

# Den form, der aldrig hviler

## Bidrag til kritik af Georges Didi-Hubermans billedmorfologi

TOBIAS DIAS

*På trods af formalismens bad standing synes den ikke desto mindre at have overlevet i både artikulerede og stumme variationer. Denne tilsyneladende uomgængelighed gør naturligvis ikke kunsthistorien per se til en formalistisk disciplin, men det gør en teoretisk diskussion af formbegrebet nødvendigt. Spørgsmålet, der her skal optage os med afsæt i Didi-Hubermans forfatter-skab, er mindre, hvad kunst- og billedformer er, end hvordan de virker – og hvordan sådanne former allerede er formet af en række sociale former.*

---

For at akademiske mænd skulle blive glade, måtte universet derfor tage form.

— *Georges Bataille, Documents, 1929*

I virkeligheden er det, vi har behov for, slet ikke institutioner, men former. For det forholder sig således, at livet, uanset om det er det biologiske, det singulære eller det kollektive liv, netop er en fortsat skabelse af former. Det er tilstrækkeligt at opfatte dem, at acceptere at de kan fødes, at give rum for dem og følge med i deres forvandlinger. En vane er en form. En tænkning er en form. Et venskab er en form. Et værk er en form. Et fag er en form. Alt det, der lever, er ikke andet end former og interaktioner mellem former.

— *den usynlige komité, Fra nu af, 2020 [2017]*

Hvor blev formalismen af? Har den nogensinde været væk? Og hvorfor kan vi ikke klare os uden et formbegreb? Vi kan starte med at registrere en signifikant tvetydighed: Formalismen er på én og samme tid både en sædvane og en fornærmelse.<sup>1</sup> Førstnævnte fordi selve formbegrebet er intimt forbundet med dannelsen af kunsthistorien som videnskabelig disciplin; sidstnævnte fordi formanlysen gennem hele det tyvende århundrede er blevet anklaget for at abstrahere kunsten fra den historiske og materielle virkelighed, den uomtvisteligt er en del af. Det er imidlertid langt fra klart, hvad vi taler om,

når vi taler om formalisme, om formanalyse, om form. Som den italienske kunstteoretiker Andrea Pinotti har formuleret det, synes formbetegnelsen at rumme et så "enormt semantisk spektrum, at man nemt kunne blive i tvivl om, hvorvidt den overhovedet kunne være til nogen nytte for den kunsthistoriske metodologi og billedteori. Og ikke desto mindre, på trods af dets forvirrende polyvalens, fremstår dette begreb i dets tusindårige historie som et uundværligt og uundgåeligt redskab for historikere og teoretikere" (Pinotti, 2021, p. 109)<sup>2</sup>. Det presserende spørgsmål i enhver diskussion af formalismens diskursive og ideologiske status i kunsthistorien kan derfor med en vis ret formuleres, som det er gjort af den franske kunsthistoriker Yve-Alain Bois i 1996: "Hvis formalisme?" Problemet med det spørgsmål er imidlertid dets indbyggede tillid til en velvillig selvidentifikation som "formalist". Hverken notoriske "protoformalister" som Clement Greenberg eller Michael Fried identificerede sig som formalister. Selv *October*, det tidsskrift, der, som den engelske filosof og kunstteoretiker Peter Osborne har gjort opmærksom på, gjorde formalismespørgsmålet til selve hovedproblemet i den angelsaksiske kunstteoretiske reception af *French Theory* fra 1980'erne frem (og som bekendt blandt andre inkluderede Bois), brugte mere tid på at distancere sig fra Greenbergs "æstetiske formalisme" end at fastholde en kontinuitet (Osborne, 2013, p. 93). Vi bør derfor til Bois' spørgsmål tilføje: Hvis det er formen, der udgør afsættet – eller i hvert fald et centralt omdrejningspunkt – for den kunsthistoriske analyse, hvilken form taler vi så om her? Hvad er det, vi ser efter, når vi ser efter former? Hvad er det vi gør, når vi bedriver formalistisk analyse?

I forsøget på at besvare disse spørgsmål, er det ganske iøjefaldende, i hvor høj grad formalismebegrebet har en tendens til at smelte sammen med Greenbergs historisk specifikke diskurs og de forskellige forsøg omkring *October*-tidsskriftet på at kritisere og revitalisere en kritisk formalistisk analyse. Kritikken af formalismen er derfor i mange kredse synonym med såkaldt "Greenberg-bashing" (Lütticken, 2020). I efterkrigstiden formåede Greenberg med stor gennemslagskraft at ophøje de abstrakte ekspressionister til det foreløbige endepunkt i en autonomiseringsproces, der siges at starte med Édouard Manet og udmøntede sig i Jackson Pollocks undersøgelse af maleriets mediespecifikke selv-referentielle og todimensionelle "flade". "Renæssancekunstens motto, *Ars est artem celare*, omveksles til *Ars*



ILL. 1

Anna Truit: *Clement Greenberg looking at a painting by Kenneth Noland*, ca.1974, fotografi, © Estate of Anna Truit. All rights reserved 2023/Bridgeman Images. For værket af Noland, som Greenberg ser på: © Kenneth Noland/VISDA.

*est artem demonstrare*”, som Greenberg skrev (Greenberg, 1940, p. 307). Maleriets sandhedsværdi skulle ekstrapoleres fra maleriets fladhed selv, dets overflade udgjort af enkle former og primærfarver hinsides enhver semantisk betydningsdannelse og de samfundsmæssige forhold, det skylder dets eksistens. For en stund udgjorde Greenberg og kongeniale en vigtig kunstkritisk legitimering af læsningen af de abstrakte ekspressionisters værker som det liberale demokratis frihedsmonumenter; med andre ord, kunstens depolitiserende politik, eller slet og ret “modernistisk propagandakunst”, der på æstetisk og nonfigurativ vis sanktionerede og hyldede den individuelle autonomi i de kapitalistiske demokratier (Staal, 2019, p. 68-71). Dét var kunstkritikken og kunstværkets “sociale form” i efterkrigstidens kapitalistiske-keynesianske akkumulationsregime og hysteriske anti-kommunistiske kontekst. Som Bois skriver i førnævnte tekst, abonnerede Greenberg på en aristotelisk formalisme “hvor form er en a priori UFO, der lander på den rå materie, redder den fra dets mørke træghed, for dernæst at transportere den til et solskinsrige af idéer” (Bois, 1996, p. 11). Det er ikke

mindst i lyset heraf, at formalismen i kunstkritiske sammenhænge længe har haft et ilde rygte; som signatur for en dekontekstualiserende og depolitiserende praksis, der abstraherer kunstværket fra dets sociale relationer, medier og intellektuelle kontekster. I det lys er spørgsmålet måske mindre “hvis formalisme?” end “hvem tør være formalist?”

I denne artikel ønsker jeg at diskutere nyere formalistiske diskussioner og bidrag fra midten af 1990'erne og frem. Jeg vil således se nærmere på bidrag til at udvikle et kritisk formbegreb i den kunsthistoriske analyse, med særlig vægt på, hvad jeg betragter som et af de mest originale forsøg på at adressere og konfrontere behovet for et nyt formbegreb – der i dette tilfælde mindre er formalistisk end morfologisk (jeg vender tilbage til denne distinktion). Dette originale forsøg finder vi i Georges Didi-Hubermans forfatterskab. Udgangspunktet for artiklen vil være to kongeniale men ikke desto mindre fundamentalt modsatrettede forsøg på at “redde” eller aktualisere formbegrebet i Georges Batailles idé om “det formløse” (*l'informe*), der i midten af 1990'erne viste sig at udgøre et slags konceptuelt *objet trouvé* i henholdsvis Didi-Hubermans bog *La Ressemblance informe* fra 1995 og Rosalind Kraus og Yve-Alain Bois's udstilling og bogudgivelse *L'informe: mode d'emploi* på Centre Pompidou fra året efter (den engelske version, jeg i artiklen henviser til, udkom i 1977 med titlen *Formless: A User's Guide*). Jeg vil kort diskutere, hvordan disse to bidrag kan ses som forsøg på mindre at begrave formanalysen for stedse (hvilket ellers idéen om det formløse kunne forlede en til at tro) end at redde et mere dynamisk og kritisk formbegreb for den kunsthistoriske analyse. Jeg vil vise, hvordan Didi-Huberman i vid udstrækning udvider terrænet for en formalanalyse, for en produktiv omgang med kunstneriske former og billedformer, samtidig med at jeg vil påpege hans i mine øjne indiskutable blinde pletter og problemer. Afslutningsvist vil jeg derfor rejse en række kritiske spørgsmål til denne billedmorfologis fortrængning af kunstens og billedets “sociale form”, en slags fortrængningens fortrængning.

