



PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

...en des Ke
...rk über da Dingha
...etwas anderes ist. Dieses an
...deran ist, macht das Künstl
...es aus. Das Kunstwerk ist zwar e
...ngefertigtes Ding, aber es ist noch et
...was anderes, als das bloße Ding selbst
...st. *αλλο πνευμα*. Das Werk mach
...mit Anderem öffentlich bekannt, es
...offenbart anderes; es ist Allegorie. Mi
...dem angefertigte Ding wird im
...kunstwerk noch etwas anderes
...engebracht. Zusammenbr
...gisch *συβαλλειν*. D
...Werk ist Symb

MIKKEL BOGH

Det ornamentale

Rumudsmykningens fænomenologi

(Genoptryk fra *Periskop* nr. 3, 1994)

Temaredektør på *Periskop* nr. 10, 2001

Da jeg for omkring tredive år siden lavede et konferenceindlæg, der siden (og, tænker jeg ved genlæsning, i stærkt omskrevet form) blev til artiklen ”Det ornamentale. Rumudsmykningens fænomenologi”, var jeg endnu konferensstuderende ved Institut for Kunsthistorie på KU. Dengang gav man sig bedre tid til studierne, simpelthen fordi det var muligt, men også fordi man ikke havde særlig travlt med andet end at arbejde med nogle spørgsmål, man gik og rodede med. I foråret 1992 havde jeg skrevet en afhandling i form af en prisopgave under titlen *Det anamorfiske blik. Tekst og visualitet i barokkens maleri*. Men for at kunne gøre konferensstudiet færdigt skulle jeg – viste det sig – også aflevere et cand.phil.-speciale. Det skulle gå stærkt, for i vinteren 1992 havde jeg indgået aftale med Palle Fogtdals forlag om at skrive det niende bind og være medforfatter på det tiende bind af *Ny dansk kunsthistorie* med Peter Michael Hornung som hovedredaktør. Jeg fik den indlysende gode idé at skrive et speciale, som kunne forberede arbejdet med bogen. Med Albert Mertz som den røde tråd skulle den dække dansk kunst fra 1945 til 1980 (minus CoBRA, der fik et bind for sig). Det forhold, at jeg skulle skrive om kunstnere fra Linien II-bevægelsen, som i forlængelse af både Dada, Bauhaus og De Stijl arbejdede med maleri og skulptur på grænsen til design og arkitektur, og som ofte installerede deres værker uden for det klassiske galleri- og museumsrum, gjorde, at jeg begyndte at tænke over, hvordan man kunne give spørgsmålet om kunstværkets relation til beskuer og omverden en teoretisk fundering. Jeg var helt på det rene med, at *Ny dansk kunsthistorie* skulle være en alment tilgængelig og bredt formidlende udgivelse. Ingen overdrevent abstrakt tænkning og kun afdæmpet brug af fagterminologi. Så meget desto mere forhippet var jeg angivelig på at lave et speciale, hvor netop det, i hvert fald i indledningen, var tilladt. Jeg tror, at en version af min artikel fra *Periskop* havde været specialets indledning. Hvad derefter fulgte i specialet var en strukturalistisk inspireret komparativ analyse af tre rumudsmykninger: Poul Gadegaards udsmykning fra 1957 af ”Den sorte fabrik” i Herning, Willy Ørskovs skulpturudsmykning af Sydskolens i Albertslund fra 1977 (nedtaget i 2015) og ”Stjerne – Stjerneport – Stjernesplinter” fra 1980 af Institut for Skalakunst på Aalborg Universitet.

Nuvel, artiklen, som jeg med studentikos beskedenhed får kaldt for både ”et udkast” og ”en skitse”, forekommer mig svær at læse i dag. Dens ”vi” og ”vor” er ikke fri for en prætentios *pluralis majestatis*, men frem for alt forbinder jeg nu dens alment kunstteoretiske ambition og poetikalske fordring med en genre, som var

mere udbredt dengang end i dag, og som jeg aldrig kunne finde på at bevæge mig ud i nu. Den bygger i for høj grad på postulater og bevæger sig ud i argumentatoriske gråzoner, jeg mere ser som udtryk for en *façon de parler*, en lingo, end som omhyggelige og trinvist opbyggede ræsonnementer angående en overskuelig problemstilling. Jeg bilder mig ind, at jeg er blevet mere forsigtig med alderen. Men lad det nu hvile – jeg var endnu i 20'erne. Læst på afstand, og nærmest som var den skrevet af en anden end mig selv, kan jeg bestemt godt se gode iagttagelser, der, skønt indvævet i en ganske abstrakt tankegang, kan retfærdiggøre genoptryk. Jeg kan særligt godt lide den indledende hypotese om, at det er “det mindst synlige aspekt i og ved værket, der sætter det i stand til at gribe ind i rummet, åbne det, modulere og strukturere det, med andre ord: at udsmykke og “ornamentere” det”. Hen mod artiklens slutning, efter teoretiske udflygter omkring både J.-F. Lyotard, Georges Didi-Huberman, Eliane Escoubas og Walter Benjamin – mine største inspirationskilder på det tidspunkt – skriver jeg igen, at “det er tilbagekaldelsen af det synlige, der lader værket oscillere mellem nærhed og fjernhed. Forankring og forsvinding”. Det må have været en på det tidspunkt allerede mangeårig interesse for Maurice Merleau-Ponty, ikke mindst for det posthumt udgivne noteværk *Le visible et l'invisible* (1964), som har ledt mig på sporet af, at det er tingenes bagside, altså det, vi altid ikke ser (i artiklen skriver jeg “altid-endnu-ikke”, hvor man vel i dag ville tale om potentialitet, sikkert som en udfordring til det dengang meget benyttede “altid-allerede”), der binder os til den synlige verden, dette “kød”, som er i det synlige, men netop som noget usynligt. Den (krops-)fænomenologiske tradition og metode fulgte mig i stort set alt, hvad jeg lavede dengang. I 1990 kom den franske kunsthistoriker Georges Didi-Huberman ind i mit synsfelt med bøger som *La peinture incarné* og *Devant l'image*. De var rene åbenbaringer for mig. Jeg husker, hvordan jeg sad i Luxembourghaven i Paris med mine nyerhvervede bøger nærmest svimmel af lykke over at have opdaget denne kunsthistoriker, kun ti år ældre end mig selv, som fornyede og gjorde skarp billedanalytisk brug af en tradition, som jeg troede var ved at gå i glemmebogen. Min hang til abstrakt tænkning og undertiden svulstige formuleringer fik uden tvivl et ekstra nøk ved dette møde.

