

NICOLAS BOURRAUD

## Relasjonell estetikk

Oversatt av BOEL CHRISTENSEN-SCHEEL  
Eterford av ANDREA KROKSNES

Pax Forlag A/S, Oslo 2007

## Relasjonell form

Den kunstneriske aktiviteten utgjør et spill der formene, modalitetene og funksjonene utvikler seg i tråd med periodene og de sosiale sammenhengene, og ikke i forhold til en uforanderlig «essens». Kritikerens oppgave består i å studere denne aktiviteten i nåtid. Visse deler av modernismens program er blitt gjennomført (men uten den ånd som ga den liv, la oss understreke dette i disse småborgerlige tider). Dette har ført til en utpining som har tømt de nedarvede estetiske bedømmingskriterier for substans, men likevel forsetter vi å anvende dem på samtidens kunstpraksiser. Det *nye* er ikke lenger et kriterium, bortsett fra hos den moderne kunstens hakstrevere som ikke ser noe annet i samtiden enn det deres tradisjonalistiske kultur har lært dem å hate ved gårsdagens kunst. For å finne et mer effektivt verktøy og riktigere synsvinkler er det viktig å forstå de endringene som foregår på det sosiale feltet i dag; gripe

det som allerede har forandret seg og det som fortsatt er i bevegelse. Hvordan kan man forstå den kunstneriske adferden som viste seg i 1990-årenes utstillinger og den tenkemåten som drev den, hvis man ikke tar utgangspunkt i samme *situasjon* som kunstnerne?

### *Samtidens kunstpraksiser og deres kulturelle prosjekt*

Den politiske moderniteten, født med Opplysnings-tidens filosofi, baserte seg på viljen til frigjøring hos individene og hos folket. Teknikkens og frihetens fremgang, uvitenhetens tilbakegang og en forbedring av arbeidsvilkårene; alt dette skulle frigjøre menneskeheten og føre til et bedre samfunn. Men det finnes flere versjoner av moderniteten. 1900-tallet ble scene for en kamp mellom to syn på verden: en modernistisk rasjonalisme utledet av 1700-tallet, og en spontanitetens og frigjøringens filosofi gjennom det irrasjonelle (Dada, surrealismen, situasjonistene). Begge disse verdenssynene motsatte seg de autoritære og nyttestyrte kreftene som søker å formatere de menneskelige relasjonene og underkue individene. Men i stedet for å nå den ønskede frigjøringen, det tekniske og «fornuftsstyrte» fremskrittet, førte den generelle rasjonaliseringen av produksjonsprosessen til en utbytting av planetens sydlige del, til en blind utskifting av mennesker med maskiner og en installering av stadig mer sofistikert og underkuende

teknologi. Det moderne frigjøringsprosjektet ble erstattet av utallige former for melankoli.

Selv om dette århundrets avantgarde, fra dadaistene til den Situasjonistiske internasjonale, skriver seg inn i det moderne prosjektet (endring av kulturen, mentalitetene, de individuelle og sosiale livsvilkårene), så må man ikke glemme at dette prosjektet eksisterte før disse bevegelsene, og skiller seg fra deres prosjekt på mange punkter. For moderniteten lar seg ikke redusere til en rasjonalistisk formålstjenelig livsanskuelse, like lite som til en politisk «messianisme». Kan man fordømme viljen til å forbedre livs- og arbeidsvilkår på bakgrunn av at de konkrete forsøkene som ble virkeliggjort slo feil, og endte opp som totalitære ideologier eller naive historiske visjoner? Det man kalte avantgarden kan ganske riktig sies å ha utviklet seg fra det ideologiske «badet» som den moderne rasjonalismen utgjorde, men den er nå blitt gjenoppbygget på bakgrunn av ganske andre filosofiske, kulturelle og sosiale forutsetninger. Det er tydelig at dagens kunst fortsetter denne kampen ved å foreslå eksperimentelle, kritiske og deltakelsesorienterte persepsjonsmodeller, som går i den retningen opplysningsfilosofene, Proudhon, Marx, dadaistene eller Mondrian, indikerte. Hvis opinionen har vanskelig for å anerkjenne legitimiteten eller nytten av disse erfaringene, så er det fordi de ikke lenger presenteres som forløperne i en uunngåelig historisk evolusjon;

de fremstår tvert om som fragmentariske, isolerte og foreldreløse i et syn på verden som fratar dem enhver form for ideologisk tyngde.