### Det formløses form

I modsætning til de fleste kunsthistoriske diskurser, der enten anser formens modsætning som “indholdet” eller “materialet”, markerer interessen i

Georges Batailles idé om det formløse et tydeligt kontekstuel og teoretisk skifte. Dertil må det siges at være mere end symptomatisk, at forsøget på at redde en formalanalyse finder sit arnested i dets tilsyneladende negation, det formløse. Men hvad er så det formløse? Og hvordan omsættes det til kunsthistorisk analyse? Lad os starte med at læse Batailles lille tekstklynge, som oprindeligt figurerede som et ordbogsopslag i det franske avantgardistiske tidsskrift *Documents* i 1929.

En ordbog begynder, når den ikke længere tildeler ordene mening, men deres opgaver. Det formløse er således ikke blot et adjektiv, der har en given mening, men et begreb, der har til hensigt at bringe tingene ned på jorden, hvilket kræver, at enhver ting har sin egen form. Hvad det betegner, har ingen retmæssighed i nogen forstand og bliver alle steder klemmt, ligesom en edderkop eller en regnorm. For at akademiske mænd skulle blive glade, måtte universet derfor tage form. Al filosofi har intet andet mål: det er et spørgsmål om at give en frakke til, hvad der er, en matematisk frakke. På den anden side, at bekræfte, at universet ligner ingenting og kun er formløst, svarer til at sige, at universet er ligesom en edderkop eller spyt. (Bataille, 1991, p. 382)

For Bataille er det formløse ikke et filosofisk begreb, som "akademiske mænd" kan benytte sig af til at give universet form. Det er et anti-begreb i den forstand, at det har til hensigt at underminere enhver konceptualiserings- og formgivningsproces; eller snarere afsløre en sådan proces som en slags beherskelsesteknik, der mindre siger noget om universet, end det subjekt ("den akademiske mand"), der foregiver at tale på vegne af universet. Men det er også mere end det: Afvisningen og negationen, der muliggør en erfaring af, at "universet ligner ingenting", rummer også en befrielse, der – læser vi Batailles anti-ordbogsopslag i lyset af hans større tekstproduktion i slutningen af 1920'erne og 30'erne – havde at gøre med intet mindre end aftegningen af konturerne af en ny materialismeteori, der endda i sig selv indeholdt kimen til en ny revolutionsteori. Dette er ikke stedet for at rekonstruere sådanne konturer. Det er i vid udstrækning blevet gjort af andre, bedre end jeg selv ville kunne have gjort det.<sup>3</sup> Spørgsmålet her er snarere, hvordan og hvorfor denne ambition om at "bringe tingene ned til jorden" – ned i det formløse univers – udgør et afgørende teoretisk springbræt for tre prominente kunsthistorikeres forsøg på i 1995-96 at fremskrive en ny formalisme eller morfologi.

Trods afgørende forskelle i fortolkningen og den analytiske appropriation af begrebet om det formløse er Didi-Huberman og Krauss og Bois enige om én ting: Det formløse omhandler hverken den blotte repræsentation af objekter eller andre entiteter uden (fast) form, en slags naturalistisk formløshed, ej heller tematiseringen af, hvad den bulgarske-franske litteraturkritiker Julia Kristeva kaldte "objekter": ekskrementer og andre amorfe obskøniteter, der ikke anses som værdige til kunstnerisk bearbejdelse, og som er at finde overalt i *Documents* i eksempelvis Eli Lotars eller Jacques-André Boiffards fotografier. Særligt idéen om det formløse som en "objekt" tematik er genstand for meget kritik hos Krauss og Bois, hvilket nok ikke mindst skyldes nyheden om en samtidig udstilling på Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris med titlen "De l'informe à l'objet" (Fra det formløse til det objekt), en udstilling der imidlertid aldrig blev til noget. En anden rivaliserende diskurs, Krauss og Bois ikke overraskende kæmper imod, er selvfølgelig Didi-Hubermans fortolkning af det formløse, der først blev fremsat i en lille tekst i 1994 og altså året efter udkom i bogformen *La Ressemblance informe* til stor fortvivlelse (ifølge Didi-Huberman) for Krauss, der både anklagede ham for at have stjålet Krauss' teoretiske arbejde med det formløse og forsøgte at få ham til at trække sit manuskript.<sup>4</sup> Der kan næppe herske megen tvivl om, at en del af årsagen til disputationen mellem de to "lejre", den noget perfide tone i særligt Krauss' udtalelser om Didi-Hubermans arbejde,<sup>5</sup> og dennes indtil for blot ganske nyligt iøjefaldende fravær i en angelsaksisk kunststoffentlighed, skal findes i striden i 1995.

Ser vi bort fra disse akademiske magtkampe, er det imidlertid værd at understrege, at Didi-Huberman, Bois og Krauss deler det grundlæggende synspunkt, at det formløse hverken skal tænkes som et rent visuelt fænomen (*eidolon*) eller en bagvedliggende idé (*eidōs*), men snarere som en materiel "operation", en praksis, der foranstalter eller eksekverer en særlig måde, hvorpå kunstværker (Bois, 1997a, p. 18) og billeder (Didi-Huberman, 2019, p. 39) fremtræder og kommer til syne. Med Batailles generelle status i poststrukturalistiske og postmoderne kredse in mente, er der ingen tvivl om, at begge lejre her alluderer til den politiske, systemnedbrydende og negerende impuls, som Bataille forlener det formløse med.<sup>6</sup> Hos Bois og Krauss og Didi-Huberman er denne impuls dog helt rømmet for den svulstige avantgardistiske satsning, som den for Batailles vedkommende

var ensbetydende med, ikke mindst i hans *Acéphale*-foretagende, som han påbegyndte nogle år efter nedlukningen af *Documents*. Krauss anerkender i konklusionen til *Formless: A User's Guide* ret beset de mere politiske undertoner ved kort at referere til Batailles affirmation af Karl Marx' idé om pjalteproletariatet som "den ubestemmelige, opløste, omtumlede masse, som franskmændene kalder la bohème", denne "ikke-repræsenterbare skandale", som Krauss kalder det, der er "lavere end lav" (Krauss, 1997, p. 247). Et mere samtidigt eksempel, som Bataille med sikkerhed kendte til, var Oswald Spenglers *Vesterlandets Undergang*, et morfologisk sammenbrudsnarrativ af den vestlige kulturs degeneration til en "formløs" civilisation, hvis primære manifestationer var den "rodløse" bypøbel, der i stigende grad havde erstattet det mere organiske "folk" (Spengler, 1920, p. 502). Vi skulle vente mere end femten år på, at Didi-Huberman satte sig for at udvikle denne ellers afgørende relation mellem form eller figuration af "folket" og det politiske som sådan i bogen *Peuples exposés, peuples figurants* (Didi-Huberman, 2012). I det store og hele er den historiefilosofiske og politiske ramme for henholdsvis Didi-Huberman og Bois' og Krauss' diskussion af det formløse imidlertid væsentligt nedtonet, hvis ikke direkte afviklet. Klasse- og samfundsanalysen er forduftet. Hvorfor det er problematisk, vender vi tilbage til. Det vigtige at være opmærksom på her er, at begge "lejre" på mange måder skriver hinsides afslutningen på en særlig kunsthistorie, nemlig den lineære og teleologiske fremskridtshistorie, som også blandt andre Hans Belting og Arthur Danto med forskellige begrundelser anså som obsolet nogle år forinden. For både Didi-Huberman og Bois og Krauss udgør denne specifikke *posthistoire* tilstand i kunsthistoriografien et mulighedsrum for helt at gentænke disciplinen og herunder særligt forholdet til modernismen. Det handler således ikke mindst om at dekonstruere og deklassere afgørende kunstteoretiske og -historiske begreber, hvoraf formbegrebet må siges at være afgørende.

