

Kristine Kabel og Hanne Pedersen

Ready-maden og avantgarden

»For at vi igen skal føle tingene, for igen at gøre stenen til sten, eksisterer det som kaldes kunst. Kunstens mål er at give os følelse for tingene, en følelse som er et syn og ikke bare en genkendelse«

Viktor B. Sklóvskij¹

I samtidskunsten synes variationer over ready-madestrategien at dukke op igen og igen. På Charlottenborgs seneste forårsudstilling kunne man i en parafase over Marcel Duchamp se en gibsafstøbning af en skovl udstillet og andetsteds i landet, på udstillingen Take Off 20:01 i Århus, kunne man møde et værk bestående af keramiske afstøbninger af engangsemballage. Denne type kunstværks genkomst gør det værd at overveje avantgarde- og ready-madebegreberne og deres operationalitet endnu engang. Er de nye værker ligegyldige efterligninger af en allerede velkendt gestus og derfor overflødige? Valget står mellem at afvise værkerne eller finde nogle mere brugbare definitioner af begreberne 'avantgarde' og 'ready-made'.

På den litterære scene strides aktørerne i den aktuelle debat vedrørende den danske modernismekonstruktion om ordet *avantgarde*. Er det overhovedet en gyldig term i forbindelse med de sidste årtiers litteratur og kunst? Kolding-folk som Anne-Marie Mai og Anne Borup synes at mene netop dette, og ligesindede som Marianne Stidsen, Niels Frank og Lars Bukdahl gør raskvæk brug af betegnelsen, mens fx Jan Rosiek er mere traditionelt sindet og ønsker at forbeholde termen *avantgarde* den kunst, der forsøger at unddrage sig Kunstinstitutionen og besidder et utopisk element.²

Denne artikel har et dobbeltsigte: Dels ønsker vi, via en kritisk genlæsning af dele af ready-made receptionen med øje for de kunstbegreber og opfattelser af *det nye*, der ligger bag, at pege på svaghederne ved de tradi-

1. Viktor B. Sklóvskij: »Kunsten som greb«, in Kittang m. fl. (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991, p. 16. Vores oversættelse til dansk.
2. Jan Rosiek: »Avantgardens genkomst«, in *Kritik* 152 (2001), p. 37.

tionelle tilgange. Dels vil vi give et alternativt bud i forhold til de ekskluderende læsninger af ready-maden, der dominerer, og komme med et nyt forslag til en forståelse af begrebet 'avantgarde', der forhåbentligt kan bevirke en mere nuanceret brug af ordet ved at åbne op for en anden måde at tænke det på.

Ready-maden

En ready-made er mere end blot en vilkårlig genstand udpeget til kunstværk. Som *masseproduceret* genstand lavet *af* og *til* os ligger dens værdi, før indsættelsen i en kunstkontekst, fortrinsvis i dens tjenlighed for mennesker – ja, derfor findes den overhovedet. Ting som flaskestativer, cykelhjul, taburetter, sneskovle og geografibøger er konkrete, virkelige. Dem kender vi fra en fortrolig hverdagsalmindelighed, men af samme grund bemærker vi dem sjældent. Det radikale ved ready-maden er knyttet hertil. Det, vi normalt omgås med største fortrolighed, vender sig pludselig imod os. På sin sokkel i det hvide museumsrum, stablet op i galleriet eller som den dukker op blandt virkelighedens artefakter løsriver ready-maden sig fra tjenligheden og formålsbestemtheden og bliver et 'løsøre', der nok mimer et tilhørsforhold til den fortrolige hverdagsalmindelighed, den efterligner eller engang har tilhørt, men som samtidig løsagtigt begynder at tiltage sig egenbetydning.³ Eller som Walter Benjamin har formuleret det: det betragtede slår øjnene op og kigger igen.⁴ Ved at man udhæver en brugsgenstand, træder dennes egenrådige eksistens frem; tingen ændrer sig for vore øjne fra et handy objekt til et fremmed subjekt. Når tingene således glider os af hænde og får eget liv, støder de os, bliver u-hyggelige.⁵ Denne centrale erfaring af afstanden mellem menneskene og tingene tildækkes imidlertid af vores hverdagslige, brugende omgang med *das Zeug*, som det hedder hos Martin Heidegger. Udpegningen til kunst bevirker et andet fokus end det sædvanlige og tilvejebringer en særlig privilegeret erfaringsdimension, hvor det at erfare tingen vil sige at opleve den mere intenst til stede end tilfældet er i hverdagen. Eller

3. 'Løs-øre' er Per Højholts fortolkende oversættelse af 'ready-made'. Per Højholt: *Auricula*, Kbh. 2001.

4. I *Passagenwerk* tales om, hvordan tingene bemægtiger os (Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band V, Frankfurt 1982, p. 560), en opfattelse der danner udgangspunkt for Didi Hubermann, der i bogen *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris 1992) (tilbageoversat til Benjamins originalsprog: *was wir sehen blickt uns an*) foretager en benjaminsk æstetikteori.

5. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main, 1977 (herefter forkortet *UdK*).

som den russiske formalist Viktor Sklóvskij formulerer det: kunstens mål er at give os en oplevelse af tingene, som er et syn og ikke bare en genkendelse.⁶

Ready-maden og avantgarden

Ovenstående opfattelse ligger langt fra de tanker, der traditionelt har præget receptionen af ready-mades. Ready-madens karakter af præfabrikeret brugs-genstand frem for individuelt skabt kunstværk har blokeret for en læsning af ready-mades som specifikke kunstværker i formet materiale. Rubriceret som avantgardekunst ud fra traditionelle teorier om *det nye* er de primært blevet reciperet som anti-kunst, ren provokation. Slår man betegnelsen 'ready-made' op i *Politikens Kunstleksikon*, defineres ready-maden som en vilkårlig genstand valgt ud af en række tilsvarende masseproducerede genstande. Vilkårlig, fordi valget af ready-maden, sådan lyder argumentet, til forskel fra det traditionelle værk hverken er styret af kriterier om æstetiske kvaliteter og individuelle karakteristika. Den leksikalske definition afspejler udmærket den dominerende reception. Implicit i denne ligger en fokusering på kunstnerintentionen frem for et blik for beskueren og dennes erfaring. Fordi ready-maden er samtidig med den epokalt definerede historiske avantgarde, ses den primært som manifestation af en provokatorisk-kritisk intention.

I den amerikanske popkunst har Andy Warhol bidraget med en række ready-mades, og alt efter hvilket kunstsyn og hvilket avantgardebegreb der opereres med, anses denne efterfølgende generation af ready-mades enten for tomme efterligninger af Marcel Duchamps' eller som en (positiv) radikaliserings.

