. 41). Hyllene er stappet fulle med klær, hvilket minner oss om jødiske offer etter Holocaust. Boltanskis arbeider dreier seg ofte om andre menneskers minner, der han samler sammen ting som er mistet og glemt, for så å plassere de der de hører hjemme, i museet. Han beskriver sin kunstneriske praksis som en omsorg for å fortelle historier som alle kjenner, og å presentere universelle historier som dreier seg om minner.

⁵¹⁸ Putnam, s. 65.

Gjennom de glemte klærne forteller han indirekte om mange barns skjebner, og ved fraværet av mennesket, og ved bare å se sporet etter levd liv, kan man komme nærmere denne hendelsen.

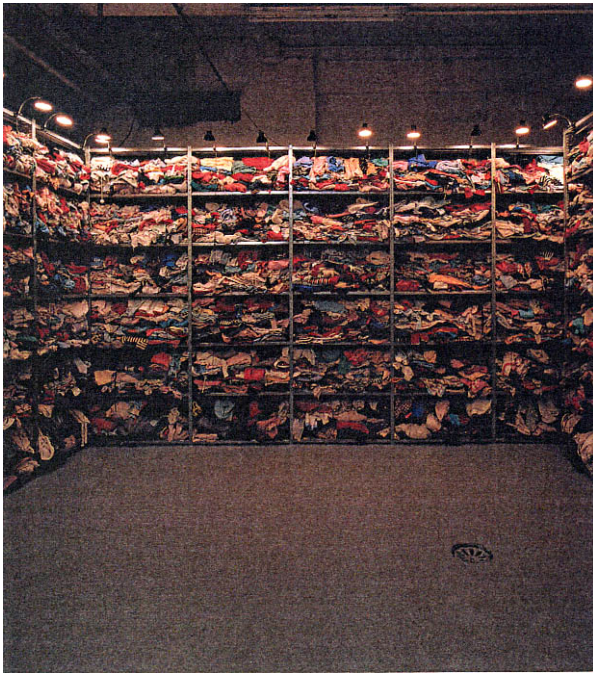


Fig. 41

Karsten Botts installasjon *Toothbrushes*⁵¹⁹, 1991, består av tannbørster arrangert systematisk på hyller (fig. 42). En tannlege i Frankfurt hadde tilbudt nye tannbørster til dem som leverte inn sine gamle. Akkurat som Boltanskis klær, er tannbørstene et høyst privat spor etter liv. Dog ikke innenfor en så tragisk ramme. Tannbørstene er utstilt i øye-høyde, og står frem som et masseprodusert objekt, men hver tannbørste bærer individuelle spor, slitasje, farge, tannpastarester, slik at den enkelte tannbørste kan knyttes til personlige assosiasjoner.

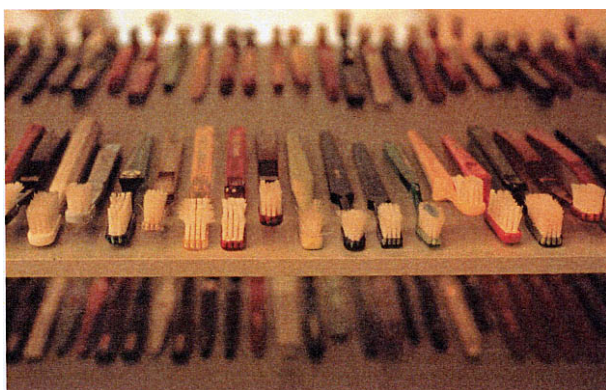


Fig. 42

⁵¹⁹ Putnam, s. 53.

Det er Wunderkammer-konseptet fra det 16. til det 18. århundre, i Europa, som er utgangspunktet for forholdet mellom kunstner og museet, og for museet som sådan. Kuriositets-kabinettene er museets forfedre, men de var ikke spesielt vitenskapelige, det utforsket både det rasjonelle og irrasjonelle, og samleren arrangerte forskjelligartede objekter med stor frihet.⁵²⁰ Samlingen skulle inspirere til undring og kreativitet, hvilket dadaister og surrealistere lot seg inspirere av senere. Cornell konstruerte med sine små samlinger et fortellende mikrokosmos. Absurde sammenstillinger av objekter ble en metode for surrealistene. Her rådet ikke klassifikasjon av objekter, målet var å vekke minner og fantasi. Surrealistene hadde en mystisk kjærlighet for tingene som ikke hadde noen logisk forbindelse med hverandre.⁵²¹ Disse funne objektene som ble til kunst, har naturligvis mye å takke Duchamp for. Med sine readymades gjorde han indirekte narr av museet og det genuine kunstverk. Denne strategien har inspirert mange kunstnere, der de har samlet sammen objekter fra loppemarked, søppelhauger og gaten, for så å stille ut dette, og opphøye ubetydelige ting til kunst. Arman er et godt eksempel på dette fenomenet, der han stiller ut innsamlet søppel i en sylinderformet glassbeholder. Glasset gir oss naturligvis assosiasjoner til eldre tider, der gasset ble brukt til å bevare, opphøye og skape avstand mellom objekt og tilskuer. Glasset beskytter mot ytre påvirkning, objektet bevares og reddes for ettertiden. I sin installasjon *Vanitas* benytter Jennifer Lloyd seg av denne tradisjonen (fig. 43).



Fig. 43

Lloyd er en samler, hun flyttet mye som barn, og tingene ble en måte å erindre fortiden på. Denne samlingen av ting fremstår som hennes personlige minnebok. En verden er samlet i

⁵²⁰ Putnam, s. 8.

⁵²¹ Putnam, s. 12.

hver glassklokke, der tingen selv er fanget, men den peker stadig utover. Installasjonen fremviser forfengligheten og forgjengligheten ved det å samle.

En viktig forløper for kunstnerens anvendelse av museale metoder, er Andy Warhol., som hadde en fascinasjon for ting som var ryddet og pakket vekk. Ting som ikke stilles ut på museum blir ryddet vekk, og i enkelte tilfeller glemt. Warhol ble, i 1969, invitert til å delta i en utstilling der han skulle stille ut objekter fra museets egen samling. Hans metode var utradisjonell, der han, istedenfor å velge individuelle objekter, stilte ut hele lageret. For ham var alle ting like viktig, et tingelig hierarki eksisterte ikke for Warhol, og dette kommer til uttrykk i installasjonen *Raid the Icebox*⁵²², som viser sko og parasoller, en surrealistisk sammenstilling (fig. 44). Denne utstillingen er historisk viktig, for det er første gang et museum inviterer en kunstner til å være gjeste-kurator.



Fig. 44

⁵²² Putnam, s. 18.

3.3.6 Dani Karavans minnesmerke over Walter Benjamin



Fig. 45

Den israelske kunstneren Dani Karavans (f. 1930) arbeid i den lille Spanske byen Port-Bou ble avduket mai 1994. Det er oppført som et minnesmerke over Walter Benjamin, som døde her i 1940.⁵²³ Utformingen av monumentet og dets omgivelser er avstemt etter Benjamins liv og livsverk og preget av hans filosofi. Det kan oppfattes som et memento mori i Benjamins ånd: en hyllest til minnet om alle de navnløse. Minnesmerket går under kategorien landart, det er steds-spesifikt, og naturen bearbeider verket over tid, og setter sine spor, sporene blir en del av kunstverket, den allegoriske impulsen gjør seg gjeldene. Karavans bidrag består av tre deler, men jeg vil rette fokuset på en del: en trang underjordisk trappekorridor i stål, plassert i en bratt skråning (fig. 45 og fig. 46). Dette henviser til hans store livsverk *Pariser Passagen*.⁵²⁴ I passasjeverket tar Benjamin oss med til de nye handelsgalleriene i 1800-tallets Paris, der de tekniske forutsetningene for handelpassasjene var jern, stål og glass. Passasjene var et tegn på det borgerlige, vareproduserende samfunnets gjennombrudd. Arkitektur og kunst blir dratt inn i en omfattende estetisk iscenesettelse i disse passasjene. Benjamin mener at de fremstår som drømmebilder, utopier, såkalte fantasmagorier. Drømmebildene representerer epokens falske bevissthet⁵²⁵, ”det vareproduserende samfunnets blendende og berusende iscenesettelser som allkunstverk”.⁵²⁶ Dette preger individets bevissthet, den nye omgangen med storbymassene fremkaller et sjokk, og i forsøket på å beskytte seg, fjerner mennesket seg

⁵²³ Kunst og kultur, nr. 3, 2002, årg. 85, (Universitetsforlaget, Oslo, 2002), Eli Høydalsnes, *Den siste grensen. Minnesmerket over Walter Benjamin i Port-Bou*, s. 153.

⁵²⁴ Høydalsnes, s. 154.

⁵²⁵ Høydalsnes, s. 155.

⁵²⁶ Høydalsnes, s. 156.

fra erindringen og fordypelsen, for heller å hengi seg til den atspredte opplevelsen. I denne prosessen innstilles sanseapparatet mot samtiden, dermed blir mennesket i stand til å oppleve den moderne virkelighet, ikke så ulikt det vi opplever i dag, i et hastig, fragmentert massemediesamfunn, der vi lengter etter forankring og identitet. Benjamin tror ikke på historien som framskritt, og når det ikke er mulig å tenke framtidsrettet, kan løsningen være ”speilingen, tvetydigheten, eller dobbeltheten som livsgrunnlag”.⁵²⁷

Det etableres en dobbeltbevissthet i nåtidspersonen med den konsekvens at det ikke er mulig å fungere friksjonsløst her og nå. Dobbeltblikket ser ned gjennom nåtidens labyrinter til et felles grunnlag for fortid og nåtid, og betrakter dette uferdige som både det beskadigete og det kommende.⁵²⁸

Høydalsnes har gått ned trappene i Port-Bou, og mener at trappene iscenesetter den benjaminske dobbeltbevisstheten. Det er som om man entrer en følelse av tidløshet, sier hun.

Den trange ståltrappen, flankert av over to meter høye metallvegger, fører ned i den underjordiske passasjen. Man følger trappetrinnes strenge rytme mot det ukjente målet. Hvert trinn ned trappen gir fra seg et svakt ekko. De hule lydene intensiverer ensomhetsfølelsen. Det er som om de tvinger fram hukommelsens minnesmerker, aktiverer erindringene. Ved å gå ned i jorden synker man også ned i sorgenes og traumenes dybder. Man nærmest senker seg ned i historien - historiens byrder.⁵²⁹

Passasjen leder kroppen mot havet nedenfor. Havet blir til et urbilde på menneskelivets omskiftelighet. $\frac{3}{4}$ nede i trappen stoppes man av en glassvegg med inskripsjonen om de anonymes og glemtes skjebne. Glasset var en av de tekniske forutsetningene for den nye tids byggekonstruksjoner, og et bidrag til forestillingene om en framskrittstro historie. Glasset blir en allegori for denne tenkningen, samtidig som det er en allegori for stengsel og ufrihet, der vi kan se himmel og hav gjennom glasset, tegn for frihet og uendelighet. Karavans kunstverk består av forskjellige komponenter som åpner seg i ulike retninger, og hører tilsynelatende ikke sammen. Slik er også Passasjeverket oppbygd, etter montasjeprinsippet. Benjamin fører oss på arkeologisk vis gjennom passasjer fra hans nære fortid, der passasjene er templer for tilbedelsen av varen.⁵³⁰ Noe arkaisk inntreffer i det moderne, og et slikt inntrykk får man også i Port-Bou passasjen, som aktiverer tankene. ”Her møtes erindring, nåtid og håp, uavhengig av hvor man begynner og slutter vandringen, skapes minner, tanker, utkast mot framtiden”.⁵³¹ Bruddet, avsporingen fra den planlagte veien gir rom for mening. Som kjent manifesterer allegorien bruddet, den tømmer tingen for dens betydning, bryter det forutsigbare løp, for så i gi tingen ny betydning, redningen inntreffer. Høydalsnes mener at den tilsynelatende manglende sammenheng og det retningsløse i verket, leder oss til veivalg uten rekkefølge,

⁵²⁷ Høydalsnes, s. 156.

⁵²⁸ Høydalsnes, s. 156.

⁵²⁹ Høydalsnes, s. 157.

⁵³⁰ Høydalsnes, s. 159.

⁵³¹ Høydalsnes, s. 160.

man kan snu eller avbryte, hvilket vil gi oss nye erfaringer, nye betydninger. Glassveggen tvinger oss til å vende tilbake til hverdagslivet, som da kanskje vil anta ny betydning.

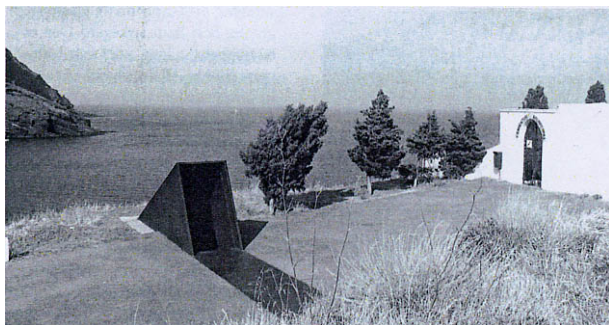


Fig. 46

3.3.7 Kunst ved et årtusenskifte

Dag Solstad har kommentert tidsbegrepet i sin artikkel *Forsiktig kommentar til refleksjon over tidsbegrepet*⁵³². Tiden er der, den setter sine spor, både forklarlige, som at tiden elder våre ansikter og kropper, og uforklarlige, som at den setter sine spor som vi ikke var klar over at den satt den gang den var nåtid og øyeblikk. Disse siste sporene finner vi i kunsten, slik at når vi engang ser tilbake på kunsten ved dette årtusenskifte, vil vi finne likhetstrekk. Likhetstrekk i konseptet bak uttrykket, men kanskje ikke alltid i det fysiske uttrykket. Vi vil se at mye av kunsten dreide seg om tid, eksistensen i tid, og refleksjoner rundt dette. Og da er det ikke kunsten som har fanget tiden, det er tiden som har lenket kunsten. Til seg selv.⁵³³

Barokkens erfaring med "forsvinningens lov" er gjenkjennelig i samtidskunsten sier Jan Brockmann.⁵³⁴ Barokkens syn på tid beveger seg mellom to poler: tiden som forløp og det rette øyeblikk, husk at du skal dø, grip stunden! Siden 60-tallet har tid vært et kunstnerisk tyngdepunkt, og årtusenskiftet har kun vært utløser for tidsinteressen. Samtidskunstnere som On Kawara, Jeannette Christensen og Hanne Darboven har viet sitt livsverk til fenomenet tid. De anvender materialer som skal nedbrytes eller forgå, for eksempel fotografiet, som er knyttet til tiden som medium.⁵³⁵ Eller gele, der den friske, røde massen vil inngå i en nedbrytningsprosess, den blir en slags vanitas-motiv. "Tiden som kunstnerisk materiale er ytterst aktuell i en tid der **akselerasjonen** gjør seg gjeldende på alle områder".⁵³⁶ Hastigheten

⁵³² Norsk kunstårbok 2000, årg. 9, (Forlaget Bonytt, Oslo, 2000), Dag Solstad, *Forsiktig kommentar til refleksjon over tidsbegrepet*, s. 32.

⁵³³ Solstad, s. 32.

⁵³⁴ Norsk kunstårbok 2000, årg. 9, (Forlaget Bonytt, Oslo, 2000), Jan Brockmann, *Aldersløs tid?*, s. 4.

⁵³⁵ Brockmann, s. 5.

⁵³⁶ Brockmann, s. 5.

er ”usynlig forurensning”⁵³⁷, og det etterlyses en **deselerasjon** som kunsten og den estetiske refleksjon kan åpne øynene for. Kunst kan være erindrings og identitetsdannende., der ”verkets aktualitet springer ut av en puls som banker mellom fortid og fremtid slik nuet pendler mellom ennå-ikke og det-var-engang; tidskjernen er en fortidig fremtid som er uinnløst”.⁵³⁸ Erindringen blir viktig, og filosofer som Henri Bergson og Walter Benjamin får ny aktualitet, deres livsverk kretser rundt dette tema. Fortiden kan ikke sees tydelig, men kunstverket kan fange den opp, begjæret etter fortiden gjør oss til erindringsfetisjister: vi griper etter fragmentene, bruddstykkene, og leser historier inn i dem. ”Men ofte er det savnet, sorgen over det som ikke lenger er, vi sitter tilbake med”⁵³⁹, et klart melankolsk trekk.

Bente Stokke bruker tid som materiale i sin installasjon *Trace*, 1993. den er både steds- og tids-spesifikk, den ble laget til utstillingen, samtidig som den skulle vare innenfor et tidsrom (fig. 47).

Det besto av en stor glassvegg med et tynt lag med aske festet på den ene siden. Sett fra den ene siden av rommet fremkom en transparent, reflekterende vegg, sett fra den andre siden en grå, matt og nesten tett vegg. Asken var festet på glassveggen kun ved luftfuktigheten på stedet og falt derfor sakte ned fra glasset. I løpet av utstillingstiden avtegnet det seg i asken avtrykk fra insekter og mennesker. Og etter hvert som tiden gikk og utstillingen pågikk, ble arbeidet mer og mer gjennomslukt; utstillingspublikumet og den situasjonen som eksisterte rundt kunstverket, spilte en stadig større rolle i arbeidet, ble stadig mer synbare etter hvert som arbeidet selv trakk seg mer og mer tilbake.⁵⁴⁰

Stokkes strategi minner om Jeannette Christensens, der de begge lar både tidens spor og menneskets spor avsette seg i kunstverket, sporene blir en del av verket.



Fig. 47

⁵³⁷ Brockmann, s. 6.

⁵³⁸ Brockmann, s. 7.

⁵³⁹ Norsk kunstårbok 2000, årg. 9. Trond Borgen uttalte seg om en utstilling i Stavanger Aftenblad 8.11.1999. En utstilling med Gunnhild Liens arbeider, s. 65.

⁵⁴⁰ Norsk kunstårbok 2000, årg. 9. Det er Bente Stokkes egen uttalelse, s. 15.