Hvis det formløse hverken handler om repræsentativ formløshed – flydende og utydelige konturer – eller det abjekte og ækle, der bryder den æstetiske og politiske kontrakt om, hvilke former, som bør vises og ej, hvad er det så? Både Bois og Krauss og Didi-Huberman skriver ud fra den præmis, at det formløse som *begreb* mindre har en specifik "mening", end indebærer en særlig "opgave". Det er altså et begreb, der aftegner noget

man *gør*; det aftegner en “samling af operationer”, som Bois skriver. For Bois og Krauss giver det formløse således anledning til at omskrive og “stryge” modernismen “mod hårene”, her særligt den greenbergske version (Bois, 1997a, p. 16). Ifølge dette narrativ, som de skriver, hed det, at “da først kunsten frigjorde sig fra repræsentationens begrænsninger, skulle den retfærdiggøre sin eksistens som en søgen efter dets egen essens” (Bois, 1997a, p. 25). Problemet her er ikke blot den autonomiforståelse et sådant narrativ indebærer – Manets maleriske “indifferens”, den tilsyneladende sjuskede og uordentlige behandling af karakterer og objekter var det første trin til maleriets frigørelse fra at skulle repræsentere verden, en fortolkning Bataille i øvrigt delte (Bataille, 2014, p. 28)<sup>7</sup> – men de underliggende antagelser, dette “formalistiske” kunstsyn hviler på. Ifølge dette kunstsyn er kunsterfaringen udelukkende optisk; den ses oprejst, dvs. vertikalt, med fødderne plantet på jorden “langt fra den horisontale akse, der regerer dyrenes liv” (Bois, 1997a, p. 25). Kunsterfaringen abstraherer herved betragteren fra sin krop, ikke blot fordi man står oprejst og kigger på en billedramme, men også fordi selve kunstnerens og betragterens vellykkethed angår evnen til – trods al uorden, kaos og angivelig “formløshed” – at samle sig omkring en “ideel enhed” eller “formel fylde” (Bois, 1997a, p. 25). Her står tiden stille, det absolutte, *dét*, der ophæver enhver tid, er idealet, hvad end vi har at gøre med Kazimir Malevich’ suprematistiske malerier eller Piet Mondrians abstrakte billedtableauer. Det er i et opgør med disse “myter”, at det formløse for Bois og Krauss udgør afsættet for en række “operationer”, de via Bataille opsummerer som horisontale, lavmaterialistiske, pulserende og entropiske. Disse operationer er formløse, fordi de negerer og afviser denne særlige greenbergske modernismeforståelse, denne særlige formalisme, men også fordi de på forskellig vis deltager i en bataillesk nedbrydning af verdens semantik og kategoriale alt-for-menneskelige formelle orden, der fortrænger materien selv og den for Bataille altid nærværende, indestængte og spildte erotiske energi. Jackson Pollocks “drypmalerier” er indenfor disse rammer ikke, som Greenberg eksempelvis mente, “luftspejlinger”, hvor “materien er atomiseret af en slags illusion af ren synlighed”, men en horisontalisering af maleriet (i bogstavelig forstand, eftersom det er blevet til ved at ligge på jorden, men også i mere overført betydning, eftersom dets billedflade ikke er adresseret til den stående betragter), hvor Pollock





ILL. 2

Hans Namuth: *Jackson Pollock*, 1950, Courtesy Center for Creative Photography, University of Arizona, © 1991 Hans Namuth Estate.

erstatte penslens berøring af lærredet med en gestik, der iscenesætter den flydende pigmentmasses egen gennemtrængning af tyngdekraften, før det lander på "jorden" (Bois, 1997a, p. 28).

Som Krauss skriver i konklusionen til bogen, der ledsagede udstillingen, skal det formløses skæbne til dels findes i en "frigørelse af vores tænkning fra det semantiske, fra vores trældom til tematikker" (Krauss, 1997, p. 252). Anliggendet er helt åbenlyst at insistere på vigtigheden af at kigge på de strukturelle og formelle "operationer", eller hvad Krauss også beskriver som de "funktionelle faktorer" i et givent kunstværks operation (Krauss, 1997, p. 248). På paradoksal vis udgør det formløse således springbrættet for at legitimere en formalistisk-strukturalistisk kunstkritik hinsides Greenberg; en kunstkritik, der dekonstruerer Greenberg og andre modernismediskurser, uden at stille spørgsmålstejn ved den grundlæggende impuls.<sup>8</sup> Hvorfor? Fordi kunstens formelle særstatus aldrig deklasseres. Kunstkritikeren frikøbes således stadig for en mere sammenhængende og kontekstualiserende analyse af de sociale og politisk-økonomiske "funktionelle faktorer" i en abstrakt opretholdelse af en formalistisk kunstimanens, der forudsætter en borgerlig idé om kunstnerisk autonomi.<sup>9</sup> Som kunstteoretikeren Kerstin Stakemeier har gjort opmærksom på i forbindelse hermed, skyldes dette selvfølgelig ikke mindst den "idealistiske" rest fra Greenberg, der bag om ryggen på Krauss og Bois naturaliserer kunstværkets "givethed" som garanti for kunsthistorikerens genstandsfelt og kompetencer (Stakemeier, 2017, p. 20).

Hvor det formløses deklassering for Bois og Krauss altså har at gøre med et opgør med en særlig udbredt modernismeforståelse og udviklingen af en nyformalistisk formløs grammatik, knytter Didi-Huberman imidlertid an til et større billedantropologisk spørgsmål om mimetisk lighed og mere præcist det tilsyneladende oxymoron, som er at finde i selve titlen på hans bog, *lighedens formløshed*.<sup>10</sup> Hvad der interesserer Didi-Huberman er, hvordan Bataille i *Documents* er optaget af selve uordenen i relationen mellem det repræsenterede og dets referent; eller rettere strategier og operationer, der gør idealet om den formelle kongruens, der sikrer verdens orden – det som Thomas Aquinas kaldte "*convenientia in forma*" – uvirkelig (Didi-Huberman, 2019, p. 403). Med denne mere antropologiske og transhistoriske tilgang er Didi-Huberman i langt højere grad end Bois og Krauss loyal mod Batailles projekt: Form og dens dialektiske modsætning, det formløse, har at gøre med vores "erfaring" af og i billeder, der i sig selv udgør en måde at erfare verden på;<sup>11</sup> form(løshed) er en grundlæggende

antropologisk og epistemologisk kategori, og billederne udgør et af de steder, hvor denne kategori bliver sat på prøve, forhandles og overskrides. Før Bataille begyndte at tale om en *indre erfaring*, titlen på hans berømte bog fra 1943, var han ifølge Didi-Huberman optaget af “visuel erfaring, en erfaring af form” (Didi-Huberman, 2019, p. 404). Som Didi-Huberman argumenterer for, er “formen” for Bataille mindre grænseoverskridelsens objekt end selve “*stedet*” for grænseoverskridelse (Didi-Huberman, 2019, p. 19). Form er formløshed. Det er ikke, som Bois og Krauss ellers hævder, formens negation, men derimod “åbningen af en strid [mêlée]”, en konflikt (Didi-Huberman, 2019, p. 19).<sup>12</sup> Det ser vi ifølge Didi-Huberman eksempelvis, når Bataille i *Documents*-artiklen “Storetåen” beskriver den grundlæggende antropologiske konflikt, som storetåen giver anledning til, ved på én og samme tid at være den mest menneskelige del ved den menneskelige krop, dét der muliggør den karakteristiske oprette gang og et “hoved hævet mod himlen og himmelske ting”, men også det, der er jorden nærmest, det, der er sunket ned i mudder (Bataille, 1929, p. 297). Bataille ledsagede sin artikel med en montage af fotografier af førnævnte Jacques-André Boiffard. Denne montage af fremmedgørende nærbilleder eller “portrætter” af den legemsdel, der er mennesket allernærmest og fjernest, iscenesætter på slående vis den “disproportionale lighed” i mennesket selv, der for Bataille gør enhver antropomorfisme til en løgn. Boiffards “dokumenter” eller “organiske fragmenter” af forstørrede storetæer, skriver Didi-Huberman, fordrer hverken en “æstetisk smagsdom” eller en ikonografisk “forståelse”, men snarere en slags “indbrudseffekt” (*efficacité d’effraction*) (Didi-Huberman, 2019, p. 62): Vi erkender her vores egen disproportionalitet, fremmedheden i det, der umiskendeligt ligner os selv. Boiffards fotografier muliggør en erfaring af en “transgressiv lighed”, en lighed, vi kun kan erfare for så vidt vi fremmedgør os for os selv (Didi-Huberman, 2019, p. 20). Som Didi-Huberman understreger med henvisning til Batailles tekst, skal den fremmedgørende effekt i nærbillederne ikke findes i en form for surreal repræsentation, men snarere i disproportionen selv “uden transpositioner og til det punkt, hvor man skriger, ved at udvide øjnene: udvider dem foran en storetå” (Bataille, 1991, p. 302; Didi-Huberman, 2019, p. 58). Hvis der er tale om nogen bevidsthedsudvidelse her, er det en udvidelse, der bringer mennesket selv “ned på jorden”.



ILL. 3

Jacques-André Boiffard: *Gros orteil*, 1929, fotografi, © Mme Denise Boiffard.