Det er ikke moderniteten som er død, men dens idealistiske og teleologiske versjon.

Kampen for moderniteten utspiller seg på samme måte som i går, med det unntak at *avantgarden* har sluttet å patruljere som speidere: Den tidligere fortroppen har forfrossen slått seg til ro i en leir av visshet. Kunsten skulle forberede eller forutsi en fremtidig verden, i stedet modellerer den i dag mulige universer.

Kunstnerne som skriver sine praksiser inn i kjølvannet av den historiske moderniteten, har ikke som ambisjon å gjenta dens former eller postulater, og enda mindre å gi kunsten de samme funksjonene som den hadde. Oppdraget deres ligner det Jean-François Lyotard tilskrev den postmoderne arkitekturen, som «fant seg dømt til å frembringe en serie av små forandringer i et rom arvet av moderniteten, og til å forlate den globale rekonstruksjonen av det rommet som bebos av menneskeheten.»<sup>2</sup> Lyotard synes for øvrig delvis å beklage denne utviklingen, ettersom han betegner den med negativt fortegn ved å bruke begrepet «dømt til». Men hva hvis denne «dommen» i stedet utgjør en his-

<sup>2</sup> Lyotard, Jean-François, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée 1986, Poche-Biblio, s. 108.

torisk sjanse, som de fleste kunstverden er vi kjenner fra de ti siste årene har kunnet utfolde seg på bakgrunn av? Denne «sjansen» kan med få ord betegnes som å *lære å bebo denne verden bedre*, i stedet for å forsøke å konstruere den etter et sett forutbestemte ideer om historiske evolusjon. Med andre ord har verkene ikke lenger som målsætning å forme imaginære eller utopiske virkeligheter, men snarere å utgjøre eksistenformer eller handlingsmodeller innenfor den faktiske virkeligheten, avhengig av den løsningen som kunstnerne velger. Althusser sa at «verdenstoget» alltid tas i fart, og Deleuze at «gresset vokser fra midten», ikke fra roten eller tuppen: Kunstneren bebor de omstendighetene samtiden tilbyr henne for å omgjøre livsgrunnlaget (forholder til den fysiske eller konseptuelle verden) til et varig univers. Kunstneren griper verden i fart, hun er en *kulturens leibeør*, for å bruke Michel de Certeaus uttrykk<sup>3</sup>. Moderniteten videreføres i dag i praksiser som snekter (*bricoleur*) og resirkulerer det som er kulturelt gitt, og i utformingen av hverdagen og innordningen av den levde tid. Disse praksisene er ikke mindre verdige vår oppmerksomhet og våre studier, enn de messianistiske utopiene og formelle «nyheterens» som kjennetegnet gåsrdagens modernitet. Ingenting er mer absurd enn

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *Arts de faire*, Idées Gallimard, 1990.

å påstå at samtidskunsten ikke har noe kulturelt eller politisk prosjekt, og at dens subversive aspekter ikke hviler på noe teoretisk grunnlag. Samtidskunstens prosjekt, som omfatter forholdene rundt arbeid og produksjon av kulturelle objekter, såvel som samfunnslivets mutante former, vil nok likevel fremstå som innholdslost for de ånder som er dannet i kulturdarwinismens form eller for intellektuelle tilhengere av «demokratisk sentralisme». Dette er, for å bruke Maurizio Carellans uttrykk, de «søte utopiens» tid ...

