

CLEMENT GREENBERG

Den modernistiske kunsten

Oversatt av AGNETE ØYE

Etterord av
ÅSMUND THORKILDSEN

Pax Forlag A/S, Oslo 2004

Modernistisk maleri

Modernismen omfatter mer enn kunst og litteratur. Nå favner den så å si alt som virkelig er levende i vår kultur. Samtidig er modernismen også i bunn og grunn en historisk nyhet. Den vestlige sivilisasjon er ikke den første sivilisasjonen som har sirklet rundt og problematisert sitt eget grunnlag, men det er den som har trukket denne problematiseringen lengst. Jeg vil betegne modernisme som den intense, nesten overdrevne, selv-kritiske tendensen som begynte med filosofen Kant. Han var den første som kritiserte selve kritikkens redskaper, og derfor ser jeg på ham som den første ekte modernist.

Slik jeg ser det, ligger modernismens vesen i at man bruker de metodene som er karakteristiske for en disiplin til å kritisere den samme disiplinen – ikke for å forkaste den, men for å gi den en mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt. Kant brukte logikk

for å definere logikkens grenser, og samtidig med at han i stor grad trakk seg bort fra logikkens gamle område, ble logikken stående desto sterkere innenfor det feltet den hadde tilbake.

Modernismens selvkritikk er ikke det samme som opplysningstidens kritikk, men den vokser ut av den. Opplysningsprosjektet innebar kritikk fra utsiden, slik kritikk i ordets alminnelige betydning gjør, mens modernismen kritiserer innenfra, gjennom det kritiserede objektets egne prosedyrer. Det virker naturlig at denne nye formen for kritikk først kom til syne i filosofien, som er kritisk per definisjon, men etter hvert som 1800-tallet skred frem, inntok den mange andre områder. Det ble i stadig økende grad forlangt at alle formelle sosiale aktiviteter skulle ha en rasjonell begrunnelse, og den kantianske selvkritikken, som hadde oppstått i filosofien som et svar på dette kravet i første omgang, ble påkalt for å møte og tolke det på felter som lå langt fra filosofien selv.

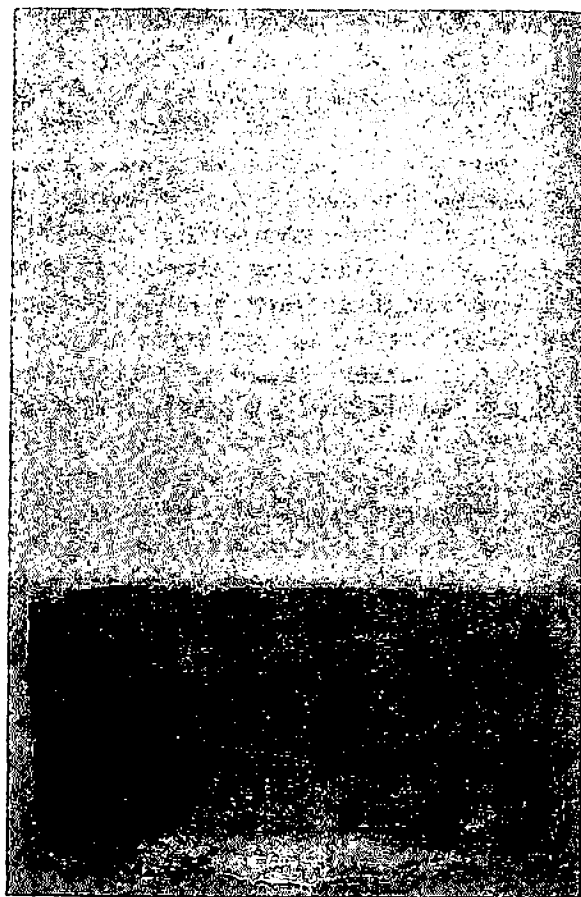
Vi vet hva som har skjedd med en aktivitet som religionen, som jo ikke kunne nyttiggjøre seg Kants immanente kritikk for å begrunne seg selv. Ved første øyekast kan kunsten se ut til å ha vært i samme situasjon som religionen. Opplysningstiden hadde nektet kunsten alle de oppgavene den hadde kunnet ta på alvor, og kunsten så ut til å være på god vei til å bli ren og skjær underholdning, mens underholdningen så ut til å bli terapi, på samme måte som religionen. Kunsten kunne

bare frelses fra denne degraderingen ved å vise at den formen for erfaring den kunne by på, hadde en selvstendig verdi som ikke kunne avledes fra noen annen aktivitet.