For Didi-Huberman åbner det formløses “brugsværdi” for en ny konceptuel og praksisbaseret brug af former i og med arbejdet med billede og tekst. Det formløse er ikke et ideal, det har ikke noget “ultimativt billede”, men er snarere en situation, en erfaring, en kontakt, som Bataille iscenesætter og eksperimenterer med i *Documents* (Didi-Huberman, 2019, p. 183). For Didi-Huberman var denne formalistiske brugsværdi allerede i

fuldt omløb blandt både Batailles *Documents*-kammerater Carl Einstein og Michel Leiris og avantgardekunstnere som Sergej Eisenstein. Bataille bør derfor ifølge Didi-Huberman mindre læses som en teoretiker, end som en slags kurator for det formløse, en hemmelig agent i “mod-kunsthistorien”, som *Documents* udgjorde (Didi-Huberman, 2019, p. 14). I modsætning til Krauss og Bois’ deklassering af modernismen, der fastholder en sakral kunstimmanent analyse og dermed en formalisme for det formløse, forsøger Didi-Huberman således via Batailles *Documents* at gå planken ud: at praktisere en kunsthistorisk opmærksomhed på form(løshed) hinsides den kunsthistoriske reservation af “kunstværket” som det foruddiskonterede objekt. *Documents*’ eksperimenterende og heterogene udvalg af billeder fra kunsthistorien, etnografiske studier, avantgardistisk fotografi og billedkunst, Hollywoodfilm, katalogblade og meget andet udgjorde på mange måder *urscenen* for denne ambition.

### Goethe + Warburg + Bataille = Billedmorfologi

På de sidste sider af *La Ressemblance informe* vender Didi-Huberman sig mod, hvad man vel med god ret kan betragte som en overraskende figur i en 350 siders lang bog om avantgardistiske excesser: den tyske kunst- og kulturhistoriker Aby Warburg. Denne forbindelse er selvfølgelig ikke overraskende retrospektivt, men det måtte den – med et vist forbehold, som nævnt nedenfor – have været i midten af 1990’erne. Det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er Didi-Hubermans forsøg på at forbinde Batailles formløse ikonografi med Warburgs “navnløse videnskab”, som Giorgio Agamben på et tidspunkt har kaldt det (Agamben, 1999). Didi-Hubermans forfatterskab er selvfølgelig fyldt med anakronistiske konstellationer af forskellige billeder, objekter og teoretikere. Det handler altid om at opsøge relationer fremfor forskelle; affiniteter og sammenstød fremfor divergenser og frastødninger. Men i dette tilfælde synes det særligt afgørende, eftersom det muliggør at forbinde en særlig omgang med og fortolkning af form, af hvad Warburg kaldte “*pathosformel*” og Bataille kaldte “det formløse”. Hensigten er her ikke at vurdere, i hvor høj grad Didi-Hubermans konstellation er rimelig – han abstraherer fra og udelukker uomtvisteligt en række vigtige forskelle – men snarere at pege på,

hvordan den understreger et gennemgående træk ved, hvad vi kan kalde Didi-Hubermans billedmorfologi. Jeg benytter mig her af termen morfologi (Bois' term for Greenbergs ufo-formalisme), et begreb først dannet af Goethe, fremfor formalisme, fordi det er den term, Didi-Huberman selv synes at foretrække. I *Atlas, ou le gai savoir inquiet* (*Atlas, eller den ængstelige, muntre videnskab*), der i selve titlen referer til *La Ressemblance informe*, der som bekendt forsætter "ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille" (eller den muntre visuelle viden ifølge Georges Bataille), kalder han således Goethes morfologi for en "visuel munter videnskab" og sætter dermed Goethes eksperimentelle studier af organiske formers udvikling i forbindelse med både Batailles "mod-kunsthistoriske" projekt *Documents* og Warburgs *Mnemosyne Atlas*.<sup>13</sup>

Det, der tiltrækker Didi-Huberman ved Goethes morfologi, er på mange måder det samme som det, der tiltrækker ham hos Bataille og Warburg: uskelneligheden mellem en "kunstnerisk aktivitet" og de "spekulative videnskaber og discipliner" (Didi-Huberman, 2011, p. 137), en videnspraksis mellem oplysning og romantik, som Goethe implementerede i sine morfologiske studier af den menneskelige anatomi, planter og andre organiske former. Via indsamling, observation, tegninger og andre eksperimentelle praksisser af forskellige organismers metamorfose og "irregulære" og "tilfældige" udviklingslove aftegnede han således ifølge Didi-Huberman en "almen formvidenskab" for den "diastole [...] og systole [...] pulsering af konstant forandrende former" (Didi-Huberman, 2011, p. 144-145; Goethe, 1986). Hvad Goethe udforskede, skriver Didi-Huberman med henvisning til Ernst Cassirer, var derfor ikke en genealogi, en tilblivelseshistorie, men en ansamling af former, der skulle muliggøre en afdækning af deres metamorfose (Didi-Huberman, 2011, p. 148). Det er i forlængelse heraf, at Didi-Huberman hævder, at Goethe "åbnede vejen til en patosmorfologi for Warburg", altså selve idéen om *pathosformel* (Didi-Huberman, 2002, p. 211). Til det havde Warburg selvfølgelig også brug for en vis portion Friedrich Nietzsche, en vitalisme, en "intensitet", som ikke kan findes hos Goethe, og som kunne understrege, hvordan den *pathos*, Warburg kunne identificere i alt fra Lacoön-skulpturen i Vatikanet til Sandro Boticellis eller Domenico Ghirlandaios nymfer, fremfor at stå i modsætning til *form*, fremkalder den (Didi-Huberman, 2002, p. 211). Med andre ord: Hvordan form i et billede

aldrig er forudgiven eller stillestående, men dynamisk og udspændt mellem pathos og formel, “det formede” (*l’informé*) og det “formløse” (*l’informe*) (Didi-Huberman, 2019, p. 404). Det er denne “billedets dobbelte funktionsmåde”, som Didi-Huberman identificerer hos både Warburg og Bataille – og ligefrem hos Goethe. Denne dobbelte funktionsmåde aftegner en slags “symptomalæstetik”, en æstetik for det fortrængtes genkomst, forstået på den måde, at den skaber en opmærksomhed på det sitrende, potentielle og transgressive i enhver form; en overlevet patosformel, der altid sætter sig selv på prøve, en “form-prøve” (*forme-épreuve*), der altid går ud over sig selv, altid rammer den, der ser (Didi-Huberman, 2019, p. 405). En form, der aldrig hviler.

Denne symptomalæstetik handler ikke blot om en særlig måde at læse form på, en særlig formalanalytisk metode. I både Goethes, Warburgs og Batailles tilfælde havde det også at gøre med konstruktionen af en “munter videnskab” (der ret beset var væsentligt mere ængstelig i de to sidstnævntes tilfælde): En eksperimenterende omgang med billeder, tegninger og diagrammer, der “afstår fra at fikser billedet” til fordel for en dynamisk “montage af heterogene elementer”, som i sig selv udgør en “form for tænkning”, der bestandigt antager nye former i de- og remontager af enkeltelementer (Didi-Huberman, 2019, pp. 460, 482-483, 484).<sup>14</sup> Didi-Hubermans billedmorfologi rummer altid disse to elementer af det enkelte, det unikke, billedes evne til at “åbne en konflikt”, iscenesætte en krise, takket være spændingen mellem dets form og dets patos, og de uendeligt mange måder denne konflikt kan bearbejdes på ved at indgå i konstellationer med andre billeder i en visuel form for tænkning, som det eksempelvis er tilfældet i Warburgs *Mnemosyne Atlas* og Batailles *Documents*. Det er også her, vi skal finde den dobbelte betydning af Walter Benjamins berømte formulering, som Didi-Huberman ofte ynder at anvende, om “at læse det, som aldrig blev skrevet” (Benjamin, 1977, p. 213): Læsning skal her både forstås som erfaringen og fortolkningen af et billedes “form-prøve”, en sætten sig selv på prøve – men også genlæsning i forståelsen en “jubilende formpraksis”, en morfologiske efterprøvning af billeder i montager, der muliggør nye læsninger, nye “formkriser” (Didi-Huberman, 2019, pp. 406-407). Som Jacques Rancière også har gjort opmærksom på, *fremskriver* Didi-Huberman i særlig grad billedernes agens. Det er Didi-Hubermans

skrift, der er garant for billedernes transhistoriske “overlevelse”, en poetisk morfologi, der med “dansende” ord tildeler billederne en stemme (Rancière, 2018, p. 17). Først takket være Didi-Hubermans “digt-billeder” (*poème-tableau*), kan vi se billederne, læse dem, som de aldrig før er læst (Rancière, 2018, p. 17). For Didi-Huberman er dette slægtskab imidlertid mindre et problem, et udtryk for en særlig hermetisk og problematisk skriftpraksis, end et erkendelsesmæssigt vilkår (Didi-Huberman, 2018).<sup>15</sup> Vi kan for ham aldrig adskille billedet fra dets læsning og erfaring. Analysen af billedets patosformel er altid en “form-prøve”, det forudsætter altid en erfaring af og i billedet. Kunsthistorikeren må derfor nødvendigvis give afkald på “forstanden” og trangen til at forklare “billeder”, afkald på trangen til at adskille billedets form og dets analytiske dissektion, for desto bedre at kunne lade forestillingsevnen og den kunsthistoriske montagepraksis gøre deres arbejde, uden hvilket en læsning, en “form-prøve”, aldrig vil finde sted (Didi-Huberman, 2018, p. 24).