#### *Kunstnerket som sosialt (mellom)rom*

Mulligheten for en *relasjonell* kunst (en kunst som tar sferen av menneskelig samhandling og dens sosiale sammenheng som teoretisk horisont, heller enn å bekrefte et symbolsk autonomt og *privat* rom) vinner om en radikal omveltning av de estetiske, kulturelle og politiske prosjektene som ble satt i spill med den moderne kunsten. For å lage en sosiologisk skisse: denne utviklingen kommer hovedsakelig av at det har oppstått en ny urban verdenskultur, og av at denne bykulturen er utvidet til å omfatte kvasi-totaliteten av de kulturelle fenomenene. Den generelle urbaniseringen, som har sitt utgangspunkt i slutten av andre verdenskrig, har medført en voldsom økning i de sosiale utvekslingene og i individens mobilitet (gjennom utvikling av kollektivtransport, veitnett, telekommunikasjon og gradvis oppløsning av sosiale

og mentale enklaver på isolerte steder). På grunn av de trange boforholdene i det urbane universet, ser vi parallelt en reduksjon i størrelsen på møbler og gjenstander, som blir lettere å håndtere. Hvis kunsten lenge har fungert som et luksuriøst overklassefenomen i en urban kontekst (verkets dimensjoner såvel som leilighetenes dimensjoner bidro til å *skille eieren fra hvem-som-helst*), så vitner utviklingen i kunstverkenes funksjon og måten de blir presentert på, om en økende *urbanisering* også av den kunstneriske opplevelsen. Det som nå smuldrer opp foran øynene våre, er ikke annet enn den feilaktige oppfatningen av kunstverket som aristokratisk, knyttet til fornemmelsen av å tilegne seg et territorium. Med andre ord, man kan ikke lenger betrakte samtidskunsten som et område å beskue («landeierens tur på eiendommen» kan sammenlignes med samlerens runde i galleriet). Samtidens kunstverk gir seg i stedet som en varighet å gjennomleve, som en åpning mot grenseløs meningsutveksling. Byen har muliggjort opplevelsen av nærhet og gjort den vanlig: Byen er det håndfaste symbolet og den historiske rammen for samfunnets tilstand. Denne «tilstanden av møter pålagt menneskene», som Althusser<sup>4</sup> uttrykte det, står i motsetning til den

<sup>4</sup> Althusser, Louis, *Écrits philosophique et politiques*, Stock-IMEC, 1995, s. 557.

tette jungelen «uten historier» som ifølge Jean-Jacques Rousseau var *naturlilstanden*, en jungel som forhindret alle varige møter. Strukturen av intensive møter som på et tidspunkt ble til en absolutt samfunnsregel, har til slutt produsert tilsvarende kunstpraksiser: Det vil si en form for kunst der intersubjektiviteten er essensen. De sentrale temaene spinner rundt «det å være sammen», «møtet» mellom betrakter og bilde, og den kollektive meningsproduksjonen. La oss legge til side problemet rundt dette fenomenets historisitet: Kunsten har alltid til en viss grad vært relasjonell, det vil si en sosial faktor og en grunnlegger av dialog. Et av bildets virtualiteter er dets *båndskapende* kraft, for å bruke et begrep av Michel Maffesoli: flagg, akronymer, ikoner og tegn produserer empati og en følelse av å dele; de genererer *bånd*<sup>5</sup>. Kunsten (praksiser avledet av maleri og skulptur som tilkjennegis i form av utstillinger) viser seg å være spesielt egnet til å uttrykke dette nærhetssamfunnet, fordi den *innsnevrer relasjonsrommet*. Dette i motsetning til TV-en eller litteraturen som henviser hver enkelt til sitt eget private forbruk, og igjen i motsetning til teateret eller kinoen som samler små kollektiver foran entydige bilder, der man ikke direkte kommenterer det man

<sup>5</sup> Maffesoli, Michel, *La Contemplation du monde*, Grasset, 1993.

ser (diskusjonen foregår etter forestillingen). Til sammenligning etableres det en mulighet for umiddelbar meningsutveksling i begge betydninger av ordet på en utstilling, selv når det dreier seg om ubevegelige former: Jeg erfarer, jeg kommenterer og jeg forflytter meg inn- enfor det samme tidsrommet. Kunsten er åsted for en spesifikk sosial produksjon, det gjenstår å se hva som er dette rommets status innenfor helheten av de «møte- tilstander» som byen tilbyr. Hvordan kan en kunst som fokuserer på produksjonen av slike samlivsformer, gjen- innføre og fullføre det moderne frigjøringsprosjektet? På hvilken måte tillater denne kunsten utviklingen av nye kulturelle og politiske målsetninger?