Tracey Emin (f. 1963), en britisk kunstner, bruker den personlige fortelling, sin egen, i sine installasjoner. Det er en erindringsbasert fortelling som også er identitetskonstituerende. En lykkelig ungdomstid hadde vært deilig, men siden det ikke var det, tar Emin for seg raseriet, tristheten og det sårede ego, og uttrykker dette i sin kunst. Hun mistet sin uskyld som et voldtektsoffer, 13 år gammel, og i installasjonen *Everyone I have ever slept with* 1963-1995, 1995, offentliggjør hun alle navnene hun har delt seng med. Navnene var brodert på innsiden av et telt, som er en allegori over både ly og rastløshet (fig. 48). Det er hennes erindring som er materialet i arbeidet, og handlingen å sy navnene er også en form for terapi, der hun reiser i sin hukommelse, en glemt terapeutisk egenskap som kunsten har hatt for mange.⁵⁴¹



Fig. 48

Sherri Levine (f. 1947), utøvende i New York, arbeider på samme måte som Jeannette Christensen i det hun beslaglegger andre kunstners verk, manipulerer med dem, og setter de inn i en ny sammenheng, en allegorisk strategi. Hun siterer store verk, som Duchamps urinal, og presenterer en kopi som gir oss en ny opplevelse (fig. 49). Ved uhøytidelig å omgås verk fra den mytiske avant-garde tiden, bryter hun tabuer, den legendariske individualismen og radikaliteten hos dets skapere. Levine har en følelse av å komme for sent, alle de store tingene er gjort, det er for sent å bli en del av historien. For henne bli det å kopiere andre store verk en kunstnerisk strategi, hun tar bakhjørnet for å komme i historiebøkene, og noen ganger virker denne metoden. Med sin urinal i bronse leker hun med historien, og gir urinale et nytt navn, Buddha, 1996. Urinale fremstår med integritet, i et nytt og mer eksklusivt materiale, det er opphøyd og mer sensuelt. Det er Sherri Levines urinal.⁵⁴²

⁵⁴¹ Riemschneider og Grosenick, *Art at the turn of the Millennium*, (Taschen, Köln, London, Madrid, NY, Paris Tokyo), s. 146.

⁵⁴² Riemschneider og Grosenick, s. 310.



Fig. 49

Georg Schneider (f. 1969) har både en steds- og tidsspesifikk vinkling på sine installasjoner. Han har brukt sitt eget hus i Tyskland til å skape installasjoner, han bygger vegger foran eksisterende vegger, noen ganger bruker han lyddempende materialer mellom veggene. Resultatet er at rommet, over tid, blir mindre enn det opprinnelig var. Etter alle forandringene kan ikke kunstneren huske hvordan huset egentlig var, rommene kan ha flere lag med vinduer bak hverandre. Når han begynte å stille ut, forsøkte han å rekonstruere atmosfæren ved å gjøre det samme i galleriet, men den eneste måten å skape det samme uttrykket på, var å plukke ned rommene i leiligheten, bit for bit, et ritual som strekker seg over tid, der han greier å gjenskape husets atmosfære i galleriet. Tid og sted blir viktige komponenter i installasjonen. I installasjonen *Ur, 10, Drehendes kaffee-zimmer, wir sitzen, trinken kaffe und schauen einfach aus dem fenster, Rheydt 1993*, ser vi et lite kaffe bord ved et vindu, er det et ekte vindu, eller er det tre-fire lag med vegg bak? Hvilken utsikt er det egentlig som nytes (fig. 50)?⁵⁴³



Fig. 50

⁵⁴³ Riemschneider og Grosenick, s. 450.

I sine arbeider forsøker Georgina Starr (f. 1968) å gjenoppleve erfaringen ved det å være barn på 1970 tallet, der hun vokste opp med tv, komikere, mote, pop og idoler. Hennes framgangsmåte kan sammenlignes med Tracey Emins, der de begge fokuserer på den personlige fortelling og erindrer sin barndom og oppvekst. Installasjonene inneholder plakater, klær og suvenirer fra opplevelser i fortiden, hentet fra hennes eget rom. Her ser vi samleren som vanskelig kan kvitte seg med noe, men som bruker samleobjektene senere, i installasjoner. I *Hypnodreamdruff (Frenchy)*, 1996, er det Grease og Saturday Night Fever som er tema for installasjonen (fig. 51). Her ser vi suvenirer som skjørt, plakater av idoler, et rødt skjerf. Det gir oss illusjonen av et tenåringsrom, hennes eget for 20 år siden, men også likt mange andres rom på denne tiden, det er en almengyldig historie hun forteller. Hun erindrer tiden der hun drømte om idoler og helter, fjernt fra egen hverdag, og allikevel var disse drømmene og hemmelige lengsler morsomme, de levde sitt eget liv.⁵⁴⁴

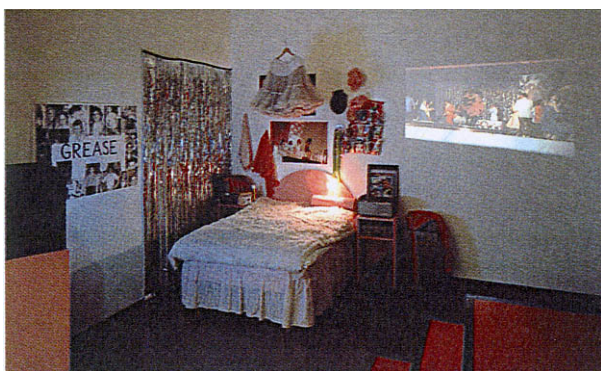


Fig. 51

Haim Steinbach (f. 1944), bosatt i New York, anvender duchampske metoder i sine installasjoner. Installasjonene ser ut som et supermarked, Nike joggesko, teddybjørner og smykker, luksusartikler er stilt ut på vindusutstilling-manér. Hverdagsartiklene blir opphevet, for Steinbach ligger kunsten i sakraliseringen av dagliglivet, kunst begynner ikke når du går inn dørene i et galleri, sier han.⁵⁴⁵ I sin installasjon *Charm of tradition*, 1985, har han satt Nike treningssko og en lampe med en sokkel laget av rådyr-hover ved siden av hverandre på en hjemmelaget hylle (fig. 52). Således gir Steinbach det masseproduserte objektet stilling som kunst, men utstillingen er ikke så lidenskapsløs som Duchamps readymades, Steinbach lar objektene tale, de deltar i et ordløst teater, der den sosiale kritikken blir tydelig.⁵⁴⁶ Sammenstillingen er surrealistisk, sko og lampe i et møte, der smakløsheten blir tydelig,

⁵⁴⁴ Riemschneider og Grosenick, s. 474.

⁵⁴⁵ Riemschneider og Grosenick, s. 479.

⁵⁴⁶ Ruhrberg, s. 570.

kritikken kan ligge i vårt konsum av masseproduserte artikler. Tradisjonen er kanskje ikke så sjarmerende?

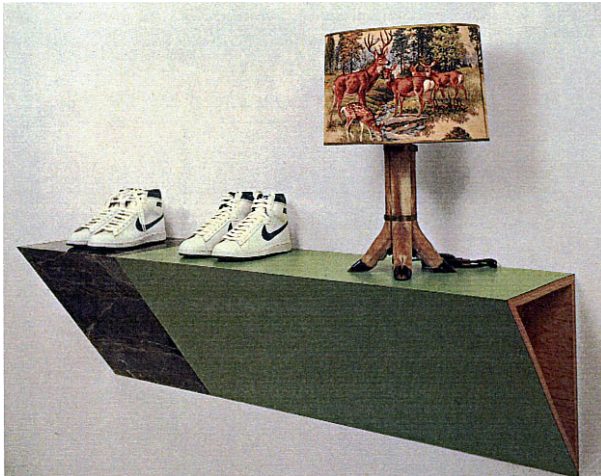


Fig. 52

Hannah Darboven (f. 1941) har arbeidet med tid lenge, og hennes arbeider passer godt inn ved et årtusensskifte. Hun har et lidenskapelig forhold til tall, nummereringer, skrevet med egen håndskrift. Darboven skriver tiden, akkurat som On Kawara, besettelsen nærmer seg det nevrotiske, der hun tvangsmessig skriver tall, skrivingen konsumerer hennes livstid, hennes tid blir en del av kunstverket. I en serie har hun stilt ut bilder av faren sammen med tall skrevet på papir, *Homage to My Father*, 1988, dette er et erindringsarbeid, samtidig som installasjonen konkret viser tiden som går, hvilket det nitidige arbeidet fra Darbovens side også utviser (fig. 53). For øvrig er hun en samler av leketøy, som Benjamin, og masseproduserte artikler. Dette er ting som angår oss alle, historie er en prosess som alle kan forstå, og vårt grep om historien vil alltid være fragmentert.⁵⁴⁷



Fig. 53

⁵⁴⁷ Uta Grosenick, *Women Artists in the 20th and 21st century*, (Taschen, 2001), s. 95.

3.3.8 Forfengelighetens uttrykk

Her vil jeg ta for meg kvinnens bidrag til kunsten, ikke ut i fra et feministisk perspektiv, men ut i fra et forsøk på å fange opp sårbarheten, forfengeligheten og forgjengeligheten. Ved inngangen til kvinnekunsten vil jeg sitere en mann, forfatteren Gustav Flaubert. Ved refleksjonen på det uunngåelige forfallet av den levende kroppen, skrev Flaubert til sin elskerinne i 1846:

Ved synet av et par enkle sko opplever man noe dypt melankolsk. Når du tenker på alle skrittene du har gått i dem, gud vet hvor, på alt gresset du har tråkket ned, all søle du har samlet...det sprukne læret som knirker, som å fortelle deg: vel, din tosk, kjøp et annet par i skinnende lær, men også de vil bli som meg, slik du også vil ende opp en dag, etter at du har skitnet til mange gamasjer og svettet i mangt et overlær.⁵⁴⁸

Vi forlater sårbare, syfilis rammede og middelaldrene Flaubert, der han er i kontakt med sin egen forgjengelighet.⁵⁴⁹

Janine Antoni (f. 1964) konsentrerer seg om hverdagslige kroppslige ritualer, kvinneritualer. Hennes objekter består blant annet av sjokolade og såpe, noe som assosieres med kvinnens interesseområde, kravet om skjønnhet og renslighet, ønsket om kjærlighet, selvhatet. Antoni smeltet sammen sjokolade til en stor blokk, og gnagde så på denne til hun var helt utmattet, *Chocolate Gnaw*, 1992. Sjokoladeblokken ble til en galleriskulptur (fig. 54).



Fig. 54

⁵⁴⁸ October 101, summer 2002, Sherri Levine, *Pathos: Trois Contes*, s. 89.

⁵⁴⁹ Dette er mine egne ord.

Sjokoladen spyttet hun ut underveis, og disse munnfullene ble til andre objekter, *Lipstick Display*, 1992 (fig. 55). Lepestiften og sjokoladebrettet er laget av sjokolade. Kulen rundt mat og kosmetikk som kompensasjon for frustrasjon og selvhat sammenstilles med kunstnerens utholdenhet rundt det å gnage på en kjempeblokk med sjokolade. I kravet om hvordan kvinnen bør være, viser Antoni styrke og selvironi.⁵⁵⁰



Fig. 55

Vanessa Beecroft (f. 1969) bruker levende kvinner, påkledde eller nakne i sine levende skulpturer. Alle kvinnene har det samme uttrykket, ingen handler, ingenting skjer, ingenting avsluttes. Her blir tabuer brutt, og det stilles spørsmålstegn ved foreldede skjønnhetsidealer og erotikk kontra nakne utstillingsdukker. Men dette må du tenke selv, for her skjer ingenting. I *Leipzig*, 1998, ser vi en rekke kvinner avkledd, alle ligner på hverandre, noen har på seg en blond parykk, kvinnene er faktisk av kjøtt og blod, men de opptrer nærmest som et bilde på et ideal, og Beecroft ønsker å sette et spørsmålstegn ved klisjéer som skjønnhet og erotikk (fig. 56). Kvinnene virker nakne og sårbare, blottlagte, og samtidig fjerne og uopnåelige, fordi samtlige oppfyller kravene om skjønnhet.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Grosenick, s. 47.

⁵⁵¹ Grosenick, s. 48.



Fig. 56

På stranden står en ung kvinne, hennes hæler er presset sammen på den våte sanden. Bak henne er havet, og over henne den uendelige himmelen. Den oransje bikinien understreker hennes velutviklede figur, mens hun presser sitt lange, blonde hår til hennes høyre skulder. Den venstre hånden med ringe på tre fingre hviler løst på venstre lår. Hun ser litt sjenert inn i kamera, samtidig som hun er selvsikker i uttrykket. Det er fotokunstneren Rineke Dijkstra (f. 1959) som har tatt bildet, *Hilton Head Island, S. C., U. S. A, June 24, 1992* (fig. 57). Hun ønsker å få frem sårbare, sensitive individer i en overgangsfase, man forlater en tid, for så å gå inn i en ny tid, den voksne verden i dette tilfellet. Hun reflekterer over usikkerheten hos objektet, poseringen, til og med huden. Strandfotografiet representerer en søken etter selvet, etter identitet. Ved å fange inn et ungt menneske i en tid, på et sted, kan fotografen stille eksistensielle spørsmål vedrørende mennesker i bevegelse i tiden.⁵⁵²



Fig. 57

⁵⁵² Grosenick, s. 102.

Sylvie Fleury (f. 1961), er en kunstner som skaper sin kunst på et kredittkort, der hun selv er en ivrig konsumer av de tingene hun bruker i sine installasjoner. Som Warhol er hun ikke ute etter å kritisere eller moralisere. Luksusartikler fascinerer henne, men hun er ikke blind for det destruktive aspektet ved illusjoner rundt skjønnhet. Readymades anvendes, sko, håndvesker og skoer blir deler av installasjoner. Mange av arbeidene hennes bekrefter klisjéen at kvinner er opptatt av moter og dekor. Fleury deltar ivrig i konsumsamfunnet, og hennes kunst legitimerer kvinnelige gleder, slik *Untitled*, 2000, viser et kostbart teppe, svært dekorativt, en designerstol, Verner Panton, sko og skoer (fig. 58). For Flury blir tingene representanter for utopiske håp og ønsker som populærkulturen lover å oppfylle. I dette ligger en form for ironi. Holder denne kulturen hva den lover? Blir våre innerste ønsker oppfylt når vi konsumerer luksusartikler og forsøker å leve opp til det kvinneideal som råder?⁵⁵³



Fig. 58

Ana Mendieta (f. 1948) tar for seg fødsel, seksualitet og død i sin kunst. Liv og kunst flettes sammen. *On Giving Life*, 1975, viser kunstneren i en stilisert akt der hun har sex med et skjelett (fig. 59). Dette viser tydelig forgjengeligheten, og Mendieta understreker døden som et grunnlag for nytt liv.⁵⁵⁴



Fig. 59

⁵⁵³ Grosenick, s. 137.

⁵⁵⁴ Grosenick, s. 347.

Carolee Schneemann (f. 1939) har provosert mange med sine uttrykk, der hun trekker frem tabuer rundt den kvinnelige seksualitet. Målet er å sjokkere, og hun bryter med mange sosiale normer når hun stiller til skue sitt menstruasjonsblod i *Blood Work Diary*, 1972 (fig. 60). Verket er blitt til over tid, ca en uke, altså tids-spesifikt, samtidig som de fungerer som spor, men temmelig forgjengelige spor fra en kvinneverden. Menstruasjonsblodet har kommet ut av baderommet⁵⁵⁵

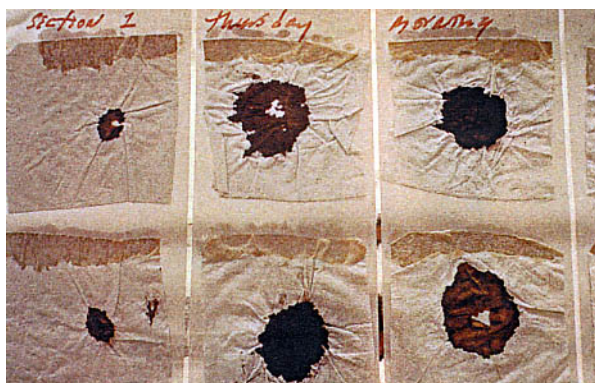


Fig. 60

Hannah Wilke (1940-1993) viser tydelig sin sårbarhet og forgjengelighet, der hun dødssyk bruker sin egen kropp nådeløst i kunsten. I 1990 årene tok hun selvportrett-fotografier av hvordan hun døde av kreft. Hun deler sin egen forfallsprosess med oss, der kroppen sakte men sikkert brytes ned av sykdommen. Allerede på 70 tallet begynte Wilke med naken performance. Hennes mor hadde fjernet et bryst på grunn av kreft, og det er som om Wilke forsøker å overbevise seg selv om at hennes kropp er perfekt. Tap av bryst kan for mange være det samme som tap av identitet. Er jeg fortsatt kvinne? Wilke ville være vakker kvinne. I *S. O. S. Starification Object Series*, 1974-1982, formet Wilke tyggegummi som publikum hadde tygget til vaginale skulpturer, og satte dem fast på den nakne kroppen og i ansiktet (fig. 61). Dermed bryter hun med det som kalles kvinnelig identitet. På bildene poserer hun som en modell, der hun har på seg en cowboyhatt og solbriller, hun koketterer og forfører. Men tyggegummien, som representerer vagina, gjør det tydelig at den attråverdige kvinnekroppen også kan bli såret. Hun hentyder til ritualer med å lage arr, og det ubehag vestlige kvinner lider under når de jakter på skjønnhet.⁵⁵⁶ Etterpå ble Wilke syk, i nærmest som en selvpoppfyllende profeti satte kreften sine arr på kroppen. I bildene February 20, 1992/August 18, 1992 fra serien *Intra-Venus*, 1992-93, ser vi hvordan hun brytes ned, og i to andre bilder fra samme serie poserer hun som modell, frister, og utviser humor med blomster på hodet,

⁵⁵⁵ Grosenick, s. 484.

⁵⁵⁶ Grosenick, s. 554.

mens hun er dødssyk. Det er som om hun spør: hvor syk kan jeg bli, og fremdeles bli begjært? Når slutter jeg å være attraktiv? På et tredje bilde sitter hun naken på en do-stol, mens cellegiften renner inn i kroppen. Da er hun bare sliten (fig. 62-66).



Fig. 61



Fig. 62 og fig. 63



Fig. 64



Fig. 65 og fig. 66

Mye kvinnekunst reiser spørsmål om vedtatte ideer om skjønnhet, aldring er en uunngåelig prosess som behandles ulikt. Kvinner blir ofte definert ut fra kroppen og dens fruktbarhet og som fetisjdyrket objekt, forestillinger som middelaldrende kvinner stort sett er utelukket fra.⁵⁵⁷ I en gest som de fleste kvinner over førti gjenkjenner, undersøker den amerikanske fotografen Anne Noggle det å bli eldre ved å vise seg selv og søsteren som løfter slapp hud med fingrene som en instant ansiktsløftning, *Erindringer: Portrett med min søster*, 1980 (fig. 67). Noggle ser aldring som både positivt og negativt, for eksempel da hun fotograferte kvinnelige flygere fra annen verdenskrig.⁵⁵⁸



Fig. 67

⁵⁵⁷ Frances Borzello, *Å se seg selv, selvportrett av kvinner*, (Thames and Hudson, London, 1998), s. 179.

⁵⁵⁸ Borzello, s. 180.

