

Kritiske refleksioner: I seng med Madonna

af Thierry de Duve¹

Der var noget, der gik op for mig for nogen tid siden, da en ven og kollega, med en antydning af irritation, sagde til mig: »Åh, Thierry, du opfører dig virkelig som en kunstner.« Jeg havde gjort noget, som en anstændig, professionel kunsthistoriker ikke forventes at gøre, og hendes udbrud var en venlig bebrejdelse – men jeg tog det som en kompliment. Først senere funderede jeg over, hvad hun kunne have ment, og om jeg havde gjort mig fortjent til denne kompliment, også selvom det ikke havde været hendes hensigt med bemærkningen, og hvor pinagtigt det var at være blevet gjort bevidst om noget, jeg hellere ville have ignoreret. Men under alle omstændigheder var det for sent. Jeg kunne ikke glemme det, jeg havde hørt, og min vens bemærkning har gjort varigt indtryk på mig og har sandsynligvis fået mig til at respondere alt for personligt på jeres invitation til at reflektere over kunstkritikere, kunsthistorikerens eller kunstteoretikerens virksomhed i forhold til samtidens kunstpraksis. Idet jeg holder mig til min egen lejlighedsvis kunstkritiske praksis, føler jeg mig forpligtet til at dissekere, hvad jeg gør (eller hvad jeg tror, jeg gør – risikoen for selvbedrag er enorm), og det er det, jeg gerne vil delagtiggøre jer i.

Der findes en type kunstkritiker – digter-kritikeren – som med rette kan hævde at være en kunstner, men sådan én er jeg ikke. Jeg ville aldrig kalde det, jeg laver, kunst eller digtning; jeg ville ikke engang kalde det rigtig kunstkritik. Mine skrivelser er teoretiske, hvilket vil sige, at jeg forventer en videnskabelig eller filosofisk »sandhed« fra dem. Det betyder uvægerligt, at jeg, når jeg nærmer mig et værk, går til det understøttet med – og tyngt af – en kombination af viden og uvidenhed, som er indlejret i det teoretiske apparat, som jeg har lært at anvende eller delvist selv har konstrueret. Mit arbejde er situeret inden for rammerne af en praksis, som søger forklaring, ikke opfindelse; kritik, ikke »poesi« eller »kunst«.

Hvad er det så, der tilskynder mig til at skrive om et givet værk eller en given samling af værker? Jeg skal kunne lide det, det er den første ting. Og måske ikke. »At kunne lide« er for svagt. »At elske« er bedre, men en anelse vildledende. Det, jeg mener, er, at jeg skal føle, at værket kalder på mig. Jeg fristes nogle gange til at skrive om værker, jeg hader, men som alligevel kalder på mig. Jeg har dog aldrig gjort det, mest fordi jeg mangler modet til at gå i en åben konfrontation med kunstneren eller andre kritikere. Jeg skriver dog heller aldrig om værker, som er mig ligegyldige, og det blotte faktum, at jeg skriver om det ene eller det andet værk, er i sig selv et tegn på, at jeg har et stærkt forhold til det (det gælder vel de fleste kritikere, tror jeg). Men at beslutte, at et værk kalder tilstrækkeligt stærkt på mig til at give det en masse

af tid og energi, er en kompleks proces. Kærlighed ved første blik holder normalt ikke i længden, med mindre det viser sig *ikke* at være kun kærlighed ved første blik. Oftest er de værker, der – når først et minimumsniveau er nået – tænder begæret efter at skrive om dem, de værker, jeg faktisk ikke ved, om jeg er forelsket i eller ej, og fra hvilke jeg får en tilstrækkelig stærk overbevisning om, at dette netop er det, der virker tiltrækkende på mig. Uden fornemmelsen af, at værket bryder med den konsensus, jeg har med mig selv, er trangen til at skrive simpelthen for svag.