Før vi kommer med konkrete eksempler, er det viktig å revurdere verkens plass i det globale økonomisystemet som styrer samtidens samfunn, enten det er symbolsk eller materielt. Urover verkets kommersielle karakter og semantiske verdi, representerer kunsterverket for oss et sosialt (*mellom*)rom. Begrepet (*mellom*)rom (*intersice*) ble brukt av Karl Marx for å beskrive utvekslings- samfunn som unnslipper den kapitalistiske økonomien fordi de er fritart fra loven om profit: byttradehandel, taps- salg, selvforsyningsproduksjon, osv. (Mellom)rommet er et rom av menneskelige relasjoner som, selv om det føyer seg mer eller mindre harmonisk og åpent inn i det globale systemet, foreslår andre muligheter for utveks- ling enn de som er virksomme i det systemet. Akkurat

slik (som et (mellom)rom) er samtidskunstartstillingen innenfor handelen med fremstillinger: Samtidskunsten skaper frie rom, tidsrom der rytmen motsetter seg og er en annen enn den som styrer dagliglivet. Den åpner for «en mellommenneskelig handel» som er forskjellig fra de «kommunikasjonssonene» som påtvinges oss. Den nærerrende sosiale konteksten begrenser muligheten for mellommenneskelige relasjoner, i like stor grad som den oppretter rom nettopp for dette formålet. Vaskebilene ble oppfunnet for at gatene skulle holdes rene, og kom- munikasjonsverktøyene ble utviklet i samme ånd; byens gater vaskes rene for alt relasjonelt slagg og nabo-kaps- forholdene blir fattigere. Den generelle mekaniseringen av de sosiale relasjonene reduserer gradvis der relasjonelle rommet. For bare noen år siden brukte man mennesker til telefonvekking, nå er det en syntetisk stemme som påtar seg å velke oss ... Automaten er blitt modellen for de mest grunnleggende sosiale transaksjoner, og den profesjonelle adferden etterligner effektiviteten til maski- nene som erstatter den. Maskinene tar seg nå av opp- gaver som tidligere utgjorde mangfoldige muligheter for utveksling, til glede eller frustrasjon. Samtidskuns- ten utvikler rett og slett et politisk prosjekt når den trenger inn i den relasjonelle sfæren og problematiserer den.

Når Gabriel Orozco plasserer en appelsin på en disk i et forlart brasiliansk marked (*Crazy Tourist*, 1991), eller

når han installerer en hengekøye i hagen til Museum of Modern Art i New York (*Hamoc en el MoMa*, 1993), beveger han seg i hjertet av «det sosiale infrasmale» (*l'inframince social*), dette bittelille rommet av hverdagslige gester som bestemmes av overbygningen som består av «store» utvekslinger. Uten ord dokumenterer Orozcos fotografier uanseelige revolusjoner i den urbane eller semi-urbane hverdag (en sovepose på gresset, en tom skoese, osv.). Fotografiene vitner om dette stille livet («*still life*», *nature morte*) som relasjonene til andre i dag utgjør. Når Jens Haaning avspiller vitser på tyrkisk over en høytaler på en plass i København (*Turkish Jokes*, 1994), produserer han i øyeblikket et mikro-samfunn, formet i forhold til verket og til seg selv, bestående av innvandrere som forent i en kollektiv latter motsetter seg alvorer i sin eksilsituasjon. Utstillingen er det privilegerte stedet hvor det opprettes slike øyeblikks-kollektiver, styrt av ulike prinsipper. Alt etter hvilken grad av deltakelse kunstneren krever av betrakteren, verkenes karakter og de sosiale modellene som foreslås eller representeres, vil utstillingen generere et særskilt «utvekslingsområde». Dette «utvekslingsområdet» må vi bedømme ut fra estetiske kriterier, det vil si ved å analysere formens sammenheng og den symbolske verdien i den «verden» som foreslås, med utgangspunkt i det bildet av menneskelige relasjoner som verket reflekterer. Innenfor dette sosiale (mellom)rommet må kunstneren påta seg