### Fortrængingens fortrænging

Som Carl Einstein – en anden af Didi-Hubermans “helte” – bemærkede for snart hundrede år siden, havde kunsthistorien en tendens til at se sig selv som en naturlig proces, “en slags geologi”, der blot præsenterer kunsten som an asocial “morfologi af objekter”, en abstraktion fra menneskets socialitet, der bekvemt inddeler kunsten i “formale grupper, man betegner som stil” (Einstein, 1992, pp. 366-367). Det singulære kunstværk udgjorde for Einstein her det kunsthistoriske korrelat til det liberale individs selvopretholdelse i det kapitalistiske samfund. Forudsætningen for opkomsten af den kunsthistoriske disciplin var en teoretisk og praktisk abstraktion fra de sociale relationer, som udgjorde såvel kunstens som individets mulighedsbetingelser: den kapitalistiske pengeøkonomi. Som Einstein skrev i den posthumt udgivne bog *Die Fabrikation der Fiktion*, som han arbejdede på i 1930’erne: “Måske er den moderne kunsts historie blot en krønike for en hæmningsløs egoisme, en overavlet forfængelighed” (Einstein, 1973, p. 128).

Kritikken af den politiske økonomi er komplet fraværende i Didi-Hubermans forfatterskab. Det betyder selvfølgelig ikke, at han ikke er optaget af, hvordan kunstneriske repræsentationer og billeder er arne-



sted for, forhandler og udtrykker større samfundsmæssige formationer og konflikter. Denne interesse kan findes i mange af hans senere bøger og ofte med glimrende analyser til følge. Det samme kan i øvrigt til en vis grad siges om Krauss og Bois. Sidstnævnte har endda plæderet for en "materialistisk" formalisme, der i nærlæsninger af formelle strukturerer er i stand til at "dechifrere den dominerende ideologiske koder og strategier" (Bois, 1993, pp. xix og xxiii). Men hverken Didi-Huberman eller Bois er optaget af, hvordan kunsten (og billedet) i moderniteten er konstitueret af den kapitalistiske værdiform.<sup>16</sup> Der er tydeligvis grænser for, i hvor høj grad Didi-Huberman (og Bois) lader værket eller billedet "absorbere i de sociale mulighedsbetingelser", som David Joselit fint har formuleret det i en anden sammenhæng (Joselit, 1999). Didi-Huberman er ganske vist slet ikke så allergisk over for nye discipliner som visuel kultur og lignende, som Bois f.eks. er (se Bois, 1996); han ved godt, at denne udvidelse er nødvendig for kunsthistoriedisciplinen. Trods hans vidtfavnende anakronistiske konstellationer, opgøret med en lineær kunsthistorie og deklasseringen af hierarkiet mellem kunst og billeder, kunsthistorie og visuel kultur, er der imidlertid grænser for, hvor langt han vil gå. "Bevidst skaben distance mellem sig selv og omverdenen kan vel betegnes som den menneskelige civilisations grundhandling," som Warburg indleder sit *Mnemosyne Atlas* (Warburg, 1999, p. 162.). Og det er lidt som om denne distance bliver desto større jo tættere Didi-Huberman kommer på nutiden, som om hans intense opmærksomhed på historiens fortrængning, på billedets "ladethed" af heterogene *sam-tidigheder* i sig selv leder til en fortrængning af samtiden.<sup>17</sup> Det er med andre ord som om Didi-Huberman på sin egen måde hele tiden er i fare for at reproducere den abstrakte "morfologi af objekter", som Einstein advarede i mod. Vi taler her ikke blot om "historikerens vilkår". Vi taler om den relative upåvirkethed hans forfatterskab synes at have i forhold til opkomsten af internettets billedøkonomi, hvis infrastrukturer grundlæggende har forandret, hvad et billede er; vi taler om hans eget atlas, hans oprørsatlas, udstillingen *Soulèvements (Opstande)*, der, som kunsthistorikeren Giovanna Zapperi har bemærket, ikke blot i det store og hele udelod de feministiske bevægelser og kun sjældent tildelte kvinder og andre subjekter politisk subjektivitet, men også hver gang det nærmede sig nutiden – "opstandens epoke", som Joshua Clover har kaldt

“vor” tid – blev sløret, uklart og abstrakt (Zapperi, 2017; Clover, 2016). Vi taler om hans abstrakte idé om magt, der tenderer til at “opløse modstand i en rent formel eller tom gestus,” som Mikkel Bolt har formuleret det (Bolt, 2022, p. 118). Politisk opstand og oprør finder sted “på trods af alt”, bliver Didi-Huberman ved med at insistere på; der er altid en overmagt, men der er også altid modstand og derfor både lidelse og håb.

Hensigten er her ikke en passant – i sidste øjeblik – at diskreditere Didi-Hubermans arbejde, der åbenlyst har meget at byde på, men derimod blot at pege på nogle af de begrænsninger, hans blindhed for kunstens og billedets historisk specifikke *sociale former* indebærer. Med sociale former mener jeg her, groft sagt, de sociale relationer og medieringer, der udgør kunstens og billedets historisk specifikke mulighedsbetingelser i kapitalistiske samfund. Sociale former aftegner altså ikke en slags bagvedliggende idé (*eidós*), men derimod en række dynamiske og historisk foranderlige sociale relationer. Som den marxistiske økonom og teoretiker Alfred Sohn-Rethel formulerede det, kan vi sige, at sociale former såsom vareformen (herunder selvfølgelig ‘arbejdskraften’) og pengeformen ganske vist kun eksisterer

i den menneskelige tænkning, men det udspringer ikke af tænkningen. Det er af umiddelbar samfundsmæssig natur og har sit udspring i de mellem-menneskelige relationers rum-tidslige sfære. Det er ikke personerne, der frembringer denne abstraktion, men deres handlinger, deres handlinger med hinanden. “De ved det ikke, men de gør det” (Sohn-Rethel, 1975, p. 42).

Sociale former skal altså forstås som *realabstraktioner*, en slags “ubevidste” former, som filosofen Sami Khatib har argumenteret for, der strukturer vores sociale relationer, og som vi kun retrospektivt kan erkende i tænkningen (Khatib, 2020, pp. 83-92). Vi kan ikke sanse disse abstrakte, sociale former på samme måde, som vi sanser et bord eller en jakke, men både den kritiske tænkning, kunsten og andre eksperimenterende praksisser kan hjælpe os til at forstå deres funktionsmåde.<sup>18</sup> For Didi-Huberman er disse former imidlertid i bedste fald sekundære, i værste fald slet og ret utilgængelige for vores erfaring. Svaret på et af de indledningsvise spørgsmål – “Hvad er det, vi ser efter, når vi ser efter former?” – er for Didi-Huberman altså forbundet med en særlig forståelse af den *erfaring*, han mener er indlejret i billedet. Denne erfaring er først og fremmest fænomenologisk, hvilket vil

sige sansemættet, kropslig og affektiv. Og med afsæt heri er Didi-Huberman opmærksom på de potentielle politiske konflikter i ansigtets lidelse, armenes gestik eller draperiets tekstur. I disse patosformer finder der en “deling af det sanselige” sted, som Rancière ville kalde det (Rancière, 2000). I patosformernes brydning og overlevelse opstår muligheden for at give en stemme til de “navnløse” og “undertrykte.” Det politiske er for Didi-Huberman først og fremmest en “sanselige begivenhed”, det handler om at “sanseliggøre”, om bestandigt at (op)finde sin form (Didi-Huberman, 2016, p. 84).