Det første skridt er intuitivt, uviljet, ubeskyttet, en gestus hvori jeg overgiver mig til værket. Dog er det på samme tid et yderst selvbevidst og reflekteret skridt. Når jeg nærmer mig et værk, forsøger jeg at gøre det uden at foregive, at min smag er fordomsfri, men, tværtimod, at holde min smags fordomme i skak ved at føje endnu en fordom til dem: min smag for værker, som tvinger mig til at gå imod min smag. Kald mig en pervers formalist, hvis I vil. Jeg foretrækker at sige, at etikken kommer ind i billedet hér. Fordomme er fuldstændigt instinktive og er gennemtrængt af alle mulige tilbøjeligheder, og mine omfatter den fordom, som styrer de andre. Det etiske træk består i at stole på dem alle, uden nogen ydre vagthund.

Efter at have besluttet, at jeg helt bestemt er tiltrukket af et givet værk, er der en anden betingelse, der skal være opfyldt, før jeg går i gang med at skrive om det. Jeg skal føle, at det vil lære mig noget teoretisk. Samtidskunsten er fyldt med værker med eksplicit teoretisk indhold; de keder mig normalt til døde. Disse værker forstås umiddelbart, forudsat man kender den rigtige kode. De skaber let en konsensus blandt folk, der taler den rette jargon, og som oftest fungerer de som deres skabers krav om en magtposition på akademiet eller på markedet. At forstå dem umiddelbart er, for mit vedkommende, allerede at føle lede ved dem, fordi de blot illustrerer en eller anden eksisterende teori – hvor sofistikeret og interessant denne teori end måtte være. Jeg er udelukkende interesseret i værker, jeg ikke forstår, og disse kan omfatte værker, jeg ikke bryder mig om, endda værker jeg hader. Interesse for kunst er forskellig fra kærlighed til kunst; men når der er kærlighed, så indbefatter den interesse. Det forholder sig sådan, fordi dette ikke at vide, om jeg bryder mig om et givet værk eller ej, og beslutte, at jeg »derfor« er tiltrukket af det, har alt at gøre med ikke at vide, hvad værket betyder, og beslutte, at det »derfor« burde være betydningsfuldt. Det er selvfølgelig ikke alle de værker, der undslipper min forståelse, som opnår dette. Der er dem, der simpelthen er dumme og meningsløse; der er dem, som *jeg* er desperat dum i forhold til, eller blind for; og der er dem, som jeg føler kunne være af ægte interesse for andre mennesker, men som ikke i mig fremkalder den piring, jeg behøver for at skrive.

Følelsen af ikke at kunne forstå et værk er ikke nok; det, som betyder noget for mig, er en vis undren, en vildrede som sætter intellektet i bevægelse. Jeg påberåber mig her gladeligt begrebet *kvalitet*, sammen med alle dets aporier. »Kvalitet« er noget, man føler inde i sig selv, og som derfor blot er subjektivt, men som du alligevel tilskriver det værk, du forholder dig til, som om det var objektivt. Jeg kaldte

det pirring for et øjeblik siden, og jeg genkender den, når jeg føler den, men jeg kan ikke give jer en fornemmelse af, hvad det er, selvom jeg antager, at I kender det fra jer selv; jeg ville være nødt til at vise jer et værk, som jeg finder pirrende, og spørge, om I føler det samme. Selv om I svarede ja, kunne I og jeg tale om ret forskellige erfaringer. Jeg understreger dette, fordi min pointe er, at selv om jeg går til kunsten af intellektuel nysgerrighed, så er vækkelsen af denne nysgerrighed i sig selv æstetisk. For mig er det endda *den* æstetiske erfaring, den jeg værdsætter mest, den som holder mig i gang; det er følelsen af, at værket indeholder en for mig ukendt viden.

Følelsen og dens kvalitet er højst personlig, og dog er det formodningen, at værket – jeg siger værket, ikke kunstneren – »ved« noget, som jeg ikke ved endnu, og at min opgave er at blottlægge og eksplicite den teoretiske tænkning, der implicit sker i værket. Selvfølgelig er jeg klar over, at genstande ikke tænker, og at ligegyldigt hvilken tænkning jeg udleder af værket, så må den tillægges enten kunstneren eller mig. Hverken i metodologisk eller i etisk forstand går jeg dog frem på denne måde. Værket er stedet for tænkningen – det er min tommelfingerregel, men også mit postulat. Uden dette postulat ville den tænkning, det her drejer sig om, ikke være æstetisk, og den skal være æstetisk, hvis den genstand, der granskes, skal være et kunstværk.