ansvaret for de symbolske modellene hun viser frem, alle fremstillinger (selv om samtidskunsten *modellerer* heller enn den fremstiller, og presser seg inn i den sosiale veven heller enn å la seg inspirere av den) viser tilbake på overførbare verdier i samfunnet. Som en menneskelig aktivitet basert på handel, er kunsten både et objekt og gjenstand for en etikk, og den er det særlig fordi den, i motsetning til andre menneskelige aktiviteter, *ikke har noen annen funksjon enn å eksponere seg for denne handelen.*

Kunst er en møtetilstand.

#### *Relasjonell estetikk og vilkårlig materialisme*

Den relasjonelle estetikken skriver seg inn i en materialistisk tradisjon. Å være «materialistisk» betyr ikke at man forholder seg til platte fakta, og innebærer heller ikke den trangsynte måten å tenke på hvor alle verk leses i rene økonomiske termer. Den filosofiske tradisjonen som den *relasjonelle estetikken* bygger på, ble godt beskrevet av Louis Althusser i en av hans siste tekster, som en «møtenes materialisme» eller en vilkårlig materialisme. Denne formen for materialisme tar verdens tilfeldighet som utgangspunkt, den har hverken noe opphav eller noen retning som eksisterer forut for den, og heller ikke noen Fornuft som gir den målrettethet. Slikt sett er menneskehetens essens virkelig trans-individuell, den består av bånd som forener

individene seg imellom i sosiale former som alltid er historiske (Marx: Menneskets essens er helheten av sosiale relasjoner). Det finnes ingen mulig «historiens avslutning», heller ikke noen mulig «kunstens avslutningen», fordi spillet kontinuerlig gjenopptas i kraft av sin kontekst, det vil si i kraft av de spillerne og det systemet som de konstruerer og kritiserer. Hubert Damisch fant en uheldig forveksling mellom «spillets slutt» (*game*) og «omgangens slutt» (*play*) i teoriene om «kunstens avslutning»: Det er en ny omgang som begynner når den sosiale konteksten endres radikalt, uten at spillets betydning problematiseres<sup>6</sup>. Dette *mellommenneskelige spillet* som utgjør vårt objekt (Duchamp: «Kunsten er et spill mellom alle mennesker til alle tider») overskrider likevel den rammen som vi av bekvemmelighet kaller «kunst». De «konstruerte situasjonene» som ble dyrket av Den situasjonistiske internasjonale, hører således helt og holdent til dette «spillet», til tross for at Guy Debord nektet dem enhver kunstnerisk karakter, og i stedet så situasjonene som en «overskridelse av kunsten» ved en revolusjon av hverdagslivet. Den relasjonelle estetikken utgjør ikke en kunstteori, fordi dette ville ha innebåret formulering av en opprinnelse og et mål; den er en formteori.

<sup>6</sup> Damisch, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium*, ed. du Seuil.