Fotografen Helen Chadwick tar for seg kontrasten mellom bevaring og blomstring, og flyktighet og forfall, en tilstand vi alle må forholde oss til. Fotografiet er i stand til å bevare blomstringen, mens kroppen alltid vil være prisgitt forfallet. Bildet *Vanity II*, 1986, viser oss Chadwicks delvis nakne kropp, iført silke og strutsefjær, der hun holder et speil som reflekterer hennes egen installasjon *Of Mutability*, 1984-86, en installasjon med skulpturer og bilder med flyktighet som tema (fig. 68). Forfengeligheten markeres ved at hun narsissistisk holder et speil, beundrer hun seg selv, eller sin egen installasjon?⁵⁵⁹



Fig. 68

Kvinnekunst ønsker å uttrykke temaer som ligger dem nært, temaer som jeg har berørt med mine eksempler over: de vestlige skjønnhetsidealer, kvinnen som det begjærte objekt, å bringe tabubelagte områder ut i lyset, vår sårbarhet overfor forfallet, ambivalensen i ønsket om å være attraktiv men samtidig uavhengig av alle overstyrte idealer. Å bruke kroppen i kunsten indikerer en vilje til å fortelle alt, det personlige blir almenyldig, noe Hannah Wilkes performance er et godt og tankevekkende eksempel på.

3.4 Forprosjektet

The red shoe. Amelie and I were eleven years old. We had a habit of stealing from department stores on Thursday afternoons. We did this for one year. When her mother began to suspect, in order to frighten us, she said that a policeman who had spotted us, came and reported our activities to her. But because of our age, he was giving us a second chance. We would now be followed by him, and if we stop stealing, he would forget about the past. In the following weeks, we spent most of our time wondering who was the policeman hidden among all the people around us. In our attempts to loose him, we were now to busy to steal. Our last robbery had been a pair of red shoes too big for us to wear. Amelie kept the right shoe, and I kept the left.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Vision. 50 Years of British Creativity, (Thames & Hudson Ltd., London, 1999), s. 172.

⁵⁶⁰ Sophie Calle. *La visite guidée*, (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam). Dette er en utstillingsguide til Calles utstilling *Absent* i 1994. Guiden er ikke paginert.



Fig. 69

Dette er en historie som følger Calles fotografi av en rød sko plassert i et museum sammen med andre sko. Sko av eldre dato som arkeologene har samlet inn, og plassert på hyller, bak glass, nummererte og ordnet i et system. Denne intervensjonen gir de gamle utslitte skoene nytt liv, skoen fra Calles private samling blander seg med museets objekter. Calle låner den aura som omgir systematiseringen i den opprinnelige utstillingen. I denne sammenheng blir den røde skoen opphøyd, hvilket den også er i Calles liv, som er en samler. Det å samle, er å erindre praktisk, når Calle ser på skoen, ser hun også dens fortid, en fortid hun har del i. Skoen transformeres til en suvenir, en sekularisert relikvie som et komplement til opplevelsen. Skoen er Calles madeleinekake.

Våren 2001 avsluttet jeg det som skulle bli mitt forprosjekt. Prosjektet mitt gikk ut på å bruke hverdagslige objekter i en installasjon, en duchampsk strategi. I dette tilfellet barnesko, 38 par. I første omgang brukte jeg uterommet, et tre ved et vann. Møtet mellom sko, gress og tre ble problematisk, bakgrunnen ble krevende, og dette fikk konsekvenser for hvordan jeg plasserte skoene. Gresset gjorde krav på en systematisk og bevisst plassering av skoene, da fikk installasjonen kraft. I andre omgang plasserte jeg skoene inne, på gulvfliser. Dette var en mer takknemlig bakgrunn, den fremhevet skoene, og jeg brukte flisene til å ordne skoene. Installasjonen fikk en minimalistisk oppstilling, men skoene i seg selv er ikke minimalistiske, de er preget av levd liv. Og det var dette jeg ville ha frem i installasjonen, spor etter levd liv, fragmentene, det forgjengelige.

Skoene forteller en historie, og det teoretiske tilfanget til oppgaven er nettopp rekonstruksjon og dokumentasjon av levd liv, i dette tilfellet en barndom. På 1970 tallet oppsto begrepet "traces of memory", eller "trace or clue-finding art". Det private, personlige minner, kom i fokus. Retningen artepovera forutså dette uttrykket. Det nye i denne sammenheng var å erfare

selvet gjennom verden utenfor.⁵⁶¹ Kunstnere som arbeidet innenfor denne perioden, var eksempelvis Joseph Beuys, Christian Boltanski og Nikolaus Lang. Målet for disse kunstnerene var å rekonstruere og dokumentere liv, eller barndom. Selve utstillingsformen ble viktig. Uttrykkene varierte, hva som ble betraktet som bevis rangerte fra objekter, fotografier, tegninger til tekster. Boltanski benyttet seg av skoleklasse-bilder av andre, leker og brev for å rekonstruere en fiktiv barndom, en barndom som er almenyldig. Objektene, eller fragmentene fra fortiden, ble samlet sammen og stilt ut på musealt vis. Presentasjonen er viktig, og vi ser en mengde paralleller mellom 70 og 90 tallet. Samlinger og museum påvirket innholdet. Den tilsynelatende objektivitet i kunstverket er strukturert med pseudo-vitenskapelig likhet. Når Nikolaus Lang presenterer suvenirene til de døde Götte-tvillingene – klær, husholdningsartikler, brev, kart, fotografier – i en kiste, så undersøker han på samme tid sine egne barndomsminner.

En installasjon kan være en refleksjon rundt tid. Den kan si noe om spennet mellom varighet og flyktighet. Denne installasjonen med sko ble en måte å fortelle en historie på, en historie om en barndom, om tiden som går, og hva som står igjen i skapet når vi er borte. Skoene er knyttet til et erindringsarbeid, å se små sko berører og engasjerer. Man minnes nye sko, røde sko, de første par sko, som man gjerne forgyller og setter i hylla. Den forgylte skoen blir et tegn for noe som var, og som vi aldri får igjen, men i kraft av sin tilstedeværelse skaper den et nærvær av noe som var. Denne sko-installasjonen er også et forsøk på å skape nærvær av en barndom, den fungerer som et prisme historien kan sees igjennom.

Vi har alle ting vi ikke klarer å kvitte oss med, en leke fra barndommen, et par sko, en kjole, ting vi ikke bruker, ting som kan være ødelagte, tingene er blitt til minneobjekter. Tingene blir våre personlige suvenirer, tingen representerer noe uforanderlig i det forgjengelige liv. Slik blir sko suvenirer for meg, og jeg klarer ikke å kvitte meg med ett eneste par, selv om de er ødelagte og utslitte, de blir substitutter for hendelser: små mokasiner kjøpt i Risør 1999, 50 kroner, en toåring som er fornøyd, mye latter fra de voksne fordi føtter med hvite sokker i et par mokasiner er litt danse-band-aktig. Samleren er ofte melankolsk, man tømmer tingen for dens opprinnelige betydning, og tillegger den en ny. Disse barneskoene er mine barns, og de blir ikke kastet, men tatt vare på, for hvert par representerer en opplevelse, ett minne. De representerer et forsøk på å fryse tiden, og er en fysisk måte å erindre på.

⁵⁶¹ *Art of the 20th century*, s. 567.

Dette tok jeg med meg videre, hovedfagsoppgaven skulle også handle om sko, bindeleddet til fortiden. Men denne gangen tok jeg for meg damesko, for i det forgjengelige skulle også det forfengelige få innpass. Det dreier seg om vanitas. Og denne gangen ble det ikke sko i sitt eget materiale, men sko i porselen. De ble støpt i et nytt materiale, funksjonen er ikke lenger viktig, det er hva skoen representerer som blir det bærende. Det er den narrative kvalitet som skal fremheves.



Bilder fra eget arbeid i forprosjektet.

4 Eget skapende arbeid

Vanitas er tema for oppgaven, og for å få frem både det forfengelige og det forgjengelige, falt valget på et par høyhelte damesko. Disse skoene ble objektet som skulle si noe om vanitas. Jeg vet ikke hvem som eier skoene, de ble kjøpt i en second-hand butikk i København i 2002. For 20-30 år siden brukte en kvinne i København disse skoene, kanskje i selskap, i en fin kjole, med lange røde negler og oppsatt hår. Og helt sikkert såre ben og vond rygg etter midnatt. Men den gangen var hun nok sterk og huden glatt, hun hadde mye å gå på. I dag er hun kanskje en gammel dame i store praktiske sko som omslutter slitne og skrukkete føtter, kanskje de til og med er ødelagte. Eller så er hun død, noen har ryddet i skapene hennes, luktet duften i klærne som ligger på hyllene, pakket noe ned, kastet litt, og gitt en del til bruktbutikker. Det vil alltid være noen som rydder etter oss, historien er allmenngyldig, tingene er det som blir igjen når vi er borte. Jeg kjenner ikke kvinnen som eide skoene, men det har ingen betydning, en bakenforliggende historie er ikke mer interessant enn en annen, uansett vil skoene representere noe fraværende.

4.1 Objektets evne til å utsi forfengelighet og forgjengelighet

Gjennom teorien har jeg forsøkt å gi en avklaring av vanitas-begrepet. Hva har teorien avdekket om vanitas, og hvordan kan dette hjelpe meg i komposisjon og utstilling? Hvordan kan jeg gjennom det kunstneriske forske med henblikk på vanitas? Hva kan mitt skapende arbeid tilføre teorien? Kan det skapende på noen måte revitalisere teorien jeg har belyst?

Utfordringen er å gi begrepet vanitas et fysisk uttrykk. Fra teoridelen er det flere begreper som uthever seg med tanke på forståelsen av vanitas, dermed stiller jeg meg følgende spørsmål: hvordan kan skoen gi vanitas et fysisk uttrykk? Hvordan skal installasjonen iscenesettes for å utsi noe om forfengeligheten og forgjengeligheten? Hvordan kan erindringen komme frem i installasjonen? Hvordan kan sko-suveniren fremstå som et erindringsobjekt? Hvordan kan installasjonen fremstå som en samling med sko? Den lille historie er innfoldet i den store historie, og hvordan kan installasjonen gi dette et fysisk uttrykk? Installasjonen skal si noe om vår virkelighet, og inneha en essens som sier noe sant om menneskets tilværelse. Hvordan skal installasjonen iscenesettes for å utsi dette? Installasjonen skal utsi levd liv, og hvordan skal jeg løse denne utfordringen? Disse spørsmålene understreker hensikten med installasjonen, og det er disse spørsmålene jeg vil forholde meg til når jeg skal iscenesette installasjonen.

4.2 Iscenesettelse av installasjonen

Jeg lar de ovenstående spørsmål være styrende for hvordan jeg går frem i eget skapende arbeid. Ut i fra disse spørsmålene må jeg ta stilling til følgende når jeg forsker i det skapende:

- Hvordan skal sko utsi noe om forfengelighet og forgjengelighet? Jeg har tatt avstøpning av de originale dameskoene. Hensikten er at leira skulle fange opp spor etter levd liv i en feminin form. I denne handlingen ønsker jeg å få frem skoens narrative kvaliteter. Skoens bruksfunksjon er borte. Jeg har flerfoldiggjort sko, og hensikten er å opphøye skoene.
- Hvordan skal installasjonen iscenesettes for å utsi noe om levd liv, det forfengelige og forgjengelige? For å forske i dette må jeg reflektere over om skoene skal stå direkte på gulvet, der jeg setter de systematisk opp. Videre setter jeg de på en plate, systematisk og minimalistisk, hele tiden på leting etter spor av levd liv. Jeg bryter den minimalistiske stilen, og setter skoene gradvis mer uryddig på selve gulvet. Noen sko veltes, andre står med tuppene mot hverandre. Jeg forsøker å få frem at noen nettopp har tatt av seg skoene uten å rydde de på plass. Det samme gjøres på platene. Jeg undersøker om det minimalistiske uttrykket, eller det uryddige uttrykket har betydning for utsigelsen av levd liv. I denne handling undersøkes også betydningen av mørkt eller lyst underlag. Gulvet er mørkt og platene er hvite. Jeg vurderer på hvilken måte sporene etter levd liv kommer best frem.
- Hvordan kan erindringen utsies i installasjonen? Erindringen eksisterer i vår bevissthet. Kan porselenssko gi erindringen næring innsatt i en installasjon. Erindringen gir oss en oppfattelse av at tiden går. Kan skoene si noe om tiden som går? Jeg plasserer skoene i installasjonen slik at de fremstår som en samling. Ved å plassere de i en gruppe på en plate forsøker jeg å etterligne stillebengenren som løsriver objekter fra deres vanlige sammenheng, og innsetter de i en samling. Blir samlingen et erindringens objekt i denne utprøvingen? Jeg ønsker å utsi det usystematiske ved erindringen, ikke det styrte. Derfor setter jeg opp skoene stablet og veltet. Uttrykker de da en sinnsstemning, et affektøyeblikk?
- Hvordan kan jeg få frem samlingen og samleren i installasjonen? Jeg lager noen porselenssko som er ulike de like skoene. Kan disse ulike skoene fremstå som suvenirer, ting som bringer nærvær til en hendelse i fortiden? Jeg plasserer de bearbejdede skoene i samlingen med alle de like skoene. Videre plasserer jeg de

utenfor samlingen med de like skoene. Jeg prøver å plassere de ulike skoene samlet på en plate sammen med en sko-eske. I denne esken er nok en liten samling: her legger jeg en samling med hvite strømper, en såpe, litt sminke og noen rosa hår-ruller. Videre setter jeg porselensskoene i selve esken. Virker da esken som en beskyttende ramme rundt skoene? Opphøyres skoene til å bli et samle- og erindrings-objekt?

- Hvordan kan den lille historie innfoldes i den store historie? Kan dette gjøres ved å skille ut enkelte historier? Jeg plasserer sko på plate sammen med en underkjole, en parfymeflaske, en liten sølv-pung og noen smykker. Tingene er knyttet til dagligdagse ritualer. Kan denne lille historien utsi noe om den store historien? Kan jeg gjennom denne iscenesettelsen utsi noe om eksistensen i tid. Får historien meg til å reflektere over tiden som går?
- Jeg ønsker at det ytre rom, installasjonen, skal ha forbindelse med vårt indre rom. Jeg vil at skoene skal si noe om vår virkelighet. Installasjonen skal inneha en essens som er upåvirket av tiden. Jeg sammenstiller objektene i en helhet: sko settes på plater, litt usystematisk. Forskjellige historier iscenesettes på forskjellige plater, det er historien om samleren, historien om de forlatte skoene og klærne og historien om den forfengelige kvinnen. Jeg ønsker å favne alt i denne historien: iscenesettelsen skal utsi noe om samleren, erindringen, vanitas og den lille historie i den store. Her ønsker jeg å favne alle innfallsvinklene til vanitas i en iscenesettelse. Jeg har hele veien prøvd ut de enkelte innfallsvinklene. Nå samler jeg alt til et uttrykk.

Analyse og vurdering av strategiene:

Etter min vurdering har leira fanget opp spor av levd liv. I skoenes *form* ligger det forfengelige, i *sporene* ligger det forgjengelige. Leira fremhever det narrative, skoene lades med en allegorisk betydning: forfengelighet og forgjengelighet. Bruksfunksjonen er borte. Etter min vurdering trer fortellingen om vanitas tydeligere frem. Et annet aspekt ved støpingen er bevaringen. Porselen er et varig materiale, mer varig enn skinn. Min avstøpning av skoene kan sammenlignes med fotografiet. Jeg fryser et fragment, eller et utsnitt, og bevarer det for ettertiden. Men også fotografiet og porselensskoene vil til slutt innhentes av tiden, men det er mye lenger fremme. Porselenet har fanget opp slitasje, rynker og skeivgåtte heler, spor av levd liv er tydelig. Porselensskoene fremstår som et minnesmerke over et liv, transformasjonen opphøyer skoene. Heidegger ville kanskje sagt at de sa noe om sannheten i den menneskelige tilværelsen.

Det å stille skoene direkte på gulvet gjorde uttrykket levende, både den systematiske og den uryddige plasseringen utviste dette, men det uryddige uttrykket kommuniserte best spor etter levd liv. Når jeg plasserte hvert par ulikt, men i par, så det ut som det var ulike par til ulike kvinner. Den tilfeldige plasseringen fremhevet individualiteten i de like skoene. Denne plasseringen understreker det universelle ved historien, det er en fortelling som angår oss alle. Det mørke gulvet fremhevet skoenes stofflighet og form, men dette gulvet ble for blankt og krevende. Allikevel ville jeg ikke fjerne meg helt fra gulvet, der skoene hører hjemme. Jeg plasserer sko på plater på gulvet. Disse platene var hvite, og hvite sko på hvite plater ga et rent uttrykk. Det var ikke det jeg ønsket, jeg ville ha *levd liv*. Det mørke gulvet viste meg at det å kontrastere underlaget ble viktig for å fremheve spor. Jeg prøver ut forskjellige farger på platene, mørk brun, varm grå og lys turkis-blå, en slags venteværelse-farge. Valget falt på den siste fargen. Denne fargen dominerte ikke skoene, samtidig som den fremhevet skoene. Etter min vurdering er et usystematisk og tilfeldig uttrykk på en plate med en kontrasterende farge riktig i forhold til å la skoene utsi noe om vanitas.

Hvordan kommer erindringen frem. Å samle er å erindre praktisk. Bevissthetens liv er erindring og vedvaren. Fortiden setter spor, men bare for en bevissthet som kan fastholde sporene i opplevelsen av nåtiden, sier Bergson. Sko innehar også en varighet, vi ser fortid, nåtid og fremtid i skoene. Skoene utsier tiden som går. Selve installasjonen kan utløse erindringen, samtidig som skoen eksisterer i en form for varighet, dog ikke av psykisk art. Skoenes uvilkårlige plassering gir assosiasjoner om ulike hendelser i fortiden, og ulike affektøyeblikk. Konkret utsier skoene varigheten, samtidig som de utløser erindringen i min egen bevissthet. Innsatt i en samling understrekes det erindringsdannende ved skoene.

Samleren liker å sammenstille ting som hører sammen. Min installasjon bringer like og ulike sko sammen, samtidig som jeg bringer inn andre objekter. Dette fremstår som samleobjekter og erindringsobjekter. Jeg velger å holde de ulike skoene vekk fra de like skoene. På denne måten fremtrer de ulike skoene som utvalgte erindringsobjekter. Enkelte ting betyr mer for oss, de bringer nærvær til noe tapt. De inngår gjerne i en høyt skattet samling. Derfor velger jeg også å plassere sko i esker. Esken blir en ramme som opphøyer og beskytter skoene. Esken skaper avstand, samtidig som de skaper nærhet til skoene: den får oss til å fokusere og rette oppmerksomhet mot innholdet. Ved å putte ting i esker i installasjonen tydeliggjøres samleren. Etterpå kan de pakkes vekk, for så å tas frem og hensettes til en annen tid. Det fremstår som en museal strategi å anvende fragmenter fra levd liv, og anbringe dette i en utstilling. En samler vil gjerne vise frem samlingen, den er en del av hans identitet. Min installasjon fremstår som en samling som jeg vil vise frem.