De fleste knytter ideen om en avantgarde, en fortrop, sammen med en teleologisk (kunst)historieopfattelse. En sådan har som bekendt enten en ende eller en utopisk horisont, og af samme grund er avantgarden op til flere gange blevet erklæret for død. Udviklingen har overvundet sig selv, og alt er set før, for at parafrasere en postmoderne kliché. At fælde denne dom er en uundgåelig følge af de to herskende bud på, hvad avantgardekunst er. Det ene repræsenteret ved Theodor W. Adorno, der definerer avantgardekunst som den kunst, der formår at forny værkbegrebet gennem brug af nye stilgreb.⁷ Denne bestemmelse implicerer et slutpunkt, da der ikke findes et uendeligt antal kunstneriske formudtryk. Peter Bürger gør op med denne negations-æstetiske tilgang og plæderer for, at der primært bør ses på intentionen bag ny kunst.⁸ Ready-maden forstås hos Bürger som en manifestation,

6. Se note 1.

der er et led i den historiske avantgardes kritik af blandt andet den herskende æstetiks værkopfattelse. Med udgangspunkt i de litterære og visuelle eksperimenter, der dominerede i tiden omkring og efter 1. verdenskrig (futurisme, dadaisme og surrealisme) definerer han epokalt den historiske avantgarde som de (kunst)bevægelser, der angreb kunstinstitutionen. Efter Bürgers opfattelse bliver den efterfølgende avantgardebevægelse, pop-kunsten i 1960'erne, inautentisk. Samtidig med at neo-avantgardisterne gennem deres hyldelse til den historiske avantgarde gør denne til acceptabel kunst, overtager de dens virkemidler. Men den ægte institutionskritiske intention går derved fløjten.

Af de værker fra tre forskellige perioder, som vi vil analysere indgående i denne artikel: Marcel Duchamps *Fountain* (1917), Andy Warhols *Brillo Box* (1964) og Lars Christian Ranks *Emballage* (2001), ville det kun være førstnævnte, der kunne betegnes som værende avantgardistisk. Resten ville ifølge Bürger være tomme gestusgentagelser. Hvis man som Adorno lod nye stilgreb være bestemmende for avantgarden, ville en lignende dom falde: kun Duchamps ready-made er *ny*.

At føre noget ubemærket fra det profane rum ind i kunstens lys afstedkommer, hvad den russiske æstetikprofessor Boris Groys netop kalder for *det nye*.⁹ Med udgangspunkt i ready-mades definerer han det innovativt nye kunstværk som det, der i sig indeholder både en profan og en valoriseret side, som skurrer mod hinanden. Han leverer derved et andet bud på en avantgardeteori end de ovenfor skitserede og argumenterer mod forestillingen om avantgardens død. Det nye er underlagt en kulturøkonomisk logik, idet der foregår en konstant udveksling mellem *kunstarkivet* (museer, gallerier, biblioteker, arkiver) og *det profane rum* (det værdiløse, forgængelige, uinteressante). Af den grund vil grænsen mellem de to rum aldrig ophæves, blot konstant modificeres, ligesom det profane rum aldrig vil kunne opbruges. Med Groys' begreb om det nye bliver ready-maden mulig som mere end en engangsforestilling; den bliver en gyldig æstetisk måde vedblivende at skabe nyt på. Ikke bare Andy Warhols *Brillo Box* men også Lars Christian Ranks *Emballage* bliver i den forstand til avantgardeværker.

7. Adorno opererede med sin »Kanon der Verbote«, hvor bl.a. forbudet mod at bruge kendte former indgik. Dette syn på kunsten betød, at Stravinsky, der brugte historiske kompositionsformer, ikke kunne godtages til forskel fra Schönberg, hvis nyskabende 12-tone musik påkaldte sig Adornos hyldelse, jvf. *Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1971.

8. Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1996 (herefter forkortet *TAG*) (org. tysk udgave 1974).

9. Boris Groys: *Über das Neue*, Frankfurt am Main 1999 (herefter forkortet *ÜdN*) (org. 1991).

Ready-maden som manifestation

Ready-maden har gennem de sidste årtier været genstand for en række overvejelser om kunst og ikke-kunst. Hvorfor er vaskepulveræsker på et galleri kunst, når identiske æsker i supermarkedet ikke er det?

Den amerikanske kunstkritiker og filosof Arthur C. Danto har beskæftiget sig med forskellen på masseproducerede brugsgenstande i og uden for kunstinstitutionen. Med udgangspunkt i en opfattelse af kunsthistorien som progressivt fremadskridende bestemmer Danto kunstens højde- og endepunkt til at indtræde med Warhols *Brillo Box* (1964). På grund af værkets manglende forskel fra virkelighedens pakker med Brillo opvaskepulver må man stille spørgsmålet: Hvorfor er det kunst? Dermed har værket ifølge Danto sat en efterstræbt og nødvendig kunstrefleksion i gang, parallel til *der Geists* selvrefleksion i Hegels åndshistorie.¹⁰

Danto har i samme grad som Peter Bürger præget ready-madereceptionen og begge har været medvirkende til den dominerende fokusering dels på værkernes overordnede stillen spørgsmål (Danto) og dels på kunstnerintentionen (Bürger). Herved er relevante aspekter ved ready-maden blevet fremhævet, men en kritisk gennemgang af henholdsvis Bürgers læsning af *Fountain* samt af Dantos *Brillo Box*-læsning afslører en række svagheder ved deres tilgange.

Fountain

Marcel Duchamps kendteste ready-made er et masseproduceret urinal signeret «R. Mutt 1917» og betitlet *Fountain* (1917). Tre ting adskiller Duchamps urinal fra en profan af slagsen: signaturen, titlen og anordningen.

»Duchamps Ready-Mades are not works of art but manifestations« skriver Peter Bürger (*TAG*, p. 52). Han bestemmer overordnet den historiske avantgardes projekt som et forsøg på at nedbryde kunstinstitutionen og integrere kunsten i livet. I bakspejlet konstaterer Bürger, at projektet mislykkedes, men at periodens manifestationsværker dog formåede at synliggøre kunstinstitutionen forstået som »the productive and distributive apparatus and also [...] the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works« (*TAG*, p. 22).

10. Se bla. Arthur C. Danto: »Das Ende der Kunst« (herefter forkortet »EdK«) in *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München, 1993 (engelsk org. 1986), der bygger videre på tankerne fra samme forfatters *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1984 (herefter forkortet *TCO*).

Begge forhold – kunstmarkedet og værkopfattelsen – kontrasteres negativt af *Fountain*: en signatur markerer normalt det individuelle ved et værk, fordi den peger på værket som skabt af en bestemt kunstner. Når Duchamp sætter en signatur på et »arbitrarily chosen mass product« (TAG, p. 52), gøres der ironisk op med kravet om individuel kreativitet samt med den del af kunstmarkedet, der lægger større vægt på signaturen end på værkets kvalitet.