Det viste seg at hver enkelt kunstform måtte demonstrere dette på egen hånd. Man skulle synliggjøre og eksplisittere det som var unikt og ureduserbart, ikke bare i kunsten generelt, men også i den enkelte kunstform. Hver kunstform måtte, gjennom sine egne fremgangsmåter og sine egne verker, bestemme hvilke virkninger den enkelte kunstform var alene om å besitte. Dermed ville den enkelte kunstform selvsagt få et smalere kompetansefelt, men samtidig ville den samme kunstformen i langt større grad være trygg på sin kompetanse på feltet.

Det ble snart åpenbart at hver kunstforms særegne kompetansefelt falt sammen med alt som var unikt for denne kunstformens medium. Den selvkritiske utfordringen besto i å utelukke fra hver kunstform alle de virkningene som kunne tenkes å være lånt fra eller tilhørte en hvilken som helst annen kunstforms medium. På denne måten ville hver kunstform bli «ren», og i denne «renheten» finne sikkerhet for sin egen kvalitetsstandard og uavhengighet. «Renhet» var det samme som selvdefinisjon, og selvkritikk-prosjektet i kunsten ble et selvdefineringsprosjekt så det forslo.

Den realistiske og naturalistiske kunsten hadde forstilt mediet og brukt kunsten for å skjule kunsten;



*Mark Rothko: «Gult og blått (gult, blått på orange)»,
1955. Olje på lerret, 259,4 x 169,6 cm.*

modernismen brukte kunsten til å gjøre oppmerksom på kunsten. De begrensningene som utgjør maleriet medium – den flate overflaten, formen på rammen, pigmentets egenskaper – ble av de gamle mestere ansett som negative egenskaper som bare kunne anerkjennes implisitt eller indirekte. I modernismen ble de samme begrensningene betraktet som positive egenskaper, og åpent anerkjent. Manets bilder ble de første modernistiske malerier nettopp på grunn av at de åpent og ærlig viste den flate overflaten de var malt på. I Manets kjølvann avsverget impresjonistene både grunning og fenniss for at tilskueren ikke skulle være i tvil om at de fargene de brukte, var laget av maling som kom fra tuber eller krukker. Cézanne ga avkall på virkelighetslikhet, eller riktighet, for at hans tegning og form skulle passe mer eksplisitt til formen på lerretet.

Det aller mest grunnleggende for de prosessene som lot billedkunsten kritisere og definere seg selv i modernismen, var imidlertid at overflaten var en tydig flat. Flathet var det eneste som var unikt og eget for billedkunsten. Bildets ramme var en begrensende betingelse, eller norm, som denne kunstformen også delte med teatret; farge var en norm og et middel den delte ikke bare med teater, men også med skulptur. Flathet var den eneste betingelsen maleriet ikke delte med noen annen kunstform, og modernistisk maleri orienterte seg derfor mer mot flathet enn mot noe annet.

De gamle mestere hadde hatt en fornemmelse av at det var nødvendig å bevare det som kalles billedflatens avsluttethet; det vil si å betone at flatet er til stede under og over selv den mest levende illusjon av tredimensjonal romlighet. Denne tilsynelatende motsigelsen var en nødvendig forutsetning for at deres kunst ble vellykket, noe som også gjelder for all annen billedkunst. Modernistene har verken unngått eller løst denne motsigelsen, de har snarere snudd opp-ned på polene i motsetningen. Vi legger merke til flatheten i bildene deres før vi legger merke til hva flateten omfatter, ikke etterpå. I et bilde av en gammel mester ser vi derimot vanligvis hva som er i bildet før vi ser selve bildet, men et modernistisk bilde ser vi først som et bilde. Dette er selvsagt den beste måten å se alle slags bilder på, enten det er en gammel mester eller en modernist som har malt det, men i et modernistisk bilde fremstår dette som den eneste og den nødvendige måten, og modernismens suksess er i så måte en selvkritikkens suksess.