Den store historie reflekterer over eksistensen i tiden, og denne historien utsies gjennom ting. Tingene er knyttet til dagligdagse ritualer, og større hendelser. Jeg bringer flere suvenirer inn i sko-samlingen: en liten gulnet dukke som man setter på kaken til konfirmasjon, et brudeslør, en parfymeflaske. Objektene understreker det forfengelige. Samtidig kan jeg lett identifisere meg med tingene. Det er små, private historier som innfoldes i den store. Innsatt i en installasjon kan en dukke, eller sko utsi noe om vanitas. Og jeg føler øyeblikkelig nærhet til installasjonen. Tingene befinner seg i min virkelighet. Ved å anvende de små historiene identifiserer vi oss lettere med det som iscenesettes i installasjonen. For Bergson var det viktig å gripe tingenes individualitet, ikke bare se på den konvensjonelle betydningen, og det er kunsten som skal gi oss tilbake kontakten med den dypere virkelighet. Kunsten skal arrangeres slik at den overskrider seg selv. Overskridelsen ligger implisitt i allegorien. Den opprinnelige betydning tilintetgjøres, denne devalueringen leder til ny betydning. I den nye allegoriske lesningen blir skoen opphøyd, og vi blir nødt til å erkjenne andre betydningsammenhenger. I dette tilfellet vanitas i postmodernismen. Vanitas skal få oss til å reflektere over tiden og eksistensen i tiden. Skoene, og de andre tingene er ikke lenger å betrakte som bruksgjenstander, objektene konstrueres inn i en ny orden, det som sannsynligvis ville bli kastet, eller pakket vekk og glemt, får nytt liv og ny varighet, de reddes fra glemselen og forfallet.

Mange historier kunne fortelles, men noen må velges ut. Jeg har valgt noen tradisjonelle milepæler i kvinnens liv⁵⁶²: konfirmasjon og bryllup, og den naturlige avslutningen på livet. Samtidig fremstilles visse feminine ritualer. Dette blir erindringsobjekter som tar for seg metafysiske tanker. Objektene er allegorier over forfengelighet og forgjengelighet, og *erindringen* setter oss i forbindelse med tidens bevegelse. *Suvenirene* setter oss i forbindelse med forfengelighetens ritualer, men også tidens gang. Sko-eskene er et bilde på samleren, men kan like godt være en allegori over døden, eller begge deler. Når det er slutt pakkes tingene vekk i esker.

Det er viktig at installasjonen kommuniserer, den skal inneha en essens, en metafysisk kjerne som tar opp eksistensielle spørsmål. Den *helhetlige* iscenesettelse blir viktig for å få frem essensen. Installasjonen tar opp i seg virkeligheten gjennom porselensskoene som utsier noe om vanitas. Ved å favne alle innfallsvinkler til vanitas i et uttrykk utsier installasjonen vanitas

⁵⁶² Dette er hendelser som angår mange, og døden angår oss alle, men hvis man spør kvinner i dag hva som kan betraktes som milepæler i deres liv, kan svaret like gjerne være strikkhopping, eller å bli headhuntet til en viktig jobb.

mest tilfredsstillende, etter min vurdering. Derfor er en avklaring av begrepet i en teoretisk sammenheng viktig for iscenesettelsen av installasjonen.

Objektene fremstår som en allegori over forfengelighet og forgjengelighet, men objektene er ikke nødvendigvis entydige, det er *iscenesettelsen* av objektene, og skoens transformasjon til porselen som danner en kontekst der objektene gis en bestemt mening: vanitas, der vi reflekterer over tiden og eksistensen. De sekulariserte suvenirene er den moderne allegoris nøkkelfigur, preget av mangetydighet, og i postmodernismen er det opp til kunstneren å skape konteksten.

Helt på slutten av arbeidet med installasjonen kom jeg over en voks-duk. En blank voks-duk i plast, lyseblå, nostalgisk, og med roser på. Denne duken ville jeg ha med i installasjonen, på en eller annen måte. Denne duken befinner seg i den kvinnelige sfære, og deler av inspirasjonen til dette valget kom fra Meret Oppenheim, som plasserte sine guvernante-sko på et fat og bant de sammen med et snøre. Det ligner en matrett, vi befinner oss i kjøkkenregionen. Mannens glede over skoens fetisjistiske verdi får motstand, i denne installasjonen er ikke skoen et fetisj-objekt, men et *erindringsobjekt*. Det er Benjamins definisjon av fetisjisme jeg har fokus på, gleden over det magiske objektet som er ladet med ny betydning. En annen assosiasjon til bord-duken med blomster, er Jeannette Christensens arbeid *luna-tic*. Den blomstrete tapeten tilkjenner begrepet om veggpyrd, *the wallflower*, i denne allegorien over kjærlighet. Plast-duken med blomster blir også en allegori over kjærligheten, i forfengelighetens perspektiv, der piken må stå over dans etter dans fordi visse krav om skjønnhet ikke er innfridd. Og tiden går, dette manifesteres av de tomme skoene.

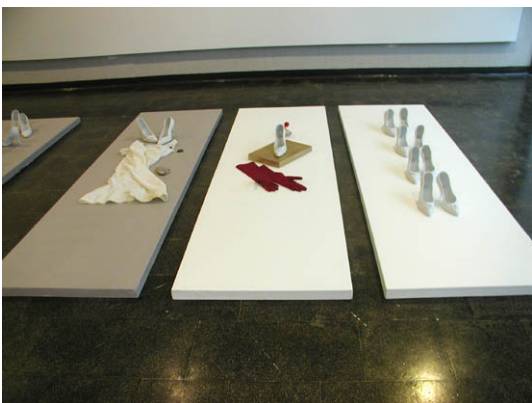
I en installasjonen tar jeg hensyn til helhetsinntrykket, og belysning og plassering på gulvet må vurderes. Denne utstillingen problematiserer ikke *the White Gallery* sin rolle, i dag er de fleste kunstneriske genre brutt allikevel. Jeg har brakt et stykke virkelighet inn i galleriet, og utstillingen anvender sokler og belysning som en del av uttrykket. Innsatt i et galleri blir objektet opphøyd, men man må nødvendigvis ikke fjerne seg fra virkeligheten av den grunn. Tematikken er virkelig nok, og en installasjon inviterer tilskueren inn i selve verket, man kan spasere inn i uttrykket. I iscenesettelsen velger jeg fra forskjellige tradisjoner, utstillingen fremstår som et hybrid postmodernistisk produkt.

Hvordan har jeg gjennom det kunstneriske forsket med henblikk på vanitas? Jeg har forsøkt å gripe fatt i hva teorien har avdekket om vanitas, og utsagt dette i installasjonen. Har dette belyst teorien? Installasjonen belyser Benjamins teori om det masseproduserte kontra det singulære. Et masseprodusert objekt mister ikke sin aura hvis det innsettes i en installasjon. Et par sko i en utstilling fremstår som verdifulle. Installasjonen understreker at det også finnes

varighet i objekter, ikke bare i vår bevissthet. Bergsons teori belyses gjennom dette. Det skapende belyser teorien, og teorien belyser det skapende. Det oppstår en vekselvirkning. Oppsummerende kan jeg si at installasjonen skal utsi noe om forfenglighet og forgjengelighet, der erindringen får en sentral rolle. Både konseptet, det håndverksmessige, plasseringen i galleriet og forbindelsen til virkeligheten er elementer som har hatt ulik betydning i kunsten til ulik tid. I iscenesettelsen har jeg valgt løsninger som krysser forskjellige genre, dette problematiseres ikke, det er en del av det kunstneriske uttrykket i postmodernismen.











5 SAMMENFATNING OG TOLKNING AV TEORI OG SKAPENDE DEL

Teoridelen skal kobles til det skapende arbeidet. Sko-installasjonen representerer materien som skal knyttes til teorien. Det skapende revitaliserer og belyser teorien. Vanitas-begrepet skal, ut i fra problemstillingen, belyses gjennom teorien *og* gjennom eget skapende arbeid.

5.1 Tolkning av eget skapende arbeid i et kunsthistorisk perspektiv

Sko-installasjonen har en del likhetstrekk med stillebengenren: begge gir oss en mulighet til baklengs å rulle opp en alternativ historie. Både bildene og skoene kan vise menneskenes forhold til omverdenen gjennom ting som ikke var predestinert for evigheten, og begge domineres av forgjengelighetsmotivet, livet er kort, men kunsten har et lenger liv. Objektene er løsrevet fra sin vanlige sammenheng. Ting vi omgir oss med blir vist frem. Iscenesettelsen er viktig både for stillebengenren og installasjonen. Tingene blir stilt opp etter en bestemt hensikt, og begge bruker de livløse objekter. Og begge innrømmer tingen flere dimensjoner enn den konkret synlige.

Stillebenet avbilder også samlinger, slik min installasjon er en samling av sko. Samleren selv manifesteres gjennom sko-eskene. Tingen i seg selv bar på forutsetninger for å kunne ha løsning på alle spørsmål. Tingen skulle gi oss kunnskap. Skoene kan gi oss kunnskap om eksistensen i tid. Fyrsten la mye av sin identitet i samlingen, slik også vi kan gjøre det, der objektene i samlingen utløser vår erindring og identitetsfølelse. Nå hadde nok fyrsten et større behov enn oss for å kaste glans over seg selv; han var tross alt en person høyt oppe på

rangstigen. Skoene er kopier av virkelige sko, akkurat som malerne før nitid kopierte naturen nitid, time etter time, slik jeg, dag etter dag, støpte det ene paret etter det andre.

Kunstverk og ting har hatt ulik status gjennom tidene, og i vårt sekulariserte samfunn refererer ikke tingene eller kunsten nødvendigvis til en oversanselig virkelighet. I den moderne tradisjon hever ikke vanitas-stillebenet den moralske pekefingeren som henviser til den materielle overflod. Men i postmodernismen er det mulig å ta opp et hvilket som helst tema, og kunstneren kan formidle hva han vil gjennom hvilket som helst uttrykk. Jeg har anvendt sko, en verdslig ting, sammen med andre ting, for å antyde menneskekroppens forfall, installasjonen er *et memento mori*. Dette er sammenfallende med moraliteten i det opprinnelige vanitas-stillebenet, men jeg bedriver ikke en angststrategi for å beholde en eller annen posisjon. Installasjonen fremstiller ubevegelige gjenstander. Arven fra stillebentradisjonen gjør seg gjeldende. De er iscenesatt slik at de formidler noe om livets forgjengelighet og forfengelighet. Jeg advarer ikke mot overflod, men maner til ettertanke over fenomenet overfokusering på det ytre. Installasjonen kan tolkes allegorisk. Den skal si noe utover det rent tinglige, den skal åpenbare noe annet: vanitas. I tapet over den opprinnelige mening, innleses ny betydning i de døde ting, skoene reddes over i det evige. Allegorien manifesterer et overskudd av meninger, slik sett kan et kunstverk fremstå som åpent og med mulighet til å tolkes på forskjellige måter, uten regler som styrer tolkningsprosessen. Men min iscenesettelse av objektene inviterer tilskueren til å forstå installasjonen. Kombinasjonen av objektene setter en form for ramme rundt tolkningen. Når jeg inviterer tilskueren til å tolke installasjonen allegorisk, betyr dette at skoene ikke er entydige, deres betydning står åpen, og det er opp til meg å skape en kontekst der skoene får en ny betydning som viker fra den konvensjonelle betydningen. Anvendelsen av vanitas-tematikken i installasjonen er ut i fra et behov for å reflektere over tidsbegrepet, og våre eksistensielle vilkår. Vi befinner oss alle et sted mellom begynnelsen og slutten. Skoen, suveniren, er den moderne allegoris nøkkelfigur, der den fremstår som et minneobjekt som setter oss i kontakt med vår fortid, eller en hendelse i vår fortid. Suveniren kan kompensere for et tap, den bringer nærvær til en opplevelse i fortiden.

I utgangspunktet var stillebenet en gjengivelse av tingen, men min tilnærming er mer konkret, der jeg inkorporerer virkeligheten i installasjonen. Hverdagslige objekter er tatt med, spill, strømper etc., der de representerer seg selv. Skoene representerer seg selv indirekte, da disse er avstøpninger av et par sko. Slik sett er også disse en gjengivelse av tingen, men porselensskoene er tredimensjonale, ikke flate, og er derfor nærmere virkeligheten.

Masseproduserte ting er integrert i installasjonen, nærhet til tilskuer etableres.⁵⁶³ Tingene er frigjort fra sin opprinnelige funksjon for å fortelle en annen historie.⁵⁶⁴ Installasjonen fremstår som en assemblage, der jeg har samlet sammen likeartede ting, og stilt dette ut. Enkelte av objektene utviser kulturell verdi, slik som brudesløret, mens strømpene er masseproduserte og uten egen verdi. I en utstillingssammenheng blir de interessante. Objektene i installasjonen er et utsnitt av virkeligheten i en fortid.

Begrepsavklaringen av vanitas i et kunsthistorisk perspektiv har påvirket det kunstneriske uttrykket. Jeg så muligheten av å fjerne ting fra den vanlige sammenheng. Sko kan stilles opp etter en bestemt hensikt, i en samling. Som ubevegelige gjenstander sier skoene noe om vanitas.

5.2 Tolkning av eget skapende arbeid i et filosofisk perspektiv

Ved å tolke mitt eget skapende arbeid inn i filosofien, binder jeg disse to blokkene sammen, slik at teorien fra Heidegger, Bergson og Benjamin vitaliseres med det skapende. Ved enkelte anledninger belyser det skapende teorien, dermed utøver det skapende et nødvendig positivt press på teorien.

5.2.1 En tolkning av damesko i Heideggers perspektiv

I min installasjon har jeg brukt et par damesko, en bruksting, og transformert disse til porselenssko. Støpingen av skoene kan sies å være en magisk akt, der installasjonen blir en sone for synlighet. Skoene oppgraderes til noe mer enn en tilfeldig ting i vår livsverden, et fravær av tekst fylles av porselenssko, installasjonen eier et budskap. En bruksting blir til en del av et kunstverk, og det rokkes ved vår alminnelige oppfatning av hva denne brukstingen er. Installasjonen skal si noe utover det rent tinglige, det åpenbarer det andre: ”det er allegori”.⁵⁶⁵

For Heidegger var det viktig å ikke tvinge seg på tingens tinglighet, og han var av den oppfatning at kunstverket ikke gjorde det. Han benytter seg av van Goghs maleri av sko, og selve skoene som en bruksting for å vise hva han mener. Hvordan ville Heidegger ha beskrevet installasjonen med dameskoene? I sin kjente stil ville han kanskje svart at jo,

⁵⁶³ Brudesløret er ikke en masseprodusert ting, det er laget for hånd av Fru Rimstad. Mine sko i porselen er i egentlig forstand ikke masseprodusert, 54 par kan ikke sies å være masseproduksjon, men originalen er sannsynligvis en masseprodusert damesko.

⁵⁶⁴ Skoene er fjernet fra sin opprinnelige funksjon på to måter: gjennom transformasjon til porselen, og ved å stilles ut i en installasjon.

⁵⁶⁵ Heidegger, s. 11.

skoens oppgave er å romme en fot. Like viktig som materialet er formen og det tomrommet som tar imot foten, støtter og beskytter den. Det eksisterer en fortrolighet mellom kvinnen og skoene, hun bruker de som den brukstingen de er, og i hennes bevissthet er de tatt for gitt. Som bruksting påkalte ikke skoene teoretiske refleksjoner. Men hva *er* en sko? Heidegger kaster et blikk bort på installasjonen, og sier kanskje at dameskrittene besvær avspeiles i de skeivgåtte hælene. I skoene er de vaklende dansetrinn oppsamlet, der de rytmisk beveger seg over dansegulvet. I læret ligger forfengligheten, og under sålene glir parkettens ensomhet forbi, mens lyset kommer på. Gjennom danseskoene lyder den klageløse engstelse for forgjengelighet, de hører hjemme i en kvinnes forfengelige verden. Materialet er hentet fra naturen, fra et dyr som lever av jorden, og himmelens sol og regn. Skoen omfavner kvinnens, den dødeliges fot. Skoen kan sågar tjene som en relikvie etter en helgen eller gudinne. I skoen bor altså "himmel och jord, gudar och dødliga".⁵⁶⁶ Og hvordan erfarer Heidegger brukstingens brukstingsværen? Gjennom kunstverket. Installasjonen evner å åpenbare virkeligheten slik den er, men ikke som en gjengivelse av en alminnelig bruksting, men som et kunstnerisk uttrykk der skoen både er transformert til porselen og innsatt i en kunstnerisk sammenheng.⁵⁶⁷

Kunst åpner på sin egen måte det værendes væren. En sannhet skjer i et kunstverk. Avdekningen kaller Heidegger for åpningen. Sko-installasjonens væren fremtrer i en slik åpning, der sannhetens hendelse er på ferde i installasjonen. Sannheten om forfenglighet og forgjengelighet, begreper som til daglig ikke er i vår bevissthet, men som kommer oss nærmest i vår fysiske utfoldelse i bruken av et par sko, hvilket ikke er særlig nært. Bruksting blir ofte usynlige i bruken. Det blir installasjonens oppgave å bringe oss nær en form for sannhet.

Det forgjengelige og forfengelige, vår eksistens i tid kan ofte oppleves som ubegripelig og mystisk. Det vil alltid være en kjerne som både er dunkel og uutgrunnelig. Denne kjerne kaller Heidegger for jorden. Det mer åpenbare og kjente kalles verden. Det mystiske og det åpenbare er aldri adskilt, mener Heidegger. De fremstår i en helhet, som en type strid. Hvordan kan denne teorien overføres til installasjonen og konkretisere hva Heidegger mener? Fra den oppstilte, formede skos posisjon, i en tid, i en verden, kan det ubegripelige, dvs. jorden, gripes i sitt fravær. Det kjente fremstår i en helhet med det ukjente. Forgjengeligheten

⁵⁶⁶ Peter Cornell, *Saker. Om tingens synlighet* (Smegraf trykkeri, Smedjebacken, 1993), s. 72.

⁵⁶⁷ Transformasjonen til porselen er ikke en nødvendig betingelse for at brukstingen blir til et estetisk objekt, det er forprosjektet mitt et eksempel på: vanlige sko, bruksgjenstander, blir opphøyet til et estetisk objekt gjennom innsettelse i installasjon, en arv fra Duchamp.

og uendeligheten er fremstilt i et fravær, manifestert av en sko-installasjon, som er noe kjent, og i denne verden.