Hva er det så vi kaller en *form*? En sammenhengende helhet, en struktur (*autonom helhet av interne avhengigheter*) som gir en karakteristikk av verden. Kunstverk har ikke enerett på formen, de er bare en undergruppe i mangfoldet av eksisterende former. I den materialistiske filosofiske tradisjonen som Epikur og Lukretsius innledet, spres atomene parallelt i rommet, følgende en svak diagonal. Hvis et av atomene fraviker sin kurs, så vil det «medføre et møte med naboatomet, flere møter vil bli til en kollisjon, og en verden vil fødes» ... Slik fødes formene, av «avvik» og vilkårlige møter mellom to tidligere parallelle elementer. Men for å skape en verden må møtene være *varige*. Elementene den består av må forenes i én form, det vil si at «elementene må sette seg i hverandre (slik vi sier at telen setter seg i jorda)». «Formen kan defineres som *et varig møte*.» Varige møter er linjene og fargene i et maleri av Delacroix, skrotgjenstandene som er strødd utover «Merz-bildene» til Schwitters eller Chris Burdens performance-kunst: I tillegg til kvaliteten på utførelsen, viser disse verkene at de er *varige* fra det øyeblikk da deres bestanddeler utgjør en enhet, betydningen fra fødselsøyeblikket «beholdes» og muliggjør nye «livsmuligheter». Alle verk er slik sett modeller for en mulig verden. Alle verk, selv det mest kritiske og fornektende, går gjennom denne fasen som mulig verden, fordi den får tidligere adskilte elementer til å møtes, som koblingen mellom døden og mediene



hos Andy Warhol. Deleuze og Guattari sa det samme da de definerte kunstverket som «en blokk av affekter og persepter». Kunsten  *binder sammen* subjektive øyeblikk knyttet til enkeltopplevelser, enten det dreier seg om Cézannes epler eller Burens stripestrukturer. Denne  *bindingens* komposisjon, som atomene konstruerer en verden ut fra, viser seg naturligvis å være avhengig av den historiske konteksten. Det dagens opplyste publikum forstår med «å binde sammen», er imidlertid ikke det samme som det publikum fra 1800-tallet forstod med det. I dag er «limet» mindre tydelig fordi våre visuelle opplevelser er blitt så komplekse, beriket av et århundre med fotografier og film (plan-sekvensen ble introdusert som en ny dynamisk enhet). Vi ser nå på en samling av adskilte deler (for eksempel en installasjon) som en «verden», selv om delene ikke forenes av et enhetlig materiale som bronse. Fremtidens teknologi kommer kanskje til å gjøre mennesket i stand til å gjenkjenne enda flere «former som verdener», former som nå er ukjente. Informatikken legger for eksempel til rette for tenkning i  *programmer*, som påvirker måten enkelte kunstnere tenker sine arbeider på. Kunstverket blir i et slikt perspektiv en helhet av enheter som kan reaktiveres og manipuleres av betrakteren. Jeg insisterer her, sikkert relativt kraftig, på det ustabile og omskiftelige ved «form-begrepet». Vi kan se begrepets utstrekning i den berømte anmodningen til sosiologiens grunnlegger,

Émile Durckheim, om å se «sosiale hendelser» som «ting» ... For den kunstneriske «tingen» gir seg noen ganger som «hendelse» eller som en helhet av hendelser som produseres i tid og rom, uten at dens enhet (som skaper en form, en verden) problematiseres. Rammen utvider seg fra å omfatte ett isolert objekt til å omfavne en hel scene: Formen på verkene til Gordon Matta-Clark eller Dan Graham lar seg ikke redusere til «ting» som de to kunstnerne «produserer», den er ingen enkel sekundæreffekt av en  *komposisjon*, slik en formalistisk estetikk ville ha gjort den til, men snarere det bevegende prinsippet på en reise som utspiller seg gjennom tegn, gjenstander, former og gester. Samtidskunstverkets  *form* strekker seg utover sin materielle form; den er et sammenbindende aspekt, et dynamisk klebeprinsipp. Et kunstverk er et punkt på en linje.

#### *Formen og de andres blick*

Hvis, som Serge Daney skriver, «enhver form er et ansikt som betrakter oss», hva blir da formen når den er fordypt i dialogens dimensjon? Hvordan er en form som er  *relasjonell* i sin essens? Det synes meg interessant å diskutere dette spørsmålet med Daneys formulering som utgangspunkt, nettopp på grunn av dens ambivalens; siden formene ser på oss, hvordan skal vi se på dem?