En sidste kontekst for min artikel skal nævnes. Nej, to kontekster. Den ene har at gøre med Kunstakademiets Billedkunstskoler (som jeg blev rektor for omkring ti år senere). I de år jeg læste kunsthistorie, fra 1985 til 1993, blev stort set al væsentlig

teoridannelse inden for det kunstneriske og æstetiske område formidlet via Kunstakademiet i København. Oversatte artikler af franske filosoffer og andet godt (fx Joseph Kosuths samlede skrifter) kom i en jævn strøm gennem kompendier og siden rigtige bøger. Disse tekster og de symposier, som indimellem ledsagede udgivelserne, fik stor betydning for mig under min uddannelse. Jeg havde venner blandt de studerende på akademiet og kom i fagligt-sociale sammenhænge, hvor tekster fra Kunstakademiet udgjorde en væsentlig klangbund for samtalerne. Her begyndte mit inklination mod den franske teori og filosofi, især mod semiotikken og fænomenologien.

Den anden kontekst hænger til en vis grad sammen med den første. Jeg havde siden midt i 80'erne været interesseret i skulptur. Bøger af Rosalind Krauss og Willy Ørskov var blandt mine første teoretiske møder med mediet, mens skulpturer af dengang "cool" billedhuggere som Elisabeth Toubro, Morten Stræde, Søren Jensen og Elle Klarskov Jørgensen blev tilbagevendende referencer, også når jeg arbejdede historisk, fx med barokken og manierismen. Kunstnerne selv var nogle af mine bedste samtalepartnere i de tidlige studieår. Tilknytningen til denne kreds (der ikke længere opfattede sig selv som gruppe) ledte min opmærksomhed væk fra det, som en yngre generation af studerende på akademiet, faktisk mine jævnaldrende, arbejdede med, den såkaldte 90'er-generation. Der opstod i disse år et u hensigtsmæssigt og uproduktivt modsætningsforhold til visse af mine generationsfæller, som det tog mig flere år at overvinde. I dag har jeg svært ved at forstå, hvad modsætningen skulle til for, og jeg tror, jeg omkring 1993-94 begyndte at se den som en misforståelse, trods et kritisk blik på visse af de nye positioner. Jeg læser artiklen om det ornamentale som et første forsøg på – mest for min egen skyld – at slå en art teoretisk bro over en kløft, jeg selv havde bidraget til at skabe.

Det ornamentale

Rumudsmykningens fænomenologi

Mikkel Bogh

1. Problem¹

Undertiden forekommer ting og fænomener os så indlysende, at vi ikke finder det ulejligheden værd at træde et skridt tilbage i undren, at spørge til deres natur, til betingelserne for deres tilsyneladende evidente karakter. Uden tvivl er man da også ofte nødsaget til at søge beskyttelse under en vis pragmatisk skråsikkerhed, under et nyttigt *common sense*-blik på verden, der i en vis udstrækning garanterer, at hverdagslivet ikke udvikler sig til et forskellenes og detaljernes mareridt, ligesom det skete for den erindrende hos Borges. Gik man imidlertid til kunsten med samme pragmatiske holdning, ville størstedelen af dens værker synes enten ligegyldige og irrelevante eller, modsat, anmassende og provokerende. Måske ville vi reagere på værker, som vi reagerer på vejret. Eller også ville vores omgang med monumenter – litteraturens, byens eller kunstmuseernes – ligne måden, hvorpå vi omgås redskaber, brugsgenstande og andre kulturelt fungible ting: selve hensigtsmæssigheden ville være afgørende for bedømmelsen.

Som man vil vide, kan *common sense*-holdningen få ubehagelige konsekvenser for kunsten. Der er ingen grund til at opregne dem her. Derimod vil jeg rette opmærksomheden mod et for en umiddelbar betragtning ret begrænset fænomen, der alt for ofte tages for givet, men som for et nøjere studium skal vise sig at give anledning til ganske omfattende spørgsmål. Noget, der omgiver os i dagligdagen, på steder hvor vi færdes tit eller på steder, vi opsøger for stedets egen skyld: rumudsmykningen. Det virker ganske indlysende at anvende kunstværker til udsmykning af steder, af pladser, af rum. Men hvorfor kan det egentlig, og endda ofte med betragtelig succes, lade sig gøre? Hvad er det for en egenskab ved det billedkunstneriske værk og ved den synlige genstand – generelt og i vor moderne tid -, der gør dette velegnet til extramuseal anvendelse? Hvordan kan værket fastholde sin, så at sige, semiotiske integritet, sin relative autonomi, og alligevel hævdes at kunne gøre sig gældende som et, med Willy Ørskovs ord, »æstetisk tilskud til de fysiske omgivelser i den hensigt at gøre dem oplevelsesmæssigt rigere eller visuelt mere tiltrækkende«²? Hvad mener vi, når vi siger, at et værk »virker«? Og af hvilke grunde lader værket sig faktisk indrette i bymæssige, arkitektoniske, landskabelige eller andre områder uden nødvendigvis at reduceres til sine simpleste »dekorative« effekter.

Jeg skal i det følgende forsøge at antyde nogle meget overordnede svar på disse spørgsmål. Ikke med henblik på nok et idylliserende forsvar for

(1) Dette udkast er en let revideret version af et papir, der blev fremlagt ved seminaret »Mellem kunst og filosofi – En ny æstetisk sensibilitet?« på Århus Universitet, februar 1993. Jeg skylder arrangørerne Henrik Oxvig og Carsten Madsen min tak for den anledning de gav mig til at samle nogle spredte overvejelser i en lidt klarere form.