Langt fra at garantere min læsnings objektivitet, gør dette postulat den sårbar over for mine fordomme. Igen er det etiske træk at stole på dem: hellere indrømme, at du ikke er universel, og at din evne til at stille spørgsmål er begrænset, midlertidigt, til tider yderst betinget af omstændighederne. Men hvis du, som intellektuel, ikke har tillid til de spørgsmål, du selv stiller, kan du lige så godt holde op. Omsorg for din egen tvivl er det, der gør dig klar til bestemte møder med bestemte kunstværker. Når de opstår, indtræffer et glimt af erkendelse, sommetider øjeblikkeligt, oftere forsinket, *nachträglich*, og det, du erkender, uden at »kende« det, er din midlertidigt blinde plet. Jeg har aldrig nærmet mig et kunstværk, eller et samlet værk, eller for den sags skyld et kulturelt fænomen, uden at have et teoretisk spørgsmål i tankerne – sædvanligvis et spørgsmål, der har at gøre med en historisk forandring i kunstbegrebet. På den anden side presses disse spørgsmål, selvom de er formet af de interesser, jeg deler med mit intellektuelle fællesskab, aldrig ned over mig fra en teoretisk himmel, men tilbydes af individuelle værker. Heri finder jeg »beviset« på, at jeg ikke tager fuldstændigt fejl.

Når jeg har afgjort, at jeg elsker et værk nok og føler, at det »ved« noget, som jeg virkelig *vil* vide, er jeg parat til at gå i gang. Det, der foregår, er en dialog: jeg stiller teoretiske spørgsmål til værket, og værket svarer eller nægter at svare. Den måde, hvorpå det svarer eller ikke svarer, leder mig til at fortsætte kursen i mine spørgsmål eller til at skifte standpunkt, til at raffinere de hypoteser, som jeg arbejder med, eller til at opgive dem, til at indkalde bestemte referencer og affærdige andre. Det er den opmuntrende del af mit job, tidspunktet for sandhed og konsekvens, dér hvor jeg virkelig er i seng med Madonna. (*Truth or Dare* (Sandhed eller konsekvens) er den

amerikanske titel på den film, der i Europa blev distribueret under titlen *In Bed with Madonna* (*I seng med Madonna*). Det er en kærlighedsaffære og en kamp, et uophørligt samkvem med værket. Og ligesom med et seksuelt samkvem handler det hele om at berøre og blive berørt. Det, jeg mener, er, at hvis du ikke bevæges af værket, så sker der ikke noget, du vækkes ikke teoretisk. Du udfører de bevægelser, der hører til den teoretiske elskov, men du er følelsesløs. Du simulerer måske nydelse, men dine skrivelser er kedelige. Hvis værket bevæger dig, rører dig, så er alle de teoretiske spørgsmål, du stiller det, et kærtegn, hvorunder det skælver og gyser, giver efter eller trækker sig sammen, og du opdager hurtigt, hvilke der berører G-punktet, hvilke der gør ondt, hvilke der bare er irriterende. Nok lyrik – hvis denne verdens elskere og kunstlere stadig kan følge mig, er mit synspunkt kommet igennem, også selvom de ikke får en nydelse ud af *teoretiske* kærtegn af og fra kunstværker på samme måde, som jeg gør.

Pointen ligger ikke i at gøre krav på retten til mine egne små perversioner, men i at videregive en fornemmelse af, at jeg både taler og ikke taler metaforisk. Jeg sagde »dialog«, og derefter »samkvem«. Jeg sagde, »det hele handler om at berøre og blive berørt«. Nu tilføjer jeg: »Det hele handler om at tale og at blive talt til.« »Berøre« og »tale« er ligeværdige metaforer, når det drejer sig om vore forbindelser til ting. Men som enhver ved efter i filosofisk forvirring at have set på en *readymade* eller en *Brillo Box* af Andy Warhol, så er kunstværker ikke blot ting. De berører, og de taler rent faktisk (hvilket for øvrigt er grunden til, at alle kulturer har en tendens til at behandle i det mindste deres egne kunstværker som kvasi-levende væsner, kvasi-personer, og grunden til, at *vansiringen* af et kunstværk altid er en barbarisk handling). »Uvirkeligheden« i dialogen/samkvemmet mellem værk og kritiker er derfor ikke den konventionelle afstand mellem virkelighed og metafor; det har at gøre med den kendsgerning, at det kun er gennem samspillet mellem dialog og samkvem, at jeg nærmer mig værket andethed og fremmedhed; med andre ord værket, for så vidt jeg ikke forstår det. Dette samspil kunne beskrives som en andengradsdialog eller som et samkvem på afstand, men disse billeder er misvisende, for de antyder et metasprogligt niveau, hvor dialog og samkvem holdes adskilt. Faktisk er det talen, der udfører berøringen, og vice versa. Det er dette, der gør kunstkritik til sådan en underlig og unik aktivitet, fuld af risici.