Formen defineres som regel som et omriss motsatt et innhold. Men den modernistiske estetikken snakker

om en «formal skjønnhet», og refererer da til en slags (sammen)blending av form og bakgrunn, en oppfinnsom ekvivalens mellom de to. Man bedømmer et verk på bakgrunn av dets plastiske form; den vanligste kritikken mot nye kunstneriske praksiser består for øvrig i å frata dem all «formal effektivitet», eller finne svaret på deres manglende vitalitet i den «formale løsningen». Når man forholder seg til samtidens kunstpraksiser, burde man imidlertid heller snakke om «formasjoner» enn om «former». I motsetning til et objekt som er lukket om seg selv gjennom en stil og en signatur, viser samtidskunsten at det bare er form i møtene, i den dynamiske relasjonen som et kunstnerisk forslag har med andre formasjoner, kunstneriske eller ikke-kunstneriske.

Det finnes ingen former i naturen, i den ville tilstand, for det er vårt blikk som skaper dem ved å klippe dem ut i den visuelle materien. Formene *utvikler seg* i forhold til hverandre. Det som i går ble ansett som uformelig eller «uformalt», blir det ikke lenger i dag. Når den estetiske diskusjonen utvikler seg, så utvikler oppfattelsen av formen seg med den og gjennom den.

I Witold Gombrowicz' romaner ser man hvordan hvert enkelt individ genererer sin egen *form* gjennom sin oppførsel, sin måte å presentere seg og henvende seg til andre på. Formen fødes i denne kontaktsonen hvor individet slåss mot den Andre, for å etablere det

han eller hun anser som sin «væren». For Gombrowicz er vår «form» bare en relasjonell egenskap som knytter oss til dem som tingliggjør oss med blikket, for å bruke Sartres' terminologi. Når individet tror det betrakter seg selv objektivt, ser det egentlig ikke annet enn resultatet av gjentatte transaksjoner med andres subjektivitet.

Enkelte mener at den kunstneriske formen unnslipper denne fataliteten fordi den er mediert gjennom et *verk*. Min overbevisning er tvert om at formen ikke finner sin konsistens (og dermed ikke oppnår reell eksistens) før det øyeblikket den setter i gang den menneskelige samhandlingen. Et kunstverks form oppstår gjennom en forhandling med det forståelige som er gitt oss på deling; gjennom denne oppretter kunstneren en dialog. Essensen av den kunstneriske praksis ligger dermed i opprettelsen av relasjoner mellom subjektene: Hvert enkelt kunstverk blir et forslag til hvordan verden kan bebos sammen, og hver kunstners arbeid blir et utspring for ulike forhold til verden, som igjen genererer andre forhold, og så videre, inn i evigheten.

Vi har nå endt opp ved det motsatte av det autoritære kunstsynet man finner i Thierry de Duves essayer<sup>7</sup>, der kunstverk ikke er annet enn «summen av dommer», historiske eller estetiske, formulert av kunstneren gjennom

<sup>7</sup> Thierry de Duve, *Essais datés*, ed. de La Différence, 1987.

skaperhandlingen. Å male ville være å skrive seg inn i historien på bakgrunn av plastiske valg. Vi stilles overfor en «anklager»-estetikk, der kunstneren forholder seg til kunsthistorien bare gjennom sine egne overbevisningers selvtilstrekkelighet. Det er en estetikk der den kunstneriske praksisen reduseres til å være på nivå med en historisk prosedyre. Den praktiske «dommen» som slynges ut på denne måten er på samme tid uimotsigelig og ugiendrivelig, den er benektingen av den dialogen som alene gir formen en produktiv egenskap, «møtets» egenskap. Innenfor rammen av en «relasjonistisk» kunstteori representerer intersubjektiviteten ikke bare den sosiale rammen rundt mottakelsen av kunsten, som utgjør dens «miljø», dens «felt» (Bourdieu), men den blir også essensen i den kunstneriske praksis.