(2) Kasper Heiberg og Willy Ørskov, *Rapport om en mulig helhedsplan for integrering af billedkunst i et byudviklingsområde*. København, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1981, 12.

den billedkunstneriske udsmyknings nødvendighed, endsigte for at skitsere en udsmykningens poetik, men dels for at pege på visse grundlæggende spørgsmål, som inddragelsen og installeringen af kunstværket i større topologiske sammenhænge rejser, dels for ad denne vej at belyse nogle aspekter ved maleriets og især skulpturens almene fænomenologi.

2. Mod et byzantinsk system

Det ville være mere end forhastet at bagatellisere udsmykningens problem under henvisning til en række formodede sociologiske og antropologiske kendsgerninger i kunstens historie; f.eks. den at billedkunst altid i større eller mindre omfang har spillet en rolle som ornamenterende faktor, i kirken, i paladset, på torvet og siden i hjemmet. Thi det, der for et moderne, formalistisk blik fremstår som billedets ornamentale funktion, er langtfra nogen kendsgerning til alle tider. Og at billedkunsten i den vestlige verden måske oprindeligt har indgået i udsmykningssammenhænge, i arkitektoniske og ikonografiske programmer, viser blot, at den fra første færd er blevet tilkendt en effektivitet i forhold til omgivelserne, der overskred det »rent ornamentale«³. Eller mere præcist: Det, vi kalder det ornamentale i billedkunsten, har ikke nogen entydig status og kan under ingen omstændigheder isoleres som en kontingent, parergonal (af gr. par-ergon: uden-værk) egenskab ved værket. Hvis værkets omverdensrettethed, hvis muligheden af dets strukturelle og fænomenologiske indfatning i omgivelserne virkelig beror på den »ornamentale dimension«, ja, så må ornamentet som sådan åbnes for en helt anden definition end den, der har været gængs, i det mindste siden det af forskellige grunde blev gjort til genstand for en dogmatisk modernismes kritik.

At billedet og det tredimensionelle værk i den kristne verden såvel som i mange andre kulturer har og har haft værdi som rumudsmykning, kan forekomme indlysende set fra et kulturhistorisk, sociologisk og »oplevelsespragmatisk« standpunkt. At den æstetiske relation til det omgivende rum og til beskueren har kunnet etablere sig således op igennem tiden er imidlertid knapt så indlysende. Faktisk kunne man vove den påstand, at det netop er det mest foruroligende, det mest fremmedartede og for så vidt det *mindst synlige* aspekt i og ved værket, der sætter dette i stand til at gribe ind i rummet, åbne det, modulere og strukturere det, med andre ord: at udsmykke og »ornamentere« det. Denne påstand fortjener at blive underbygget.

I en nylig udkommen artikel beskriver Lyotard kunstværket eller kunsten som en vridning, en *gestus*, der henviser til et andet rum/tid/stof-forhold, en anden legemlighed, end dén, vores almindelige, vi kan sige pragmatisk-kulturlige sansning udfolder sig i:

Kunstens gestus omvender forholdet mellem værket og det sædvanlige rum/tid/stof: i stedet for at blive »holdt« af dettes kontinuum, er værket selv det, der vil have holdt en anden tid, et andet rum, og et andet stof⁴.

I denne omvendning blotlægger værket »som noget havende-været noget endnu-ikke-havende-været, der uden værket ikke ville være blevet bemærket«⁵. Idet vi ser bort fra gestussens åbenlyse moralske implikation, der forklarer denne artikels let patetiske tone, kan vi iagttage, hvordan Lyotard forstår kunstværket som en dobbeltbundet *handling*; vridningens *gestus* henviser til et andet rum, som endnu ikke er, men den må lade denne bevæ-

(3) Som eksempel kan nævnes ornamentets kritiske funktion i romanske portaludsmykninger. Se Meyer Schapiro, »On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art«, in: *Romanesque Art. Selected Papers of M. Schapiro. I.* New York, Chatto & Windus, 1977.

(4) J.-F. Lyotard, *Gestus*. København, Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1991, 32.

(5) *Ibid.*, 35.

gelse finde sted i værkets form, dvs. i den almindeligt sanselige form, hvori erkendelsen og begreberne udvikles:

denne vredne gestus, dette vrid, må fremstille sig selv i den såkaldte rum/tid, som er dér, hvor den be-værker. Den må gøres sanselig, selvom den er en udfordring til sansningen⁶

Værket, værke-iggørelsen, indebærer altid en paradoksal *dobbelt rumlighed* (og tidslighed og stofflighed). Det lader stoffet overstrømme begrebsevnen, og lader rummet overstige de sædvanlige, rumlige kategoriseringer, men kun som spor af en sådan overstrømmelse, fordi det eksisterer og virker i det sædvanlige rum.

Naturligvis er der her tale om en meget overordnet æstetisk bestemmelse af værket, som ikke indskrænker sig til det billedkunstneriske domæne. Alligevel kan vi for at underbygge vor påstand med fordel tage afsæt i den ligeledes lyotardske konstatering af værkets dobbelte funktion, dels som *kulturelt objekt*, dels som *æstetisk objekt*⁷. Som kulturelt objekt underordnes det diverse historiske, sociale, teologiske bestemmelser, registre, hvori værket gøres fortolkeligt, alment begribeligt. Som æstetisk objekt eksisterer det uden for dette tid/rum, uden for institutionen, og er det mest direkte vidnesbyrd om et andet rum, et andet stof, der altid-endnu-ikke har været. Spørgsmålet er nu, hvordan værkets vridning i retning af det andet rum kan siges at knytte det an til nogle fysiske omgivelser, der strengt taget ligger uden for værkets radius (man bør dog aldrig gøre sig for klog på, hvor værkets radius går). Hvordan får værk-tingen, dette udstillelige, undertiden flyttelige og tilsyneladende afgrænselige objekt indpodet sig i omverdenen? Hvordan etablerer det visuelle værk et *miljø*, i dette ords bredeste forstand, uden samtidig at glide ubesværet ind i det allerede eksisterende rum/tid-kontinuum?