Dameskoen er forvandlet til en porselenssko som ikke inviterer til bruk. I kraft av porselenssko holdes det fraværende nærværende: det forgjengelige og forføngelige. Som porselenssko forfaller ikke dameskoen i likegyldighet. Det sedvanlige har blitt til noe uvanlig. Alle skoene står der, i sin merkelige ensomhet, og blottes sitt rene, uforstyrrede værende. Installasjonen er fremkallingsvæske for sannheten, og vi rykkes inn i en viten om det forgjengelige. Vi fornemmer en kvinnes forføngelige fot i et evig spor, der noe alltid vil være tilbaketrasket og gåtefullt, og som alltid vil undra seg vårt forsøk på å skape en meningsfull tilværelse. Installasjonen kan rykke tilskueren ut av den vante tenkning, og rykke ham inn i den sannhet som synliggjøres i installasjonen

Sannhetens i-verk-settelse finner sted i skapelsen. Et skapende arbeid kan igangsette en sannhet. Å transformere sko til porselenssko er diktning, for installasjonen er sannhetens i-verk-settelse, der tilskueren, som alltid allerede har et språk, er i en dialog med installasjonen, som igjen danner grunnlag for en samtale. Det er språket som løfter det ”værende inn i det åpne som værende”⁵⁶⁸, diktning og språket er i en vesenshet.⁵⁶⁹

Jeg holder danseskoene frem for tilskueren i installasjonen, skoene bevares i kunstverket. En gang fikk kvinnen øye på skoene i et butikkvindu, et ønske om å ha, for så å ha i likegyldighet som bruksting i sin usynlighet. Men som et skapende menneske gir jeg skoen en renessanse, der ”varats hemligheter glimmar fram”.⁵⁷⁰ Mine damesko får ny gyldighet i flere faser: i avstøpningen, i antallet, og i utstillingssammenheng. Det værendes væren åpenbares og forsterkes i tre ledd.

I sin tilnærming til kunsten knytter Heidegger ånd og materie sammen. Kunstverket har et potensial til å si noe om sannheten. Hvis jeg ser på kunsten som installasjonens opprinnelse, må jeg betrakte kunst som en begynnelse som ikke avslører alt. Kunsten kan gi ansats til det meningsfylte, samtidig som kunst innehar en dunkel kjerne. Dette er en strid mellom avdekning og tildekning i kunstverket, og speiler menneskets eksistens. Det kjente eksisterer i samtidighet med det skjulte og ubegripelige, der det ene uten det andre ikke ville bli erkjent.

⁵⁶⁸ Heidegger, s. 89.

⁵⁶⁹ Heidegger, s. 89. Diktningen i kunstverket innebærer at vi som tilskuere rykkes ut av det dagligdagse, og inn i det værendes sannhet, som kan beskrives som det uetablerte og utrygge. Heidegger mener altså at kunstverkets diktning tar utgangspunkt i det som for noen kan kalles ”intet”, dvs. diktningen henter aldri det den skjønner fra det sedvanlige og etablerte, s. 92.

⁵⁷⁰ Cornell, s. 8. Heidegger taler om Den store kunsten i sin tekst, og jeg vil herved avkrefte at min installasjon beveger seg i dette fornemme sjikt, men installasjonen evner å konkretisere Heideggers teori, og den er et middel til å si noe om det værendes væren, om forføngelighet og forgjengelighet.

5.2.2 Den intuitive tilnærming

Bergson mener at det er den begrepsløse intuisjon som griper kunstverkets kjerne renest og inderligst. Analysens begreper hindrer erindringens frie flyt. Den arbitrære allegoriske impuls passer inn i erindringens flyt. Allegorien er bevegelig og foranderlig. Den møter bevegelseheten i virkeligheten, den er kompleks og raus, ikke så sikker og statisk som symbolet. Allegorier krever mot. Sko som metafysiske objekter i en installasjon rekker utover begrepene. Installasjonen møter oss i et sanseintrykk, som trekker frem minner som tolker disse sanseintrykkene, for så å skape nye forestillinger. Bevegelige forestillinger som er sammenfallende med den frie allegoriske innfallsvinkel. Forestillingen vil ikke lide av analysens ufullkomne oversettelse, som forflater installasjonen, og i sammenligningens uendelighet aldri vil evne å nå kjernens særegenhet, men bare plassere installasjonen blant andre ting i en slags rasjonell utvendighet. Intuisjonen møter virkeligheten mer helhetlig, den ser foranderligheten: nåtiden som i stadig bevegelse har i seg fortiden, og som beveger seg fremover.

Ting, eller sko, er spor fra fortiden, men bare for en bevissthet som kan fastholde dem i opplevelsen av nuet. Og vår opplevelse av øyeblikket preges av det vi husker. Varighet betyr oppsamling, den beholder øyeblikk i fortid, nåtid og fremtid. I utgangspunktet mente Bergson at det ikke finnes varighet i den ytre verden, i tingene. Senere endret han dette synet. Varigheten omfatter også materien, hvilket sko-installasjonen bekrefter. Konkret materielt utsier den fortid, nåtid og fremtid. Man kan si at det dreier seg om to varigheter: varigheten i vår bevissthet og varigheten i tingen. Skoene fanger opp spor fra fortiden og bevarer dem. Samtidig har de sin eksistens her og nå, i en installasjon. Videre favner de fremtiden, der porselenet nærmest har gitt skoene evig liv, så fremt de ikke knuses. Bergson er mest rettet mot varigheten i bevisstheten, der fortid, nåtid og fremtid sammenholdes. Men installasjonen er et eksempel på at selve gjenstanden har en form for hukommelse, dog ikke av psykisk art, som krever en bevissthet. Skoene er en metafor for varigheten, der vår intuisjon leder oss til denne erkjennelse. Intuisjonen tar sikte på å søke dypt, og fange skoens "sjels sitren". Og har man fanget denne, kan man bevege seg til analysen, hvis det er nødvendig.

Det er min intuitive tilnærming til skoene som har ledet meg ut i et teorigstudie, der intuisjonen har sammenføyd teori og indre erfaring. I kraft av intuisjonen oppnår jeg et fortrolig forhold til tingen. I et nå hensettes man til en annen tid, i neste omgang bearbeider tanken denne erfaring, vi oppnår en erkjennelse som kan overføres til begreper, ja, til en hovedfagsoppgave.

Erindringsbilder utgjør varigheten, ved å se på et par sko, kan vage erindringer dukke opp. Skoene ser like ut, men vil oppleves forskjellige, og forbindes med ulike opplevelser. I hemmelighet er det fortidige vevd inn i det nåtidige, og denne egenhet er en betingelse for vår personlige utvikling, ja, for vår identitetsdannelse og personlige utvikling. Erindring knytter bånd til egen fortid, som igjen kan lede til at vi faller på plass i eget liv.

Selve vår varighet er ren skapen, ikke omskapelse. Kunstnerisk virksomhet er i følge Bergson omskapelse, der vi benytter oss av et ytre materiale. Det er intuisjonen som setter det skapende menneske i bevegelse, slik den har satt meg i bevegelse i mitt arbeid. Videre har dette ledet meg oppover i større innsikter som har påvirket meg og oppgaven. Dette er innsikter om erindringen, samleren, identitetsdannelsen og essensen i det kunstneriske uttrykk.

I installasjonen er et møte mellom varighet og materialitet etablert, ånd og materie er sammenføyd. Dette er nødvendig for at kunstnerisk intuisjon skal utfolde seg, og samtidig har sko-installasjonen en tilbakevirkende effekt på varigheten i bevisstheten. Som suvenirer aktiviserer skoene erindringen, der de skal si noe om det bakenforliggende, om det som ligger litt lenger ned i vår bevissthet. Installasjonen skal dokumentere min opplevelse av vanitas, og tingliggjøre det man ofte er seg fjernt bevisst (det forgjengelige og forfengelige), og tydeliggjøre dette.

Ved å studere Bergson ser jeg hvor viktig erindringen er for vanitas. Forgjengeligheten og forfengeligheten gripes av erindringen. Erindringen hjelper oss til å bli bevisst tidens gang, fra ungdom til alderdom. I installasjonen er skoene vanitas-objektet og erindrings-objekter.

5.2.3 Walter Benjamins tid og erindring i eget skapende arbeid

Benjamins filosofi er aktuell i 2003, der vi leter etter identitet gjennom erindring og historie. Benjamin er ikke opptatt av klokketiden, den vi alle løper etter, men erindringsprosessen, den individuelle erfaring og fortolkning av enkeltmomenter. Benjamin rettet ikke blikket fremover, men bakover. Og tingene han samler på hjelper ham med dette.

Min mor hadde et klesskap som så ut som en middels stor skobutikk, mitt behov for å samle på sko ble kanskje lagt her. Skoene blir knyttet opp til identiteten, og barneskoene i forprosjektet hyller en barndom som utløses av erindringen. Det dreier seg ikke om å samle på verdifulle ting. Barneskoene er slitte og sprukne, men de bringer nærvær til en berøring, et hus, en sommer. Og hvert par har spor etter små føtter, sporene omskriver levd liv. Forestillingene er det kun jeg som kjenner, en materiell ting får åndelig betydning.

For en sko-samler har hele skoens fortid betydning. Når man gikk med dem, hvor hen, hva som skjedde da skoene ble brukt. Sko er suvenirer som bringer nærvær til opplevelser i fortiden. En samling gir samleren identitet, den speiler samleren, samtidig som den utløser erindringen. Installasjonen fremstår som en samling med sko. Den omskriver et visst tidsrom av levd liv. Min iscenesettelse fremviser ting knyttet til konfirmasjon, bryllup og det endelige, samtidig som den viser objekter fra daglige kvinneritualer. Installasjonen omskriver daglige hendelser og store hendelser i en kvinnes liv. Men det er ikke nødvendigvis de store hendelser vi erindrer, den usystematiske erindringen kan gjenkalle en duft, et hus, blomster i en have, en rød og blå genser, knekkebrød med smør en vårkveld i nye sko. Sko gir minner om de anledningene de ble brukt. De kan fremkalle minner like levende som et fotoalbum, ”den søte følelsen ved et par brudesko gjemt bort i originalesken”.⁵⁷¹ Og den søte følelsen kan være knyttet til smaken av kald, rød gele eller hvite strømper som gnisser mot hverandre.

Benjamin var en mann med taktil innsikt, han erindret praktisk gjennom tingene. Som samler retter jeg blikket mot skoens umiddelbare fremtredelse og forestillingsbildet, som går hinsides den empiriske fremtredelse. Det er den ufrivillige erindringen som opplyser skoene, de blir nærmest feiret.

Både barneskoene og de opprinnelige kvinneskoene er masseproduserte, og fremstår ikke som objekter med originalitet og signatur. Benjamin mente at kunstverket, det singulære, hadde en spesiell aura i kraft av originalitet og signatur. Barneskoene har en affeksjonsverdi. Innsatt i en samling og installasjon, innehar de en aura, til tross for at de er masseproduserte. Det samme gjelder for kvinneskoene. Bruksverdien er borte, og i en installasjonssammenheng innehar også disse aura. Benjamin mente at engangskarakteren, det reproduserte, er flyktig og gjentagende. En installasjon kan bestå av masseproduserte gjenstander, og etablere et eget forhold til virkeligheten uten å miste aura. Barnesko-installasjonen er et eksempel på dette. I den andre installasjonen tok jeg utgangspunkt i kvinnesko, en ting mange av oss kan identifisere oss med. Dog fremstår skoene her som mer singulære i kraft av at de er støpt, men utgangspunktet er masseprodusert. Kanskje jeg har fanget opp Benjamins ambivalens i forhold til det masseproduserte gjennom porselensskoene, for han ønsket også at kunsten skulle ta del i virkeligheten, i det moderne liv, og da må kunst tilgjengeliggjøres.

Allegorikeren løsriver tingen fra dens sammenheng, og overlater til bevisstheten og kaste lys over dens betydning. Gjennom tre handlinger har jeg fjernet skoene fra deres sammenheng: gjennom støping, gjennom flerfoldiggjøring, og gjennom å stille de ut. Samleren og

⁵⁷¹ Linda O’Keeffe, *En hyllest til pumps, sandaler, slippers m. m. Sko*, (Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 1996), s. 15.

allegorikeren har til felles at tingen betyr mer for dem enn det tingen i seg selv fremviser. Som allegoriker gir jeg porselensskoene en ny betydning. Det blir et objekt som utsier noe om vanitas. Som samler plasserer jeg porselensskoene i en samling for å opplade dem med ny intensitet. Den allegoriske overdrivelse av tingens fragmenterte status der tingens sammenhenger oppløses, behøver ikke være på kollisjonskurs med samlerens aktiviteter, der han bringer ting sammen. Målet for både allegorikeren og samleren er å gi tingen ny status og ny betydning. I dette tilfellet skal skoene i installasjonen utsi noe om vanitas, som igjen aktiveres av erindringen.

I mitt tilfelle har det å samle på sko hatt en betydning for det kunstneriske uttrykket. Samtidig som vanitas-begrepet og erindringen påvirker uttrykket. Disse tre fenomenene er grunnsteiner i min konseptuelle tilnærming til installasjonen. Vanitas-begrepet aktiveres av erindringen, og erindringen av suveniren: porselensskoene. Som samler i egen skapende virksomhet ønsket jeg å trekke ut så mye betydning som mulig av porselensskoene. Det er min mimetiske evne som hjelper meg å danne en ny mening rundt skoene, da den opprinnelige betydningen er destruert.

Allegorien har sin forutsetning i melankolien, som innehar en dobbeltkarakter. Det melankolske blikk legger alt øde, men etter tapt mening kan allegorikeren innlese ny mening. Melankolsk kan vi betrakte et par utgåtte sko i et skap. En død ting etter et menneskeliv, men jeg har innlest ny betydning i mine sko. De er et minnesmerke over et kvinneliv. Det sentrale i det melankolske blikk er projeksjonen, porselensskoene betyr noe annet, de restitueres av den nye betydningen: vanitas. Som samler vil jeg ha dette blikket, der slitte sko reddes fra forfallet. Skoene er et vitnesbyrd om tidens eroderende innflytelse på tingene, noe Benjamin mener er beviset på at fremskrittstroen like gjerne er knyttet til en forfallsprosess.

Hvis verden oppleves som meningsløs, er det lett å projisere ideer over på ting, eksempelvis sko-suverirer, slik at tomheten tildekkes. I en didaktisk sammenheng kan ting være med på å skape mening for den enkelte. Melankolsk kan vi senke oss ned i tingene, og oppnå ny innsikt. Vi innser at alt organisk skal dø, men vår søken leder oss også til en rik og uendelig rekke av tolkninger av tingene. Det er vår egen bevissthet som tolker og redder tingene, og dette oppleves meningsfullt. Skoene blir personlige suvenirer, en sekularisert relikvie og et komplement til den avdøde erfaring. Når faste referansepunkter er borte (Gud, tradisjoner, andre forankringer) kan suveniren få ny betydning som et erindringsobjekt som skaper sammenhenger.

Selv om allegorien har mistet sitt metafysiske grunnlag, er det ingen grunn til å betvile dens styrke og aktualitet som en hermeneutisk figur. Allegorien henviser oss videre. Den vil alltid

ha relevans, for allegorien lever med tiden. Symbolet er upåvirket av tiden, og kan raskt miste sin aktualitet. Allegorisk fjerner jeg skoen fra dens tradisjonelle betydning, som er like forgjengelig som skoen selv. På et gitt tidspunkt kan ingen av oss bruke våre sko lenger. Som tilintetgjorte fragmenter konstrueres de inn i ny sammenheng i en annen tid, og får nytt liv. Allegorien forneker ikke temporaliteten, i den nye betydningen kommer jeg skoene nær. De får mening og verdi. Det er i kjærlighet til sko at jeg har transformert de til porselen, slik Rilke med ordene sine frigjør tingenes vesen. I sin skildring av gjenstander ga Rilke dem evighet. Min transformasjon, flerfoldiggjøring og installasjon er også en form for skildring. Dette skaper en bevegelse fra det ytre til det indre, fra det materielle til det åndelige. Nå dreier det seg om menneskets forfengelige og forgjengelige eksistens i tiden, skillet mellom ånd og materie er opphevet.

Ved å studere Benjamins tanker, knytter jeg vanitas-begrepet til suveniren: sko er suvenirer som utløser erindringen. I installasjonen ble det viktig å få frem samleren. Det å samle er i seg selv både forfengelig og forgjengelig. Vanitas` tilknytning til allegorien og melankolien er også tydelig. Det kan sies å være en melankolsk handling å innsette sko i en installasjon.

5.3 Tolkning av eget skapende arbeid i et kunstteoretisk perspektiv

Sko-installasjonen er et eksempel på at det er mulig å koble både essens og kontekst i ett uttrykk, dermed korrigerer installasjonen teorier som bare forfekter det ene eller det andre i det kunstneriske uttrykket. Det er fullt mulig å ha en hermeneutisk dybdetilnærming, der meningsdannelsen også er kontekstavhengig. Jeg ønsker også at det konseptuelle uttrykket skal gi mottaker et følelsesmessig opplevelse. Ifølge Le Witt fremstår konseptkunst som tørr, den skal ikke berøre. Installasjonen viser at konsept og følelser kan fremstå i samtidighet. Mitt skapende arbeid gir innspill til teoritilfanget, og er også en visuell fremstilling av teorien.

5.3.1 Vår omgang med sko og andre ting i en vanitas-sammenheng

Sko har en historie, de er knyttet til vår livshistoriske sammenheng, samtidig som de tar del i en kulturhistorisk kontekst. Ved å ha et antropologisk blikk på skoene, vekkes fortiden. Antropologen fjerner tingen fra dens naturlige kontekst, og anbringer den i museet, der den fremstår med egenverdi og ny energi. Det funne objekt er et fragment fra fortiden, slik også sko kan være. Skoene i installasjonen er fjernet fra deres naturlige kontekst, og gjennom denne handling får fortiden nytt liv og nytt uttrykk. Den naturlige kontekst forlates på to måter: ved å støpe skoene i porselen, og ved å bringe de inn i en utstillingssammenheng.

