



Et fellesskap av sovende

Stian Grøgaard

I hjørnet av rommet på Eirik Senjes utstilling på Trafo i Asker (2015) hang et lite maleri, en svart mot en større hvit firkant. Det hang der ikoner henger, og kunne ligne Kasimir Malevitsj' svarte kvadrat fra 1914, bortsett fra at det svarte midtfeltet hadde et stort gult hull, et krater flere centimeter inn, som om bildet ble for dypt til å henge andre steder enn i et hjørne. Det var i kravløst materiale, men hadde et kostelig preg, og skilte seg fra et større bilde i lignende farger og med en mindre gult hull montert på veggen ved siden av. Samtlige bilder på utstillingen var gjort i det som viser seg å være gouache malt på gipskompositt. Jeg husker to andre, store malerier på motsatt side av rommet dominert av to blåfarger. Stoffligheten var påtrengende, men vennlig, og markerte at maleri ikke bare er bilde, men en ting til å henge på veggen. Et maleri som nøler på terskelen fra ting til bilde, tilhører en over hundre år lang historie med malerisk abstraksjon, og det finnes ingen bedre inngang til nye malte bilder enn denne historien. Mer enn noe annet medium møter maleriet et sammenlignende og kritisk blikk, som både er finstilt og overflatisk. Det stanser i mediet og lar seg ikke lure av det bildet betyr eller handler om. Et slikt blikk skal nettopp overse betydning og avgrense bildets handlingsrom til betraktningen.

En historisk inngang til maleriet må begynne med hvordan det er gjort, med det maleriske arbeidet, for arbeidet på maleriet er det eneste maleriet dokumenterer. Alt det andre er bare noe det betyr. Sammenlignet med den feiende gestikken i abstrakt ekspresjonisme virker den gouachefargete gipsen nesten sjenert, den vender innover og trekker betrakteren med seg, for eksempel gjennom et gyldent hull i billedflaten. Et hull i en flate er ikke bare noe en straks legger merke til. Det blir selv et mulig blikk som gjør betraktningen til en situasjon foran bildet. Det lille ikonet i hjørnet ble utstillingens øye, punktet der bildet blir subjekt og handler på egen hånd. Fra sitt hjørne i rommet ventet det bare på at noen skal komme og utløse subjektfunksjonen i bildet.

Denne bevegelsen innover i bildet kan minne om religiøse ikoner, til tross for den matte gipsen, som noen ganger blir så påtagelig at den kan leses med fingrene, som et relieff. I Senjes malerier siden utstillingen på Trafo har det taktile tiltatt. I dag bruker han en blanding av akrylbasert gips og brunfarget leire, og bildene kan ligne stivnete tekstiler med folder dype nok til å være senger for faktiske gjenstander.

Religiøse ikoner er bilder for et fellesskap. I samtidens billedflom er bildene blitt for mange til å være felles, og maleriet blir stadig mer privat. Senjes malerier kan minne om ikoner som er felles før de blir sett og estetisk vurdert. Nå finnes det ifølge Kant også et ideelt fellesskap i estetiske dommer. Den som feller en estetisk dom antar at alle kjenner det på samme måte, men det betyr som alle har erfart, slett ingen faktisk enighet eller konsensus i smak. Det merkelige er at uenighet er bedre enn enighet for å få fram forutsetningen om et ideelt fellesskap. Når denne forutsetningen blir borte, skrumper det offentlige rommet inn. Det som gjenstår er fellesskap så private at de ikke vet de finnes. Det er et slikt siste fellesskap Olav H. Hauge påkaller i tittelen ”Hand grip hand i svevne”, en oversettelse av Robert Bly ”Sleepers Join Hands”. Både på norsk og engelsk kan det umulig bare dreie seg om to som deler seng. Søvn er det absolutt private, og påstanden er at alle sovende når hverandre. Nærheten mellom sovende blir ikonet for et fellesskap ingen kjenner, slik det lille maleriet i hjørnet åpner det absolutt private for et møte tvers gjennom billedflaten.

En norsk kunsthistoriker fortalte om en episode i Tretjakovgalleriet i Moskva, hvor en kvinne så seg stjålet til begge sider før hun gikk bort og kysset et ikon hun må ha kjent fra før, kanskje fra en kirke, og som nå var blitt en visuell artefakt i et museum. Det var en handling som insisterte på at ikonet ikke begrenset seg til betraktningen, til det synlige, men tilhørte et bredere sanselig register med skjulte forbindelser. Kysset gjentok anledningen ikonet var laget for, det Gadamer i sin bok om fortolkningens metode kalte bildets okkasjonalitet, men det var ikke noe forsøk på å tolke bildets betydning. Den kjente hun fra før. Hensikten med den forbudte handlingen var å få ikonet til å innfri et løfte det representerer som bilde, men først innfrir som ting. Hun hadde valgt seg dette ene i en samling ikoner med nesten samme betydning, men kanskje ikke samme effekt. Ingen artefakt skal berøres i et museum, og det hun gjorde var å ta ikonet tilbake.