En oplagt vanskelighed i forhold til billedkunsten er jo netop, at denne modsat den verbale kunst eksisterer og perciperes på lige fod med andre objekter i den materielle verden, hvilket gør den uhyre modtagelig for allehånde kontante kontekstualiseringer. Museet har uden tvivl i sin oprindelse været den sækulariserede og institutionaliserede bestræbelse på at dæmme op for denne appropriering. Man har svært ved at forestille sig et egentligt meningsfuldt museum for tekster, al den stund sådanne enten stort set kun kan perciperes via sproget, der således udgør deres diffuse »kontekst«, eller allerede må være af-kontekstualiserede for at kunne identificeres, hvilket overflødiggør musealiseringen. Det er sandsynligvis af samme årsager, at der kun gives relativt få eksempler på verbalkunstnerisk udsmykning af de fysiske omgivelser eller for den sags skyld af sådan noget som et »sprogligt rum«⁸. Arbejdet med at få vredet sig ud af det eksisterende rum/tid-kontinuum er altså i et vist omfang specifikt for billedkunsten.

Lad os vende os til den fænomenologiske tradition, som måske kan lære os noget i den forbindelse. Endnu har ingen af dens exponenter gjort direkte forsøg på at tænke udsmykningens problem. Til gengæld har perceptions-fænomenologerne udviklet en fin sensibilitet over for interne relationer i kunstværket, især over for figur-grund-relationen, der også skal vise sig at være intimt forbundet med værkets evne til at gribe fat i beskuerrummet.

Fænomenologiens hovedanliggende har siden Edmund Husserl som bekendt været overvindelsen af den klassiske subjekt-objekt-dikotomi. Adskillelsen mellem subjektets og objekternes verden i kartesianismen og den deraf inspirerede psykologi har ført til, at subjektet er blevet betragtet som en ren bevidsthed, udstyret med næsten ubegrænsede repræsentative evner, som satte det i stand til at danne indre, mentale repræsentationer af den

(6) Ibid., 32.

(7) Ibid., 22-24.

(8) Der findes selvfølgelig talrige undtagelser fra denne regel, hvoraf vi kan nævne værker af Joseph Kosuth (f.eks. serien »Zero & Not«), Bruce Nauman (f.eks. »Violins Violence Silence«, 1981/82, Baltimore Museum of Fine Arts), Barbara Kruger og Jenny Holzer. Desværre kan jeg ikke her berøre den komplicerede diskussion, som disse semi-verbale udsmykninger kræver.

ydre verden med optisk narreværk som eneste usikkerhedsfaktor (omend en ganske alvorlig sådan ifølge tvivleren Descartes). For perceptionens fænomenologer har det nu drejet sig om at vise, hvordan subjektets repræsentationer, dvs. dets evne til at symbolisere omverdenen i objekter, som det derefter kan skille sig ud fra/skille sig af med, er forudsat af egenkroppens »Væren-i-verden«. I perceptionens præ-objektive fase er den betragtede krop selv objekt blandt andre objekter i verden, den bliver, idet den betragter, *selv betragtet*. Forud for adskillelsen mellem subjekt og objekt går således en originær sammenfletning, der sætter subjektets imaginære i, med Merleau-Pontys ord, »kødelig« forbindelse med verden. Verden og objektet gives med andre ord ikke som ren synlig, repræsenterbar evidens for den menneskelige perception. I det synlige ligger det usynlige, *l'in-visible* hos Merleau-Ponty, netop fordi subjektet ikke er symbolsk herre over synsfeltet, men altid selv er genstand for verdens blik. Via kroppen forankres menneskets repræsentationer i en verden, som ganske vist kan forekomme næsten uendelig fjern, når først »erfaringen« og sproget begynder at fiktionalisere, men som alligevel er dette »noget«, hvorover der nødvendigvis må fiktionaleses, en fasthed, en stabilitet, en elementær eksistens.

For at gå hurtigt frem kan vi nu sige, at det umiddelbare maleriske korrelat til objekt-subjekt-dikotomien i den klassiske repræsentation er adskillelsen mellem figur og grund, dvs. figurens, formens og billedets fuldstændige selvstændiggørelse i forhold til det omgivende rum eller den omgivende flade. I denne bevægelse løsgøres billedet fra sit *sted*. Den ikonologiske fejlslutning ville her bestå i at betragte denne figur som en henvisning til en perception af et objekt i verden, når det i grunden snarere er et diskursivt *tegn* i maleriet, et billede i billedet, dvs. en konceptuel model, der, som fænomenologen Henri Maldiney udtrykker det, »fungerer som matrice for de symbolske konstruktioner«⁹. En sådan analyse af maleriet indebærer, at billedet repræsenterer et objekt, der er givet-for-bevidstheden, projiceret af maler-subjektet. Billedets ultimative grund ville her være subjektet selv og ikke den præ-objektive verden¹⁰; billedet ville være projektionen af et intentionelt objekt, et mentalt objekt, på fladen (vi kan kalde dette for ekspressionismens psykologiske fordom). Det ville, for Lyotard, ikke præsentere en anden sansning eller en anden legemlighed end den sædvanlige.