Brudesløret, konfirmasjonsdukken med mer, er også fjernet fra sin naturlige kontekst, men viker fra Duchamps metode da de ikke er å betrakte som interesseløse objekter. Disse objektene skal si noe om forfengeligheit og forgjengeligheit. Skoene fremstår med egenverdi, uten å true den menneskelige posisjon. Det er ikke tale om fetisjisme i freudiansk forstand. Man kan se på skoens bisarre arkeologi over en forgangen tid som samlerens, og surrealistens særlige drivkraft. Skoen, en bruksgjenstand som kan bli oversett i bruken, reddes og gjenopplives. I porselen får de et nytt visuelt uttrykk, og samleren kaster lys over et slikt kunstnerisk fenomen: selv det mest oversette objekt kan ha betydning for samleren. Skoen omskriver et visst tidsrom av levd liv; den blir et erindringsobjekt, en magisk gjenstand med aura. Sko-installasjonen åpner mot den eksisterende virkelighet. Ved å benytte meg av sko, kan jeg indirekte rekonstruere en annen og større sammenheng, forfengeligheiten og forgjengeligheiten. Skoen blir et minnesmerke over et levd liv. Et eksistensielt spørsmål er innfoldet i den lille sko-historie. Og den lille historie blir grunnlaget for den store. Skoen representerer noe annet, og ut i fra et fenomenologisk perspektiv er det gjennom vår fortolkning at skoene representerer noe annet. Subjektet er i stand til å overskride det gitte, sko som bruksgjenstand, og intendere noe fraværende, hvilket i denne sammenheng er vanitas. Sko-installasjonens iscenesettelse avslører sitt tema, som ikke ville ha kommet til syne hvis det ikke var for den kunstneriske fremstilling. Vår egen subjektivitet er kunstverkets transcendentale mulighetsbetingelse, vi skal basere vår kunnskap på det vi erfarer, og det som viser seg. For en allegoriker og samler viser skoen seg som noe mer enn det den er. Skoen blir et erindringsobjekt, der erindringen leder til identitetsdannelse hos individet.

Surrealistene, Benjamins inspirasjonskilde, var opptatt av tingene. Kombinasjonen av ikke-sammenhørende objekter gledet surrealisten. Sko-installasjonen iscenesetter objekter som kan relateres til hverandre, men porselensskoen i seg selv er et surrealistisk og narrativt objekt. De har fjernet seg fra den konvensjonelle betydningen. Samtidig fanger de inn en annen del av virkeligheten, det som omfatter indre realiteter. For surrealistene var målet å skape en krise, for meg blir målet å få tilskueren til å reflektere rundt egen identitet og historie. Det er i vårt personlige erindringsarbeid vi eier oss selv, sa surrealistene.

5.3.2 Sko-installasjon som konseptkunst

Det konseptuelle inngår i mitt arbeid, ideen er viktig, slik at nye tanker kan bli skapt rundt skoene. Min idé gikk ut på å synliggjøre tiden, og mennesket i tiden som går: det forgjengelige og forfengelige. Vår erindring får en viktig funksjon, det er i den vi har vår tidsfornemmelse, og det er her vi får kontakt med vår egen identitet, når vi foretar en reise bakover og fremover i tid, en reise utløst av et erindringsobjekt: skoen.

Duchamps readymades har ingen dimensjon av det håndverksmessige ved seg, slik skoene i min installasjon har det. For Duchamp besto kunsten i *valget*, slik det også gjør for meg, men samtidig må man ha kjennskap til støpeteknikken. Som et konseptuelt uttrykk forsøker installasjonen å ta del i den sosiale livsverden. Jeg har tatt i bruk et allerede eksisterende objekt i massekulturen, og løftet dette inn i et kunstnerisk uttrykk. Denne handlingen skaper nettopp en nærhet til massekulturen, de fleste kjenner seg igjen i skoen, men vel og merke som *form*. Jeg har tatt avstøpning av den originale skoen, slik at porselensskoen fremstår som mine egne elementer i installasjonen. Planlegging gjøres på forhånd. Den er involvert i mentale prosesser, og den henvender seg nødvendigvis ikke bare til det rasjonelle. Det er vår intuisjon som skal lede til nye erfaringer, en intuisjon som Bergson betrakter som en type intellektuell sympati der man plasserer seg selv i det indre av en gjenstand for å sammenfalle med dét i den som er særegent for den. For å oppnå en ekte nærhet til tingen går vi ad intuisjonens vei. I konseptkunst er filosofien implisitt i selve uttrykket, og *i* skoene er forfengeligheten tilstede. I skoene er også sporene, forgjengelighetens manifestasjon, tidens arr.

Konseptkunsten gir ikke forhåpninger om sterke opplevelser, i følge Le Witt, men jeg ønsker ikke at installasjonen skal fremstå som tørr og nøktern. Den skal kommunisere og stille fruktbare spørsmål. Den skal utløse et erindringsarbeid, vår nærhet til egen fortid er identitetsdannende. Installasjonen skal fremstå som et fast orienteringspunkt som forteller om helhet og sammenheng i en kultur preget av flyktighet. På denne måten bli vanitas satt i sammenheng med vår søken etter identitet.

5.3.3 Den transhistoriske essens i virkelighetens kunst

I utgangspunktet trodde ikke de postmodernistiske kunstnere på én sannhet, eller én identitet. De fokuserte på det splittede subjekt, og gjorde ikke krav på universell gyldighet, slik det ble gjort i modernismen. Kulturen sees i forhold til den senkapitalistiske økonomi,

massekulturens materiale anvendes i kunsten. Kontakten mellom virkeligheten utenfor og kunsten etableres, og det var ingen tro på at kunsten innehadde en essens som utviste universelle sannheter. Tolkning av kunst er kontekstavhengig, og ergo ikke stabil, meningen er betinget av tid og sted. I ytterste konsekvens blir verden meningsløs og utilgjengelig, nærmest avskrevet, slik poststrukturalistene gjorde det.

Postmodernismen er blant annet en reaksjon på modernismens manglende kontakt med virkeligheten, der kunstneren har full kontroll på betydningen i verket. Men som alle reaksjoner, føres de litt for langt. Nå har vi en lengsel etter kunst med en essens som kan stabilisere vårt splittede jeg, vi trenger kunst som tar for seg transhistoriske eksistensielle og universelle spørsmål. Vi trenger store fortellinger med helhet og sammenheng. Det forfengelige og forgjengelige har angått mennesket i all tid. Kunst anno 2003 kan fremstå i en ny kommunikativ drakt som holder fast ved virkeligheten, samtidig som den tar for seg det metafysiske. Kan man si at samtidskunst er et hybrid produkt av van Goghs bondesko og Warhols *Diamond dust shoes*, der erindring og intuisjon er en metode for å nærme seg gjenstanden? Det er mulig å fokusere på det fenomenologiske, essensen, uten å fjerne seg fra samtiden. Det postmodernistiske fenomen med å forlate den hermeneutiske dybdetilnærming, er et motsvar til den kunstneriske subjektiviteten og abstraksjonen, og på kunstverkets utilgjengelighet og lukkethet i den abstrakte ekspresjonismen. Konsekvensen er at alt nå kan bety alt, at vi til slutt ender opp med å gå i sirkel, det blir ikke trukket linjer verken bakover eller fremover. Sko-installasjonen innehar en essens, en transhistorisk sannhet om alle menneskers forgjengelighet, samtidig som den tar del i virkeligheten. Og for ytterligere å understreke nærheten til virkeligheten, arrangeres skoene tilfeldig, litt uryddig, for å fremheve sporene etter levd liv. Det splittede subjekt i postmodernismen opplever en fragmentert identitet, og erindringen får dårlige levevilkår i dette subjektet. Dermed får det identitesdannende arbeidet lite næring, og i kombinasjon med et samfunn preget av raske skiftninger, oppstår en *lengsel* etter identitet og historie. *Suveniren*, eller skoen, iscenesatt i en installasjon kan møte denne lengsel, det vil nødvendigvis variere fra person til person hvilket objekt som vil utløse erindring, hvilket er i tråd med postmodernismens syn på kunstens meningsdannelse som kontekstavhengig. Meyer Schapiro trodde han hadde et poeng når han ”avslørte” Heidegger, og la frem beviset på at det ikke var en bondekvinnes sko Heidegger hadde tatt for seg. Gjennom sin analyse av bildet legger Heidegger frem en universell sannhet, og det er uvesentlig hvilke sko han snakker om. Den enes livshistorie er ikke mer viktig enn den andres, alle historier er viktige, alle sko er interessante, de kan gi oss allmenngyldige

historier. En hvilken som helst sko, eller ting kan bli et erindringsobjekt og fremme en identitetsdannelse. Igjen blir vanitas-begrepet satt i sammenheng med identitet og erindring.

5.3.4 Endelighetsperspektivet artikulert av en installasjon

En tendens i vår tid er at mange kunstnere beskjeftiger seg med den personlige historie, hvilket er en fenomenologisk strategi: å utforske det almene i det personlige. Skoinstallasjonen med forgjengelighet og forfengelighet som tema kan betraktes som en tilbakevendelse av et fravær til det levende, med erindringen som fortellerfilter, og det er tilskueren som utfolder dens betydning. Kvinnen i København kjenner vi ikke, og det er heller ikke noe poeng. Hennes historie er allmenngyldig; den får ny aktualitet gjennom installasjonen, og bringes tilbake i kraft av vår erindring. Jeg har iscenesatt private objekter, men deres universelle karakter medfører at den angår mange kvinner. Benjamin setter objektene inn i en større sammenheng, i en historisk erkjennelse. Skoen, en souvenir fra fortiden, kan si litt om den historiske totalitet, for eksempel hvilket kvinnelig skjønnhetsideal som rådet for 50 år siden, og hvor langt kvinnen ville gå for å tilfredsstille disse. Erindringen innehar en egen tidsfornemmelse, fordi vi erkjenner tiden som rommet mellom fødsel og død. Vi forholder oss til vår egen endelighet, og skoinstallasjonen er en gestaltning av tiden: den stanser tiden, og fryser en fortid som alltid vil være tapt. Den peker på at vi selv er på vei mot en endelighet. Installasjonen er et memento mori. Erindring og historisk erkjennelse blir viktig i vår lengsel etter virkeligheten, i en tid der den historiske erindring har kollapset.

5.3.5 Lengsel, melankoli og nostalgi

Installasjonen med skoene fremviser menneskets forgjengelighet og forfengelighet, og bringer nærvær til fortiden i nåtiden. Den er et svar på vår lengsel etter noe stabilt i det ustabile og fragmenterte moderne liv. Er det forfengelige nødvendigvis tomt og overfladisk, og hvordan forholde seg til forfengeligheten i forgjengelighetens perspektiv? Forfengeligheten følger oss hele veien, i større eller mindre grad, og er ofte knyttet til vår identitet. Jeg mener at erindringen setter vår forfengelighet inn i et tidsperspektiv, og dette gjør at den sykelige fokuseringen på det å være ung lengst mulig med best mulig utseende kommer i et annet lys. Selv om et fotografi eller en installasjon fryser tiden, kan aldri vår kropp gjøre det. Vi må

søke vårt unike selv andre steder enn i den evige slanke ungdom og vellykkethet. Den perfekte kroppen er et slit når resten av livet er forfall.

Det er slående hvordan mange voksne lever ut sine liv via de unge. De voksne lever ut sin sosiale angst for å bli gamle ved å identifisere seg med sine barn og låne deres jeans. De unge bringer friskt nytt. Moten er et åpenbart eksempel på dette. Skillet mellom klær for unge og voksne viskes ut. Vi kler oss i våre drømmer om udødelighet.⁵⁷²

Erindringen gjenvinner fortiden. Vi får en opplevelse av å eksistere over tid, og kommer i kontakt med vår identitet. Identitetsforankringen bør ikke basere seg på forfengeligheten alene, da denne gestalter seg som flyktigheten selv. Det er dette jeg forsøker å kommunisere i min iscenesettelse, samtidig som jeg vil fremvise noe varig i en hypermoderne verden. I melankoliens tegn artikulere jeg meningstapet, slik allegorikeren gir tingen nytt liv og ny betydning, skoene henviser til det endelige, og denne indirekte henvisningen medfører at fortellingen ikke lukker seg. Vi forholder oss åpne til noe som forhåpentligvis ligger langt fremme, mens vi er i nåtiden. Nostalgi er en del av erindringen, det dreier seg om å føle tiden. Nostalgisk forstørrer jeg skoen gjennom flerfoldiggjøring i installasjon, løfter den frem for tilskuerens fortolkende evne, som settes i forbindelse med utforsket fortid. Nostalgien får en nyskapende funksjon. Den danner en forbindelse mellom forskjellige tider og erindringslag. Sko i porselen setter oss i forbindelse med selve tiden, gjennom *sporene*, og gjennom det *varige* materialet. Porselen forhindrer forfall. I min allegoriske strategi har jeg konfiskert et virkelighetsfragment, fjernet det fra den opprinnelige kontekst, og gitt det videre til tilskueren i en annen kontekst: vanitas. Dermed har jeg reddet skoene for ettertiden.

Konseptuelt har utredningen av vanitas-begrepet i de tre teoriområdene vært betydningsfull med tanke på mitt eget arbeid. Som skapende menneske ønsket jeg å uttrykke forfengeligheten og forgjengeligheten. Sko-souvenirer i en samling som gjennom erindring kan virke identitetsdannende. Egen fortid får nærvær. Melankoli, allegori, intuisjon, varighet og identitet er også begreper å forholde seg til i skapende virksomhet. Dette er forskjellige begreper, men de nyanserer samme tema: vanitas.

5.3.6 Den allegoriske impuls i eget skapende arbeid

Hvordan gjenkjenne allegorien i egen installasjon? Owens mener det er like mye en holdning som teknikk. Allegorien beslaglegger bilder. Jeg beslaglegger et par damesko, og i mine hender blir skoene noe annet, de går fra å være en bruksting til å bli et estetisk objekt. ” I

⁵⁷² Finn Skårderud, *Uro. En reise i det moderne selvet*, (H. Ascheough & Co. (W. Nygaard), Oslo, 1998), s. 100.

kunstverket er noe annet brakt sammen med den produserte ting”.⁵⁷³ Ved å transformere sko i skinn til sko i leire, og sette de inn i en ny sammenheng, forsvinner brukssammenheng. Skoene blir ”ubrukelige”, og i kraft av dette fenomenet ”ser” vi skoene på en annen måte, som et kunstverk: ”Verket offentliggjør noe annet enn seg selv, det åpenbarer det andre; det er allegori”.⁵⁷⁴ Vincent van Gogh malte som kjent bildet *Et par sko* i 1886:

”Det som blir gjort synlig i dette kunstverket, er brukstingen selv. Det er ikke snakk om et hvilket som helst værende som kan tjene et hvilket som helst formål, men snarere noe hvis væren det er å ha tjent og å tjene den som måtte eie disse skoene. Det som trer frem i malerens verk, og som ettertrykkelig fremstilles, er ikke et par tilfeldige bondesko, men snarere det sanne vesen til den brukstingen de er. Bondelivets verden er i disse skoene. Slik sett er det et kunstverk som frembringer sannheten om det værende”.⁵⁷⁵

Skoene skal ikke bare fremstå som en ”overflatisk” bruksgjenstand, noe som vi er både kjent og fortrolig med, skoene skal ha noe mer, en indre dybde, de skal ha sitt eget ”liv”. ”I kunstverket møter vi noe værende som hviler i seg selv, og som ut fra denne selvstendigheten trenger seg på og overvelder oss”.⁵⁷⁶ Heidegger er opptatt av kunsten som et middel til å formidle ”de mest verdifulle og høyeste forestillinger vi kan gjøre oss om verden og oss selv”.⁵⁷⁷ Heidegger insisterer på at kunstverket er verk og ikke gjenstand, eller ting. Dermed understreker han subjektets posisjon, ”det er kunstverket som skal tale gjennom meg, og ikke jeg som selvherlig subjekt som skal briljere ved å utlegge verket”.⁵⁷⁸ Så fort skoene ”bare” blir betraktet som bruksting, eller gjenstander, eksisterer de ”i kraft av den subjekt/objekt-spaltning som ifølge Heidegger er det fremste kjennetegn på subjektets trang til herredømme”.⁵⁷⁹ Jeg betrakter dermed sko-installasjonen som et kunstverk, der rammen vil være begrepet Vanitas. Installasjonen skal avdekke en slags sannhet om grunnleggende fenomener, og fungere som et slags *memento mori*. Som bruksting blir skoene nærmest *usynlige* i den daglige omgang med tingene, de blir tatt for gitt, særlig hvis de er funksjonelle og komfortable, og eieren i tillegg ikke er opptatt av sko. Heidegger mener at mennesket, bruksting, og verden er i en brukssammenheng og i et fortrolighetsforhold, og sko, eller andre ting, ville sjeldent være emner for refleksjoner hvis de ikke ble tatt ut av sin sammenheng, installert i et kunstverk, og dermed åpenbarer noe annet, for eksempel tanker rundt forfengelig og forgjengelig. Ved å transformere skoene til komponenter i et kunstverk, tilfører jeg en annen mening til skoene.

⁵⁷³ Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, s. 11.

⁵⁷⁴ Heidegger, s. 11.

⁵⁷⁵ Heidegger, s. 123.

⁵⁷⁶ Heidegger, s. 132.

⁵⁷⁷ Heidegger, s. 136.

⁵⁷⁸ Heidegger, s.154.

⁵⁷⁹ Heidegger, s. 155.

Jeg betrakter skoene som fragmenter i et menneskeliv, skoene skal si noe om forfallet, skoene er minner etter noen som har eid dem. Gjennom skoene kan vi se tiden som har passert, skrittene som er gått, i kraft av skoene holdes det fraværende nærværende. Hånd i hånd med tiden går forfengeligheten, og derfor har jeg valgt ”umulige” damesko til min installasjon. I kraft av feminine, spisse og vonde damesko understrekes forfengeligheten. Videre vil transformasjonen til leire muliggjøre spor og avtrykk av føtter som ikke lenger er. Føtter som er re-absorbert i landskapet, og sko som står igjen som ”ruiner”. Det dreier seg om begrepet Vanitas forvandling til figur.

Allegorien er opptatt av projeksjonen av strukturen som en rekkefølge, enten romlig, timelig, eller begge deler. I kraft av mine sko fremstiller jeg et lite univers som ikke følger en tidslinje, installasjonene viser ikke kronologisk sko fra barn- til voksenstadiet, den brer seg omkring et enkelt punkt: damesko. Installasjonen vil ha en romlig struktur, der jeg vil plassere skoene etter hverandre, repeterende. Selv om jeg ikke anvender den timelige strukturen, vil installasjonen allikevel si noe om tiden som går, skoene fungerer som et foto der jeg fikserer det flyktige og forgjengelige i et stabilt ”bilde”. I definisjonen av allegorien ligger det repeterende implisitt.

Allegori krever mot fra både den skapende, og mottaker. Man må våge å la forutgående betydninger tilsløres, form og innhold er nødvendigvis ikke i en ubrytelig enhet, og dette er et fenomen som preger mye av samtidskunsten. Kunstneren frisetter betydningen, og det blir opp til den enkelte og finne frem til en mening, hvis det er noen. Min beslagleggelse av skoen er av allegorisk karakter: en bruksgjenstand er forvandlet til et surrealistisk narrativt objekt. Skoene iscenesatt i installasjonen sikrer en betydning: vanitas. Altså benytter jeg meg av allegoriske strategier, *samtidig* som jeg sikrer en sammenheng mellom form og innhold, jeg ønsker som nevnt å ha en upåvirkelig essens i uttrykket: det forfengelige og forgjengelige.