Effekten skyldes ikke ikonets forestilte likhet med en navngitt helgen, men at likhet først blir innløst gjennom nærhet, og starter en kjedereaksjon. Kysset gjør ikonet til subjekt. Det er en skulpturell handling som reverserer billedannelsen og fører bildet tilbake til sin tredimensjonale grunn. En slik tilbakeføring er ikke motivert av et kritisk blikk. Den er religiøs handling som ikke hører hjemme i et museum. Religiøs betyr likevel ikke at bildet går opp i sin betydning. Bevegelsen er motsatt, betydningen blir fysisk gjennom en handling som setter den kritiske betraktningen til side. Det en kysser er aldri bare et bilde. Kysset viser dessuten en sanselig forbindelse til det spirituelle som alltid var et problem for den estetiske kritikken.

Religiøse ikoner er standardiserte uttrykk, likevel er det ikoniske ved bilder det som gjør dem individuelle og derfor lette å huske. Bildet hjelper minnet, mens minnet på sin side fikserer og forenkler til bilde. Det gjør bildet til et mnemoteknisk hjelpemiddel, en matrise hvor alt romlig blir leselig i to dimensjoner, og denne reduksjonen til to er halve minnet og allerede en gjenkjennelse. Senjes gipsmalerier er stanset i gjenkjennelsen. De er ikke bare abstrakt maleri som sinker prosessen fra billedobjekt til bilde. I Senjes malerier blir stoffet en påstand om at abstraksjon er noe som faktisk ikke finnes. Det eneste som finnes er spor etter arbeidet på bildet.

Kunst før den ble moderne ble likevel ikke vurdert etter sin effekt, for effekt er et moderne kriterium, men for sin andel i et symbolsk liv, og som varig tilskyndelse til å gjøre rett. Først i kritikkens 18. århundre ble kunst estetisk og isolert til en ren syns-ting, en sanseffekt løsrevet fra moralsk handling. I

den filosofiske estetikken historie begynner anerkjennelsen av sanseffekt med abbé du Bos ”Kritiske refleksjoner om maleri og poesi” i 1719 og avsluttes med Kants ”Kritikk av dømmekraften” 1790, hvor effekten skyldes den estetiske dommens allmenngyldighet eller representativitet (for et ideelt fellesskap). Den estetiske dømmekraften hører til formålet med erkjennelsen, den opererer teleologisk og forutsetter det erkjennende subjektets tilhørighet i verden.

Kritikk og estetikk tilhører samme århundre og samme erkjennelsesmodell, og det er en modell som legger all vekt på erkjennelsen. Verden blir tilgangen til verden, vilkårene for å erkjenne den, og det å sikre tilgangen blir samtidig et uløselig filosofisk problem. Nettopp fordi problemet er uløselig, blir subjektet det eneste sikre, og fyller opp synsfeltet. Erkjennelse ble til kritikk av erkjennelsen, og kritikken en unnskyldning for at erkjennelsen tok så mye plass.

Tilsvarende blir en ting estetisk gjennom øyet som ser. Det er derfor estetiske ting trenger kritikk. Forbindelsen mellom kritisk og estetisk er som renning og innslag i en vev, de er vertikal og horisontal i en moderne rasjonalitet. Samtidig er det en dårlig forbindelse. Den ene søker stadig å bli kvitt den andre. Kritikken mener estetikken er dum, og estetikken mener smarthet ikke er tilstrekkelig. De er sammen, men finner ikke sammen. De kan ikke reduseres til hverandre, men begge blir redusert for å være til nytte for erkjennelsen.

Eirik Senje har vært interessert i forbindelsen mellom estetikk og kritikk, og hvilken tankegang og form for rasjonalitet den representerer. Forbindelsen blir ikke brutt av den såkalte kritikaliteten på dagens kuraterte kunstscene. Interessen han viser for det ikoniske er for å vinne avstand til en kunstscene som er mer opptatt av ”beveggrunner bak arbeidene enn av å skulle bevege seg steg for steg gjennom dem”, som han uttrykker det. Når kunst blir et problem å løse, gjøres midler om til mål i seg selv, men det vil aldri kunne drive estetisk praksis, eller være en grunn til å begynne med kunst. Det finnes en enkel forklaring på at det må være slik. Kunst er ikke bare en refleksjon av verden. Senje er opptatt av at den introduserer en egen virkelighet, som er en verden selv om den verken er empirisk eller erstatter den verden som finnes.