Bürger kan tildele *Fountain* værdi, fordi den kan siges at indgå i den historiske avantgardes nedbrydningsgestus. Spørgsmålet om, hvorfor *Fountain* er kunst, når ækvivalente urinaler rundt om på herretoiletter ikke er det, besvares indirekte af Bürger med, at netop fordi der ingen forskel er på den udstillede og den i praksis benyttede genstand, er den førstnævnte avantgarde(kunst), når den gennem en signatur provokatorisk påstås at være det.¹¹

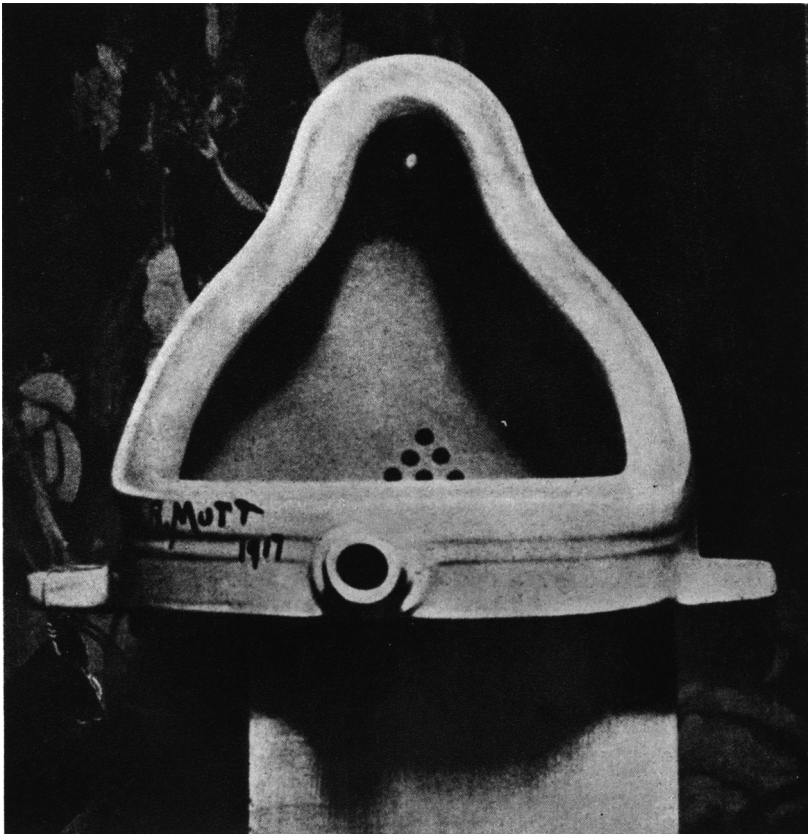
Bürgers opfattelse af værket som ren manifestation, hvis værdi alene ligger i det faktum, at et urinal er en masseproduceret genstand, implicerer, at enhver anden masseproduceret genstand kunne have byttet plads med *Fountain*. Der er intet, der kvalificerer én brugsgenstand frem for en anden til at udnævnes til kunst.

Ved ikke at fokusere på *Fountain* som en specifik genstand forbigår Bürger de associationer, som et urinal i sig selv udløser, samt de associationer, som dens drejede form fremkalder. Implicit i denne forbigåelse ligger en antagelse om, at værket er æstetisk neutralt, hvilket siden har været et kritikpunkt mod Bürger.¹²

Den er både en seksuel (idet den kun kan bruges af mænd, giver urinalens udformning associationer til kvinden og mandens forskellige nedre anatomi), privat og »beskidt« genstand, når associationerne udløses af dens funktionelle æstetik og brugsfunktion. Samtidig bevirker den ændrede anordning og porcelænsmateriale, at den ellers oprindeligt funktionelt udformede genstand nu alluderer til kendte, valoriserede former: Madonna, Buddha, ja selv Taj Mahal. Sidstnævnte association er ikke vores, men fremsat ironisk som eksempel på, hvilken tolkning man kunne vikle sig ind i ved

11. På dette punkt – at der ingen forskel er – er Bürger dobbelttydig. Han siger et, men undersøger samtidig den historiske avantgardes æstetik. Gennem denne fokus på æstetikken gør han de værker til kunst, der ellers, ifølge Bürgers egen tese, forsøger at undslippe sig kunstinstitutionen.
12. Kritikken er blevet anført af Arthur C. Danto (*EdK*), der netop på grund af *Fountains* æstetiske kvaliteter mener, at først Andy Warhols ready-mades kan betegnes som rene manifestationer. Desuden har Boris Groys (*ŮdN*) og Marjorie Perloff (»Avant-Garde or Endgame«, Chicago 1991) anfægtet, at *Fountain* skulle være æstetisk neutral.

modsat Bürger at se *Fountain* som et rent æstetisk objekt »als gliche es dem Taj Mahal in seinen eleganten Schwingungen und seiner blendend hellen Weisse« (*EdK*, p. 36). Marjorie Perloff har desuden gjort opmærksom på den konkrete signatur, der producerer en række associationer, herunder det tyske ord »Armut«. ¹³ Ligesom genstanden ikke er tilfældig, er signaturen det heller ikke. Og sluttelig kan nævnes titlen »Fountain«, der modsat »pissekumme« konnoterer noget kønt og højkulturelt. Samtidig udpeger titlen en blasfemisk lighed mellem de to genstande. Ligheden tydeliggøres ved den transformation, den drejede form har medført: vand og urin løber ikke længere nedad, men står i princippet som en fontæne ud i rummet.



At definere avantgarden som en kritik af den herskende kunstforståelse har konsekvenser for Bürgers holdning til neoavantgarden, der for ham at se

13. Marjorie Perloff: »Avant-Garde or Endgame«, in *Radical Artifice*, Chicago 1991.

er en uægte avantgarde: 1960'ernes popkunstnere er med til at sætte den historiske avantgardes værker på museum, hvorved disse fratages deres kritiske potentiale. Når neoavantgarden derfor, som Bürger ser det, overtager den historiske avantgardes virkemidler, placerer den sig på forhånd inden for en velkendt og accepteret kunstsphære og kan følgelig dømmes som inautentisk: »the gesture of protest of the neo-avant-garde becomes inauthentic« (*TAG*, p. 53). Bürgers kritik af neoavantgarden implicerer, at den er en tro kopi af den historiske. At påstå denne lighed kræver, at ready-maden ikke betragtes som et specifikt værk. Derfor ser han ikke den radikaliseringsproces, der sker fra Duchamp til Andy Warhol.

Det gør derimod Arthur C. Danto – netop forskydningen hen imod endnu mere virkelighedsnære værker får ham til at fremhæve Warhols ready-mades som de første egentlig æstetisk neutrale værker, hvilket er afgørende for den rolle som kunstens højde- og slutpunkt, Danto tildeler dem.

Brillo Box

I 1964 fyldte Andy Warhol et helt rum i Stable Gallery i New York med opvaskepulveræsker og kaldte værket æskernes navn: *Brillo Box*. De stod stablet op som i supermarkedets baglokale, og den ydre lighed var umiskendelig (se omslagsillustrationen). Æskerne er kvadratiske og med samme rød-hvide-blå farver på de fire lodrette sider. Til forskel fra *Fountain* adskiller dette værk sig ikke fra sine profane ækvivalenter gennem titel, signatur og anordning. At værket benytter en seriel masseæstetik, der gør æskerne mere overvældende i et gallerirum kun fyldt med Brillo Boxes, end tilfældet er i supermarkedets opstilling af samme æsker blandt et virvar af andre produkter, forbigår Dantos opmærksomhed. At de udstillede æsker desuden ikke kan åbnes og derved er u-brugelige, bemærkes heller ikke. Den eneste forskel, han noterer, er materialet: Warhol har lavet sine Brillo Boxes af krydsfiner, mens virkelighedens Brillo æsker er lavet af pap. Men materialeforskellen er usynlig, og Arthur C. Danto må derfor spørge sig selv »why Warhol's Brillo Boxes were works of art while their commonplace counterparts in the back rooms of supermarkets [...] were not« (*TCa*, p. vi).