Man forstår herefter, at billedet i maleriet tværtimod er en uhyre ambivalent størrelse, der både henviser til en mental konstruktion og til et sted i verden. Cézanne kritiserede, ligesom lidt senere Husserl skulle gøre det, denne form for skizofren billeddannelse. Hans anke mod det traditionelle landskabsmaleri gik netop på, at dets billeder var hallucinatoriske, altså resultater af en »omvendt intentionalitet«, hvormed de mentale konstruktioner vender sig imod og hjem søger subjektet, som eksisterede *de uden for subjektet selv*. Det rum, dette maleri åbner sig imod, er ifølge Cézanne et rent imaginært rum, overensstemmende med renæssanceteoretikernes forestilling om maleriet som et åbent vindue. Heroverfor ønskede Cézanne, som man vil vide, ydmygt og dog ufattelig ambitiøst at lade »malerens vilje forblive tavs«, og at lade naturen gendanne sig i maleriets »små, farvende fornemmelser« uden brug af de billeder, som det repræsentationelle landskabsmaleri (eller i hvert fald teorien om dette) sætter imellem mennesket og objektet. Objektet, tingen eller motivet, f.eks. Cézannes berømte bjerg, skulle ikke fastholdes i billedets imaginære, genkendelige og mono-perspektiviske rum, men skulle derimod fremstå i samtlige sine profiler, udfoldet i hele maleriets rum. Det cézanneske billede skulle være eet med sin grund, skulle ikke være *andet* end grund. I sagens natur et uafslutteligt forehavende.

Maldiney skelner i forlængelse af Husserl imellem billedets endelighed og tingens uendelighed:

(9) H. Maldiney, *Regard, parole, espace*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, 222. Det følgende ræsonnement støtter sig langt hen ad vejen på Maldineys analyser, som de fremlægges i to artikler, »L'art et le pouvoir du fond« og »L'équivoque de l'image dans la peinture« in: op.cit, 173-207 og 211-253.

(10) Ibid., 221.

Kendetegnende for tingen er, at den gives i profiler, hvis antal er uudtømmeligt [tingen transcenderer med andre ord sine profiler, MB]. Billedet gives derimod med eet slag og uden forbehold i sin helhed, og ingen indre undersøgelse vil nogensinde føje noget til dét, der altid allerede er givet. En ydre undersøgelse er på den anden side umulig. Billedet har ikke noget ydre. Jeg bemægtiger mig det ikke ud fra et synspunkt placeret i det virkelige rum, men ud fra billedets overflade (i dette tilfælde fungerer maleriet ikke længere som maleri, men som imaginært rum. Rytmen i det er ophævet)¹¹

Det egentligt overraskende ved denne læsning af Husserl består i, at den fænomenologiske kritik af repræsentationen og af naturalismen ikke blot kan vendes mod et internt figur-grund-forhold i det klassiske maleri, men også kan udstrækkes til at gælde eksterne betingelser for billedreceptionen, og altså har relevans for den diskussion af forholdet mellem beskuer, rum og værk, som optager os her. Den citerede passus hævder en art ydre tilknytning mellem beskuer og værk, der er fraværende i det endelige billede, sådan som dette defineres af Husserl. Foran tingen – og foran maleriet som fænomen-ting – vil den seende altid være situeret et sted i rummet, synsfeltet er bestemt af kroppens afstand til tingen og af placeringen i forhold til den, dvs. i hele rummet imellem den seende og det sete. Foran billedet er beskueren derimod adskilt fra billedrummet. Der er ingen kontinuitet imellem seende og set. Billedets rum er isoleret fra beskuerrummet, fra de fysiske omgivelser. Den hallucinatoriske lighed imellem billedet og objektet¹², den repræsentative funktion eller præntention, afsnører forbindelsen imellem disse to rum eller reducerer, i det strengt centralperspektiviske maleri, beskuerrummet til et punkt og følgelig beskueren til en bevidsthed.

Man kunne, som Maldiney endelig gør¹³, fremhæve den byzantinske mosaikudmykning som et eksempel på et helt andet værkrum end det, repræsentationens maleri frembyder. Det byzantinske billede har slet ikke til opgave at fremstille ydre ting. Her bliver uligheden mellem billede og objekt til en væsentlig egenskab ved decorationen, der i øvrigt er blottet for samlende perspektiv. Således afsnøret fra objektet sætter billedet sig igennem, bliver nærværende i det rum, som også er beskuerens, og er karakteristisk ved på een gang at fremstå som nærværende og fraværende. Det er ikke optisk-taktilt, det kan ikke »gribes« på lignende måde som naturalismens billeder, for dets sted er ikke fladens imaginære rum: dets sted er rummet mellem beskueren og fladen, dvs. kirkens totale rum, hvilket bliver tydeligst i det »middelbyzantinske system« (ifgl. Otto Demus), der betegnende nok var præget af ikonoklasmestriden. Den middelbyzantinske mosaikdecoration måtte af forskellige kirkepolitiske, teologiske og ideologiske grunde styrke sine anti-repræsentative egenskaber, hvilket bla. betød at monumentalskulpturen forsvandt. Så meget desto mere blev vægbilledet imidlertid integreret i kirkerummet, på kuplernes og apsidernes buede flader, der omfatter og folder det omgivende rum, og gjorde dette rum til stedet for sin begivenhed, sammen med de lysende farver og den rum-strukturerende spænding og rytmik imellem dem¹⁴. Dertil kommer selvfølgelig, at disse billeder ikke kun rumligt, men ligeledes motivisk retter et blik mod beskueren. Pantokratores stive blik gør billedet ultranærværende i rummet, det gør billedet til en *begivenhed i rummet*, samtidig med at det udvirker en uendelig distance mellem billedet og det transcendentale, denne usynlighed, som hermed fremstilles i sanselig form.

Fra et fænomenologisk synspunkt er denne udvikling uhyre interessant. For med mosaikkerne bliver det klart, at

(11) Ibid., 229 (min understregning).

(12) Jeg har andetsteds forsøgt at vise, at en ekstrem udgave af den hallucinatoriske lighed, nemlig den, man finder i trompe-l'oeil-maleriet, faktisk kan fastholde beskueren i et større rum og selv vender sig udad i rummet snarere end indad, sådan som tilfældet er i vindues-konceptionen. Se: Mikkel Bogh, *Det anamorfske blik*, prisopgave, Københavns Universitet, 1992, 146-157.

(13) H. Maldiney, op.cit., 228-246. Lad mig desuden, for en generel, men righoldig diskussion, henvise til Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. New York, Caratzas Brothers, 1976 (1948), passim.