Det er fordi det finnes opp nye relasjoner at formen blir et «ansikt», slik Daney foreslår. Denne formuleringen minner om utgangspunktet for Emmanuel Lévinas tenkning; for ham representerte ansiktet et tegn for etisk forbud. Ansiktet, sier Lévinas, er «det som befaler meg å tjene noen», «det som forbyr oss å drepe<sup>8</sup>». Alle «intersubjektive relasjoner» går gjennom ansiktets form, som symboliserer det ansvaret som tynger oss i båndene til andre: «Båndet til andre knytter seg bare

<sup>8</sup> Serge Daney, *Persévérance*, éd. P.O.L, 1992, s. 38.

som ansvar», skriver han, men kan ikke etikken sies å ha andre horisonter enn denne humanismen som reduserer intersubjektiviteten til en slags interservilitet? Skulle bildet, som Daney ser som en metafor på ansiktet, bare være i stand til å produsere forbud gjennom «ansvarlighetens» byrde? Når Daney forklarer at «enhver form er et ansikt som betrakter oss», betyr det ikke bare at vi er ansvarstyngede. For å la seg overbevise om dette er det nok å gå tilbake til bildets dype betydning hos Daney; for ham er bildet «umoralsk» når det hensetter oss «der vi ikke er<sup>9</sup>», når bildet «tar plassen til en annen». Dette er ikke bare en referanse til Bazino-Rossellinis estetikk som postulerer en «ontologisk realisme» i filmkunsten, selv om denne estetikken er et grunnlag for Daney's tenkning, er de to teoriene ikke sammenfallende. Ifølge Daney er formen i et bilde ikke annet enn fremstillingen av begjær: Å produsere en form er å finne opp mulige møter, å ta imot en form er å skape forutsetninger for en utveksling, slik man besvarer en serve når man spiller tennis. Hvis man trekker Daney's *raisonnement* litt lenger, blir formen lystens *utsending* i bildet. Formen er den horisonten som gjør at bildet kan ha en betydning ved å utpeke en ønsket verden, som betrakteren så viser seg tilbøyelig til å diskutere og

<sup>9</sup> Ibid.

hvor betrakterens egne ønsker kan projiseres. Denne utvekslingen kan sammenfattes som en toleddet størrelse, et binom: Noen viser noe til noen som gjengjelder det på sin måte. Verket søker å fange blikket mitt, slik den nyfødte «krever» sin mors blikk: Tzvetan Todorov viste i sin *La Vie commune* hvordan essensen av det sosiale er behovet for anerkjennelse heller enn konkurranse eller vold<sup>10</sup>. Når en kunstner viser oss noe, så anvender hun en transitiv etikk som posisjonerer verket mellom «se på meg» og «se på det». De seneste tekstene til Daney beklager at begrepsparet «vise/se» ikke lenger brukes, fordi det representerer essensen i et billeddemokrati i større grad enn det televisuelle og autoritære begrepsparet «promovere/motta», et begrepspar som markerer det «visuelles» overtakelse av tronen. I Daneys tenkning er «enhver form et ansikt som betrakter meg», siden den innbyr meg til å gå i dialog med seg. Formen er en dynamikk som skriver seg inn i tid og rom samtidig eller skiftesvis. Formen kan bare fødes gjennom et møte mellom to virkelighetsplan, for homogeniteten produserer ingen bilder, bare visualitet, det vil si «informasjon i løkker».

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *La Vie commune*, éd. du Seuil, 1994.

## 1990-årenes kunst

### Deltakelse og transitivitet

Et tent propanapparat plassert i en metallgondol holder en stor gryte med vann kokende. Rundt gondolen befinner det seg diverse campingutstyr, strødd utover, uten komposisjon. Lent mot veggen står det pappesker, hovedsakelig åpne, som inneholder frysetørrede kinesiske supper som publikum fritt kan tilberede ved å forsyne seg av det kokende vannet.

Dette verket av Rirkrit Tiravanija, virkeliggjort under *Aperto 93* på Venezia-biennalen, plasserer seg i utkanten av de fleste definisjoner: Skulptur? Installasjon? Performance? Sosial aktivisme? De siste årene er det blitt stadig flere slike verk. På de store internasjonale utstillingene har vi sett et økende antall stands som tilbyr diverse tjenester, verk som foreslår en bestemt kontrakt for betrakteren, som består av mer eller mindre konkrete