Danto argumenterer for at *Brillo Box* er kunst ud fra en stærkt Hegel-inspireret kunsthistorieopfattelse. Han begrundet ikke vurderingen ud fra en af de to traditionelle positioner, at kunst enten skal ligne (mimesis) eller adskille sig fra virkeligheden (anti-mimesis). Afgørende for hans synspunkt er dog, at han tager udgangspunkt i mimesistankens fokusering på indholdet: kunst er repræsentation i betydningen: »has a content, or a subject, or a meaning« (*TCa*, p. 139).

Men dette adskiller ikke ready-mades fra ækvivalente profane genstande. Brugsgenstande er netop karakteriseret ved at henvise (til deres brug), hvorfor Danto må gå videre og undersøge, hvad der adskiller »ordinary representations and works of art« (*TCO*, p. 139). Det gør han ved hjælp af et eksempel fra den amerikanske kunstdebat. I en bog om Cezanne har kunstkritikeren Erle Loran lavet diagrammer, der illustrerer de formale strukturer i malerens værker. Et par år efter, i 1963, lavede Roy Lichtenstein en optisk tro kopi på et stykke canvas af det af diagrammerne, der afbildede et maleri af Cezannes kone. Lichtenstein kaldte det *Portrait of Madame Cezanne*. Hvad er nu forskellen på disse to diagrammer, hvoraf det ene blot er et diagram, det andet et kunstværk, spørger Danto og svarer: »Lichtenstein uses the diagrammatic idiom rhetorically. Loran does not use the idiom of diagrams; he simply uses diagrams« (*TCO*, p. 147). Lorans diagram er en ren repræsentation af nogle forhold i et billede, og den afbildning er bl.a. karakteriseret ved at kunne være sand eller falsk. Lichtenstein derimod bruger diagrammet til at sige noget om indholdet. Ved at vælge en form, der konnoterer økonomi, statistik og rationalitet, udtrykker Lichtenstein en skematiseret, mekanisk verdensopfattelse (naturligvis med en ironisk distance og direkte allusion til Lorans kunstbeskrivelser). Dét, som kendetegner kunstværker i forhold til blotte repræsentationer, er derfor ifølge Danto, at »they are about the way they are about that« (*TCO*, p. 148). Forholdet mellem indhold og form bliver derved metaforisk. Lichtensteins billede kan skrives som »portrait as a diagram«.

At Danto vælger at beskrive kunsten således, skyldes, at han ligesom Bürger er interesseret i at udlægge intentionen bag værket. Hvilken subjektiv verdensanskuelse kunstneren lader komme til udtryk, er et af de spørgsmål, der kredses om.

Ud fra denne korte gennemgang af Dantos tilgang til kunsten bliver det muligt at forstå, hvad der menes med *The Transfiguration of the Commonplace*. Det særlige ved et værk som *Brillo Box* er, at det eksemplificerer denne transfiguration af det sædvanlige, da metaforen for dette værks vedkommende bliver: »the-brillo-box-as-work-of-art« (*TCO*, p. 208). Ikke formen, udtrykket, men selve kunstbegrebet kommer i fokus med dette værk, fordi det ifølge Danto er rensat for enhver æstetisk dimension.

At *Brillo Box* sætter en kunstrefleksion i gang kvalificerer det ikke selvfølgelig som kunstværk. Det kræver en teleologisk bestemmelse af kunsthistorien som en udvikling frem mod stadig større selvrefleksion. I Hegels åndsfilosofi bevæger *der Geist* sig med indre nødvendighed frem mod stadig større selvrefleksion.¹⁴ Kunstens opgave er at lede ånden frem mod denne selvrefleksion, men da kunsten er formet materialitet, er den

bundet til materien, der i sin natur er endelig og derved den absolutte ånds modsætning. Kunsten vil trods sin udvikling frem mod mere æteriske værker derfor aldrig kunne føre Ånden det sidste stykke, og i den tidsalder (romantikken), hvor *der Geist* ifølge Hegel når sin bestemmelse, når kunsten derfor sin ende. Forstået som enden på dens meningsfuldhed eller løsrivelsen fra dens historiske bestemmelse.

Denne udviklingsfigur overtager Danto, men han indsætter kunsten som subjekt for udviklingen. Samtidig genbruger han Hegels diktum om kunstens ende, der ligeledes betyder frigørelsen fra egen historie. Hvor åndens historie »endet mit dem Anbruch des Selbstbewusstseins, oder besser: des Sich-selbst-wissens«, ender også kunsten ifølge Danto »mit dem Anbruch ihrer eigenen Philosophie« (*EdK*, p. 137).

Efter *Brillo Box* sætter den posthistoriske fase ind, hvor kunsten ikke længere er bundet til sin historie. Det har en pluralisme af kunststilretninger til følge, der alle er lige betydningsløse i betydningen ikke opstået ud fra kunstens indre nødvendighed.

Ved at opstille denne hegelianske kunsthistorie leverer Danto sit argument for, hvorfor en *Brillo Box* er kunst i én sammenhæng, men ikke i en anden. Den er kunst i Stable Gallery, fordi Warhol kalder den kunst og derved drejer 'kunstmetaforen', så kunstbegrebet selv sættes i centrum og bliver sit eget objekt. Den tilstræbte selvrefleksion er opnået. Dette er kun muligt, fordi vaskepulveræskerne, som Danto ser det, absolut ingen æstetisk kvalitet har i forhold til fx *Fountain*: »the transfigured objects were so sunk in banality that their potentiality for aesthetic contemplation remained beneath scrutiny even after metamorphosis« (*TCa*, p. vi). Derfor ville ikke enhver masseproduceret genstand være radikal nok til at kunne tildeles den rolle, Danto tildeler Warhols *Brillo Box*.

At dette værk skulle være fuldstændig æstetisk neutralt, modsiges dog i en sidebemærkning af Danto selv: I det galleri, hvor *Brillo Box* blev udstillet, var også en udstilling med Kelloggs-æsker, som ikke på samme måde har formået at indskrive sig i kunsthistorien. Danto skriver i en parentes: »There was also a room with facsimiles of Kellogg's cartons, which failed, in contrast with the charismatic Brillo boxes, to excite the imagination« (*TCa*, p. vi).

14. For nærmere læsning se kap. 1 og 5 i *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, »Einleitung« i *Vorlesungen über die Ästhetik* (1832-45/1977) og Tore v. Lid: *Von der »Diagnostizierung« zur »Kritik« des Ästhetischen*, Berlin 2000. På hvilken måde kunsten bidrager til øget selvrefleksion, behandles i de to sidstnævnte skrifter.