Den første risiko, der skal overvindes, er aktivitetens usædvanligt narcissistiske nydelse. Den er uundgåelig, da kunstkritik er refleksiv. Værket er trods alt en ting, så når jeg stiller det et spørgsmål, taler jeg faktisk til mig selv; og når det svarer, lytter jeg faktisk til mig selv i færd med at afkode meddelelser af uvis oprindelse; og når værket berører mig, er det, fordi jeg finder nydelse i mit eget følelsesliv. Det er ikke romantik, det er kendsgerning – en pinlig kendsgerning, godtager jeg, men en kendsgerning, som det er meget mere interessant at anerkende end at benægte, fordi du så kan opfatte kunstkritik som noget, der involverer en konstant selvbevidst refleksivitet over det, du foretager dig. Kritisk refleksion er ikke en metadiskurs om

din praksis, den er immanent i den. Du er nødt til konstant at være på vagt over for overdreven identifikation og projektion: du vil ikke miste dig selv i værket, og du ønsker ikke at tage værket som gidsel. Her træder etikken igen ind i billedet: du er nødt til at vide, at du kan besidde et kunstværk lige så lidt, som du kan besidde et andet menneske; du er nødt til at respektere dets andethed, afstå fra at ville assimilere det i dig selv eller fra at ville projicere dig selv hæmningsløst over i det. Vanskeligheden er, at den ultimative beskyttelse mod denne risiko for at svælge i dine egne følelser *er* dine egne følelser, og at det er op til dig at trække grænsen mellem legitim narcissisme og selvglæde.

Teori, en teoretisk ramme, en mængde af fælles teoretiske antagelser, et fælles teoretisk sprog: disse er, selvfølgelig, andre beskyttelsesinstanser, og dem, jeg støtter mig mest – eller mest bevidst – til. Men her opstår der adskillige nye risici, hvoraf den vigtigste – i det mindste for mit vedkommende – er overfortolkning. Som jeg sagde, går jeg, når jeg fortolker et værk, til det med et teoretisk spørgsmål i tankerne. Jeg var ikke helt ærlig, da jeg sagde, at det er værket selv, der tilbyder spørgsmålet; det ville være mere i sandfærdig overensstemmelse med min erfaring at tilstå, at spørgsmålet som oftest er foranlediget af teorien. Selvom min tommelfingerregel, eller mit postulat, er, at enhver teoretisk tænkning, værket fremkalder, må befinde sig i værket, så bringer jeg naturligvis selv en masse teori med mig. Jeg medbringer den fra de bøger, jeg har læst, fra mange års studier, fra mit eget tidligere arbejde, eller hvor den nu er fra – en helvedes masse. Teorien er tung, det er det, der er problemet. Den bærer vægten af alle de vigtige mennesker, du citerer, eller som du har i baghovedet, når du skriver; den er lastet med aflejringer af deres tænkning. Den har autoritet, og autoritet kan alt for let blive brugt til at styrke dig selv, til at intimidere læseren, og i sidste ende til at bringe værket til tavshed. Risikoen for overfortolkning består i, at du ved at låne værket teoriens autoritet ender med at knuse det under teoriens kraft. Kunstværker er skrøbelige over for et teoretisk spørgsmål, ikke fordi de i deres væsen er for svage til konfrontationen – tværtimod, jo bedre kunsten er, jo flere teoretiske spørgsmål opfordrer den til – men fordi de ikke besvarer disse spørgsmål på teoriens sprog. Oversættelse er nødvendig. Problemerne med oversættelse og oversættelighed sætter fingeren direkte på sagens kerne. Som jeg ser det, er det her, alle kunstkritikkens vanskeligheder og risici bringes sammen.