Dette skærpede, selektive blik for det sanseligt singulære, for de tilsyneladende allermest konkrete og patosladede former har imidlertid en pris. Kunsten, billedet og dets patosformer holdes altid ud i strakt arm, på sikker afstand af pengeformen, vareformen, værdiformen og andre “præformerende” sociale former, som Sven Lütticken har formuleret det i sin seneste bog (Lütticken, 2022). Didi-Huberman vælger altid det fænomenologisk erfarede til fordel for den samfundsmæssige totalitet og de *abstrakte* sociale former, der udgør de materielle betingelser for kunsten og billedet. Der er ingen *mediering* mellem billedets og kunstens erfaring og dets sociale relationer. Mere formløs – mere bevægelig og dynamisk – er Didi-Hubermans form(løshed) altså heller ikke. Det, han her går glip af, hvilket vil sige, *dét han ikke ser*, er, hvordan kapitalismens infrastrukturer, sociale relationer og ideologiske drivkræfter altid allerede giver form til og strukturerer subjektet, kunsten og billedet. Didi-Huberman ser ikke, erfarer ikke, kapitalens realabstraktioner. Eller rettere sagt, han både ser og erfarer kapitalens spektakel, som i sin kritik af Pier Paolo Pasolini og Giorgio Agamben, der i den lille bog *Survivances des Lucioles (Ildfluernes overlevelse)* klandres for i deres totalanalyser at afvise muligheden for enhver modstand, ethvert håb i reklamens og skærmens lys, samtidig med at han skaber et karikeret billede af kapitalens spektakulære “rige og herlighed” (titlen på en af Agambens bøger), der fremstår endnu mere “sublim” og uoverkommelig, end det f.eks. er tilfældet hos Agamben (Didi-Huberman, 2009a). Didi-Huberman både ser og taler altså om kapitalens spektakulære magt, men han hjælper aldrig med at afkode dens modsætninger, differentieringer og historisk specifikke former, og han bidrager hermed implicit til dens yderligere sanselige kryptering. Han abstraherer i sine analyser fra det realabstrakte – kapitalismens sociale relationer, subjektiviteter og

dominansforhold – til fordel for en angiveligt mere nær, kropslig og affektiv version af sanselighedens politik. Den historisk specifikke analyse ofres til fordel for det transhistoriske, erfaringsmættede og kontemplative møde med billederne. Didi-Huberman insisterer i forlængelse heraf på at skelne mellem “at tage stilling” (*prise de position*) og “vælge side” (*prise de parti*) (Didi-Huberman, 2009b) – og hvor sidstnævnte altid er i fare for at blive dogmatisk, i fare for at lukke for fortolkningen og mødet med billedernes “form-prøve”, er alene førstnævntes fænomenologisk informerede erfaringsbårne praksis det, der garanterer en åben og flertydig omgang med billederne. Der findes åbenbart ikke nogen dialektisk forbindelse mellem at tage stilling, at lade billederne selv problematisere virkeligheden, og så vælge side, at affirmere en antikapitalistisk satsning og engagere sig politisk og ideologisk, som så mange af Didi-Hubermans mandlige “helte” (Benjamin, Brecht, Bataille, Pasolini etc.) ellers synes at gøre. Didi-Huberman udvider med andre ord ikke blot det politiske spektrum i sine ofte fascinerende analyser, han afgrænser det samtidigt også. Ser vi Didi-Hubermans forfatterskab som et kunsthistorisk “distribution af det sanselige”, som en særlig måde at give en stemme til det fortrængte, oversete og endnu-ikke-læsbare i billedet, er det svært ikke at lægge mærke til den samtidige lukning af det sanselige rum, der gør ham ude af stand til at kontekstualisere og specificere “magten” og “modstanden.” Både en udstilling som *Soulèvements* og en række af hans senere bøger har åbenlyse træk af en depolitiserende morfologi af “digt-billeder” og billedmontager, der på forskellig vis er investeret i en transhistorisk og kvasi-metafysisk antropologisk kamp mod overmagten. Ligesom det var tilfældet med en række tyske kunsthistorikere, der i 1990’erne genopdagede Warburg, fortrænger Didi-Huberman i det store og hele det for sin generation fortrængte: den marxistiske analyse og den antikapitalistiske praksis, der med afsæt i en indsigt i kunsten og billedets sociale former bestræber sig på at bringe kunsthistorien ind i nutiden og de specifikke sociale relationer og konflikter den består af.<sup>19</sup>

Jeg vil her ganske kort afslutte med to praksisser – en kunstnerisk og kunstteoretisk – jeg mener overkommer nogle af de grundproblemer Didi-Hubermans forfatterskab sidder fast i, to “formalistiske” praksisser, der på ganske forskellig vis gør op med fortrængningen af det allerede fortrængte. Uden det tilsyneladende har fanget Didi-Hubermans opmærk-

somhed, har en række samtidskunstnere de seneste år arbejdet med et formbegreb, der ikke blot er et kunstnerisk eller æstetisk spørgsmål, men et grundlæggende socialt anliggende (Lütticken, 2023). Det ser vi eksempelvis i den hollandske kunstner Jonas Staals “organisatoriske kunst”, hvor han med egne ord eksperimenterer med en “morfologisk” praksis (Staal, 2016), der bl.a. har udmøntet sig i bygningen af et parlament i Rojava i Nordsyrien og senest en retssal for intergenerational klimakriminalitet (*Court for Intergenerational Climate Crimes*). Kunstneriske morfologier har her til hensigt at facilitere social organisation eller “performative forsamlinger”, som Staal også kalder det. For Staal er kunst en organisatorisk praksis, en “propagandapraksis”, der takket være dens arbejde med form både muliggør og forankrer sig i sociale bevægelsers radikale politik (Staal, 2019). Det handler om at tage stilling og vælge side på én og samme tid, om at propagandere, mens man konstruerer en mere-end-menneskelig retssal – og omvendt. Ved at udnytte kunstnerens evne til at “læse form”, skriver Staal, og dermed undersøge relationen mellem “den form, hvori vi organiserer, den form, hvori vi forsamles, den form, hvori vi kommunikerer og muligheden for politisk forandring, der resulterer heraf,” tildeles kunstneren en central politisk agens, uden på noget tidspunkt at ophøje sig selv til et heroisk subjekt (Staal, 2015). I en neo-konstruktivistisk gestus – Staal referer selv ofte eksplicit til de russiske avantgardister – handler det eksempelvis i *The New World Summit—Rojava* om konkret og på kollektiv vis at give form til de nye sociale relationer, der opstod efter selvstændiggørelsen af Rojava under den syriske borgerkrig i 2012. Ved både morfologisk at mime de politiske principper for det nye uafhængige demokrati og afholde et topmøde med politiske aktører med tilknytning til den “statsløse stat” giver Staal her ikke blot form til det nye demokrati, men manifesterer også både nødvendigheden af og muligheden for formmæssige eksperimenter i selv de mest konfliktuelle og skrøbelige politiske situationer.

Det andet og sidste eksempel, jeg her ønsker at pege på, der gør op med fortrængningen af det fortrængte (uden at være direkte rettet mod Didi-Huberman) kan findes i kunstteoretikeren Kerstin Stakemeiers udarbejdelse af, hvad hun kalder en “ubegrænset formalisme.” Ligesom Sven Lütticken er hun også optaget af at udvikle en materialistisk formalisme, men hendes interesse og udgangspunkt er anderledes. Det, hun tilbyder,



ILL. 4

Jonas Staal: *New World Summit—Rojava*, Democratic Self-Administration of Rojava and Studio Jonaal Staal, 2015-2018. Fotografi af Ruben Hamelink.

er en materialistisk teori for en kunstnerisk formpraksis, der satser på at afvikle sin egen formautonomi og dermed den begrænsning, som den borgerlige formalismediskurs og dens beslægtede idé om kunstens moderne autonomi fortsat sanktionerer. For Stakemeier er den såkaldte “moderne kunst” først og fremmest at betragte som en “disciplinering af æstetiske praksisser”, en proces på baggrund af hvilken den enten fremtræder som vare eller “kulturel dannelsesform” (Stakemeier, 2017, pp. 9-10). Det er i afvisningen heraf, at Stakemeiers materialistiske formalisme forsøger at indfange, hvordan forskellige kunstneriske praksisser i dag “denaturaliserer kunsten selv”, dens *sociale form som autonom*, via undersøgelsen og materialiseringen af, hvad hun betegner som patologiske, kriminelle og asociale “livsformer” (Stakemeier, 2017, pp. 22 og 25). Ligesom Didi-Huberman går Stakemeier genealogisk til værks. Hun trækker her ikke blot

på Carl Einstein – og til en vis grad Bataille – men endnu vigtigere på den feministiske og marxistiske autodidakte kunsthistorikere Lu Märten, hvis bog *Wesen und Veränderung der Formen und Künste (Formen og kunstens væsen og forandring)* fra 1924 leverer en uortodoks og “antimoderne” marxistisk analyse af, hvordan kunstnerisk formproduktion oprinder i en social og materiel formpraksis – arbejde – der ret beset stivnede, men ikke ophørte med den moderne kunst. Som Märten noterede i 1925, ved bl.a. at henvise til avispressens stigende formgivning af det sociale liv, er der “i dag næppe nogen form for menneskeligt miljø eller dagligdag, der ikke tjener kapitalistiske tendenser i forklædning” (Märten, 1982, p. 110). For Märten burde en kommunistisk formpraksis derfor mindre bestå i at opstille en slags “proklamerende tendens” (Märten, 1982, pp. 115-116), som det ofte var tilfældet i den samtidige Proletkult-bevægelse, end i at eksperimentere med og producere nye “revolutionære livsformer”, der ikke var belastet af “gamle æstetiske behov” eller tidligere epokers kunstbegreb (Märten, 1924, pp. 73 og 287). For Märten, som for Stakemeier, Staal og Lütticken i dag, var formalismen uomgængelig for enhver kritisk og emancipatorisk satsning.