Modernistisk maleri har i sin seneste fase i prinsippet ikke gått bort fra å fremstille gjenkjennbare objekter. Det som i prinsippet er forkastet, er fremstillingen av det rommet gjenkjennbare objekter kan være i. Abstraksjon, eller det nonfigurative, har ennå ikke vist seg å være et absolutt nødvendig moment i billedkunstens selvkritikk, selv om så fremragende kunstnere som Kandinsky og Mondrian mente det. Figurasjon eller

illustrasjon som sådan kan ikke fange det unike i billedkunsten. Det er det assosiasjonene ved de fremstilte tingene som gjør. Alle gjenkjennbare størrelser (herunder også bilder) eksisterer i det tredimensjonale rom, og selv den vageste antydning av en gjenkjennbar størrelse er tilstrekkelig til å kalle frem assosiasjoner til tredimensjonalitet. En fragmentarisk silhuett av en menneskelig figur eller av en tekopp fremkaller slike assosiasjoner, og slik fjernes billedrommet fra den bokstavelige todimensjonaliteten som garanterer maleriets uavhengighet som kunstform. For tredimensjonalitet er, som allerede påpekt, skulpturens domene, og for sin egen selvbestemmelses skyld må maleriet fremfor alt avkle seg alt det kan tenkes å ha felles med skulptur. I anstrengelsen for å få til dette – jeg gjentar, altså ikke så mye for å utelukke det figurative eller bokstavelige – har maleriet gjort seg selv abstrakt.

Nettopp gjennom sin motstand mot skulptur, viser imidlertid modernistisk maleri hvor sterkt knyttet det er til tradisjonen, under og hinsides all tilsynelatende forskjell. Motstanden mot det skulpturelle er nemlig av langt eldre dato enn modernismens tilsynekomst. Vestlig, naturalistisk maleri står i stor gjeld til skulpturen, som i første omgang lærte maleriet hvordan man skyggelegger og modellerer for å gi en illusjon av relieff, og dessuten hvordan denne illusjonen kan plasseres i en komplementær dybdeillusjon. Noen av de fineste prestasjonene i vestlig maleri er imidlertid knyt-

tet til de anstrengelsene som de siste fire hundre år er blitt gjort for å kvitte seg med det skulpturelle. Dette var noe som begynte i Venezia på 1500-tallet og fortsatte i Spania, Belgia og Nederland på 1600-tallet, og det dreide seg i første omgang om farge. Da David på 1700-tallet forsøkte å gjenopplive skulpturelt maleri, var det til dels for å redde billedkunsten fra den dekorative utflatingen som nettopp vekten på farge syntes å medføre. Men styrken i Davids beste malerier, som i hovedsak er blant hans mindre formbundne bilder, ligger like mye i fargebruken som i noe annet. Og Ingres, hans trofaste disippel som ga fargen en underordnet posisjon på langt mindre konsistent vis enn David, malte portretter som var blant de flateste, minst skulpturelle malerier en sofistisert kunstner hadde malt i Vesten siden 1400-tallet. Ved midten av 1800-tallet hadde altså alle de motstridende ambisiøse tendensene innenfor malerkunsten løpt sammen i en anti-skulpturell retning.

Modernismen fortsatte denne retningen, men har også gjort den mer selvbevisst. Med Manet og impresjonistene ble ikke spørsmålet lenger definert som et spørsmål om farge versus strek, og ble et spørsmål om rent optisk erfaring versus optisk erfaring forandret eller modifisert av taktile assosiasjoner. Det var i det rene, bokstavelige blikkets navn, ikke i fargens, at impresjonistene begynte å undergrave skyggelegging og modellering og alt annet i maleriet som syntes å konnotere

skulptur. Og det var igjen i det skulpturelles navn, med dets skygger og modellering, at Cézanne og kubistene etter ham reagerte mot impresjonismen, slik David hadde reagert mot Fragonard. Men akkurat som Davids og Ingres' reaksjon på paradoksalt vis hadde kulminert i en form for maleri som var enda mindre skulpturell enn tidligere, endte kubismens motrevolusjon i en form for maleri som var flatere enn noe i vestlig kunst siden før Giotto og Cimabue – så flatt at det knapt omfattet gjenkjennbare objekter.

I mellomtiden hadde de andre av malerkunstens kardinalregler begynt å bli utsatt for en forandring som var like gjennomgående, om enn mindre spektakulær, og dette skjedde med modernismens fremvekst. Det ville ta mer tid enn jeg har til rådighet å vise hvordan regelen om at et bilde skal ha en ramme ble løsere, så strammet til, deretter løsnet igjen og isolert, før den igjen ble strammet til, av stadig nye generasjoner av modernistiske malere. Eller hvordan reglene for ferniss og tekstur, og for valør og kontrast, ble revidert gang på gang. Alle disse reglene var blitt utsatt for nye utfordringer, ikke bare for å fremme uttrykket, men også for å avdekke dem som det de var: regler. Ved å avdekke dem kunne man utprøve om de var uunnværlige eller ikke. Denne utprøvingen er langt fra kommet til veis ende, og den kjensgjerning at den med tiden er blitt mer og mer grundig, forklarer både de radikale implikasjonene og de radikale komplikasjon-

ene som også kan ses i det aller seneste av abstrakt maleri.