Her indrømmer han æskerne en stofflig-æstetisk udstråling som grund til opmærksomheden og den efterfølgende, ifølge Danto, kvalificerende kunst-refleksion. Der eksisterer derved en modsætning mellem, hvad der i første omgang kvalificerer *Brillo Box* som kunst (karismatisk udstråling), og hvad der i anden omgang gør det (ingen æstetiske kvaliteter).

Både Peter Bürger og Arthur C. Danto leverer nogle interessante betragtninger over ready-maden, men fordi de begge ser kunst som noget, der forholder sig til sig selv – som (selv)kritik og (selv)refleksion – placerer de kunstværkernes værdi uden for de enkelte, specifikke genstande. Samtidig fokuserer ingen på den vel væsentligste forskel på to ellers ens masseproducerede genstande, hvoraf den ene kaldes kunst og står på et museum, mens den anden bruges i hverdagen: i kunsttilfældet er brugsværdien deaktiveret. Hverken Bürger eller Danto vælger at accentuere selve rammen og den effekt, indramningen har. Samtidig er de normative i deres holdning til, hvilken periode ready-maden tilhører. For Bürger tilhører ready-maden den historiske avantgarde, mens de senere eksempler er tomme, brodløse gentagelser. For Danto får ready-maden først en egentlig betydning i popkunstens mere radikale udgave. Peter Bürger går i sin analyse af *Fountain* hverken ind på konsekvenserne af de associationer, der er knyttet til denne specifikke brugsgenstand, eller på dem, den ændrede anordning medfører.

Hvis man fokuserer på disse aspekter, indeholder værket to modsatrettede sider: Dels en profan, knyttet til urinalets brug, dels en kunstnerisk valoriseret, der knytter sig til genstandens form og materiale. Det samme kan siges om *Brillo Box*. De-aktivering af brugen, som udpegningen til kunst og indsættelsen i en ny kontekst bevirker, lader genstanden selv træde frem. Både som profan brugsgenstand, hvis primære værdi ligger i dens funktion som beholder for noget andet, og som fysisk genstand, hvis kvadratiske hexaeder-form er en grundlæggende kompositionsform inden for kunst og arkitektur og derved valoriseret.

På denne måde bærer den funktionelle æstetik to typer associationsområder i sig – dels associationer til brugskonteksten, dels til allerede velkendte og værdsatte kunst/kulturgenstande.

Det profane og det valoriserede

Netop en sådan indre spænding mellem det profane og det valoriserede er som nævnt omdrejningspunkt for filosofi- og æstetikteoretikeren Boris Groys. I *Über das Neue* opererer han med to værdistorrelser: det værdiløse, profane og den valoriserede kunst. Der skabes ny kunst, når det profane

drages ind i kunstens valoriserede område. I indirekte polemik med Bürger mener Groys hverken, at grænsen mellem kunstens og det profanes rum kan ophæves, eller at *det nye* er det, der forholder sig kritisk til kunstinstitutionen.¹⁵ Tværtimod er grænsen afgørende for fremkomsten af ny, innovativ kunst. Det innovative kunstværk er det, der indeholder en profan side, men som samtidig kan sammenlignes med noget, der allerede er anerkendt som kunst. »Die Innovation bedeutet also eine Strategie, die eine positive mit einer negativen Fortsetzung der Tradition dergestellert verknüpft« (*ÜdN*, p. 87).

Groys nævner *Fountain* som eksempel (*ÜdN*, p. 73 ff). Dels bryder værket med traditionen ved at være en grundlæggende funktionelt udformet genstand, der derfor på det tidspunkt var yderst fremmed for det, der på pågældende tidspunkt blev regnet for kunst (mere fremmed end andre industriprodukter som biler og fly, hvor den funktionelle æstetik trods alt også var underlagt et krav om at skulle kunne beundres). Samtidig bevirker de-aktivering af brugen og indsættelsen i en fremmed kontekst, at der blev foretaget sammenligninger med allerede valoriserede kunstværker. *Fordi* det vendte urinals form kunne udløse associationer, blev traditionen fortsat.

Ikke enhver masseproduceret genstand ville til ethvert tidspunkt kunne indgå i en kunstnerisk kontekst. Afgørende for Groys' teori er, at (kunst)genstanden ikke blot skal kontrastere traditionen negativt, men også fortsætte den positivt ved via form/stof at være i stand til at udløse associationer.¹⁶ Det er dikotomien mellem det profane og valoriserede, som udgør det innovative indre spænding og giver det nye værk værdi. Fokuseringen på denne dobbelthed kan bruges til at forklare, hvorfor de udstillede Kelloggs-pakninger ikke har påkaldt sig samme opmærksomhed fra kunstinstitutionens side. Modsat de store og forunderlige, kvadratiske vaskepulveræsker

15. Boris Groys benytter ikke betegnelsen »avantgarde«, derimod »det nye« – sandsynligvis for at frigøre sig fra både de teleologiske og epokale implikationer, der knytter sig til begrebet avantgarde. Ligeledes bruger han ikke begrebet »kunstinstitutionen«, men i stedet »det kulturelle arkiv«. Det kulturelle arkiv er en art kollektiv kunstforståelse og kollektivt valgt gruppe af værker, der på det givne tidspunkt eksisterer inden for institutionens rammer: museer, biblioteker, gallerier, arkiver). Se især »Die Wertgrenze zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum« (*ÜdN*, pp. 55-63).

16. Det er ikke nok, at »det andet« – forstået som noget fra det profane rum - kaldes kunst. Det skal være det værdifulde andet »das Neue als das wertvolle Andere« (pp. 42-45). Groys polemiserer mod det, han noget forenklet kalder postmodernismens »gleichheit in der Andersartigkeit« (p. 42) – at så længe noget er »det andet«, »det differente«, er det godt.

udløser de mindre bemærkelsesværdige, rektangulære Kelloggs-pakker færre associationer til en betydningsfuld form.

Malewitschs *Sorte Kvadrat* indeholder ifølge Groys netop på grund af sin kvadratiske form og sorte farve en uopløselig dikotomi mellem det profane og det valoriserede. På den ene side forholder værket sig til den valoriserede kulturtradition, fordi det er et billede af et billede: et billede af det sorte urkaos, der går forud for enhver se-akt. Her henvises til kunsttraditionens mystiske skuen, men også til platonismens forkærlighed for geometri, til den kristelige ikon-tradition, og, kan det tilføjes, til en grundlæggende kompositorisk form inden for kunst og arkitektur. Men samtidig er netop den kvadratiske form gledet ud i det profane rum og indgår her i tekniske konstruktioner og standardiserede masseproduktioner. Det gør i Groys' øjne *Sorte Kvadrat* til en ready-made, i det værket citerer noget profant. Her tydeliggøres en svaghed ved Groys' avantgardeteori. Det profane er et vidtfavnende begreb, der ikke kun gælder konkrete genstande (som et urinal og Brillo-æsker), hvorved hans ready-made begreb bliver lige så bredt.