*Tobias Dias, postdoc ved Kunsthistorie på Aarhus Universitet, hvor han i øjeblikket arbejder på projektet A Nameless Science: Art, Expertise, and Infrastructure, finansieret af Novo Nordisk Fonden. Hans forskningsfelt er kunst- og æstetikteori samt ‘videnspolitik’ i moderne kunst og samtidskunst. Hans tekster er udkommet i tidsskrifter og magasiner såsom e-flux journal, Texte zur Kunst, Periskop, ARKEN Bulletin og kritische berichte. Han er derudover redaktør for Nordic Journal of Aesthetics og medlem af det extradisciplinære kollektiv Organ for de autonome videnskaber. I 2023 kuraterer han programserien Experts of the Undercommons i Kunsthall Aarhus.*

## SUMMARY

### **The Form that Never Rests**

*Contribution to a Critique of Georges Didi-Huberman’s  
Morphology of Images*

Where did formalism go? Has it ever been gone? Responding to these questions, this article considers the work of Georges Didi-Huberman as a revival of a new kind of formalism, or rather, a morphology. The point of departure of the article is a critical account of the attraction in the mid-

1990s to Georges Bataille's notion of "the formless" in the competing works of Didi-Huberman and Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois. In contrast to the latter work that never evades a Greenbergian bourgeois notion of artistic autonomy, the work of Didi-Huberman could be seen as a more radical break with this tradition. Returning to the work of Warburg, Bataille, and even Goethe, Didi-Huberman's morphology of images contests the autonomy and privilege of the art form in the very writing of art history, which is seen as a 'formal' practice of montages of heterogeneous times and pathos formula, a practice that inscribes a politics of the sensible within the very agency of images. However, this "politics" is unable to account for the social conditions, that is the *social forms*, of art and images. This implies a decontextualized and quasi-metaphysical 'formal' politics that problematically abstracts any power or resistance from the real abstractions of capital.

#### NOTER

- 1 Tak til Marie Naja Lauritzen Dias, den anonyme fagfællebedømmer og ikke mindst Jakob Rosendal for hjælp og kommentarer i forbindelse med arbejdet med artiklen.
- 2 Alle oversættelserne er mine egne, medmindre andet er angivet, eller der henvises til en dansk tekst.
- 3 Se Noys, 1998; Bolt, 2009.
- 4 For Didi-Hubermans beskrivelse heraf, se det nye efterskrift i genudgivelsen af *La Ressemblance informe* (Didi-Huberman, 2019). Didi-Hubermans tekst fra 1994 bar titlen "Pensée par image, pensée dialectique, pensée altérante. L'enfance de l'art selon Georges Bataille", og blev udgivet i *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*. Krauss' beskyldninger om, at Didi-Huberman skulle have stjålet hendes teoretiske arbejde, opstod nok ikke mindst på baggrund af Krauss' tidligere behandling af Batailles idé om det formløse i midten af 1980'erne, se bl.a. Rosalind Krauss, "Corpus Delicti", *October*, vol. 22, 1985, pp. 31-72. Didi-Huberman refererer og diskuterer dette og Krauss' senere arbejde (se fodnote 10 nedenfor) i *La Ressemblance informe*.
- 5 Se Bois og Krauss, 1996.
- 6 Med reference til Marx' ide om muldvarpen har Benjamin Noys således eksempelvis foreslået at læse Batailles bidrag til poststrukturalismens forskelstænkning som en destabilisering af selve poststruktrualismen. "Bataille", skriver Noys, "er den europæiske tænknings gamle muldvarp, der graver sig igennem vores intellektuelle affaldsprodukters materielle grundlag" (Noys, 2000, p. 133).



- 7 Som Bataille skriver i sin Manetbiografi: “Med Manet går kunsten fra at være et sprogsystem, en diskurs, til at blive en autonom kunst, der på samme måde som musikken er frigjort fra diskursive funktioner. Fra det øjeblik modeller-  
nes veltalende positurer drev Manet til vanvid, afslørede en fordring i denne utålmodighed: hvor mærkværdigt det end må lyde, drejede det sig om at nå billedkunstens stilhed. Maleren måtte nødvendigvis frigøre sig; han måtte frit give sig hen til kunsten at male, til håndværket, til formernes og farvernes sang.” (Bataille, 2014, p. 24)
- 8 Vedrørende forholdet mellem strukturalisme og formalisme, se Bois 2004.
- 9 At Bois og Krauss’ mellemværende med Batailles idé om det formløse i sidste ende blot er et springbræt til at revitalisere en ganske snæver formalistisk læsning overses eksempelvis af Mikkel Bogh, se Bogh, 1999.
- 10 Jeg undlader her at gå ind i en længere redegørelse for Bois og Krauss indven-  
dinger mod Didi-Huberman, der efter min mening beror på en række mere eller mindre strategiske misforståelser og fejllæsninger af Didi-Huberman. Udover ovennævnte *Artforum*-interview (se fodnote 4) med Bois og Krauss, hvor de i mine øjne helt fejlagtigt hævder, at Didi-Huberman læser *informe*-begrebet “tematisk”, altså som en slags abjekt-tematik à la Kristeva, forsøger de også at problematisere to antagelser: for det første, at Didi-Huberman forvandler Bataille til en dialektisk tænker, for det andet at Didi-Hubermans transhistoriske og antropologiske læsning af det formløse risikerer at udvande dets begrebsmæssige relevans til en ren og skær metaforik (Bois 1997b, pp. 69-72; Bois 1997c, pp. 79-81). Særligt sidstnævnte punkt peger uomtvisteligt (apropos min egen kritik i denne artikels afslutning) på en åbenlys svaghed i Didi-Hubermans tænkning, der imidlertid paradoksalt nok også er det, der gør hans læsninger og analyser så fascinerende. I det førnævnte efterskrift til *La Ressemblance informe* responderer Didi-Huberman på en række af kritikpunkterne og indvender bl.a. mod Krauss og Bois, at de forvandler det formløses brugsværdi til et “kategorisk imperativ,” der foreskriver en særlig anti-modernistisk praksis, hvis “referenceværdi” (*valeur-étalon*) allerede er bestemt af kunstkritikerne (Didi-Huberman, 2019, p. 438). Med andre ord: Greenberg 2.o.
- 11 Som Didi-Huberman rigtignok skriver, er Batailles nøgleord “erfaring” (Didi-Huberman, 2019, p. 404). Det samme kan i øvrigt siges om en anden af Didi-Hubermans husilosoffer: Walter Benjamin. Problemet er imidlertid, og det bliver f.eks. særligt tydeligt i *Survivances des Lucioles*, at selve den filosofiske, semantiske og historiske betydning af dette begreb er langt mere besværlig og differentieret end Didi-Huberman vil være ved. Men som det ofte er tilfældet i Didi-Hubermans forfatterskab, overkommer han disse problemer takket være sine transhistoriske krydslæsninger, der i poetiske tekst- og billedmontager i bedste fald udstiller modsætningerne, i værste fald opløser dem.
- 12 Didi-Huberman trækker paradoksalt nok her på Rosalind Krauss’ tidligere læsning af Batailles *informe*-begreb, se bl.a. Krauss, 1993, pp. 165-167.