Ingen av disse ytterlighetene dreier seg om innfall eller tilfeldighet. Tvert imot, jo mer presist en disiplins regler blir definert, desto mindre frihet kan de tillate i mange forskjellige retninger. Maleriets grunnleggende normer eller konvensjoner er også de begrensende betingelsene som en avgrenset overflate må føye seg etter for at vi skal erfare det som et bilde. Modernismen har oppdaget at disse begrensende betingelsene kan skyves tilbake i det uendelige før et bilde slutter å være et bilde og blir en tilfeldig gjenstand; men den har også oppdaget at jo lengre tilbake disse grensene blir skjøvet, desto mer omhyggelig må de følges. De svarte sikksakk-strekene og fargede rektanglene i et maleri av Mondrian synes knapt å være tilstrekkelig til å lage et bilde, og likevel tvinger de frem bildets ramme som en regulerende norm, og det med en ny kraft og fullstendighet fordi de gjentar denne formen så nøye. Mondrians kunst utsetter slett ikke kunsten for tilfeldighet, men viser seg med tiden å være nesten altfor disiplinert, på enkelte måter nesten altfor tradisjons- og konvensjonsbundet: Når vi først er blitt vant til den totale abstraksjonen i bildene hans, oppdager vi at de er mer konservative for eksempel i fargebruk og lydighet mot rammens begrensning, enn de siste bildene til Monet.

Jeg håper det vil bli forstått at jeg har måttet for- enkle og overdrive når jeg har skissert det modernistiske

maleriets rasjonale. Den flatheten som modernistisk maleri orienterer seg mot, kan aldri være blott og bar flathet. Billedflatens forhøyede sensibilitet gir kanskje ikke rom for skulpturell illusjon, eller *trompe-l'oeil*, men den gir rom for, og må gi rom for, optisk illusjon. Den første streken på et lerret ødelegger lerretets bokstavelige, fullstendige flathet, og resultatene av strekene hos en kunstner som Mondrian er fremdeles en illusjon som antyder en form for tredimensjonalitet. Men det er en strengt billedmessig, strengt optisk tredje dimensjon. De gamle mestere skapte en illusjon av dybde man kunne forestille seg å spasere inn i, men den tilsvarende illusjonen modernistiske malere skapte, kan man bare se inn i, det er et rom man bare kan reise gjennom – bokstavelig eller figurativt – med blikket.

Det nyeste abstrakte maleriet forsøker å fullføre impresjonistenes vektlegging av det optiske, synsansen, som den eneste sansen en fullstendig og grunnleggende sett billedlig kunst kan kalle på. Når man forstår dette, vil man også begynne å forstå at impresjonistene, eller i alle fall ny-impresjonistene, ikke var fullstendig på villspor da de flørtet med vitenskapen. Det viser seg at kantiansk selvkritikk har fått sitt mest fullstendige uttrykk i vitenskapen, ikke i filosofien, og da man begynte å anvende den innenfor kunsten, kom kunsten nærmere vitenskapelige metoder enn noen sinne tidligere – nærmere enn den hadde vært hos Alberti, Uccello, Piero della Francesca eller Leonardo i

renessansen. Det at visuell kunst skulle begrense seg til utelukkende å beskjeftige seg med det som er gitt i den visuelle erfaringen og avstå fra referanser til noe som helst i en annen erfaringsorden, er noe som bare kan begrunnes i vitenskapelig konsistens.

Det er bare innenfor vitenskapelig metode det kreves at et problem skal løses på nøyaktig samme måte som det er fremstilt på. Men denne formen for konsistens er ingen sikkerhet for estetisk kvalitet, og det faktum at den beste kunsten i de siste sytti-åtti årene i stadig større grad har nærmet seg en slik konsistens, er intet bevis for det motsatte. Fra kunstens synsvinkel er det en tilfeldighet at kunst og vitenskap på denne måten faller sammen, og verken vitenskap eller kunst kan gi eller forsikre den andre om mer enn tidligere. Det sammenfallet imidlertid viser, er i hvor stor grad modernistisk kunst tilhører den samme bestemte kulturelle tendensen som moderne vitenskap, og dette er en historisk kjensgjerning av største betydning.