6 VANITASBEGREPETS KONSEKVENNS I DIDAKTISK TENKNING

Gjennom mine teoretiske tilnærminger er det ett begrep som utkrystalliserer seg i forhold til didaktisk tenkning: identitet. Som nevnt fokuserer samtidskunsten på den utbredte tapserfaring i forbindelse med subjektet og virkeligheten. Mange nåtidige verker er preget av subjektivitet, biografi og melankoli. I denne sammenheng er den personlige erindring knyttet til oppfattelsen av identitet. Det er flere måter å danne en identitet på, for eksempel gjennom påkledning, kroppsspråk og sosiale relasjoner. Min vinkling i denne sammenheng er å tilskrive erindringen en identitetsdannende funksjon. En erindring utløst av suveniren, minneobjektet som setter oss i kontakt med vår fortid. Erindringen beveger seg ikke systematisk, den kan ikke styres, og vi vet ikke bestandig hvor den lander, samtidig vil ulike suvenirer utløse ulike minner. Gjenstander som vi omgås med, samler på, eller som hører vår fortid til, knyttes til praksiser og hendelser som har et varierende betydningsinnhold, og som dermed vil kommunisere ulikt med mottakeren. Jeg brukte skoen som suvenir, for den kommuniserer med min private erindring, og det er bare min egen erindring jeg kan gå inn i. Samtidig er dette et studie av begrepet vanitas, og som objekt gestalter porselensskoene både det forfengelige og det forgjengelige, og det er vår erindring som aktiverer vanitas-begrepet. Suveniren kan betraktes som et spor som bevitner tidens gang, den er et fysisk merke fra fortiden som muliggjør en undersøkelse av det som har vært, dvs at erindringen restaurerer subjektets fortid.

Mine didaktiske refleksjoner retter seg mot pedagogiske høyskoler, men ikke bare i denne retning. De retter seg mot faget som en helhet, og refleksjonene vil angå enhver som underviser i estetiske fag. Mine didaktiske refleksjoner kan knyttes opp til søken i egen erindring, med det forgjengelige og forfengelige som tema. Denne søken kan knyttes til skoinstallasjonen, og til forprosjektet som viser min samling av barnesko. Skoene er samleobjekter som plasserer oss i vår egen historie. De er suvenirer som peker mot fortiden og mennesket selv. I det identitetsskapende arbeidet får tingen en viktig funksjon, og dette er i tråd med Benjamins filosofi, for Benjamin er det å samle på ting å erindre praktisk. For Bergson muliggjør varigheten å holde den aktuelle tilstand sammen med en fortid. Fortiden etterlater seg spor, men bare for en bevissthet som kan fastholde dem i opplevelsen av nuet. Og intuisjonen blir metoden for å oppnå nærhet til tingen, en sinnets løftning som plasserer oss direkte i den tingen vi studerer. I en tid preget av forandring, synes det meg at behovet for noe stabilt er blitt et symptom for hele kulturen, og det vil være viktig at den som formidler tanker rundt erindring og identitet, opplever seg selv som et sammenhengende selv.

6.1 Det moderne mennesket

Hva er det som karakteriserer det moderne mennesket? Før jeg går inni en didaktisk tenkning, vil jeg beskrive det moderne mennesket i postmodernismen, der opplevelsen av tiden og eksistensen i tiden, og søken etter identitet blir rammen for beskrivelsen. Den eneste stabile tilstand er tilstanden av instabilitet, sier Skårderud i boken *Uro*.⁵⁸⁰ Fremmer dette en identitetskrise? Nåtiden er et urolig sted å være, for det splittede subjekt er ikke lenger fortiden et fast orienteringspunkt, essensen av det moderne er å bryte med tradisjoner, forandringer blir viktige, og blikket rettes fremover, ikke bakover. Erindringen får dårlige kår. I dette ustabile stilles det krav til minstemål av stabil identitet, når de ytre store fortellingene om helhet oppløses, blir det opp til individet selv å skape en helhet. Og hvordan kan dette gjøres? Hva er det som kan gi oss tilbake helhet og sammenheng? Skårderud låner et begrep av sosiologen Anthony Giddens, og kaller det psykologiske mennesket et refleksivt vesen. Hver enkelt av oss må ta stilling til hvem vi skal være. Livsløpet har alltid bestått av overganger, og i det tradisjonelle samfunn var overgangene rammet inn av overgangsritualer. Vår kultur er langt mer flyktig, og det er vanskelig å stabilisere en identitet. Vi må selv aktivt skrive våre biografier.⁵⁸¹ Og hvordan kan indre helhet og sammenheng formidles? Selvet blir formet av foreldre og andre oppdragere, for eksempel i skolen. Innehar disse formidlere av selvet selv et sammenhengende selv? Og hvilken rolle har kroppen i vår søken etter identitet? Giddens mener kroppen er blitt vårt viktigste redskap til å uttrykke identitet. Mange overfører sin kreativitet på kroppen, det slankes, trenes, og pierces.⁵⁸² Vi skaper kroppen i vårt eget bilde, og skaper således oss selv, mener Skårderud. Kroppen har beveget seg dramatisk fra produksjon til presentasjon. Kroppen produserer først og fremst tegn.⁵⁸³ Selvfølelsen er i ferd med å bli avhengig av muskelen, som kan betraktes som et tegn på vilje. ”De etterindustrielle musklene er overflødige i det meste av vareproduksjonen, og er mest en psykologisk klesdrakt”.⁵⁸⁴ Dette er en måte å uttrykke forholdet mellom det indre og det ytre i en moderne kultur. Vårt personlige uttrykk blir både form og innhold. Stil er for den identitesvklende det personlige.⁵⁸⁵ Men uansett er hvert sekund på klokken et lite forvarsel om dødsøyeblikket, i det forfengelige ligger det forgjengelige. Kjartan Fløgstad kaller denne fremtredelsen for dypt og grunnleggende overfladisk, og er kritisk til at overfladiske fremtredelser blir tillagt dype

⁵⁸⁰ Skårderud, s. 21.

⁵⁸¹ Skårderud, s. 23.

⁵⁸² Liv Hilde Boe og Anne-Sofie Hjemdahl, *Kropp og klær*, Norsk folkemuseums årbok 2000, (Norsk Folkemuseum, Oslo, 2000), Karianne Pedersen, *Fra korsett til silikoninnlegg*, s. 20.

⁵⁸³ Skårderud, s. 331.

⁵⁸⁴ Skårderud, s. 334.

⁵⁸⁵ Skårderud, s. 232.

betydninger. Et menneske er et menneske, ”i den høykapitalistiske omsetningen av varer fremheves varenes overflater. Varenes prangende ytre skjuler varens grunnleggende likhet”.⁵⁸⁶ Moderne kultur er grenseløs, mange rammer har forvitret og i mangel på klare distinksjoner og entydighet, bruker vi kroppen til å skape grenser og identitet, eksempelvis gjennom sulting eller overvekt.⁵⁸⁷ Dette kan til tider være en flyktig og besværlig strategi, de flyktige overflater pleies innbitt i en flyktig kultur.

Det er vår erindring som skal stabilisere en varig helhet og sammenheng. Og kan et estetisk arbeid bli et uttrykk for identitetsmessige søkeprosesser? Et arbeid som nødvendigvis må ta utgangspunkt i noe nært, som man lett identifiserer seg med: ens egen hverdag, eksistensen i tid, det forfølgelige og forgjengelige. Kan et møte med eget uttrykk bli et møte med en selv? Det dreier seg om hvilken betydning en avklaring av begrepet vanitas kan få for det skapende menneske og dets kunstneriske uttrykk.

6.2 Den virkelighetssøkende kunst

Samtidskunsten er preget av verkutsagn som på forskjellig vis tematiserer sider av hverdagslivet, der undersøkelsene særlig sentrerer seg om livsbetingelser⁵⁸⁸, hvilket forfølgeligheten, forgjengeligheten og erindringen kan sies å være. I motsetning til i modernismen beveger kunsten seg i virkeligheten, dermed blir det naturlig å holde samtidskunst opp mot filosofi, psykologi, kunstteori og sosiologi, teorier som omhandler virkeligheten. Og teorien i kunsten ser ut til å vinne terreng. I enkelte tilfeller har kunst og teori byttet plass. Det endrede hierarkiske forhold mellom kunst og teori, er skjedd i takt med en øket eksponering av den perforerte grense mellom kunst og virkelighet, sier Hinum. Den kunstneriske verdi tilskrives dermed verkets evne til å reflektere virkeligheten. Uansett uttrykk, det være seg installasjoner, video, foto, så er det mer enn noen sinne tale om et kunstuttrykk som speiler verden. Samtidskunsten approprierer fra andre vitensområder, og kan derfor ikke lenger oppfattes som en fra verden isolert størrelse. Samtidskunsten vil oss noe, og det ikke kun visuelt, den stiller spørsmål ved hvordan vi opplever fenomener i verden.⁵⁸⁹ Individet i det moderne samfunn er presset ut i en søkeprosess fordi rammene for

⁵⁸⁶ Skårderud, s. 128.

⁵⁸⁷ Skårderud, s. 375.

⁵⁸⁸ Karsten Arvedsen & Helene Illeris, *Samtidskunst og undervisning – en antologi*, (Center for Billedpedagogisk Forskning, København, 2000), Susan Hinum, *Den virkelighetssøkende 90er-kunst. Serendipitet som nøglebegreb*, s. 70.

⁵⁸⁹ Hinum, s. 79.

kjente omgangsformer og tradisjoner er brutt sammen. Det er individet selv som må finne erstatning for det tapte. Som kulturalisering generelt er også estetiseringstendensen i et livsverdensperspektiv uttrykk for identitetsmessige søkeprosesser.⁵⁹⁰ Det vil si at det er i individets egen hverdag den estetiske erfaring søkes plassert. Den menneskelige eksistens iscenesettes, møtet med verket er et møte med en selv.⁵⁹¹ Eget kunstnerisk arbeid kan bli et uttrykk for søken etter identitet. Sko er elementer fra hverdagen, og innsatt i en installasjon oppfordres det til å reflektere over eksistensen i tiden. Samtidskunsten er konseptuell, det er ideen bak som er viktig, det er selve innholdet som blir uttrykket. Ideer er nært knyttet til tekst, og installasjonen blir nærmest en tekst som vi leser.

6.3 Hvorfor beskjeftige seg med samtidskunst i undervisningen?

Hvorfor bringe samtidskunst inn i undervisningen, kunst som stadig er i forandring, og som det kan være vanskelig å formidle? Karsten Arvedsen mener at det er nødvendig at den kommende underviser i sin egen undervisning er i stand til å håndtere den nye kunst som blir produsert og utstilt. Det er synd for dem som blir undervist å gå glipp av det samtidige uttrykk. Samtidig er samtidskunsten viktig fordi den er et speil av vår tid, dvs at gjennom å beskjeftige seg med samtidskunsten får vi kjennskap til vesentlige forhold og utviklingstendenser i samfunnet. I forlengelse av dette muliggjør samtidskunst tolkninger av tilværelsen og livsoppfatninger, som er spørsmål til, mulige svar eller problematiseringer av den tiden vi lever i, for eksempel søken etter stabilitet og identitet i det foranderlige samfunn.⁵⁹² Å arbeide med samtidskunst kan faktisk bli en metode til identitetsdannelse, fordi denne kunsten avspeiler nåtiden og de bevegelser som er i den, og ved å beskjeftige seg med tematikken, kommer vi den nær og bearbeider den. Vi ser en vekselvirkning mellom virkelighet og individ. Det viktige i den nåtidige kunst er å reflektere over den menneskelige eksistens, og som formidler må man i en undervisningssammenheng ta utgangspunkt i elevens ulike sosiale systemer, bevisstheter, ja hele dens livsverden for å sikre et fruktbart skapende arbeid med et installasjonskonseptuelt uttrykk. Det dreier seg om samtidskunstens nytteverdi

⁵⁹⁰ Hinum, s. 80.

⁵⁹¹ Hinum, s. 82.

⁵⁹² Arvedsen og Illeris, *Samtidskunst og undervisning-en antologi*, Karsten Arvedsen, *Om at arbejde med flere (motstridende) kunstoppfattelser i undervisningen og om forskellige problemer samtidskunsten stiller os overfor i en formidlingssituation*, s. 112.

for den enkelte, og å få den til å henge sammen med resten av livet.⁵⁹³ ”Art is not about art. Art is about life, and that sums it up”.⁵⁹⁴ I denne sammenheng vil jeg kort komme inn på filosof og pedagog John Deweys tanker, som kan sies å være aktuelle i sammenheng med å undervise i samtidskunst: for Dewey har den estetiske erfaring sitt grunnlag i hverdagen, og et av hans pragmatiske mål er å påvise sammenhengen mellom kunsten og hverdagen. Med avsett i Hegels filosofi, er vi alle historiske vesener, og fortiden er en levende del av vår nåtid, en sum av brukbare erfaringer, slik at fortiden kan brukes til å forstå den levende nåtid.⁵⁹⁵ Disse tankene kan meget vel overføres til undervisning i samtidskunst.

Overføres disse tanker til undervisning i samtidskunst, kædes denne sammen med kunsthistorien, traditionen og den historiske virkelighet, og en æstetisk diskusjon kan føres, både på tværs av tid og, i forbindelse med inndragelse af populærkulturen i den pragmatiske æstetik, på tværs av kulturelle koder.⁵⁹⁶

Med denne strategi gjøres estetikken til et felles rom på tvers av tid, hvor alle former for kulturelle uttrykk har deres berettigelse. Det skapende arbeid går nå ut på å beslaglegge og sitere, en allegorisk fremgangsmåte som går på tvers av alle genre. Og denne metoden avspeiler det postmoderne samfunn som er kjennetegnet ved oppsplittethet, kompleksitet og verdipluralisme. For underviseren blir det viktig å legalisere disse tyveriene, en reproduserende kunstform.⁵⁹⁷ Dette perspektivet aktualiserer Benjamins allegoribegrep, der Benjamin viser at allegorien ikke er et annenrangs kunstmiddel. Den innleser ny betydning i tingene. Altså kan tingen manifestere et overskudd av meninger, eller så kan den allegoriske mening kompensere for tap i en substansløs verden. Dessuten er allegorien i bevegelse med tiden, betydningen ligger ikke i fremtredelsen, allegorien henviser hele tiden til noe annet, og vil alltid ha aktualitet, der den gir oss mulighet til å erkjenne nye betydningssammenhenger. Souvenirer som sko i installasjon er et eksempel på et oppbrudd og konstruksjon av nye betydningssammenhenger. Intuisjonen blir også en metode i undervisningssammenheng. Det gjelder å oppmuntre de studerende til selv å trenge gjennom de mange overflateforekomster i verden, Bill Viola, en installasjonskunstner illustrerer dette ved å sitere en poet og mystiker: ”Break the wineglass and fall towards the glassblowers breath”.⁵⁹⁸ Det dreier seg om å plassere seg direkte i den kjerne vi studerer, og sammenfalle med det i den som er spesielt for den, og oppnå en intellektuell sympati med objektet eller fenomenet.

⁵⁹³ Arvedsen og Illeris, *Samtidskunst og undervisning-en antologi*, Per Bak Christensen, *Pragmatisk æstetik og samtidskunst i undervisningen*, s. 133.

⁵⁹⁴ P. B. Christensen, s. 133. En uttalelse fra Louise Bourgeois i 1988.

⁵⁹⁵ P. B. Christensen, s. 136.

⁵⁹⁶ P. B. Christensen, s. 136.

⁵⁹⁷ P. B. Christensen, s. 139.

⁵⁹⁸ P. B. Christensen, s. 141.

Samtidskunsten består naturligvis av mange forgreininger, men det jeg tar for meg kretser rundt det å utvide grensene for vår selvforståelse, å se selvet i tiden, og å skape en sammenheng for det identitetssøkende individ, der det å ta utgangspunkt i individets egen verden blir en viktig strategi i det kunstneriske arbeidet. Underviserens rolle blir å skape forbindelse mellom estetiske erfaringer og hverdagens tanker og handlinger, og å sette disse i et historisk perspektiv.⁵⁹⁹

Sett i sammenheng med denne oppgavens oppbygning, er det slik jeg har nærmet meg eget skapende arbeid. Jeg tok utgangspunkt i noe som angår meg, men også andre, og satte forfengelighets og forgjengelighetsperspektivet inn i, i tillegg til den kunsthistoriske sammenheng, en kunstteoretisk og filosofisk sammenheng, slik at kompleksiteten ble tydelig. Samtidig så jeg vanitas i forhold til uttrykk i samtidskunsten, dette ble en form for drøfting i forhold til teorien, og en aktualisering av denne i vår tid. Individualiseringen ble tydelig, da jeg tok utgangspunkt i den lille historie: om meg selv som samler av barne-sko, og om den forfengelige og forgjengelige kvinnen i København med høyhelte sko. Min avklaring av begrepet vanitas ble viktig for meg som skapende menneske, og det ble viktig for mitt kunstneriske uttrykk.

Den konseptuelle tilnærming vil bli viktig i undervisningssammenheng, hvilket Hansen understreker i sin artikkel *Samtidskunsten erkendelsespotentiale-om tegnet, betydningerne og valget*. Fremtredelsesformen velges som en konsekvens av ideen, og Hansen mener dermed at håndverksbegrepet går i oppløsning, det dreier seg om mentale ferdigheter, ikke manuelle.⁶⁰⁰ Videre sier hun at samtidskunsten ikke lenger opererer innenfor begrepet det skjønne. Verk skal ikke behage, men vekke undren. Formspråket i samtidskunsten avspeiler samfunnet: fragmentert, mange mulige sentre/synsvinkler og huller i fortellingen, hvilket medfører at tilskueren må gå i dialog med verket, og tette hullene. Og dette er igjen avhengig av individets sosiale kontekst.⁶⁰¹ Etter min oppfatning dreier det seg ikke bare om mentale ferdigheter i den konseptuelle tilnærming, det er riktig at ideen er utgangspunktet for konseptkunsten, men man skal ikke glemme Le Witts uttalelse om materialet som en del av ideen, der bearbeidelsen av materialet inngår i selve ideen. Dermed utelukkes nødvendigvis ikke hverken det håndverksmessige eller det skjønne fra samtidskunsten. I min konseptuelle tilnærming har jeg forsøkt å inkludere begge deler.

⁵⁹⁹ P. B. Christensen, s. 153.

⁶⁰⁰ Arvedsen & Illeris, *Samtidskunst og undervisning-an antologi*, Ingerid Bach Hansen, *Samtidskunstens erkendelsespotentiale-om tegnet, betydningerne og valget*, s. 193.

⁶⁰¹ Hansen, s. 196.