I forhold til Groys finder vi det mest præcist at bruge begrebet 'ready-made' om de konkrete typer kunstværker, der bar benævnelsen i første omgang; derudover kan så tales om kunstværker, der benytter den kunstneriske strategi bag ready-maden.¹⁷

Groys' teori om *det nye* baserer sig på, at noget ikke før sammenlignet bliver sammenlignet. Derved bringer ready-madehandlingen noget ellers uset ind i kunstens lys, og værdigrænsen mellem det profane og det valoriserede forskubber sig. Det profane valoriseres gennem sammenligningen, ligesom sammenligningen virker tilbage på det allerede valoriserede, ved at dette i *det nye* kunstværk sammenstilles med noget profant. Det innovative medfører med andre ord en »Umwertung der Werte« (*ÜdN*, p. 63ff). I og med at enhver innovativ handling bevirker en udveksling af værdier, er *det nye* underlagt, hvad Groys kalder en kulturøkonomisk logik. Parallelt med betydningen af økonomi som handel med værdier inden for et værdihierarki, er en kulturøkonomi handel med værdier inden for det kulturelle rum. Der foregår en konstant udveksling, ikke kun ved at noget profant opvurderes til

17. Inden for nyere konceptkunst kunne man fx nævne Christine Hills second hand tøjbutik i en gallerigade i Berlin (1997/98) som eksempel på et værk, der benytter sig af ready-made strategien. Værket fungerede som en tøjbutik. Gennem udpegningen til kunst blev køberen indgivet en opmærksomhed over for netop den handling, det er at kigge, prøve og købe tøj. Her bruges ready-madestrategien derfor til at udhæve en hverdagshandling, der ikke afbildes, men bringes i fokus. Værkets kerne er rykket fra det tinglige til det immaterielle.

kunst, også det valoriserede kan omvendt glide helt ud i det profane rum gennem masseproduktion og efterfølgende devaluering.¹⁸

På grund af sin opstilling af denne kulturøkonomiske logik kan Groys hævde, at Duchamps urinal ikke var tilfældig. Det var den genstand, der på det tidspunkt kunne bryde mest radikalt med traditionen ved at repræsentere en grundlæggende funktionel æstetik, og samtidig kunne denne æstetik efter Duchamps transformerende anordning samt titel videreføre traditionen.¹⁹ Værket medførte derfor en værdiudveksling og er med tiden blevet optaget i det kulturelle arkiv, hvorved grænsen er blevet modificeret – præcis som foreskrevet af den styrende innovationslogik. Men selvom *Fountain* var med til at rykke grænsen, bevirkede værket ikke en 'Umwertung aller Werte'. Ready-madehandlingen var og er, ifølge Groys, stadig mulig, da det profane rum på grund af den konstante udveksling aldrig vil blive udtømt, og den kulturøkonomiske logik medfører, at der altid vil blive stræbt efter at skabe *det nye*, forstået som det, der opstår, når det profane inddrages i kunstsfæren.

Begrebsparret 'det profane' og 'det valoriserede' og bestemmelsen af spændingen mellem de to som det, der gør et kunstværk innovativt, kan synes banalt logisk. Men Groys teori adskiller sig fra tidligere avantgardeteorier og tilbyder en ny ramme for en læsning af ready-maden.

Det er forholdet mellem på den ene side de profane kvaliteter, der er knyttet til en massefremstillet genstands brug, og så de klare formmæssige, æstetiske ligheder med allerede valoriseret kunst, der gør ready-maden interessant. Begge sider er bundet delvist til genstanden, der i det første tilfælde peger bort fra sig selv gennem den funktionelle æstetik, i det andet tilfælde lader blikket fæste sig netop ved æstetikken selv.

18. »Alles, was kulturell valorisiert ist, kann in der Folge auch kommerzialisiert werden. Doch alles, was kommerzialisiert wird, verliert seinen kulturellen Wert« (*ÜdN*, p. 120). Massekulturen åbner derved op for en cyklus, og det er et af de argumenter, Groys retter mod dem, der spår avantgardens død – eller snarlige død. *Det nye* vil, som Groys definerer det, altid være muligt.

19. »Die Wahl des Pissoirs war für Duchamp also weder frei oder willkürlich« (ibid., p. 86). Valget var underlagt den kulturøkonomiske logik og afspejler først og fremmest denne. Derved afviser Groys andre tolkninger som at urinalet skulle være et eksempel på et *objet trouvé* (surrealismen), at den skulle afspejle et ubevidst begær (psykoanalysen), at den skulle pege på kunstnerens absolutte frihed til at bestemme, hvad der er værdifuldt, og hvad der ikke er etc.

Tingene revitaliseret

Dobbeltheden mellem det værdsatte og det profane er kun i første omgang det interessante ved og kendetegnende for ready-mades, og det, der med Groys' logisk-økonomiske tilgang i baghovedet forklarer, hvorfor denne type kunstværker overhovedet er optaget i institutionen, og hvilken innovativ rolle de spiller. Tilgangen er et befriende pust, blandt andet fordi opmærksomheden er rettet bort fra en bagvedliggende kunstnerintention. Et videre og centralt aspekt ved ready-mades er den erfaring af hverdagsbrugens til-dækkende og usynliggørende karakter, de udløser hos beskueren. Værkerne åbner verden indefra ved at være ikke repræsentation, men præsentation: gennem udpegningen til kunst træder tingene frem og bliver synlige for os i deres kompleksitet, hvilende i sig selv lige så meget som i et brugsformål.

Walter Benjamin og Martin Heidegger arbejder begge med såvel en dikotomisk forståelse af det æstetiske som med beskuerens erfaring. På dette filosofisk æstetiske plan findes paralleller til ready-mades revitalisering og fremstilling af *tingene*. Begge tænkere har blik for, at tingene har værdi som andet og mere end fortrolige hverdagsgenstande. Selvom ingen af de to har beskæftiget sig med ready-mades, og Heidegger traditionelt ikke knyttes sammen med avantgardekunst, registrerer de begge disse genstandes mulighed for at indgå i et andet subjekt-objektforhold end det, der dominerer i den rationelt moderne verden.

At erfare det fremmede ved det tilsyneladende fortrolige, det uigen-nemtrængelige ved det hverdagslige betegnes hos Benjamin som auraerfa-ring. Aura er det fjerne, der klinger med i den nære genstandsverden.²⁰ At erfare denne fjernhed er samtidig en erfaring af det illusoriske element ved den daglige, brugende omgang med tingene, men denne dobbelte erfaring er ikke udelukkende bundet til kunstinstitutionen og kan i princippet optræde som en mulig erfaringsdimension ved alle ting. Almindeligvis fortrængt i den moderne livsverden er auraen først og fremmest tilgængelig i særligt privilegerede øjeblikke.

At auraen mister sin specifikke lokalitet og i princippet kan hæfte ved alle ting, hænger for Benjamin sammen med de tekniske reproduktions-midlers anfægtelse af det ikke-reproducerbare kunstværks singularitet og dermed forbundne kultiske status. På trods af den fremadskridende kunst-neriske autonomisering og almene sekularisering i det 18.århundrede formår kunsten at bevare sin kultiske status. Den religiøse referenceramme opløses

20. »Kleine Geschichte der Photographie«, Benjamin: *Gesammelte Schriften*, bd. II.1, Frankfurt a.M. 1977, p.378

nok, men afløses af et autenticitetsbegreb, hvorved kunsten bevarer sin kultiske relikviekarakter.

Ready-maden udgør en parallel til den anfægtelse af kunstens status, som Benjamin registrerer, ved med sin serielle og præfabrikerede karakter at bryde med ideen om det enestående ved det af den geniale kunstner skabte og signerede værk.

At Benjamin påpeger den kultiske auras forfald betyder ikke, at fænomenet aura som sådan forsvinder. Snarere er der tale om, at der med den kultiske auras forfald åbnes op for en ny form for aura, der kan hæfte ved enhver ting og erfares i særlige øjeblikke.²¹

En løsrevet genstand placeret i et kunstrum som ready-made ophæver momentant den konventionsbårne meningssammenhæng, som den normalt indgår i. Herved påkalder den sig en opmærksomhed og går fra at være selvfølgeligt nærværende til at gøre et reelt fravær nærværende. I den forstand indgår ready-maden i en idéhistorisk udvikling. I det rationelt moderne samfund løsrives ellers værdsatte ting fra deres kultiske dimension for at stå frem som rene brugsobjekter for hånden. Men denne *Entzauerung der Welt* medfører en opfattelse af genstandene, der ligeledes lægger et slør hen over dem ved at undertrykke deres egentlige afstand til mennesket. Denne fremmedhed ved det fortrolige forsøger såvel Benjamin som Heidegger at bringe frem i lyset, og på samme måde kan ready-maden siges at spille med i en sådan 'zweite Aufklärung' ved at tydeliggøre tingenes dobbelthed.

Hvor Benjamin taler om aura, taler Heidegger mere konkret om den afsløring af tingenes fjernhed, der sker, når tingene i-værk-sættes som kunst. Allerede i hovedværket *Sein und Zeit*²² beskæftiger Heidegger sig perifært med den betydning, et ophold ved en brugsgenstand betyder for vores erfaring af denne ting. I hverdagen er tingene blot for hånden. Overhovedet at se tingenes funktion i verden kræver en 'hinsehen' (bort-seen), eller udtrykt på en anden måde: at der gøres et 'Aufenthalt' (ophold) ved tingene. At tingenes brugsformål således træder frem, når brugen er deaktiveret, kan sidestilles

21. Den traditionelle forståelse af Benjamins teori om auraforfald er aura som 'skønt skin', som forfalder i og med de tekniske reproduktionsmidlers opkomst. Opfattelsen skyldes, som bl.a. Dorthe Jørgensen har peget på i bogen *Nær og fjern. Spor af en erfaringsontologi hos Walter Benjamin* den ensidige fokusering på »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935). Hvis man imidlertid, foruden reproduktionsessayet, læser »Kleine Geschichte der Photographie« (1927) bliver det muligt at differentiere imellem dels en kultisk aura, der forfalder, og en ny profan form for aura, som forfaldsdialektisk finder indpas herigennem.

22. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, p. 59ff.

med det, der foregår, når en præfabrikeret genstand transformeres om til kunst. Striden mellem brugskonteksten, som der åbnes op for gennem et ophold ved tingene, og tingen selv er også et hovedanliggende for Heidegger i *Der Ursprung des Kunstwerkes*, hvor han direkte rejser spørgsmålet om, hvad der sker, når en brugsgenstand i-værk-sættes som kunst. Indledningsvis konstaterer han, at et kunstværk, der afbilder en brugsgenstand, giver en indsigt i genstandens selvberoenhed, dens eget væsen, og i brugens samtidige tilsløring heraf. Fordi hverdagsbrugen er sat ud af spil, formår kunstværket at afdække das Zeug, så dets værdi rykkes fra noget uden for det selv til det selv.²³

Man kan således i Heideggers kunstovervejelser spore et forsøg på at tildele 'das Zeug' en mere selvstændig værdi, et forsøg på at rive tingene ud af den i forhold til subjektet underlegne position. Tingene er ikke blot til hånden, de er også til som sig selv.²⁴

Videre opstiller Heidegger det ideelle kunstværk som en strid mellem 'die Welt' og 'die Erde'. En muligvis lidt fræk og i hvert fald sekulær oversættelse af de yderst komplekse begreber ville være at forklare 'die Welt' som livskonteksten og 'die Erde' som den materialitet, der kun kan sanses.

Begge sider træder frem i værket, men som modsatrettede. Det kontekstuelle skygger for tingen selv, og omvendt.²⁵

Denne ovenfor skitserede tilgang til kunsten kan i høj grad bruges i forhold til ready-maden: Dét, der i hverdagen er fjernt og u-gribeligt, nemlig den fysiske genstand selv, bringes til syne i kunstværket, fordi det tilslørende aspekt ved genstanden sættes ud af værk. Ved de-aktiveringen af brugen bliver desuden brugen selv og dens implicitte genstandstilsøring tydelig og står frem som en strid med genstandens egen væren til. Tingens selvfølgeligelige nærhed for hånden brydes i ready-maden, hvor tingen selv træder frem. Dernede bliver det nære fjernt, eller u-hyggelet, netop fordi det afsløres som

23. Konkret tager Heidegger udgangspunkt i et van Gogh maleri af et par sko. Skoenes, og overhovedet brugsgenstandes, indre væsen, er 'pålidelighed' – vi har sat vores lid til tingene, før vi bruger dem. Hvad ready-mades angår, mener vi ikke, at der træder et esoterisk væsen frem af den masseproducerede genstand. Dét, der træder frem når brugen er deaktiveret, er den taktile genstand selv.

24. »Ordet har det moment i sig, at det skjuler sig« skriver Blanchot, og peger derved på brugsgenstandens og det meddelende sprogs fælles hverdagsskæbne. Begge fungerer som tegn, der peger væk fra sig selv. Maurice Blanchot: *Orfeus blik og andre Essays*, København 1994, p. 82.

25. Denne strid mellem 'die Welt' og 'die Erde' grunder Heidegger i aletheias/sandhedens urstrid mellem tilsløring og afsløring. Det fører for vidt at gennemgå Heidegger hér, overstående skal ses som en henvisning til en overordnet frugtbar tilgang til kunst. Det er Heideggers blik for et kunstværks dobbelthed, der for os er vægtig, uden at vi af den grund ønsker at overtage hans konklusioner.

noget der *er*: »Je einsamer das Werk, festgestellt in die Gestalt, in sich steht, je reiner es alle Bezüge zu den Menschen zu lösen scheint, umso einfacher tritt der Stob, daß solches Werk ist, ins Offene, umso wesentlicher ist das Ungeheure aufgestoßen und das bislang geheuer Scheinende umgestoßen« (UdK, p. 54).²⁶

Emballage

Kunstneren Lars Christian Rank var på udstillingen Take Off 20:01 på Århus Kunstmuseum i foråret 2001 repræsenteret med et værk bestående af keramikafstøbninger af engangsemballage. Værket var ikke installeret på selve museet, derimod i udstillingsvinduet til en eksklusiv møbelbutik, Casa, i Århus C. *Emballage* anskueliggør på mange måder de ovenfor opridsede tilgange. Afstøbningerne er på en gang fremmedartede og velkendte; det opdages, at de har en form man støder på i supermarkedet, når man køber hakket kød eller kyllingefileter, hytteost eller creme fraiche.