(14) Se Otto Demus, op.cit., 13-14.

det arkitektoniske rum og det pikturale rum ikke blot trænger ind i hinanden, men [at] deres dannelse deltager i en fælles rytme, der rumligger sig i eet og samme miljø¹⁵

Elementerne i billedet er meget mere end ikonografisk fikserbare enheder: de er frem for alt integrale og rytmiske momenter i det arkitektoniske rum, der har til opgave at bevæge beskueren til en akut »erfaring« af den altid- endnu-ikke-synlige transcendens, som er et andet rum, en anden tid. Der er i den kristne rumudsmykning en lang, mystisk – og i grunden ikonoklastisk – tradition for en sådan opfattelse af billedet som i-værk-sættelse af det usynlige, af billedet som virtualitet, lige fra oldkristen tid og frem til barokkens *movere*.

3. Værk og epifænomen

Det turde nu være en anelse tydeligere, hvorfor billedkunsten formår at gribe omformende ind i en større topologisk kontekst, hvad enten værkets ramme fastholdes eller tenderer mod at sprænges. Det springende punkt ligger ikke hovedsageligt i rammens funktion, hvor vigtigt denne end er for relationen til konteksten¹⁶. I langt højere grad bør man fastholde betydningen af Lyotards gestus, af den omvendning, som værket bevidner og som betyder, at maleriet og skulpturen ikke er gentagelser af den vanlige sansning, men præsenterer (anelsen om) et andet rum – dvs. *investerer det ordinære rum med muligheden af et fremmed rum*. For fra ordet gestus går der en lige linie tilbage til fænomenologiens kritik af det statiske billedbegreb, der som vist implicerer, at ingen kontakt findes mellem beskuer og værk, ingen *aisthesis*, men derimod nok en synlighed.

Det visuelle objekts blotte fysiske tilstedeværelse samt dets blotte væren synligt er altså ikke tilstrækkeligt til at begrunde dets dekorative kraft/evne. Ej heller dets interne, semiotiske struktur, om end også denne ganske vist kan danne konceptuelle overgange til miljøet¹⁷.

Der skal i første omgang noget andet til. Noget, der måske betinger ethvert rumudsmykkende værks bliven *site-specific*. En foldning af rummet, en åbning af rummet, måske, der selvfølgelig har at gøre med en semiotisk interaktion med »miljøet«, men i første række eller samtidig hænger sammen med den fænomenologiske kontakt, som værkets anderledes »legemlighed«, dets singulære begivenhed(er) fører med sig.

Med en vis ret ville man kunne kalde denne foldning for »ornamental«, som vi forsøgsvis gjorde det i begyndelsen. Men »ornamental«, det betyder her: at der er overskydende stof og et overmål af form (af »frie former«, siger Kant) på spil. Kunsten i den moderne æra opviser talløse eksempler på kritik af ornamentet. Omtrent parallelt hermed løber de modernes kritik af værkkategorien. Hvad der er ganske paradoksalt, er nu blot, at det for denne moderne kritik og dens tilsvarende kunstneriske praksisser i mange tilfælde er lykkedes, slet ikke at eliminere, men derimod at omdefinere det i denne forstand »ornamentale« ved værket. Man har forsøgt at ramme et aspekt ved kunsten, nemlig værkarakteren og det statiske billede¹⁸, for at reducere den til gestus, til rent blik, til handling eller til proces; men kun for at opdage, at i det overskydende (dog ikke at forveksle med et overskud af synlighed), i gestussen, ligger det »ornamentale« gemt, måske kilden til bil-

(15) H. Maldiney, op.cit., 241.

(16) En kort gennemgang af et enormt og stærkt omdebatteret problemkompleks, som især Jacques Derridas analyser har bidraget meget til at klargøre, findes hos Jean-Claude Lebensztejn, »Framing Classical Space«, *Art Journal*, Spring, vol. 47, no. 1, 1988.

(17) F.eks. i Mogens Møllers udsmykning af Axel Torv (1991), hvori figurative elementer refererer til tilsvarende elementer i den omkringliggende arkitektur. Der er her tale om en *diskursiv forankring* af udsmykningen til stedet. I Morten Strædes udsmykning af Gl.Torv i Nysted (1992), hvor en bronze-stele gentager stukelementer fra nogle af byens gamle huse, kunne man måske tale om en *formel forankring* til stedet.

(18) Se Robert Klein, »Notes sur la fin de l'image« og »L'éclipse de l'oeuvre d'art«, in: *La forme et l'intelligible*, Paris, Tel, 1983 (1970), 375-381 og 403-410, og J.-F. Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, 114.

ledkunstens rumudsmykkende evne. Har ikke minimalisterne, disse reduktionister, og deres efterkommere lavet noget af den mest slagkraftige udsmykningskunst?

Hvad var da det modernisterne, eller i det mindste visse modernister, lod træde frem? Hvordan er det moderne og således reviderede »ornament« beskaffet? Et tidligt eksempel kan være til hjælp. Marcel Duchamp var ikke en reduktiv kunstner, i hvert ikke på samme måde som en Malevitch. En del af gestussen i hans *ready-mades* bestod i at forskyde fokus fra det afsluttede værk, fra værkets egen-værdi, til værk-tilblivelsens kontekstuelle betingelser. Man kan opfatte denne gestus som den særligt dadaistiske insisteren på værkets to rum: en værk-gestus kan for Duchamp være så lidt som en omvendt af et industrielt tilvirket urinal (1917), et »fundet objekt« med en stærk denotativ værdi, der siden udløser et væld af erotiske og ekskrementale konnotationer hos beskueren. Adskillelsen imellem det denoterende »rum« og det konnoterende »rum« er radikal, fordi det første tydeligvis ligger på objektets side og det andet skyldes beskueren (dvs. ikke umiddelbart kan tilskrives værket; det er jo »bare en...«).