Kritikk og estetikk er begge utslag av en epistemologisk krise for et subjekt som ikke klarer å begrunne sin tilgang til verden. Estetikk er et gresk ord oppfunnet av Baumgarten omkring 1750, en sammentrekning av *aisthetike* og *techne*, og betyr en teknisk eller instrumentell bruk av sansene. Det siste trenger ikke være merkeligere enn skillet mellom ”se” og det mer tekniske ”observere”. Krisis er gresk for vendepunkt, som toppen av en feberri i en sykdom, mens verbet *krino* betyr å skjelne. Kritikk må altså bety en teknisk evne til å skjelne, som allerede er teknisk, følgelig en dobbel teknikk, en teknisk bruk av en allerede estetisk persepsjon. Fysikere bruker kritikalitet om punktet hvor et atom tilført varme selv begynner å produsere varme, og derfor starter en bevegelse som driver seg selv, men her skal det handle om kritikaliteten i estetisk praksis. I en kjent programartikkel skriver Irit Rogoff:

”It seems to me that within the space of a relatively short period we have been able to move from criticism to critique to criticality - from finding fault, to examining the underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic, to operating from an uncertain ground which while building on critique wants nevertheless to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis” (<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>).

Criticism er det å bedømme, critique å undersøke vilkårene for dommer, og criticality en mellom-

ting eller begge deler, både dom og vilkår: Det er å være kritisk i en krise, sitte med de analytiske redskapene, og dele de skjøre vilkårene som blir kritisert. Det ligner en metaposisjon, i hvert fall en utøvelse av god gammel selvkritikk, men det ordet blir ikke nevnt.

Premissene i Rogoffs resonnement er kjente og har i lang tid blitt tatt for gitt. Hun finner ikke noe skille mellom ”making” og ”theorising”. Det siste hører hjemme i kunst som i all annen forskning. Kunst er rett og slett kunnskapsproduksjon basert på eksperiment, og den skal være nyskapende. Hvordan den enn ser ut, oppstår den av ”urgent concerns”, det vil si, av problemer som krever løsning. Rogoff mener en slik innstilling er grunnleggende for forståelsen av vår tids visuelle kultur.

For få år siden ble det øyeåpner for mange å få vite at kunst egentlig var forskning. Selv politikere satt til å omorganisere den estetiske utdannelsen for ørkesløs ungdom i et postproduktivt samfunn, godtok påstanden uten å blunke. Ingen tenkte på prisen for en slik definisjon, for nå fikk kunst som all annen kunnskap endelig en fastsatt pris. Heller ingen tenkte at forskning nok er en kunst, men at den ville bli flau over å bli identifisert som det. Som kunst blir den rett og slett feil produksjon, som tar fra kunst muligheten til å definere seg som et alternativ til produksjonen av kunnskap. Selv i et kapitalistisk samfunn finnes det dessuten noe som ikke er produksjon. En estet ville kunne tilby en minst like moderne definisjon: Kunst er ikke forskning, den er forførelse. Sistnevnte vil alltid være en tvilsom, for ikke å si illegitim kunnskap, som av samme grunn vil sørge for at kunst alltid er moderne og har moment. Problemet er at verken forskning eller forførelse har noe særlig godt å si om ikonet i hjørnet.

Som Rogoff skriver, deler kritikalitet vilkår med de eller det som er gjenstand for kritikk. Hun vil være en med-lidende, ”a fellow sufferer”. Det gir henne en høyere bevissthet og muligheten for å være normal selv i en krise. En slik utvidelse av kritikken er interessant for det den utelukker eller ikke får øye på. Hvis en både er med-lidende og den eneste som er normal, blir dommen en feller også siste ord i saken. En med-lidende kritiker trenger seg ikke lenger på fra utsiden, eller griper inn i en situasjon. Forholdet til andre med-lidende forblir like skjevt eller asymmetrisk, og det er politisk snedig, men også uheldig. Det ligner situasjonen til kvinnen i Tretjakov. Kritikalitet blir som å kysse et bilde en bør nøye seg med å betrakte.