Oppsummerende kan man si at å undervise i samtidskunst innebærer å skape linjer mellom individet (den studerende), tiden og virkeligheten, der gjenstandsfeltet er konseptuelt betinget. Kunstens klassiske forståelsesrom er utvidet⁶⁰², den tar opp i seg sosiale, eksistensielle og psykologiske kontekster. Samtidskunst er viktig, for den er et speil av vår tid, ad intuisjonens vei er det mulig å etablere nær kontakt med selvet i virkeligheten. Å nærme seg samtidskunsten kan bli en måte å danne identitet på, den har nytteverdi for den enkelte, da teoritilfanget i den konseptuelle tilnærming kan hentes fra blant annet filosofi, psykologi og sosiologi. Den studerendes eget skapende arbeid kan bli et uttrykk for søken etter egen identitet, der den konseptuelle tilnærming muliggjør å favne virkeligheten og ens egen eksistens, og innlemme dette i det kunstneriske uttrykket.

6.4 Angst som et begrep i oppdragelse og undervisning

I sin bok *Lærer-kjenn deg selv* fokuserer Jersild på lærerens egen selvvinnsikt, og hvor viktig den er i en undervisningssammenheng. Det at en lærer forstår seg selv, er den viktigste forutsetningen for at han/hun kan hjelpe eleven til å kjenne seg selv, og til å utvikle sunne holdninger til sin egen person.⁶⁰³ Forfatteren mener at angstbegrepet bør bli dratt inn i pedagogikk og oppdragelse. For å kunne undervise, må man kjenne seg selv, og de mennesker man skal undervise, dermed er det viktig å erkjenne sin egen angst for å fange opp andres. Mange av oss besitter en angst for meningsløshet og tomhet, og etter forfatterens mening er innsikt i angstens natur like viktig som interessen for metoder for innlæring og rettleiding.⁶⁰⁴ Å være et hjul i maskineriet, eller å miste sin individualitet i det som Kierkegaard har kalt ”mengden uten ansikter”⁶⁰⁵ kan skape angst. Til tross for alle nyvinninger har det moderne mennesket fremdeles behov for å forstå tilværelsens mening. Her får jeg assosiasjoner til Benjamin og hans engel i Klees bilde, engelen som dras inn i fremtiden og fremskrittstanken mot sin vilje, mens blikket er vendt mot fortiden. Hvis vi skal møte problemet meningsløshet i en undervisningssituasjon, må vi forsøke å lede undervisningen mot noe som har personlig betydning utover den fasaden av fakta og faglig innhold som ofte dekker over menneskelige motiver, sier Jersild. Dette medfører en bedre integrasjon av tenkning og følelser, hva angår både barn og voksne. Det dreier seg om å strekke en kommunikasjonslinje mellom

⁶⁰² Hinum, s. 71.

⁶⁰³ Arthur T. Jersild, *Lærer-kjenn deg selv*, (Didakta Norsk Forlag A/S, Oslo, 1978), s. 12.

⁶⁰⁴ Jersild, s. 34.

⁶⁰⁵ Jersild, s. 78.

virkeligheten og individet, slik samtidskunsten gjør det. Ydmykhet er et annet stikkord i vår søken etter mening⁶⁰⁶; å se tingene slik de virkelig er ved hjelp av egen intuisjon. En formidler som kan vente og lytte.

Heidegger har også uttalt seg om angstbegrepet, og Intet, det som oppleves som meningsløst, som en del av det værende. Det er angsten som åpenbarer Intet, ikke angsten for noe konkret, men for det meningsløse og ubestemte. Mennesket har selv ansvar for egen eksistens, hvilket fremkaller en ambivalens hos oss: det kan virke tyngende eller frihetsdannende. Heidegger betrakter angsten for Intet som en naturlig del av det å eksistere. Ved å forholde oss til Intet, starter vår frihet og eksistens, for Intet bekrefter det andre: det værende. I Heideggers perspektiv blir angsten meningsfull. Det forholder seg ikke slik at egen eksistens i det værende bare kan oppleves gjennom angsten, men den kan vedkjennes når den dukker opp, for vanligvis forholder den seg sovende, som Heidegger sier.

Selvet, nærmest usynlig blant uendeligheten av synlige og usynlige ting, bundet til flyktige øyeblikk i fortid, nåtid og fremtid. "Likevel er det alt".⁶⁰⁷ Kjernen av individuell eksistens. Det er gjennom oss selv vi finner vår identitet, og i en undervisningssammenheng er det hensiktsmessig å stille spørsmål om mening. Hva er det i vår undervisning som kan bli til hjelp for andre søkende mennesker? Det får bli opp til den enkelte lærer å søke og reflektere.

⁶⁰⁶ Jersild, s. 93. En ydmyk lærer vil for eksempel akseptere at et barn er et menneske som i en gitt situasjon vil kunne gi et klarere og dypere glimt inn i tingenes mening, enn læreren selv, s. 95.

⁶⁰⁷ Jersild, s. 125.

7 ETTERORD

Jeg vil her komme med noen metodiske refleksjoner over min anvendelse av den hermeneutiske metode, den transdisiplinære tilnærming og Poppers tre verdener

7.1 Refleksjon over metode

Jeg har nærmet meg vanitas-begrepet gjennom eget skapende arbeid og teoretiske studier. En tolkning av områder innenfor kunsthistorie, filosofi og kunstteori er oppgavens teoretiske grunnlag. Dette innebærer en form for tverrfaglighet, viten innhentes fra flere fagområder. Målet er at stoffutvalget skal belyse problemstillingen. Det har vært viktig å skape en rød tråd gjennom teori-områdene, slik at de ikke fremstår som adderte blokker. Det teoretiske er videre knyttet til eget skapende arbeid, disse to områdene påvirker hverandre, både med tanke på korrigerende og vitalisering. I min tilnærming til de tre teori-områdene tar jeg sikte på å forstå fenomenet vanitas, fremfor å finne den ene og sanne forklaring. Oppbygningen av oppgaven innebærer en transdisiplinaritet.

Jeg har anvendt en hermeneutisk tilnærming i eget arbeid. Vanitas-begrepet forekommer kun innenfor kunsthistorien, og jeg søker å kartlegge begrepet innenfor denne tradisjonen. Forgjengeligheits- og forfengeligheits-perspektivet i vanitas-begrepet fører meg inn i en filosofisk sammenheng. Vanitas-begrepet opptrer ikke innenfor filosofien, jeg må derfor forholde meg til andre begreper for å belyse vanitas fra et filosofisk perspektiv. Erindring blir et sentralt begrep i filosofien. Min forståelse av kunsthistorien og filosofien fører over i kunstteorien, og jeg får et nytt perspektivmøte. I min spiralvandring virker de enkelte delene på min helhetlige forståelse, nye innsikter dukker opp, og påvirker den helhetlige forståelse. Forhåpentligvis åpner sammenstillingen av de tre teoriområdene opp for en form for fornyelse. Å koble forskjellige områder er også en tolkning. I følge Kvale skal en tolkning ideelt sett gå utover det umiddelbart gitte, og berike forståelsen ved å bringe frem nye nyanser og sammenhenger ved tekstene, der deres mening utvides. De tre vitensområdene belyser hverandre innbyrdes, og danner en helhet. Og ut av denne helheten oppstår funn som påvirker den didaktiske innfallsvinkel.

Den filosofiske retning innenfor hermeneutikken tar høyde for subjektets påvirkning i forhold til resultatet. Mitt forhold til det å samle på sko og ting har betydning for den tolkning som blir gjort. Min holdning til sko som suvenirer har relevans for valg av teori. Videre er den hermeneutiske metode forenlig med min problemstilling. Den harmonerer med

tolkningsstrategien. Det dreier seg om å *forstå* begrepet vanitas, for så å trekke dette begrepet inn i nye sammenhenger, og utvide forståelsen

Jeg har forholdt meg til oversatt primærlitteratur og sekundærlitteratur. Jeg er klar over at en oversettelse innebærer en form for tolkning, men jeg forutsetter at oversetter har holdt seg så nær kilden som mulig. Ved å forholde meg til primærlitteraturen, oppnår jeg en nærhet til teorien, andre tolkninger står ikke mellom meg og kilden. Samtidig forholder jeg meg til sekundærlitteratur, som beriker egne tolkninger, og utvider min forståelse.

Anvendelse av fotnoter innebærer også en form for metode. De har gitt meg anledning til å utdype enkelte fenomener som nødvendigvis ikke må stå i hovedteksten. På denne måten parerer jeg områder som ligger opp til mitt teoriutvalg, samtidig som notene gir meg mulighet til å forklare begreper.

7.2 Om transcending

Min problemstilling innebærer et møte mellom det fysiske og det mentale: mellom eget skapende arbeid og teori. Forskning i det skapende arbeidet skal fremstå i en helhet med forskning i teori. Dette innebærer en transdisiplinaritet: teorien består av ulike teoretiske disipliner. Denne teorien og den praktiske delen skal belyses ved hjelp av hverandre. I min søken etter forståelse av begrepet vanitas i kunsthistorien forsto jeg at det dreide seg om tingenes betydning i et forgjengelighetsperspektiv, der ting var allegorier for tanken om at livet var kort, og kunsten evig. Eller: man skal ikke nyte livet ubekymret, iscenesettelsen av tingene var et *memento mori*. Denne kunnskapen tar jeg med meg inn i filosofien. Det var først innenfor denne disiplinen jeg forsto hvor viktig erindringen ble for vanitas-begrepet. Erindringen utløser vanitas, og vanitas finner sin plass i filosofien. Det forfengelige og forgjengelige i et erindringens perspektiv bringes over i kunstteorien, tanker av Henri Bergson, Walter Benjamin og Martin Heidegger revitaliseres i postmodernismen. I kunstteorien dreier det seg om viktigheten av de store fortellinger. Om menneskets forgjengelige og forfengelige eksistens i tiden, på leting etter noe meningsfullt. Etter sin egen *identitet*. Jeg er over i den didaktiske delen. Selv om jeg kobler ulike disipliner, innehar de en viss formlikhet – tiden binder disiplinene sammen.

Mitt eget skapende arbeid belyser teorien, og tilfører nye tanker rundt teorien. Meninger og erfaringer rundt egen installasjon førte til at jeg så på Heidegger med nye øyne. Hans teorier fikk for meg aktualitet i 2003. Benjamins suvenirer blir viktig på leting etter identitet. Men en gjenstand mister ikke sin aura som masseprodusert, slik Benjamin mente. Innsatt i en

installasjon får tingen ny status og nytt liv. Dette er et eksempel på at det skapende fornyer teorien. Installasjonen belyser også Bergsons begrep om varighet. På et tidspunkt mente Bergson at det ikke finnes varighet i tingene, men min installasjon er et eksempel på at det finnes en form for varighet i tingene.

Min installasjon befinner seg i *verden 3*, og er et produkt av mentale prosesser. Installasjonen er også et produkt av *verden 2*. Som skapende og tenkende menneske er det viktig å produsere *verden 3*-objekter, for installasjonen hadde en tilbakevirkende kraft på teorien. Den revitaliserte og belyste teorien i *verden 2*. Å produsere en slik installasjon var en viktig handling for å forstå *verden 2*. Men installasjonen, *verden 3*-objektet, må også påvirke *verden 1* for å fremstå som virkelig, i følge Popper. De støpte skoene påvirker *verden 1* gjennom *verden 2*. Via støping i leire, et stoff, kobler jeg meg til *verden 3*. Jeg hadde ideer og tanker i min bevissthet. Disse ble utviklet gjennom porselensleira fra *verden 1*. Og de støpte skoene ble innsatt i en installasjon. Mine subjektive ideer føres ut i det objektive, tanker blir objektivisert: de manifesterer seg som noe konkret, en installasjon i *verden 3*. Ideer rundt installasjonen kan nå knyttes til andre ideer som er blitt objektivisert. Materien, det mentale arbeidet og installasjonen interagerer med hverandre og fremtrer som virkelige.

Forskningsmessig har jeg nå kombinert verdener som ifølge visse kritikere av vårt hovedfag er blitt karakterisert som et teoretisk u håndterlig dilemma. Metoden går ut på å transcendere de tre verdener mot nye resultater.⁶⁰⁸ Og denne transcenderingen kobles til transdisiplinariteten: praktiske og teoretiske disipliner belyses ved hjelp av hverandre.

Jeg har reist gjennom kunstteorien, filosofien og kunstteorien, og jeg får fremdeles nye innsikter. Jeg har hatt tanker om vanitas, erindring og identitet anvendt i en undervisning. Men her stopper jeg. Kanskje kan denne oppgaven gi andre lesere nye innsikter. ”Å transcendere verdener mot nye resultater kan oppnås av hvem som helst hvor som helst. Det kan lede til skuffelse eller berikelse, men skuffelser opplever vi også andre steder. Det viktigste er at vi med et åpent sinn mottar mer enn det vi er forpliktet til. Verden skylder ikke oss noe. Men vi kan alle bidra med å bevare den. Og vi kan alle komme med ydmyke bidrag til denne verden. Mer må vi ikke spørre om.”⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Fure, *Estetisk forskning*, s. 37.

⁶⁰⁹ Karl Popper, *Knowledge and the body-mind problem. In Defence of Interaction*, (Routledge, London, 1994), s.142. Dette er min oversettelse.

LITTERATURLISTE

- Andersen Erleslev, L. 1989.
Allegori og mimesis, Platon-Benjamin tur/retur,
Viborg: Special-Trykkeriet a-s
- Andersson, D. T. 1992.
Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi,
Oslo: Solum Forlag A/S
- Arvedsen, K. & Illeris, H. 2000.
Samtidskunst og undervisning-en antologi,
København: Center for Billedpædagogisk Forskning
- Astrup, I. 1993.
Kulturlandskap Åkersvika,
Hamar: Godtfreds Trykkeri A/S
- Bergson, H. 1990.
Tiden og den frie vilje,
Oslo: H. Ascheough & Co
- Beyer og Jansen, 1973.
Verdens litteraturhistorie,
Oslo: Cappelens Forlag A/S
- Bal, M. 1998.
Jeannette Christensen`s Time,
Bergen: Senter for Europeiske kulturstudier
- Bale, K. 1997.
Om melankoli,
Oslo: Pax Forlag A/S
- Benjamin, W. 1992.
Paris, 1800-talets huvudstad, Passagearbetet,
Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- Benjamin, W. 1973
Kulturindustri. Utvalgte skrifter,
København: Rhodos
- Borzello, F. 1998.
Å se seg selv, selvportrett av kvinner,
London: Thames and Hudson
- Brockmann, J. 2000.
Aldersløs tid?
Norsk kunstårbok (9) 2000

- Brøgger, S. & Pedersen, O. 2002.
Kunst og filosofi i det 20. århundrede,
København: Notex-Tryk & Design AS
- Calle, S. 1994.
Absent,
Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen (la visite guidee)
- Cavalli-Björkman, G. & Nilsson, B. 1995.
Stilleben,
Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker
- Christensen, H. D. & Michelsen, A. 1999.
Kunstteori, positioner i nutidig kunstdebat,
København: Borgens Forlag
- Christensen & Thau. 1993.
Ti essays om tingenes tilstand,
Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Cornell, P. 1993.
Om tingenes synlighet.
Smedjebacken: Smegraf tryckeri
- Danbolt, G. 1993.
Fra symbolets identifikasjon til allegoriens distanse. Noen refleksjoner rundt Marianne Heskes festspillutstilling i 1993,
Kunst og kultur (2) 1994
- Dehs, J. 1995.
Æstetiske teorier,
Odense: Odense Universitetsforlag
- Gjesvik, T. 1997.
Stilleben-Samling-Allegori. En studie over Jennifer Lloyds installasjon Vanitas,
Bergen: Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen
- Gotfredsen, L. 1999.
Når ting bliver kunst,
København: Gads Forlag
- Grosenick, U. 2001.
Women Artists in the 20th and 21st century,
Köln???: Taschen
- Grøn, A. & Husted, J. 1996.
Filosofileksikon,
Oslo: Zafari Forlag
- Harrison & Wood. 1996.

Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas,
Massachusetts: Blackwell Publishers Inc

Heidegger, M. 2000.

Kunstverkets opprinnelse,
Oslo: Pax Forlag A/S

Høeg, P. 1996.

De få utvalgte,
Oslo: Ascheough & Co

Høydalsnes, E. 2002,

Den siste grensen. Minnesmerket over Walter Benjamin i Port-Bou.
Kunst og kultur (3) 2002

Jersild, A. T. 1978.

Lærer-kjenn deg selv,
Oslo: Didakta Norsk Forlag A/S

Jørnes, B. & Hornung, P. M. 1989.

Dreyers kunst leksikon,
København: Forlaget Palle Fogtdal A/S

Kolstad, H. 2001.

Henri Bergsons filosofi-betydning og aktualitet,
Oslo: Humanist forlag

Levine, S. 2002.

Pathos: Trois Contes
October 101

Lucie-Smith, E. 1984.

Illustrert kunstordbok,
Oslo: Norsk utgave NKS-forlaget 1990 ???

Lübcke, P. 1982.

Vor tids filosofi. Engagement og forståelse,
København: Politikens Forlag

Lukàcs, G. 1971.

Historie og klassebevissthet,
Gjøvik: Gyldendal norsk forlag

Oliveira, de N. & Oxley, N. 1994.

Innnstallation Art,
London: Thames and Hudson Ltd

Owens, C. 1992.

Beyond Recognition. Representation, Power and Culture,
California: University of California Press

- Pedersen, K. A. 2000.
Fra korsett til silikoninnlegg,
Norsk Folkemuseums årbok 2000
- Putnam, J. 2001.
Art and Artifact. The Museum as medium,
London: Thames & Hudson Ltd
- Piper, D. & Danbolt, G. 1996.
Ascheoughs kunsthistorie,
Oslo: H. Ascheoug & Co (W. Nygaard)
- Proust, M. 1992.
På sporet av den tapte tid,
Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S
- Riemschneider & Grosenick. (Årstall....).
Art at the turn of the Millennium,
Köln: Taschen
- Ruhrberg, K. 2000.
Art of the 20th Century,
Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH
- Ruin, H. 1978.
Poesiens mystik,
Lund: Bröderna Ekstrands Tryckeri AB
- Sandbye, M. 2001.
Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet,
København: Forlaget politisk revy
- Schneider, N. 1990.
Stilleben. Tingenes realitet og symbolikk. Stillebenmaleriet i begyndelsen af nyere tid,
Köln: Benedikt Taschen Verlag, GmbH & Co
- Solstad, D. 2000.
Forsiktig kommentar til refleksjon over tidsbegrepet,
Norsk kunstårbok (9) 2000
- Svendsen, L. F. H. 2000.
Kunst, en begrepsavvikling,
Oslo: Universitetsforlaget
- Skårderud, F. 1998.
Uro. En reise i det moderne selvet,
Oslo: H. Ascheough & Co. (W. Nygaard)
- Waldman, D. 2002.
Joseph Cornell, master of dreams,

New York: Harry N. Abrams, Inc

Watkins, J. 2002.

On Kawara,

New York: Phaidon Press Inc

Aarnes, A. & Wyller, E. A. 1962.

Hva er metafysikk,

Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag