

## Kunst, tid og rum

MARIO PERNIOLA

### *Kunst og „tidsånd“*

Det er svært at modstå fristelsen til at definere kunstens aktuelle status med begrebet „neo-eklekticisme“. Faktisk synes ethvert enhedsligt princip, som man kan henføre kunstens forskellige udtryksmåder til, at have opløst sig, og den historiske proces synes at have mistet enhver præcis retning, selv den mest foreløbige og forbigående. Begrebet „neo-eklekticisme“ kan derfor dække en situation af desorientering og ubestemthed, som viser sig i den forvirrede tilbagevendende af fortidens stilarter (ikke én ad gangen, men alle sammen samtidig), der frataget enhver historisk nødvendighed mere ligner måder, man kan tage eller lade ligge alt efter personligt for-godtbefindende, end det ligner sammenhængende formelle enheder. Det viser sig også i udtømmingen af de teoretiske perspektiver, der med neo-avantgarden blev åbnet op for, og af selve avantgardebegrebet forstået som en kategorisk og entydig angivelse af en kollektiv søgen, der skulle foregribe historiens gang.

Denne opløsning af poetiske og kritiske visheder rammer ikke kun forestillingerne om stilarter og om avantgarden, men også om revival og mode. Tendenserne til *retro* og moderne, der har afløst hinanden på en stadig mere forpustet måde, forudsatte dog altid eksistensen af en tidslig dimension, der lod sig ordne diakront. Og uanset hvilke forskelle man i øvrigt vil sætte mellem stil og *retro*, mellem avantgarde og mode, har de alle indeholdt en henvisning til samfundets almindelige deltagelse i en historisk proces. Det faktum, at en stilart kan vare et halvt århundrede og en retrotendens et år, at avantgarden kan udfolde sig over ti år, mens moden er udtømt på en sæson, har derfor kun begrænset betydning, når man prøver at se på forudsætningerne for på en

sammenhængende og konsekvent måde at bestemme en vis tidsperiode, kort eller lang, i det sociale liv. Både stilarternes og retrotendensens, både avantgarden og moden fremstår som bærere af tidsånden. Om det så er en stabil og varig *Zeitgeist* eller en momentan og flygtig *esprit du temps* er ikke så vigtigt i forhold til det uopløselige bånd mellem kunstnerisk form og historisk-social tid, som disse forudsætter.

Det er netop dette bånd, der er brudt. På den ene side er tiden ikke mere genkendelig i en enkelt form, men synes at kræve kunstneriske former fra alle tider og alle lande, alle stilarter og alle revivals, alle avantgarder og alle moder. På den anden side frigør den kunstneriske form sig både fra at udtrykke sin egen tid og fra at forudgribe fremtiden, og den synes at hævde en tilstand, hvor værkets metahistoriske ubetingethed paradoksalt nok falder sammen med kunstnerens mest subjektive beslutninger. Det er ikke en tid uden kunst eller en kunst uden tid, der annonceres, men en tid der omfatter alle kunstformer, og en kunst der behersker alle tider, en sammentrækning af alle tider i én tid der besidder alle former, hvoraf ingen længere har til hensigt at påtvinge nogen sin egen enhed ud fra en historisk nødvendighed eller de skiftende årstidernes logik.

Således forekommer ordet „eklekticisme“ ved første blik at være det mest velegnede til at angive kunstnerens aktuelle tilstand. Kunsthistorikernes brug af dette ord om Carraccis maleri (og senere den akademiske tradition i maleriet) og om en iøjnefaldende tendens i forrige århundredes franske arkitektur udtrykker et brud i forhold til det moderne maleri og funktionalismen i arkitekturen, der til at begynde med godt kan minde om den aktuelle er-

faring. Men andre forhold gør det nødvendigt at tænke kunstnerens nuværende tilstand som neo-eklekticisme. På den ene side betyder eklekticisme, såvel etymologisk som begrebsligt, at vælge med henblik på et kunstideal, som man hævder stadigt at tilnærme sig realiseringen af. I dag mangler der imidlertid ikke blot et ideal til at bestemme kritikken. Det karakteristiske ved den nuværende situation er umuligheden af at vælge eller nærmere den perfekte ligegyldighed og reversibilitet i valgene, den mangfoldighed af forslag, der ikke lader sig reducere til nogen form for enhed eller til nogen bestemt poetisk eller kritisk horisont. På den anden side er præfikset „neo“ vildledende, fordi det forleder én til at tænke et fænomen af et helt andet omfang og en helt anden radikalitet i neoavantgardens terminologi. Det, der synes uigenkaldeligt kompromitteret, er båndet mellem kunst og historie, dvs. muligheden for at forfølge den vej, som Winckelmann åbnede i det 18. århundrede, hvor den historiske tilgang til kunsten blev den foretrukne. Samtidig er det dog umuligt at vende tilbage til et metahistorisk og idealistisk syn på kunsten, da betingelserne for at fastsætte en evig gyldighed for denne mangler totalt. Endelig forstørrer suffikset „isme“ forvirringen og mangfoldiggør misforståelserne, fordi det antager eksistensen af en ny poetik, af en ny mere eller mindre konsekvent kunstnerisk tendens på linje med kunsthistoriens mange „ismer“, mens det først og fremmest drejer sig om en udjævning og sidestilling af alle poetikker, om erobringen af en synsvinkel man kunne kalde „uden for slagsmålet“, en synsvinkel som er mere filosofisk og organisatorisk, end den er programmatisk og kritisk.

Der er ikke så få, især blandt kunstnere, der fortolker den aktuelle situation som en generobring af individets frie kreativitet fra de bånd og begrænsninger, som en social forestilling om kunsten pålagde dem. Det virker, som om Wölfflins forskrift om kunsten, at „alt er ikke muligt til alle tider“, endelig er faldet, og at den har trukket enhver historisk-kunstnerisk norm med sig og åbnet et uendeligt felt af muligheder for den enkelte kunstner. I stedet for stilarternes og avantgardernes „kunsthistorie uden navne“ ser de nu en „kunsthistorie kun

af navne“, hvor individet ikke mere er forpligtet på kunstens indre rationalitet og ikke engang på den sammenhængende personlige udvikling. Det er ikke kunsten, der er deres fængsel, men kunsthistorien med dens systematiske inddelinger og kunstnerbiografierne med deres stærke krav om konsekvens i intentioner og retning.

I virkeligheden handler det dog ikke om subjektets triumf, men tværtimod om dets opløsning. Det individuelle subjekt har ikke større mulighed for at forblive intakt, end det kollektive subjekt har. Avantgardegruppen forlader således ikke pladsen til fordel for geniet, men for idiosynkrasier, manier og de mest tilfældige, personlige tics. Ingen kan kalde sig en fortolker af sin tid, fordi tiden i en håbløs og gådefuld uafgjorthed synes at indeholde og udholde alt og det modsatte af alt. Man kan ikke længere forestille sig noget gensidigt tilhørsforhold mellem det historiske øjeblik og det individuelle subjekt, uanset hvor „stort“ og „alsidigt“ dette måtte være. Den, der nærer illusionen om, at kunstneren i dag kan gøre alt, ophæver ham ikke til den fri skabelses tinder, men forviser ham til dilettanteri og reducerer dybest set kunsten til tidsfordriv. Den overdrevne og fanatiske påstand om én hel og uklassificerbar skabende originalitet, der rækker ud over tendenser og grupper, ender ikke med at lukke kunstneren inde i en ensomhed, som fremtiden vil udfri ham af, men tværtimod med at drukne ham i den talrige hær af søndagsmalere eller i den uformelige sammenstimlen af *foux artistiques*.

### *Den egyptiske effekt: tidens fuldbyrdelse*

Kunstens nuværende tilstand er altså hverken bestemt af en neo-eklekticisme eller af en neo-romantik, men af en mere radikal og afgørende forandring, som jeg vil definere som den „egyptiske effekt“. Typisk for den egyptiske civilisation var faktisk en tendens til at ophæve det antikke og det nye i en enkelt tidslig dimension, at anbringe dem side om side og lade de modsigelser, der kom ud af det, stå åbne. Heraf det indtryk af gådefuld synkroni og næsten af tidens fuldbyrdelse, som de egyptiske frembringelser giver.

I dag manifesterer denne tidens fyldthed, denne nutidens gøren sig gældende som tidens eneste dimension, sig i sammentrækningen, i identifikationen og i den gensidige annullering af begreber, der indtil i går var modsætninger: aktualiteten og repertoiret, det åbenbare og arkivet, udstillingen og magasinet. Det tydeligste eksempel på dette fænomen er den nye fjernsynsteknologi. Med videobåndoptagere og med det nye tilbehør til fjernsynet er det straks tilbagevendende nutiden selv, der løsrevet fra sin egen enestående karakter hele tiden synes at være på vippen til at gentage sig umiddelbart eller at have været et øjeblik tidligere. Hvis jeg optager en direkte transmission for at se den to minutter senere, mister den fuldstændig aktualitetens udstråling, og omvendt betyder det, at man i kraft af telematikken kan disponere over en uendelig mængde af billeder og informationer, en transformation af den rene modtagen i en nutidig handling. Hvis alt kan forsinkes, er intet aktuelt og omvendt, hvis alt umiddelbart kan blive nærværende, er alt repertoire. Det drejer sig ikke længere kun om den utrolige sammentrækning af fortiden, hvor sidste måneds nyheder virker lige så fjerne som det, der skete for 2000 år siden og oldhistorien lige så nær som begivenheder fra i forgårs, men om en gådefuld samtidighed af fortid og nutid, der på én gang udelukker muligheden for at bevise rigtigheden af det netop levede øjeblik og for at hæve sig op til en arché, et princip, en oprindelse. Nutiden er blevet til en fortid, der straks vender tilbage, og fortiden er blevet en potentiel nutid, der til enhver tid kan gøres aktuel.

Den egyptiske effekt skyldes ikke manglen på nyheder, og den udspringer heller ikke af en realisering af det, der er blevet annonceret i fortiden. Den er forbundet med et indtryk af, at intet har monopol på at gøre sig til herre over tiden eller på at skabe et essentielt samhørighedsforhold med den aktuelle tid. Tiden er fuldbyrdet, fordi den ikke længere har en bestemt kunstnerisk vilje eller en formel identitet, som den er uadskillelig fra. Den fuldbyrdede tid relativiserer hele det kunstneriske univers, idet den transformerer aktualiteten i anledning og repertoire i inventar.

Den terroristiske trussel fra en aktualitet, der fremstår som universel gyldig, overlader pladsen til mødet mellem en lokal tid og en form frigjort fra totalitære krav. Kravet om én gang for alle at løse den kunstneriske skabens problem formindskes, og kunsten afklædes den metafysiske ubetingethed, som moderne tid har udstyret den med. Aktualitetens ensrettethed, nyhedernes afpresning og tvangen til at holde sig ajour, der bliver stadig mere krampagtig og uafsluttelig, er afløst af en mangfoldighed af anledninger, af tilliden til at alt kan få sin chance, af overbevisningen om at forsinkelse og fremskynelse er taktiske og ikke strategiske begreber. Som i den egyptiske myte vil Isis altid være der til at samle Osiris' spredte lemmer.

Men hvis den fuldbyrdede tid giver muligheder til alle, betyder det ikke, at alt lykkes. Tværtimod er den fuldbyrdede tid ekstremt mere krævende og streng, fordi ingen længere kan bytte deres egen nyhed med andres overbærenhed. Fra det øjeblik, hvor alt i kunsten bliver muligt på samme tid, er der ikke mere plads til den subjektive vilkårlighed. At gribe lejligheden betyder ikke at bruge alting som anledning til at udtrykke sin egen subjektivitet, og slet ikke at ledsage enhver begivenhed med billige perifraser. Det betyder derimod at forbinde en tidlig og en formel dimension efter omstændigheder, der pålægges subjektet og fuldstændigt ser bort fra dettes personlige forfængelighed, idet de implicerer deres egen indre perfektion.

Hvis forestillingen om anledningen introducerer et statisk og synkront element i oplevelsen af nutiden, introducerer forestillingen om inventaret et dynamisk og diakront element i besiddelsen af fortiden. Hvis anledningen bryder forholdet mellem den aktuelle tid og formen og viser, at nutiden kan genkendes i enhver form, så bryder inventaret forholdet mellem fortiden og formen og viser, at en anderledes organisering af materialet knuser de traditionelle, formelle enheder. Også i dette tilfælde spiller en egyptisk effekt ind. Faktisk er et andet fundamentalt aspekt ved de gamle egypteres mentalitet netop princippet om den fri erstattelighed og udskiftelighed: at ethvert element kan skiftes ud med et andet. Verden er et stort variabelt system,

hvor det høje og det lave, det maskuline og det feminine, det lyse og det mørke, livet og døden, det organiske og det uorganiske til stadighed byttes om og kombineres. Heri ligger netop den berømte gåde i *ars combinatoria*, som generationer af forskere har søgt i det gamle Egypten.

Når fortiden på forskellige måder kan gøres til inventar, kommer dens bånd til en stabil form til at fremstå som særdeles skrøbeligt og tilfældigt. Det drejer sig ikke kun om i højere grad at brede de objekter, man interesserer sig for, ud ved at forandre historien om kunsten til historien om tingene, men også og især om at arbejde med tværgående taksonomier, der afslører affiniteter ved aspekter, der umiddelbart står hinanden fjernt, og omvendt afslører modsætninger ved notorisk tæt relaterede aspekter. Inventaret er således knyttet til en begrebslig og organisatorisk praksis, der skærer i fortiden efter hidtil ukendte perspektiver. Det drejer sig altså om en tilgangsmåde, der står som antipode til traditionens stille kustoder. Den fuldbyrdede tid medfører dermed absolut ikke en registrering og stadfæstelse af universet, men gør det tværtimod tilgængeligt for et ubegrænset antal af katalogiseringer.

Den egyptiske effekt betyder en overgang fra en europæisk æstetik af græsk oprindelse til en æstetik, der finder sine modeller i andre præ-klassiske og ikke-europæiske civilisationer. Dette medfører en opløsning af mange modsætninger som fx mellem original og kopi, oprindelig og uægte, funktion og ornament. Foran den svimlende mangfoldiggørelse af imitationer der ikke lader sig skelne fra originalen, foran den ekstreme variation af synkretismer som kræver en selvstændig overvejelse, foran den udspilning af forestillingen om funktion som også omfatter psykiske og følelsesmæssige aspekter af erfaringen, går den europæiske æstetiks referencepunkter i opløsning, og desorienteringen og forvirringen vokser. Forestillingerne om renhed og autenticitet synes at være opstået af en ubegrænset formel og begrebslig promiskuitet. Mens kultur-eksporten i kolonitiden forøgede oprindelseslandets prestige og gav et højtideligt indtryk, skaber den nu uægte versioner, der vækker større interesse end originalerne og vidner om en allerede fraværende

vitalitet i prototyperne. Alt dette kan ikke omfattes af en neo-eklektisk eller en neo-romantisk poetik, men opfordrer til en blandingens og fratagelsens æstetik, hvis formulering dog stadig synes at mangle et støttepunkt.

Faktisk synes den europæiske æstetik ikke at kunne tillade blandinger, men kun forvirringer, og til trods for alle de pirringer, den lover, mangler den paradoksalt nok både sjæl og krop. Dybest set gør den ikke andet end at drive følsomhedens sublimering til den yderste konsekvens, den sublimering på hvilken den i 1700-tallet skabte sin egen disciplin autonomi over konfrontationen mellem intellektet og viljen, mellem evnen til at erkende og evnen til at begære. Det er således muligt at afdække en essentiel kontinuitet mellem 1700-tallets æstetik, der artikulerede sig på forestillingerne om følelse og smag, og nutidens superæstetik, der baserer sig på billeder, forestillinger, at alt blandes med alt, mens den i praksis realiseres ved den oplevelse af behag, som seer- og lyttortal fortæller os om.

Det, som den fuldbyrdede tid opfordrer til, er ikke en super-æstetik, men først og fremmest en cross-culture, en teori der tillader at tænke krydsninger mellem de mest forskellige traditioner uden at glide ud i en blind accept af alt og uden at tilrive sig retten til metahistoriske værdier. En teori der forstår at skabe rum for spørgsmålet om lykke og om intense emotionelle erfaringer uden at lukke dem inde i en europæisk sentimental subjektivismen og uden at styrte dem ned i en patologisk overophidselse.

Alt dette indebærer en fundamental ændring af selve kunstbegrebet, hvis udgangspunkt kan være en refleksion over de kunstformer, som Hegel definerede som „symbolske“ (fra den egyptiske kunst til den jødiske og muslimske kunst uden billeder af det sublime). To tilsyneladende modsatrettede kritiske positioner kommer således til at mødes og blande sig. Den ene er rettet mod teknologiens mest avancerede udvikling, muligheden for teknisk at reproducere kunstværker, videoteknologien og elektronikken, mens den anden derimod er rettet mod erfaringens mest følelsesmæssige dimensioner, antropologien og besiddelsen. Neo-eklekticismen og

neo-romantikken er dybest set ikke andet end inadækvate formuleringer af disse kritiske tendenser, hvoraf den ene synes at betragte nutiden og den anden fortiden. I virkeligheden søger vi i videoteknologiens nutid en fortid af glæde og mangeartede erfaringer, mens vi i den antropologiske fortid søger en nutid af kopier og gentagelser. Den teknologiske og den antropologiske tendens fremstår med aspekter modsat af, hvad de blev karakteriseret med i første halvdel af 1900-tallet. Den første er afklædt sine futuristiske og Prometheus-agtige svulstigheder om verdensherredømme, og den anden er befriet for nostalgien efter oprindelse og autenticitet.

Sådan lader det sig forklare, at den første er knyttet til en interesse for Tao og Zen, mens den anden, idet den har forladt oprindelsens purisme, er orienteret mod de aktuelle møder og krydsninger mellem de mest forskelligartede kulturer, ikke så meget for at undersøge de sammenhængende og homogene systemers sammenbrud som for at følge de processer, der altid har bygget på podninger og kombinationer. På den ene side viser teknikens essens sig altså som værende ikke-teknisk, og på den anden side viser det primitives essens sig at være noget ikke-primitivt.

#### Kunst og museum

Hvis nutidens kunst synes at have mistet sit traditionelle forhold til tiden, hvad er der så sket med dens forhold til rummet? Eksisterer der et forhold mellem kunstværket og stedet, hvor det befinder sig? Dette spørgsmål er de sidste mange år blevet besvaret med to modsatrettede teser. Den ene ser museet som det eneste sted, der trods mange begrænsninger og tvetydigheder er i stand til at garantere konservering og udstilling af kunstværkerne, mens den anden betoner nødvendigheden af et mere oprindeligt og essentielt forhold mellem disse og stedet, hvor de befinder sig.

Den første tese er tæt forbundet med de sidste tyve års æstetiske refleksion. Den sigter mod at skabe et æstetisk rum adskilt fra steder brugt til nyteaktiviteter, et rum bestemt til kontemplation. Som det da også med rette er blevet iagttaget af mange, har disse karakteristika gjort museet til en verdslig

fortsættelse af kirken eller templet og museets besøgende til troende i skønhedens religion. Denne tese måtte, tvunget af omstændighederne, begrænse sig til at interessere sig for museets mobile værker og altså udelukke arkitekturen og de værker der, som fresker, kun vanskeligt lader sig skille fra deres oprindelsessted. Men ved nærmere eftersyn blev disse udgrænsninger ikke set som begrænsninger, dels fordi arkitekturens kunstneriske status altid er forekommet den traditionelle æstetiske refleksion meget tvivlsom pga. dens tætte forbindelse til nyttehensyn, dels fordi steder med fresker, glaserede eller store værker, der ikke lod sig transportere, normalt var kirker eller bygninger med nogenlunde samme vilkår som museets.

Den anden tese bebrejder museet, at det steriliserer kunstværket i et aseptisk rum og fjerner enhver grund til sand opmærksomhed og interesse for kunstværket. Ifølge denne tese garanterer museet kunstværkerne en overlevelse, der intet har at gøre med deres egentlige liv. Denne position er uadskillelig fra den kritik, som malere og digtere, fra anden halvdel af 1700-tallet til Paul Valéry, har rettet mod æstetikken for at være en fjende af kunstens liv. Ifølge dem har ethvert kunstværk sit eget rum, som det ikke kan adskilles fra, en sammenhæng hvortil det har sin livsstreng, hvad enten det er stedet, det er skabt til, kunstnerens atelier eller et bestemt miljø, som det har et intimt og kongenialt forhold til. De opfatter derfor ikke blot arkitekturen som mor til alle kunstarterne, men stræber efter at etablere et essentielt forhold mellem den og det landskab, den er anbragt i, og de ender med at påkalde en *genius loci*, en intim og oprindelig kvalitet ved stederne, som ethvert kunstværk må respektere og ikke bør adskilles fra.

Men er disse to teser stadig så radikale modsætninger, som det har forekommet deres respektive tilhængere? Det må det være tilladt at sætte spørgsmålstegn ved. På den ene side er museologien stadig mere orienteret mod inde i museet at skabe kvalitativt homogene rum, hvor kunstværkerne kan anbringes (som Chinese Garden Court i Metropolitan Museum i New York), eller at flytte hele atelierer eller ligefrem hele arkitektoniske værker ind i mu-

seets rum for at fjerne dem fra en sikker ødelæggelse (som templet i Dendur). På den anden side er det ikke så få museer, der i årenes løb har fået en kunstnerisk aura tæt forbundet med det sted, hvor de er bygget, således at de selv bliver kunstværker og ikke blot beholdere for malerier og skulpturer.

Endelig har både museets og oprindelsesstedets tilhængere altid været enige om mindst én ting, nemlig at der eksisterer et eget sted for kunstværket, som det bør bevare et nært forhold til, og så er det i denne forbindelse mindre vigtigt, om det er museets æstetiske rum eller oprindelsesstedets kunstneriske rum. I begge tilfælde forudsætter man eksistensen af aurafyldte, højtidelige, hellige rum, som i deres essens er intimt forbundet med kunstværkerne, og som samtidig behændigt er adskilt og fjernet fra alle de andre steder bestemt for økonomiske aktiviteter.

Det er netop denne forudsætning, som æstetikens og kunstens udvikling har forladt. Der er således opstået en super-æstetik, der kæmper for en forskelsløs udstrækning af det æstetiske rum og derfor tenderer mod et super-museum, hvor museets grænser i forhold til at flytte og udstille værkerne er overskredne. Og ved den modsatte pol er der opstået en anti-æstetik, der kæmper for en forskelsløs udstrækning af det oprindelige rum og derfor tenderer mod et anti-museum, hvis opgave det er at vise, at ethvert sted, også og først og fremmest det mest dagligdags, kan have sin *genius*, sin kunstneriske kvalitet.

Hvis det traditionelle museum er skabt af værker, er super-museet skabt af billeder. Takket være fotografiet befrier denne retning kunstværket for den begrænsning, det er kun at være et enkelt sted, og skaber et imaginært museum dannet af billeder fra alle epoker og alle traditioner. Den knuser således værkets enhed, idet den mangfoldiggør det i et uendeligt antal fragmentariske, fotografiske perspektiver, der overgår dets virkelige dimensioner. Det implicite formål i museet som begreb, at forsoner og harmoniserer alle kunstværkerne og alle tendenserne i det æstetiske rum, er her bragt til sin yderste konsekvens. I det super-æstetiske rum bliver alt det forsonet og harmoniseret, som kan fotograferes eller

filmes. Skønhedsreligionen bliver satellitagtig. Denne super-æstetik ledsages af en universalistisk humanisme, som identificerer mennesket med tilskueren, med billednyderen.

Som super-museets modsatte pol opstår anti-museet, gadens museum. Det sætter sig ikke blot for at udstille kunstværkerne i de mest dagligdags og almindelige sociale omgivelser, men at finde steder der udtrykker en dybere kongenialitet mellem den kunstneriske skaben og de sociale omgivelser. Anti-museet opløser, eller rettere dekonstruerer og destrukturerer kunstværket til den kreative aktivitet, hvoraf det er frembragt, og har til formål igen at sætte den oprindelige kreative proces, der har fundet sin afslutning i værket, i bevægelse. Det bringer således den kunstneriske revolte mod museet til sin yderste konsekvens, idet det gør oprindelsen og autenticiteten til den mest dagligdags virkelighed. Kunsten er overalt, hvor der eksisterer et socialt liv. Denne anti-æstetik ledsages af en humanisme, der opfatter ethvert menneske som en potentiel kunstner, der ikke er kommet til orde.

Men er super- og anti-æstetikken virkelig så radikale modsætninger, som det forekommer deres tilhængere? Det må det være tilladt at sætte spørgsmålstegn ved. På den ene side implicerer super-museet eksistensen af et marked for kunstbøger, der er så stort, at det ikke blot kan baseres på det lille antal *connaisseurs*, men forudsætter en bred interesse for kunstens liv, fx blandt de besøgende til de store udstillinger. På den anden side fremmer anti-museet, netop pga. sin forbigående og antiinstitutionelle karakter, fotografiske og cinematografiske billedindslag, som kun kan konservere og dokumentere det, der sker på gaden. Billedet og gaden viser sig at stå nærmere hinanden, end det forekom ved første øjekast. Det er ikke tilfældigt, at billedet har opnået en reklame- og propagandamæssig betydning, der også har påvirket kunsten. Kulturpolitisk er det, der betyder noget, ikke længere forholdet mellem kunstværket og fotografiet af det, men hvilket offentligt billede kunsten formår at give af sig selv. Omvendt minder det dagligdags liv stadig mere om en videooptagelse, og det i en sådan grad at spejlmataforen for nogle synes mere velegnet til at

beskrive hverdagen end henvisninger til autentiske og oprindeligt gjorte erfaringer.

Super-museet og anti-museet, super-æstetikken og anti-æstetikken arver to modsatrettede forestillinger om kunst, men hverken den ene eller den anden spørger sig selv, om der i denne forskelsløse udstrækning af hhv. det æstetiske og det kreative rum sker noget mere afgørende, som kræver en helt ny refleksion over æstetik og kunst.

#### *Den barokke effekt: samlingens gåde*

Hvis det nye forhold mellem kunst og tid opløser kunsthistorien og skaber en egyptisk effekt, så opløser det nye forhold mellem kunst og rum museet og skaber en barok effekt. Denne er tæt forbundet med den egyptiske effekt, fordi den er en følge af den tingslige dimension, som kunstværket har påtaget sig. Siden 1700-tallet har æstetikken og overvejelserne over kunsten vænnet os til at opfatte kunstværkerne som ting af en særlig art i kraft af, at de tilhørte en højere, mere åndelig og autonom verden end andre ting. De var lidt mindre „ting“ end dagligdagens brugbare objekter. Den egyptiske effekt får os derimod til at se dem som mere del af „tingsligheden“ end de dagligdags ting. Den hævder det „tingsliges“ førerstilling i forhold til det subjektive og det ideelle. Den fascination som den egyptiske kultur udøvede i 1600-tallet, hvor Athanasius Kirchers værk *Oedipus Aegyptiacus* er det mest kendte og overraskende udtryk, skyldes netop den symbolske udvendighed i en kunst, der ikke overstiger, men konkurrerer med naturen.

Heraf kan udledes nogle usædvanlige følger. Ved første blik formindskes den afstand, som den moderne æstetik har sat mellem kunst og ikke-kunst. I museet søger man ikke mere ånden eller subjektet, men en samling af ting. Kunstværket fremstår som en særlig type kulturgode. Ud af 150 museer i New York er mindre end halvdelen kunstmuseer. De øvrige er samlinger af de mest forskelligartede objekter ud fra en interesse, der kan være historisk, videnskabelig, biologisk, social.... De zoologiske haver, de botaniske haver, bibliotekerne, monumenterne, berømte menneskers huse og endda fængslerne (med Alcatraz som forbillede) er ved at opnå

en status, der ikke er væsensforskellig fra kunstgallerierne. Samtidig rammer de kunstneriske samlinger alligevel en mere gådefuld dimension ved fortiden, fordi man ikke forstår hvilke kriterier, der ligger til grund for udvælgelsen.

De såkaldte „kunstmuseer“, dvs. de private samlinger af mærkværdige ting, der minder om de barokke *Wunderkammern* og *Kunstkammern* og er samlet og bevaret af nulevende kunstnere, er allerede en del af kulturgodernes logik. Kunstnerens samling af ting er ikke egentlige, sande kunstværker og heller ikke *ready-mades*, men objekter der har fået tillagt en kulturel betydning, ganske enkelt fordi de er blevet udvalgt og bevaret af kunstneren. Anderledes er det ikke med den tendens, hvor nogle museumsdirektører tildeler sig selv en rolle, der er vigtigere end kunstnerens. Den er, selvom fremgangsmåden kan være en åbenlys vildfarelse, en del af samlingens logik. De er ikke længere kustoder for kunstværkerne, for resultaterne af andres kreativitet, men skabere af samlinger.

I samlingen bliver rummet autonomt og opnår en ny betydning. Mens museet var baseret på forestillingen om rummet som beholder, og oprindelsesstedet var baseret på forestillingen om rummet som en betingelse for sameksistens, introducerer samlingen forestillingen om rummet som felt. Det felt, som samlingen åbner, er summen af de betingelser, der gør det muligt at transformere et objekt til et kulturgode. Det, der bestemmer et kulturgode som sådant, er, at det befinder sig i feltet. Uden for dette rum ville objektet være af langt mindre interesse. Man genfremsætter således barokkens idé om samlingen, forstået som en samling af objekter tæt knyttet til en teoretisk forskning.

Over for denne nye kulturelle praksis baseret på bestemmelsen af felter befinder den kunstneriske samling sig i vanskeligheder. Den har faktisk indtil nu – også i super- og anti-museet – baseret sig på en forestilling om kunsten, der gav det enkelte objekt og den enkelte kunstneriske erfaring en indre værdi, uafhængigt af hvilken rumlige situation det befandt sig i. Overgangen fra et strengt og fast system af referencer, der bygger på det enkelte kunstværks værdi eller på kunstnerens person, til et system af re-

lative rumlige og sociale koordinater viser sig meget vanskelig. Den æstetiske smag hos museumsdirektøren, der vælger de „smukkeste“ værker, eller den enkelte kunstners genialitet garanterer ikke i sig selv åbningen af et felt. Smag og genialitet, disse to fundamentale begreber i 1700-tallets æstetik, er på den ene side for dogmatiske og på den anden side for tilfældige. Samtidig er den historiske tilgangsvinkel til kunsten ikke mere i stand til at skabe et teoretisk fundament for en kategorisering af de kunstneriske objekter. Eftersom der ikke længere eksisterer et tæt, indre samhørighedsforhold mellem kunst og historie, er den historiske overvejelse blevet rent kronologisk. Forsøgene med en kunstens geografi kan heller ikke give mere overbevisende resultater. Transmissioner og blandinger af kulturene formindsker eller ophæver faktisk i visse tilfælde helt betydningen af lokale og nationale traditioner.

Der er nogle, der mener, at ikonologien, fordi den flytter opmærksomheden mod kunstværkernes indhold, kan vise en vej ud af disse problemer. Den kunne skabe en enhed i samlingen, hvis alle dennes forskellige dele havde det samme indhold. Men problemet bliver meget mere komplekst, når først vi begynder at spørge, hvad vi forstår ved indhold: Er det det kunstneriske motiv, dvs. det primære og naturlige indhold som fx en menneskekrop, eller det kulturelle tema, dvs. det sekundære og konventionelle indhold som fx en eller anden bibelsk eller mytologisk figur, eller måske den indre betydning, dvs. den symbolske værdi, der er kunstværkets dybere mening? Hver enkelt af disse tre dimensioner kan danne grundlag for en sammenhæng i samlingen, men intet kan tages for givet. Det synes derfor, som om der i samlingens eksistensberettigelse er indeholdt et teoretisk arbejde, som må gøres i hvert enkelt tilfælde, og som skaber og ledsager den. Kulturarbejdet og den teoretiske forskning bliver således uadskillelige.

Det er klart, at man over for disse vanskeligheder nogle gange vil vælge den letteste vej, nemlig at give afkald på samlingen, at benægte feltet som et nyt sted for kunsten og at transformere det enkelte kunstværk i en vandrende skat, der kan udstilles overalt. Inden for denne begrebshorisont bliver

kunstværket til noget absolut, og alle dets forbindelseslinjer til tid og rum, til historie og geografi, til sin egen skaber og til andre kunstværker er skåret over. Hvad der betyder noget, er dets rene identitet. Kun for denne og ikke for dets gådefulde overgange fortjener det at blive bevaret og udstillet. Den teoretiske refleksion, der søger at skabe et net af relationer rundt om kunstværket, er brutalt skåret midt over. Den bliver udelukkende konservatorenes og udstillernes kompetence. Der er således kun to problemer tilbage: hvordan værket kan transporteres og opbevares under forskellige klimatiske forhold uden at lide skade, og hvordan det kan blive set af det størst mulige antal personer.

Men allerede nu er næsten alle objekter modtagelige for at blive isolerede og gjort til skatte. Forureningen i atmosfæren og i byerne bringer hele historiske bykerner i fare, som det sker i Rom. De miljømæssige forringelser gør, at antallet af truede objekter, plante- og dyrearter vokser enormt. Hele verden er i fare for at blive en organisme på vej mod ødelæggelse og for at identificere sig med museet om sig selv.

Naturligvis genskaber denne situation inden døds kampen en forbindelse mellem objekterne. Hvis alt er truet, er alt værdigt til at blive indsamlet: fra industrimaskiner, der er blevet overhalet af den teknologiske udvikling til gammelt husgeråd, fra kriminalmuseernes forbryderværktøj til tilsynkomster fra det hinsides (som i det utrolige museum i Rom for „sjæle fra helvede“). Udsigten til enden ledsages af en feber, der forstørrelser antallet af samlinger i det uendelige, idet den følger en logik, som ikke er overgangens og gådens, men tværtimod identitetens og banalitetens.

Skattens og katastrofens æstetik udelukker muligheden for et felt af ting, for en samling. Den første adskiller objektet fra alle de øvrige, den anden blander det sammen med dem. Nutidens meditation over det æstetiske skal imidlertid gå i den modsatte retning og finde tværgående forbindelser, hvor skattens æstetik ser enestående stykker, og omvendt understreger forskelle, hvor katastrofens æstetik ser ligheder. Den skal arbejde gennem overgange og

rokingeringer, der åbner nye rum og skaber nye betydninger.

Den aktuelle erfaring med mennesker, der fylder museerne i massevis, kræver en radikal genovervejelse af de samme fundamentale forestillinger, som er baggrund for samlingen, altså konserveringen og udstillingen af ting. To faktorer fortjener opmærksomhed. For det første menneskemængdernes tendens til at ofre mere opmærksomhed på reproduktionerne (postkort, fotografier, plakater...) udstillede i museets boghandel end på originalerne udstillede i salene. Til grund for denne holdning, som er en vildfarelse for enhver *connaissanceur*, ligger ikke, at billedet foretrækkes for originalen, men ønsket om at købe, at tage med hjem, at samle tingene selv.

For det andet er det, der trækker folk til de store museer, ikke så meget ønsket om at se det udstillede, men det faktum, at store mængder allerede har set det og vil se det. Motoren i denne opførsel, der for kunstelskere ikke er mindre vildfaren end den første, er dog ikke viljen til at deltage i en kollektiv, korlignende vision, men ønsket om ikke at være fremmede for informationsprocesser, der langt overstiger mikromiljøet af museumsgæsters traditionelle område.

Det første fænomen kan ikke forklares ud fra et begreb om billedet, sådan som super-æstetikken ville gøre det, og det andet kan ikke forklares ud fra et begreb om den sociale deltagelse, sådan som anti-æstetikken ville gøre det. Disse begreber viser sig, også i deres perfektionering og udvikling, helt ude af stand til at gribe det mærkelige, gåden, den barokke dimension ved den aktuelle situation.

En samling er hverken skabt af enestående værker uden indbyrdes forbindelse eller af billeder, men af ting. Den tiltrækning, som den udøver, afhænger af, om den mellem tingene skaber et net af relationer, hvor tilskueren ikke kan lukkes ude. Besiddelsen af

en reproduktion, et katalog, en video tilfredsstiller dette krav på en måde, der er latterlig, men i omfang er større end det blot at se objektet.

Det område, der åbnes med en samling, er hverken den offentlige, veluddannede opinion eller den sociale deltagelse, men et rum der tiltrækker os, netop fordi det ikke kan kontrolleres og besiddes. Den mulighed for membership, som nogle museer tilbyder, tilfredsstiller dette krav på en måde, der er latterlig, men i omfang er større end det at læse avisernes omtale af udstillingerne. Samlingens gåde lader sig ikke adskille fra samfundets gåde.

*På dansk ved Birgit Eriksson*

Oversat fra kapitlet „Arte, tempo e spazio“, s. 82-99 i Mario Perniola: *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*. Genova: Costa & Nolan 1990.

#### Litteratur

- Theodor W. Adorno: „Valéry, Proust Museum“, in *Prismen*, Frankfurt am Main 1955.  
 Pierre Bourdieu: *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris 1966.  
 Remo Guidieri: „L'imaginaire du musée“, in *Res* nr. 9, Cambridge (USA) 1985.  
 Arnold Hauser: *Le teorie dell'arte*, Torino 1969.  
 George Kubler: *The shape of time: Remarks on the history of things*, New Haven/London 1962.  
 Adalgisa Lugli: „La ricerca come collezione“, in *Enciclopedia in Roma barocca*, Venedig 1986.  
 Robert Lumley (red.): *L'industria del museo*, Genova 1989.  
 Jean François Marquet: „La quête isiaque de Athanasius Kircher“, in *Les études philosophiques* nr. 2-3, 1987.  
 André Malraux: *La voix du silence*, Paris 1951.  
 John Wilson: „L'Egitto“, in *La filosofia prima dei Greci*, Torino 1963.  
 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1917.