De begynder ved det allerførste spørgsmål, som jeg må stille mig selv: hvordan ved jeg, at et givet værk opfordrer til et givet teoretisk spørgsmål, og at jeg ikke bare pådutter værket min for øjeblikket gældende besættelse? Det kan jeg på ingen måde vide med sikkerhed. Jeg fornemmer det, jeg føler det, jeg går intuitivt til værks, hvordan ellers? Risikoen for selvbedrag og narcissisme er her på sit højeste. Problemet handler ikke om subjektivitet versus objektivitet, men om at den eneste vej til teoriens objektivitet er en subjektiv kontrol over den subjektive brug af teorien. Jeg har simpelthen ingen andre til rådighed til at holde min subjektivitet i skak, mindst af alt de teoretikere, jeg citerer, og hvis autoritet jeg påkalder mig. For det at

være interesseret i kunstteori (i modsætning til »teori« anvendt på kunst) er at bede kunstværker om at gyldig- eller ugyldiggøre en teoretisk hypotese, enten det ene eller det andet. Ligesom i videnskaben må du altid være klar til at opgive en teori, at ændre den, at få den til at bevæge sig. Men ligesom i kunsten skaber du teorien i dit eget navn; du tager personligt ansvar for den teoretiske tænkning, hvis skabelse du ikke desto mindre tilskriver de værker, du skriver om. Således er det, som jeg personligt kalder teori (men som jeg stædigt nægter at kalde »min personlige teori«), ikke andet end den nuværende tilstand af de spørgsmål, jeg stiller mig selv – de spørgsmål, som jeg er moden til, og som jeg urimeligt antager, at verden er klar til. Her er det etiske træk igen at stole på disse spørgsmål, det vil sige at stole på, at de ikke kun er mine. De er min forbindelse til andre menneskers arbejde, og når mine spørgsmål virkelig deles af andre, finder jeg deri bevis (denne gang objektivt bevis) for, at jeg ikke tager fuldstændigt fejl.

Tilbage til Madonnas seng. Her er jeg, med et eller flere teoretiske spørgsmål i tankerne, som jeg stiller til værket. I første omgang er det fri association, der er reglen. Værket – det generelle indtryk det giver mig, de følelser det fremkalder, og hvordan jeg benævner dem, dets tematiske indhold, dets form, dets teknik, facon og farve, nogle gange en enkelt detalje – alt dette fremkalder andre værker, trækker referencer ud af min hukommelse, indkalder andres kommentarer, jager mig på biblioteket for at konsultere bøger, som jeg har en fornemmelse af måske kunne indeholde et fingerpeg. Jeg indser hurtigt, at jeg ikke er alene i sengen med Madonna. Selvom jeg ikke har noget imod gruppesex, drejer det sig nu om at lade nogle få partnere blive i sengen, og om at lade Madonna sparke dem ud, som ikke har noget at gøre der. I mindre metaforiske termer er jeg nødt til at føle, at jeg har mere fortolkningsmateriale, end jeg kan bruge, og at jeg kan støtte mig til værket for at foretage udvælgelsen.

Vejen frem til den egentlige skrivning er sommetider umiddelbart foreliggende, sommetider er den pinefuldt lang, men hvis det første afsnit, endda den første sætning, ikke er noget, jeg fornemmer, at jeg kan vende tilbage til for at finde latent betydning, så ved jeg, at jeg før eller siden kommer til at sidde fast. Hvis alt går godt, er jeg i stand til at skrive. Der er øjeblikke, hvor det værk, jeg taler om, er levende til stede i min bevidsthed, og hvor de ord, jeg famler efter, er nødt til at hænge fast i værket, hvad angår betydning, stemning, tonalitet, intellektuel præcision; og der er øjeblikke, hvor teoretiske emner fjerner mig milevidt fra værket, ofte ind i en imaginær diskussion med teoretiske modstandere. Undervurder aldrig den polemiske dimension i kunstskriveri, den er essentiel. Men hvis du manipulerer eller forenkler teorien med det formål at besejre en opponent, eller hvis du forføres af din egen teori i en sådan grad, at du forråder din æstetiske erfaring af værket, vil det kunne ses. Min egen regel er i hvert fald sådan: hvis jeg føler, at jeg er blevet ledt på vildspor af mit begær efter at vinde en diskussion, eller at jeg har fulgt en teoretisk indsigt

til et punkt, hvor teorien overskygger kunsten, må jeg antage, at læseren vil føle det samme.