Udstillingsstedet fører i første omgang beskueren til at se afstøbningerne som brugskunst, en opfattelse også keramikmaterialet i høj grad er med til at tilvejebringe. Desuden bevirker støbeprocessen, at afstøbningerne er 10% mindre end den afstøbte emballage, så en øjeblikkelig og sikker genkendelse er forhalet. Selvom afstøbningerne rent faktisk kunne købes, er de kunst og ikke umiddelbart tiltænkt til brug. Når det bliver klart, er titlen med til at hjælpe genkendelsen i gang. Ved nærmere eftersyn ses, at trods materiale og udstillingssted har vi at gøre med ganske profane former, der sædvanligvis fungerer som beholdere for rå madvarer. En særlig erfaringsssituation er bragt i stand. Keramikbeholderne træder frem som mærkværdiggjorte hverdagsobjekter, de støder beskueren i betydningen *erfares*.

I-værk-sat som kunst er engangsemballagen sat i fokus, er u-hyggeelig fordi den pludselig *er*.²⁷ På den ene side bliver engangsemballagernes brugs-kontekst pludselig tydelig. De fungerer som ubemærkede beholdere for den

26. »Jo mere ensomt værket – fastsat i gestalten – står i sig selv, jo renere det synes at løse sig fra alle forbindelser til menneskene, desto enklere træder stødet til, at dette værk er, ind i det åbne, og desto væsentligere er det uhyggelige stødt op og det, der hidtil syntes trygt og hyggeligt, omstødt«, Martin Heidegger: *Kunstværket oprindelse*, Kbh. 1994, p. 75.

27. Lars Christian Rank har selv udtalt, at hans værk netop handler om denne synliggørelse: »For mig handler det om at pumpe en slags merværdi ind i de her ting, for at folk skal lægge mærke til dem. Jeg prøver på den måde at lave et break i hverdagen og få folk til at se på ting, de normalt ikke værdiger et blik« (Udstillingskataloget til Take Off 20:01).

mad, der købes, og de ryger i skraldespanden uden at have påkaldt sig opmærksomhed. *Emballage* udnytter kunstens opmærksomhedsramme og de-aktivering af det oprindelige brugsformål, hvorved netop det i hverdagen usynlige, beholderne selv, bliver synlige. Det værdiløse løftes op til noget værdsat også gennem keramikken. Erfaringen af, at dét, der har været nært for hånden, pludselig bliver selvstændigt og fjernet for os, er med til at åbne verden indefra.



Værket *Emballage* bevirker en udveksling af værdier. Dets indre dikotomi – båret i selve æstetikken, der changerer mellem det rent funktionelle, profane, fra-sig-pegende og samme æstetiks pludselig tilsynekomst (gennem opstillingen i en kunstkontekst) som bemærkelsesværdig og dens sammenlignelighed med kulturelt værdsatte genstandes æstetiske greb – medfører, at engangsemballage i det profane rum tilføres værdi, samtidig med at valoriserede keramikgenstande påvirkes gennem sammenligningen med netop den ellers profane engangsemballage. De forskellige beholdere er brændt i en beskidt hvid glasur, der også medvirker til at trække keramikgenstandene i retning af det profane. Groys' begreb om en kulturøkonomisk logik gør sig her brugbar, *Emballage* er et eksempel på denne udveksling af værdier.

Det er den samme form for dikotomi, der er på spil i værkerne *Fountain* og *Emballage*. At det 85 år gamle værk *Fountain* ikke har udtømt det profane rum viser *Emballage*, hvorved Groys' tese om, at en grænse mellem det profane og det valoriserede rum altid vil eksistere, viser sin gyldighed.

Ud fra Groys' teori om det nye bryder *Brillo Box* ikke lige så radikalt med traditionen, da æskernes karismatiske udstråling er skabt med marketing for øje, hvorved de også i supermarkederne påkalder sig en vis opmærksomhed. Men værket besidder i sig samme stridende dobbelthed mellem det profane, brugsmæssige, og det valoriserede, kunstvelkendte, som de to andre ready-mades, og indskrives sig derved i samme gruppe af avantgardistiske værker.

Afslutning

Med værket *Emballage* benytter Lars Christian Rank sig af en ready-made'sk strategi og formår derfor at sætte fokus på engangsemballage – masseproducerede genstande, der i deres brugskontekst ryger i skraldespanden hver dag, uden at vi har bemærket dem. Netop fordi Rank benytter et greb, der siden Duchamp har været velkendt, er der hér hverken en chok-effekt eller et institutionskritisk aspekt til at overskygge det element af synliggørelse, der ligeledes er på spil i ready-maden og som ikke mindst bliver tydelig med et værk som *Emballage*, der derved også fremhæver dette element ved de tidligere ready-mades.

Ved ikke kun at accentuere enten de masseproducerede brugsgenstandes profanitet eller deres formelle, æstetiske træk, men at understrege, at begge aspekter er fastholdt i genstandene selv, undgår man at ende i en enten rent intentionsfokuseret (Bürger) eller rent formalistisk (Perloff) analyse – tilgange, der på hver sin led er utilstrækkelige. Dobeltheden kommer til syne, når genstandene i-værk-sættes som kunst, hvilket skyldes selve udpegningen, der fjerner brugsgenstandene fra deres oprindeligt tænkte funktions-sammenhæng. Beskueren føres til at gøre et ophold ved genstandene og ready-maden udnytter derved den særlige erfaringsituation, som kunstrummet tilvejebringer.

Svagheden ved de dominerende og traditionelle læsninger af ready-maden er primært deres ensidige fokusering på værkerne som provokation, anti-kunst, ren refleksion - kort sagt: intention. Bürgers læsning knytter desuden an til en opfattelse af avantgarden, som trods sin udbredelse på mange måder synes ekskluderende. Her giver Groys' teori et tiltrængt bud på en ny forståelse af begrebet avantgarde, og selvom han ikke arbejder med et erfaringsmoment, er hans dobbeltblik for, hvad der er på spil i ready-maden, åbende for en fornyet tilgang til ready-maden. Ved at knytte Groys' formale kulturøkonomiske teori om *det nye* sammen med mere velkendt erkendelsesbetonet æstetik, har vi foretaget et udkast til en ny måde at tænke problem-

feltet ready-maden og avantgarden på. Med udgangspunkt i beskueren vil vi hævde, at ready-maden handler om mere end anti-kunst og institutionskritik, den handler også om erfaring – i genuin forstand. Erfaringen af genstandenes fjernhed fra mennesket fremlæser vi i Heidegger og Benjamins tænkning, der på dette for os at se vigtige punkt formår at udgøre en belysende parallel til det, ready-mades konkret gør: at lade genstandene træde løsrevet frem, så vi får øje ikke blot på dem, men også på den rene brugskontekst, vi havde placeret dem i.