Spørsmålet er om denne utvidelsen av kritikken passerer terskelen til kunst. Når kritikk og estetikk deler rasjonalitet, er det fordi begge er reduktive, og reduksjonen er en forvanskning av noe som en gang var opplagt. Den forvansker en betraktning som ikke lenger får være uskyldig, og nå må unnskyldes seg. Samtidig må betraktningen være enkel og konstant nok til å egne seg for en typisk moderne repetisjon. For det første er det tingen selv, så er det forestillingen om tingen, og først med forestillingen blir det behov for kritikk.

Estetikk blir uforståelig uten kritikk. Det nye ved estetikken var ikke en ny skjønnhet, men at skjønnhet ble redusert til gyldigheten av en bedømmelse. Kritikalitet gjør lite med denne reduksjonen. Den blir et estetisk kriterium som kommer enhver kritikk i forkjøpet, og gjør andres opptreden i det offentlige rommet til en del av sin egen. Det var engang tyske romantikerens drøm at kritikken skulle fullbyrde kunstverket. Med kritikaliteten går drømmen i oppfyllelse. Det romantikerne manglet var en estetikk som hadde kritikalitetens evne til å immunisere seg mot kritikk.

Den sterkeste kritikken av estetikken har i alle år kommet fra hermeneutisk hold. Kunst, det vil si, konkrete historiske artefakter, er ikke noe som kan overlates den enkeltes forestilling, selv om den er

aldri så reflektert. Artefakter er heller ikke bare et spørsmål om utsøkte estetiske forskjeller. Gadamer så til forskjell fra Kant ingen ressurser i den estetiske dommens subjektivitet, dens behov for å skjelne, og gjorde som Rogoff estetisk dømmekraft til et spørsmål om kunnskapsproduksjon. Det er alltid en lettelse når kunnskapen setter smaken til side. All estetisk bedømmelse er likevel formidlet av betydning, og sanselig umiddelbarhet bare en illusjon skapt av ting som omgir den. Problemet med den hermeneutiske kritikken er likevel ikke at formidlingen tar magien fra sansningen. Det er at den alltid reagerer for sent til å forstå hvordan sanselig umiddelbarhet styrer handling. Det dreier seg nemlig om å styre, ikke om å få rett til slutt.

Kvinnen i Tretjakov er verken hermeneut eller estet. Det blir til og med feil å kalle hennes forhold til ikonet magisk. Skiftet av sanseregister fra syn til berøring, og forvandlingen fra bilde til ting, har heller med inkarnasjon å gjøre, mens det er magi i den motsatte bevegelsen, det å se en flat ting på veggen som et bilde. Hun valgte seg ett bilde. Andre ville ikke gjort samme nytten. Valget kan skyldes at det hadde gjorde nytten for andre. Hun representerer et fellesskap av sovende i en kritisk tid. Når ingen så henne, bortsett fra én, ga hun bildet en annen verdi og en annen subjektivitet, og hvor poenget var å ikke skulle se. Kysset kommer før alternativet mellom formidlet betydning og sanselig umiddelbarhet. Det insisterer på en framtidig betydning av en sanselighet alle deler.

En slik omgang med det estetiske før det faktisk eksisterer, er ikke smålig med skjønnheten. Hermentikken vil også tilbake dit, men hvis den kommer fram, vil den aldri finne anledningen artefakten var laget for. Det den vil finne er en varhet for at det synlige er mer enn du ser. Det betyr ikke det usynlige, bare det synliges ressurser for noe mer, for aldri å opptre alene, for møter som ville gjøre kritikken skamfull. Verken kritisk eller estetisk, men til grunn for begge. Før-smart, men ikke dum. Som verden for den som kan se uten å måtte lese, som regner lesning til en bruk av synet og forventer svar på de ytterste ting.

Det går ingen vei tilbake til en slik forventning, fordi den ikke trenger det. Den går inkognito når ingen lenger vet hva den er. Det finnes ingen førmoderne posisjon på vår side av det kritiske og estetiske. Disse to danner matrisen i en billedkultur som trenger kritikk, en visuell kultur som gjør alt synlig og der ingen behøver å se etter. Vi er blitt blaserte nok for Visual Studies, som Irit Rogoff anbefaler, og for en kritikk av vår tids påtrengende todimensjonalisering og ”screening” av sanselighet. Den opplyste selvforståelsen må gjerne være kritikal. Det som trengs er en sanselighet som kan terge den numne estetiske beredskapen, et fullt synsfelt som var der først, og som styrer kritikaliteten før kritikken får begynt. Etter kritikken av estetiske forskjeller, må en likevel skjelne på nytt. En kan ikke leve i en så redusert sanselighet. Det vil finnes handlinger som bringer det estetiske tilbake igjen, som å kysse et ikon i et museum hvor alt er overlatt et fellesskap av sovende.