Endnu en gang er det et spørgsmål om etik, men »etik« er muligvis for stort et ord. Lad os sige »takt«, den passende ikke-metafor, hvor det hele handler om at berøre og at blive berørt. Takt er stræben efter den rette afstand – den afstand, hvorfra sandhedsværdien af din teoretiske fortolkning er afhængig af rigtigheden i din æstetiske dom. Hvis du er alt for forelsket, og dine læsere føler, at de kun kan være enige i din teoretiske fortolkning, hvis de betingelsesløst tilslutter sig din æstetiske dom, så er du for tæt på. Hvis dit forhold til værket er et engangsknald, på grundlag af hvilket du udspekulerer en hel teori, som læserne føler, du lige så vel kunne have konstrueret ved hjælp af praktisk talt ethvert andet værk, så er du for langt væk. Til sidst: hvis det lykkes dig at give det indtryk, at du har knækket værkets gåde, revet dets hemmelighed ud i lyset, sagt alt, hvad der var at sige om det, så er du fordømt. Enten er det sandt, i hvilket tilfælde du ikke skulle have skrevet om værket til at begynde med, eller også er det ikke, og du vil miste dine læsere. De vil have, at kunsten modsætter sig fortolkningen, og det har de ret i.

Det virkelige spørgsmål vedrørende oversættelighed viser sig at være uoversættelighed. God teoretisk orienteret kunstkritik bør opfylde to modsatrettede formål på én gang: den bør søge teoretisk oplysning, og den bør respektere værkets gåde, dets modstand mod teoriens sprog, dets andethed. Selvom drivkraften bag mit arbejde som kritiker/teoretiker er at afdække, hvad jeg fornemmer, kunsten *ved*, som jeg ikke ved, og at oversætte dette til teoriens sprog, er mit mål ikke at skænde værkets hemmelighed, men at omskrive den med et tæt netværk af tangenter, som får den til at komme til syne lige der i midten, som i en lysning, men alligevel så mørk som nogensinde. Værkets gåde er min blinde plet. Hvis jeg kan se den nu, har jeg lært noget; hvis jeg forstår, at jeg bare har forskudt den, til et andet sted, til hvor end det næste teoretiske spørgsmål vil komme fra, har jeg lært en masse mere. For jeg har ikke glemt, at genstande ikke tænker. At skabe teoretisk tænkning ud fra værket er at tage udgangspunkt i *følelsen* af, at værket tænker og *ved* noget, og, i en bevægelse ud fra den følelse, at afsøge værket med et teoretisk spørgsmål; dernæst at lade det teoretiske arbejde besvare spørgsmålet og skabe viden; derefter igen at efterprøve med min *følelse*, hvorvidt den *viden*, jeg har opnået, lyder vedkommende, om den rammer den rigtige tone, om den vækker genklang. Og så videre, frem og tilbage. Det er det, jeg tidligere kaldte samspillet mellem dialog og samkvem, og som jeg nu vil kalde: at tænke teoretisk om den æstetiske fremtrædelsesform. Du anvender den viden, du opnår *fra* de følelser, som værket giver dig (det kaldes indsigt, eller intuition), for at kunne skabe teori, og du anvender de følelser, du har *angående* den viden, du skabte, for at kunne efterprøve dens relevans for værket.