- 13 Vedrørende morfologiens indflydelse på Warburg henviser Didi-Huberman ikke mindst til Andrea Pinottis *Memorie del neutre: Morfologie dell'immagine in Aby Warburg* fra 2001.
- 14 Denne "remontage"-problematik er genstand for analyse i Didi-Huberman, 2010.
- 15 Jeg citerer i dette afsnit fra en engelsk oversættelse af to tekster af Rancière og Didi-Huberman, der oprindeligt udkom på fransk i 2010 i Emmanuel Alloas antologi *Penser l'image*.
- 16 For en korrektion af Bois' analyse af Mondrian i denne retning, se Spaulding, 2014.
- 17 Med "ladethed" henviser jeg selvfølgelig her til 14. tese i Walter Benjamins berømte "Om Historiegrebet" (en helt afgørende tekst for Didi-Huberman): "Historien er genstand for en konstruktion, der ikke finder sted i den homogene og tomme tid, men i den tid, som er opfyldt af nu-tid. Således var for Robespierre det antikke Rom en med nutid ladet [geladene] fortid, han sprængte ud af historiens kontinuum" (Benjamin, 1998, p. 168).
- 18 For en behandling af problematikken vedrørende æstetiske repræsentationer af kapitalens realabstraktioner, se Toscano og Kinkle, 2015.
- 19 Der kan næppe herske nogen tvivl om, at Didi-Hubermans vending mod Warburg var inspireret af genopdagelsen af Warburg, herunder også genopretningen af Warburg Biblioteket, blandt tyske kunsthistorikere som Horst Bredekamp og Martin Warnke i 1990'erne. Som en anden tysk kunsthistoriker, Otto Karl Werckmeister, har beskrevet det, markerede denne vending en i store linjer depolitiserende bevægelse væk fra Marx, ideologikritik og historisk specifikke studier til fordel for en transhistorisk og "fundamentalistisk antropologi for billedlige udtryk" (Werckmeister, 2006, p. 218).

#### LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: "Aby Warburg and the Nameless Science" in *Potentialities*, Daniel Heller-Roazen (trans.), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 89-103.
- Bataille, Georges: "Informe" in *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-Arts, ethnographie* [*Documents*, vol. 7, december, 1929], Denis Hollier (ed.), Albias, Jean-Michel Place éditeur, 1991, pp. 382.
- Bataille, Georges: "Le Gros Orteil," in *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-Arts, ethnographie* [*Documents*, vol. 6, november, 1929], Denis Hollier (ed.), Albias, Jean-Michel Place éditeur, 1991, pp. 297-302.
- Bataille, Georges: *Manet. Et biografisk kritisk studie*, Nikolaj Lübecker og Per Aage Brandt (trans.), København, Billedkunstskolernes forlag, 2014 [1955].
- Benjamin, Walter: "Über das mimetische Vermögen" in *Gesammelte Schriften*, II/1, Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977, pp. 210-213.

- Benjamin, Walter: "Om historiebegrebet" in *Walter Benjamin. Kulturkritiske essays*, Peter Madsen (ed. og trans.), København, Gyldendal, 1998 [1940], pp. 159-171.
- Bogh, Mikkel: "Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori" in *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Henrik Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg (eds.), København, Borgen, 1999, pp. 215-250.
- Bois, Yve-Alain: *Painting as Model*, Cambridge, The MIT Press, 1993.
- Bois, Yve-Alain: "Whose Formalism?" in *The Art Bulletin* (March, 1996), 10-12.
- Bois, Yve-Alain: "Introduction: The Use Value of 'Formless'" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997a, pp. 13-40.
- Bois, Yve-Alain: "Dialectic" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997b, pp. 67-73.
- Bois, Yve-Alain: "Figure" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997c, pp. 79-86.
- Bois, Yve-Alain: "Formalism and Structuralism" in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H.D. Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2004, pp. 32-39.
- Bois, Yve-Alain og Rosalind Krauss (interviewet af Lauren Sedofsky): "Down and Dirty: 'L'informe' at the Centre Georges Pompidou" in *Artforum*, 1996, <https://www.artforum.com/print/199606/down-and-dirty-l-informe-at-the-centre-georges-pompidou-32949> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Bolt, Mikkel: *Avantgardens selvmord*, København, Forlaget 28/6, 2009.
- Bolt, Mikkel: "Materialistisk kunsthistorie i dag. Benjamin redux: Joselit og Didi-Huberman" in *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat*, 27, 2022, pp. 102-123.
- Clover, Joshua: *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*, New York & London, Verso, 2016.
- Didi-Huberman, Georges: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 2019 [1995].
- Didi-Huberman, Georges: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivances des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009a.
- Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2009b.
- Didi-Huberman, Georges: *Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- Didi-Huberman, Georges: *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- Didi-Huberman, Georges: "To Render Sensible" in *What is a People*, Jody Gladding (trans.), New York, Columbia University Press, 2016, pp. 65-86.

- Didi-Huberman, Georges: "Image, Language", Elise Woodard et al. (trans.), *Angelaki*, vol. 23, nr. 4, 2018 [2010], pp. 19-24.
- Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen*, Sibylle Penkert (ed.), Rowolth Taschenbuch Verlag, 1973.
- Einstein, Carl: "Handbuch der Kunst" in *Carl Einstein. Werke Band 4*, Hermann Haarmann og Klaus Siebenhaar (eds.), Berlin, Fannei & Walz Verlag, 1992, pp. 301-447.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Planernes metamorfose*, Karl-Henry Jensen (trans.), Frederiksberg, Antroposofisk Forlag, 1986.
- Greenberg, Clement: "Towards a Newer Laocoon" in *Partisan Review*, vol. 7, nr. 3, 1940, pp. 296-310.
- Joselit David: "T.J. Clark" in *Artforum*, maj, 1999, <https://www.artforum.com/print/199905/t-j-clark-32294> (tilgæet d. 1. marts 2023).
- Khatib, Sami: "Marx, Real Abstraction, and the Question of Form" in *Critique: The Stakes of Form*, Sami Khatib, Holger Kuhn et al. (eds.), Zurich, Diaphanes, 2020, pp. 69-92.
- Krauss, Rosalind: "Corpus Delicti" in *October*, vol. 22, 1985, pp. 31-72.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA, MIT Press, 1993.
- Krauss, Rosalind: "Conclusion: The Destiny of the *Informe*" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997, pp. 235-52.
- Lütticken, Sven: "Performing Preformations: Elements for a Historical Formalism", *e-flux journal*, 110, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/110/337195/performing-preformations-elements-for-a-historical-formalism> (tilgæet d. 1. marts 2023).
- Lütticken, Sven: *Objections: Forms of Abstractions*, London, Sternberg Press, 2022.
- Lütticken, Sven: "Organizational Aesthetics: On Certain Practices and Genealogies" *October*, vol. 183 (Winter 2023): pp. 17-49.
- Märten, Lu: *Wesen und Veränderung der Formen und Künste*, Frankfurt a.M., Der Taifun-Verlag, 1924.
- Märten, Lu: "Kunst Und Proletariat" in *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1982.
- Noys, Benjamin: "Georges Bataille's Base Materialism" in *Cultural values*, vol. 2, nr. 4, pp. 499-517.
- Noys, Benjamin: *Georges Bataille. A Critical Introduction*, London & Sterling, Pluto Press, 2000
- Osborne, Peter: "October and the Problem of Formalism" in *The Postconceptual Condition. Critical Essays*, London & New York, Verso, 2018 [2013], pp. 93-107.
- Pinotti, Andrea: "Formalism and Kunstwissenschaft: The 'How' of the Image" in *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Krešimir Purgar (ed.), Palgrave Macmillan, 2021, pp. 109-129.
- Rancière, Jacques: *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

- Rancière, Jacques: "Images Re-Read", Elise Woodard et al. (trans), *Angelaki*, vol. 23, nr. 4, 2018 [2010], pp. 11-18.
- Sohn-Rethel, Alfred: *Håndens og åndens arbejde*, Hans Christian Fink (trans.), København, Rhodos, 1975 [1970].
- Spaulding, Daniel: "Value-form and Avant-Garde" in *Mute Magazine*, 27. marts, 2014, <https://www.metamute.org/editorial/articles/value-form-and-avant-garde> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, Erster band: Gestalt und Wirklichkeit*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1920 [1919].
- Stakemeier, Kerstin: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin, b\_books, 2017.
- Staal, Jonas: "New Art for the New University" in *Krisis*, special issue, no. 2 (2015), <https://archive.krisis.eu/new-art-for-the-new-university/> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Staal, Jonas: "IDEOLOGY = FORM," *e-flux journal*, vol. 69, 2016, <https://www.e-flux.com/journal/69/60626/ideology-form/> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Staal, Jonas: *Propaganda Art in the 21st Century*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2019.
- Toscano, Alberto og Jeff Kinkle: *Cartographies of the Absolute*, Winchester, Zero books, 2015.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne. Indledning" in *Passage*, vol. 31/32, 1999, pp. 162-169.
- Werckmeister, Otto Karl: "The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-90" in *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Andrew Hemingway (ed.), London, Pluto Press, 2006, pp. 213-220.
- Zapperi, Giovanna: "Sur l'exposition de Georges Didi-Huberman au Jeu de Paume, Paris" in *May revue*, vol. 18, 2017, <https://www.mayrevue.com/sur-lexposition-soulevements-de-georges-didi-huberman-au-jeu-de-paume-paris/> (tilgået d. 1. marts 2023).