Duchamps gestus gøres alt for ofte til genstand for en vulgær, institutionskritisk fortolkning; den får status af den ultimative afsløring af de institutionelle rammers tvang efter en art kejserens-nye-klæder-logik (»urinalet er kun kunst, fordi det er blevet udstillet som kunst« osv.). Jeg ville langt snarere anskue den som undersøgelsen af den minimale bevægelse, hvormed værket kan skyde sig ind i det mentale såvel som det fysiske beskuer-rum; en undersøgelse af dets evne til at vride det ordinære, kulturelle og pragmatiske rum og den tilsvarende ordinære tid. Det »ornamentale« moment i urinalet ville da være dette, at det rummer et overskud af former i forhold til sin oprindelige bestemmelse (og skaber en konflikt imellem disse to instanser), og at det i og med sin vridning fastholder eller indpoder et fremmed rum *midt* i beskuerrummet og dermed, endelig, forsøger at bevæge beskueren til en anden følsomhed.

I sin senere, »tavse« fase arbejder Duchamp, f.eks. i »Det store glas« (1944), videre i samme retning, omend det nu er et lidt andet ydre »rum«, der artikuleres, nemlig mytens, læsningens og kommentarens. Som Robert Klein så nøjagtigt bemærker:

Med Bruden foregiver [Duchamp] at arbejde på et arbitrært, uvæsentligt, ufuldført og ødelagt ikke-værk, og skaber i grunden hermed en læsning af det og en legende, dette epifænomen, der som det eneste virkelige i sidste ende er i stand til at erstatte det hovedværk, som formodes at understøtte det.¹⁹

Ordet *epifænomen* er lykkeligt valgt. Det betegner akkurat den bi-virkning ved værket, som sender det ud i modtagelsens rum. Derudover markerer det forekomsten af et »miljø« omkring værket, et »virkefelt«, der på den ene side udgår fra dette, *udstråler* fra det, og på den anden side netop er »ved siden af« (og i Duchamps radikaliserede tilfælde ligefrem overskygger værket), er »overskydende«.

Som et andet eksempel kan man fremhæve Konstruktivisternes, Bauhaus- og De Stijl-bevægelsernes forsøg på at bryde med værk-kategorien og kunst-objektet til fordel for en arkitektonisk assimilering af billedkunsten. Også disse kunstnere fandt ornamentaliteten som en rest, som dét, der blev tilbage efter den næsten fuldbyrdede ophævelse af værket i de fysiske omgivelser. I de modernes værk-destruktive bestræbelse ligger håbet om et opgør med overflødige, unødvendige, overleverede og sakrale eller fetichistiske egenskaber ved kunstgenstanden. Men vi har nu set, at reduktionerne næppe har ført til andet, end at der er blevet kastet nyt lys over værkernes epifænomenale rum, og at de dermed – ofte uden at ville det – har rendyrket det træk ved den bildende kunst, der medvirker til at gøre denne virk-

(19) Robert Klein, op.cit., 405.

ningsfuld som rumudsmykker (og som design: det autonome og det heteronome værk er ofte to sider af samme sag²⁰).

4. Det usynliges aura

Een af de mest avancerede og tvetydige kritikere af kunstobjektet er dog Walter Benjamin. Med sit aura-begreb, som udfoldes i afhandlingen om den tekniske reproduktion og senere i Baudelaire-studierne og i Passage-værket, får han meget præcist indkredset dét, som jeg hævder er centralt for en udsmykningens fænomenologi. Hans gennemført udogmatiske og ambivalente forhold til auraen afspejler i øvrigt udmærket modernisternes dobbelte forhold til det »ornamentale«. Han afviser ikke det auratiske som sådant, ja, han sværmer nærmest for det, men indser, at kunstværket i den moderne tidsalder, bl.a. pga. de tekniske reproduktioners serielle mangfoldiggørelser, mister auraens sakrale aspekt, der knytter sig til den unikke genstand, relikviet. Selv i det sækulariserede kunstværk, i det ikke-kultiske værk, er der aura, men nu blot en aura uden kultiske investeringer.

Det auratiske objekt er, ifølge Benjamin, et objekt der omgiver sig med en luftning, en atmosfære, en afglans af noget der måske har været, måske endnu ikke er. Auraen forlener objektet med utilnærmelighed, en fjernhed og en fremmedhed, som overskrider objektets egen synlighed²¹. I det auratiske objekt indskrives det usynlige i det synlige, anelsen om en anden tid og et andet rum åbner objektets betydning mod en konstellation af utilsigtede erindringsbilleder (en »besynderlig sammenvævning af rum og tid«). Det auratiskes foruroligende fremmedhed rykker objektet ud af den »objektive« sansnings mundæne tid og rum, gør det nære fjernt, og destabiliserer det synliges former. Noget, der kommer til betragteren langvejs fra, hjem søger objektet – betragter den betragtede, siger Benjamin. Heraf auraens fascinatoriske karakter: den åbner objektet for ukontrollerbare betydninger, den fjerner udtrykket fra det og indgiver det i samme bevægelse en visuel potens (jf. mine kommentarer til Duchamps »Fontæne«), en potentialitet ligesom i maskens forstenede udtryk, der langt fra at gøre genstanden fortrolig faktisk øger afstanden til den betragtede, al den stund synligheden forbliver latent.

Men det auratiske værk, det auratiske ved værket, lægger ikke op til en ny patos og en ny højtideligholdelse. Som George Didi-Huberman i sin sidste bog bemærker, indbyder auraens dobbelte aspekt af nærhed og fjernhed tværtimod til slet og ret at tænke visualiteten i andre, fænomenologiske baner og, kan vi tilføje, til at fundere over det visuelle værks evne til, trods sin isolerede, afgrænsede, lukkede og i visse tilfælde ligefrem krystallinske karakter – fremtrædende i visse minimale og postmoderne skulpturer – at fange omgivelserne, at udvide sin radius. For er det ikke netop auraens tilbageholdte synlighed, der får objektet til at se tilbage på betragteren; får det til at ramme denne? Er det ikke netop i kraft af auraens afstand og fjernhed, at objektet paradoksalt kan forekomme at slå tilbage, at danne kontakt med den betragtede? Og viser ikke auraen, at værket har kapacitet til at forlænge sit rum ud i det omgivende rum, hvilket er den fænomenologiske forudsætning for enhver ornamentalt tilføjelse til de fysiske omgivelser?