Følelser og viden kan ikke bringes sammen – dette er både en etisk og en epistemologisk regel, med æstetiske konsekvenser. Når jeg skriver, kommer der altid et tidspunkt, hvor mit hovedanliggende er den form, som det vil antage. Selvom det,

jeg ønsker at sige, bestemmer, hvordan jeg ønsker at sige det, så er det »hvordan'et«, der former »hvad'et«. Hastighed, rytme, tone, ekkoer, ordvalg, sætningskonstruktioner, afsnittenes længde, har alt sammen en enorm betydning. Hvor brat skifte gear, hvordan veksle følelse med kølig argumentation, hvor være akademisk og bruge dagligsprog, og så videre – disse er de midler, hvormed jeg forsøger at sammenvæve de teoretiske tråde, jeg holder i mine hænder, til et klæde med en vis fasthed og smidighed, mens jeg med vilje efterlader nogle af dem hængende løst. Alle disse afgørelser, som er æstetiske, hører efter min mening til emnet for det skrevne; jeg vil have dem til at bidrage til arbejdet med at trække viden ud af det kunstværk, der diskuteres. Og dog bør de have deres eget liv. Det gælder om at udstille værkets gåde *qua* gåde, det vil sige at gøre denne gåde »synlig«, på en eller anden måde at gøre den æstetisk perceptibel, for andre. De fleste kunstkritikere og kunstteoretikere går formentlig frem på samme måde; jeg tror ikke, at jeg har beskrevet noget som helst usædvanligt. Jeg ville ikke have insisteret på denne æstetiske dimension i kunstskriveriet, hvis det ikke havde været for denne øvelse i kritisk refleksion, og, formoder jeg, hvis det ikke havde været for min vens venlige bebrejdelse: »Åh, Thierry, du opfører dig virkelig som en kunstner.«

Men jeg tror faktisk ikke på hende. Jeg tvivler på, at kunstnere arbejder netop på denne måde. Bortset fra den kendsgerning, at alle kunstnere ikke arbejder på den *samme* måde, så tror jeg, at den tænkemåde, der legemliggøres i et kunstværk, er fremmed for den teoretiske tænkemåde, tilmed fremmed over for det, jeg for et øjeblik siden kaldte »at tænke teoretisk om den æstetiske fremtrædelsesform«. Selvom kunstnere måske af og til taler teoriens sprog, så gør de det ikke i deres værk. Hvordan ved jeg det? Igen har jeg intet bevis. Igen er det et spørgsmål om andethed og uoversættelighed. Det eneste, jeg ved, er, at værkets gåde er *min* blinde plet. Og min blinde plet er ikke nødvendigvis værkets gåde. Jeg kan ikke forudsætte, at det, som præsenterer sig selv for *mig* som en teoretisk anstødssten, har præsenteret sig selv på samme måde for den person, hvis tankeproces værket legemliggør. Det forholder sig ikke bare på den måde, at kunst ikke er fuldstændig oversættelig til teori, men det forholder sig på den måde, at spørgsmålet om uoversættelighed ikke er det samme ud fra kritikerens synsvinkel og ud fra kunstnerens synsvinkel. Og jeg har ikke kunstnerens synsvinkel til min rådighed, det er det, der er problemet. Jeg kan kun formode. Den bedste tilnærmelse, jeg har fundet, er at sige, at den måde, kunstnere forekommer at tænke på i deres værk, er beslægtet med den mytiske tænkemåde hos de førsokratiske tænkere, for eksempel omkring Parmenides' *Digt*, lige inden poesiens og filosofiens splittelse. Dette er pinligt at foreslå, mindre fordi det får kunstneres tænkning til at synes så arkaisk, end fordi det automatisk sætter mig i den rationelle filosofis position, for hvem den førsokratiske tænkemåde allerede er uigenkaldeligt tabt. *Traduttore, traditore* [dvs.: »oversætteren er en forræder«, o.a.]. Udtrykt i – og således oversat til – ord, der kommer fra én, som er fortrolig med

teori (i dette tilfælde filosofi), er min tilnærmelse allerede et forræderi mod kunstnerens tænkemåde og dermed en tilståelse af min afgørende blindhed.