(20) Mario Perniola, »Hinsides kunst og design«, UNDR. *Nyt nordisk forum*, nr. 56, 1989, 76-77.

(21) Jf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 103-123.

5. Ornamentets rytme

Hensigten med indkredsningen af disse udsmykningens grundvilkår er at trænge bag om klichéen om kunsten som synligt nærværende i det offentlige og sociale rum. Som Benjamins teori om det auratiske objekt viser, er det *distancen*, der konstituerer det ornamentale, og tilbagekaldelsen af det synlige, der lader værket oscillere mellem nærhed og fjernhed. Det var netop perceptionsfænomenologiens mest elementære belæring, at afstanden, dette, at det synlige har en bagside, at noget altid er usynligt, *fascinerer*, fordi det berører os. Berøringen, det distant visuelle objekts pludselige omslag i taktil nærhed – en omvendning, de byzantinske rumudsmykkere forstod at bruge –, er selve det auratiske moment ved værket. Og jeg vil tilføje: selve betingelsen for det visuelle kunstværks udsmykningspotentiale.

^ På de forløbne sider har jeg vist, at kunsten kan iværksætte et paradoksal dobbeltspil af afstand, distance, og voldsom berøring, og at den af samme grund er i stand til at ornamentere vores rum og vores pladser på fænomenologisk og siden også semiotisk virkningsfuld vis. Som Henri Maldiney påpegede, står værket i et *rytmisk* forhold til sine omgivelser. Og dét, man kunne kalde værkets »miljø«, er måske intet andet end denne rytmes pulseren mellem flere rum eller mellem flere grader af afstand: – Både det to- og det tre-dimensionale værk har denne evne til rytmisk at indskrive dialektikken mellem nærhed og fjernhed i sig.

Men der er mere end det: der findes ligeledes et rytmisk interval mellem to rumlige modi, der mere eller mindre er til stede i ethvert visuelt værk, og som på et dybere plan vedrører værkets relation til det omgivende rum. Kant hævder i sin første kritik, at objekter inkorporerer et intensivt såvel som et intensivt rum.²² Det extensive rum er karakteristisk ved at være i evig udvidelse – det vokser, lægger til, er additivt og serielt (1+1+1+...). Det intensive rum har en anden storhed, ifølge Kant. Det vokser ikke og kan ikke tilføjes noget, for det danner en enhed. Hvor det extensive rum tenderer mod det uendelige, tenderer det intensive mod nul (1 – 0), dets eksistens er øjeblikkelig, ikke-udstrakt. Kant siger med andre ord, at ethvert fænomen altid indtager rummet på to måder, som reelt er uadskillelige: dels udfylder det rummet, dels eksisterer det i rummet. Fænomenerne er rytmisk udspændt i intervallet mellem disse to rum. Hvad udsmykningen angår, kan man nu sige, at denne ikke alene udvider rummet, men også må besinde sig på sin øjebliks-eksistens, dvs. på forholdet mellem 1 og 0, mellem sin egen tilsynekomst og forsvinding.

Dette sidste, intensive, moment bliver alt for ofte overset, når talen er om rumudsmykning i dag. Fortrængningen af det giver til stadighed anledning til adskillige udsmyknings-misærer. Og det er med afsæt i en sådan fænomenologisk besindelse, alle videre diskussioner af det ornamentale må foretages.

6. Epitheton ornans

I stedet for at runde af med en konklusion kunne jeg tænke mig at fremsætte et spørgsmål, at give udtryk for en undren. Vi har sagt om det ornamentale, at det på samme tid har med forankring og med forsvinding at gøre. Et kunstværks relation til sine omgivelser, hvad enten det opfattes som supplerende, problematiserende, tydende eller undersøgende, er på et basalt niveau afhængig af dets evne til at gøre sig *næsten-usynligt*. Denne relative usynlighed er langt fra en brist ved udsmykningens rod. Tværtimod vidner den om, at det ornamentale, i modsætning til hvad de gængse definitioner

(22) Eliane Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, 129-149 og, generelt, 11-189. Jeg tillader mig her at fremstille en kompliceret diskussion i stærk forkortning.

af denne kategori lader forstå, ikke kun er en besmykkende tilføjelse til omgivelserne. På grundlæggende måde udfolder ornamentet nogle betydningspotentialer i disse omgivelser, som uden det ornamentale ville være forblevet latente. Hvad der nu slår mig er dette: at forholdet mellem det udsmykkede og det udsmykkende i flere henseender lader til at ligne forholdet mellem kunstværket og den kritiske diskurs. I den passus af Maurice Blanchot, som får lov at afrunde denne skitse, kan jeg ikke lade være med læse »udsmykning« dér, hvor der står »kritik« og »kritisk diskurs«. Men hvad betyder det? Hvilke muligheder åbner dette sammenfald for en udsmykningens teori og praksis?

Og hvilke for kritikken?

Den kritiske diskurs har denne ejendommelighed: at jo mere den tager form, udfolder sig og hævder sig, jo mere må den udslette sig selv; til sidst må den bryde. Ikke blot er den beskeden og sørger omhyggeligt for ikke at ville sætte sig i stedet for det, den taler om: kritikken når overhovedet først sin bestemmelse og fuldbyrdelse, i det øjeblik den forsvinder. Og denne forsvindingens gestus er ikke som hos den diskrete tjener, der efter at have udfyldt sin rolle og bragt hele huset i orden, ubemærket gør sig usynlig; for kritikken er det selve dens fuldbyrdelses mening at forsvinde, idet den bliver til.²³

(23) Maurice Blanchot, »Hvad er der med kritikken?«, (opr. 1963), *Den blå port*, nr. 23, København, Rhodos, 1993, 27.