To ting til sidst. For det første: det værste selvbedrag for en kritiker er at tro, at du kan få en kunstners synsvinkel til din rådighed ved at interviewe ham eller hende. For det andet: den største udfordring for en kritiker er, at kunstnere kan svare igen. Ifølge mig er den eneste relevante forskel mellem kunstkritik og kunsthistorie – hvad enten den har en teoretisk tilbøjelighed eller ej – at kunstkritikere skriver om nulevende kunstnere, hvorimod kunsthistorikere skriver om afdøde kunstnere. Den regel, jeg pålægger mig selv, er at tilsidesætte denne forskel. Jeg må nødvendigvis skrive, som om den nulevende kunstner var død, og som om værket, adskilt fra dets skaber, hørte til kunsthistorien. Jeg vil ikke foregive, at jeg aldrig interviewer kunstnere, eller at jeg ikke gør brug af det, som kunstnere har sagt til andre. Jeg har muligvis endda misbrugt sådant »kildemateriale«, som det upassende kaldes. Men jeg lader ikke nødvendigvis det, kunstnere siger, repræsentere deres synsvinkel. Jeg er mere som en lacaniansk psykoanalytiker, der lytter til de betydende tegn. At tale om kunstnerens værk er at forbinde det, som værket siger om sig selv (og andre ting), med det, som kunstneren siger om værket (og andre ting), og at antage, at værket forklarer ordene mindst lige så godt som den anden vej rundt. Men husk: det, værket siger om sig selv, er udelukkende tilgængeligt for mig gennem den dialog, som jeg hævder at have med værket, men som jeg faktisk har med mig selv. Da jeg er efter min egen blinde plet, er værket, eller værkets gåde, så at sige »den Anden«. Og som Lacan sagde, så er der ingen Anden til »den Anden«. Andethed er ikke-gensidig.

At interviewe kunstneren – udveksle almindeligheder, information og meninger, eller diskutere teori med kunstneren – er én ting. Som alle menneskelige udvekslinger beror den på konventionen (det vil sige: illusionen) om, at synsvinkler lader sig udveksle. At kommunikere *til* kunstneren, hvad jeg har skrevet *om* kunstnerens værk, er en helt anden ting. Det er en ansigt til ansigt-situation, hvori vi begge stirrer på hinandens andethed, en umedieret ansigt til ansigt-situation, selvom to genstande – kunstnerens værk og min tekst – ligger imellem os, idet de foregiver at være kommunikationsmidler. Værket var ikke adresseret til mig specielt, men da jeg følte, at det kaldte på mig, og at det havde noget teoretisk at lære mig, anerkendte jeg modtagelsen af det, som om det havde været adresseret til mig. Min tekst er heller ikke adresseret til kunstneren. Heldigvis ønsker de fleste kunstnere at vide, hvad der er skrevet om deres værk. Jeg frygter og elsker dette – det er den virkelige prøve. Jeg mener ikke, at jeg har bestået prøven succesfuldt, hvis kunstneren er enig i min fortolkning af værket – det er ikke det, der er pointen. Men jeg er lykkeligst, når kunstneren føler sig tvunget til at svare igen, i ord eller i værker. Deri finder jeg tegnet på, at jeg ikke har taget fuldstændigt fejl.

Oversat af Annette Gregersen og Jacob Lund Pedersen.

Noter

- 1 Teksten lå til grund for det foredrag, Thierry de Duve holdt på ph.d.-kurset »Analyse og fortolkning i kunst- og kulturvidenskaberne«, 9. marts 2005, Sandbjerg Gods. Arrangeret af Det Danske Forskerskolekonsortium i Kultur, Litteratur og Kunstfag. Trykkes med tilladelse fra forfatteren.

Thierry de Duve (f. 1944) er belgier og professor i kunstteori. Han har været tilknyttet en række nordamerikanske og europæiske universiteter og er pt. ansat i Lille. Han er aktiv som skribent bl.a. i tidsskriftet *October*, har kurateret en række udstillinger, bl.a. *Voici, 100 ans d'art contemporain* (2000), og har gæsteforelæst flere gange på Institut for Æstetiske fag, Aarhus universitet. Har bl.a. skrevet:

Nominalisme pictural: Marcel Duchamp. La peinture et la modernité, Paris: Minuit, 1984.

Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris: Minuit, 1989.

Clement Greenberg entre les lignes, Paris: Dis voir, 1996 (eng. udg. *Clement Greenberg between the Lines*, 1996).

Kant after Duchamp, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Kant etter Duchamp (norsk oversættelse af to kapitler af ovenstående), Oslo: Pax Forlag, 2003.

»Museets etik efter Duchamp«, in: L.T. Bager og A. Lønstrup (red.), *Kunsten og værket*, Æstetikstudier VI, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1998, pp. 9-30.