Man må også ha klart for seg at den modernistiske kunstens selvkritikk kun er blitt utøvd rent spontant og i stor grad underbevisst. Som jeg allerede har påpekt, har det stort sett vært et spørsmål om praksis, en del av praksis, og aldri et teoretisk emne. Vi har hørt mye om programmer i forbindelse med modernistisk kunst, men i virkeligheten har modernistisk kunst vært langt mindre programmatisk enn renessansemaleri eller akademisk maleri. Med enkelte få unntak, som

Mondrian, har ikke de modernistiske malerne hatt mer bestemte ideer om kunst enn det Corot hadde. Visse tilbøyeligheter, visse påstander og understrekninger, i tillegg til visse avvisninger og unnlatelser, ser ut til å bli nødvendige simpelthen fordi veien til mer kraftfull, ekspressiv kunst går gjennom dem. Modernistenes umiddelbare intensjon var, og er fortsatt, først og fremst av personlig karakter. Og det har vært nødvendig med svært mye personlig maleri i flere tiår for at den generelle selvkritiske tendensen i modernistisk maleri skulle komme til syne. Ingen kunstner var seg dette bevisst – ingen er det ennå – og ingen kunstner ville ha kunnet arbeide uhemmet med en slik bevissthet. I så måte – og dette er vesentlig – har kunsten i modernismen blitt utøvd på stort sett samme vis som tidligere.

Jeg kan derfor knapt få lagt stor nok vekt på at modernismen aldri har vært og ikke er noe i nærheten av et brudd med fortiden. Den er kanskje en nedvurdering eller en opptrevling av tradisjonen, men den er også videre utvikling. Modernistisk kunst er en fortsettelse av fortiden uten kløfter eller brudd, og uansett hvor den ender, kommer den aldri til å slutte å være forståelig i forhold til fortiden. Det å skape bilder har helt siden første gang det ble gjort, blitt kontrollert av alle de reglene jeg har nevnt. Paleolittidens maler eller gravør kunne se bort fra regelen om at et bilde skal ha en ramme og behandle overflaten på en bokstavelig talt skulpturell måte, men bare fordi han lagde avbildnin-

ger, ikke bilder, og arbeidet med et underlag – en steinvegg, et bein, et dyrehorn eller en stein – hvis grenser og overflate var gitt fra naturens side. Men det å skape bilder betyr blant mye annet at man bevisst lager eller velger en flat overflate og bevisst avgrenser den. Denne bevisstheten er nettopp hva modernistisk maleri gjentar og gjentar: nemlig den kjensgjerning at kunstens begrensede betingelser fullt og helt er betingelser for mennesket selv.

Jeg vil imidlertid gjenta at modernistisk kunst ikke byr på teoretiske demonstrasjoner. Det kan snarere sies at den omformer teoretiske muligheter til empiriske muligheter, og i denne prosessen blir mange teorier om kunst utprøvd for å undersøke om de er relevante for den aktuelle kunstpraksis og -erfaring. Slik sett er det bare modernismen som kan anses som subversiv. Noen av de faktorene vi tidligere anså som grunnleggende i det å skape og erfare kunst, viser seg å ikke være grunnleggende, ettersom modernistisk maleri har kunnet avstå fra dem og likevel gi oss en opplevelse av kunst som ikke mangler noe av denne opplevelsens vesentlige elementer. Og dette er desto mer avgjørende som det har latt oss beholde de fleste av våre verdidommer. Modernismen har kanskje hatt et ord med i laget når det gjelder den fornyede interessen for Uccello, Piero della Francesca, El Greco, Georges de la Tour og til og med Vermeer, og den var i alle fall bestemmende for, om den da ikke ga startskuddet til, den fornyede

interessen for Giotto. Men den har slett ikke svekket posisjonen til Leonardo, Rafael, Tizian, Rubens, Rembrandt eller Watteau. Det modernismen har vist, er at selv om fortiden ga disse mestrene det som rettelig tilkom dem, ga den ofte feilaktige eller irrelevante begrunnelser for å gjøre det.

På sett og vis er ikke denne situasjonen nevneverdig annerledes i dag. Kunstkritikk og kunsthistorie henger etter modernismen slik de hang etter før-modernistisk kunst. Det meste av det som skrives om modernistisk kunst, tilhører fremdeles journalistikken og ikke kritikk eller kunsthistorie. Det er iboende i journalistikken – og i det tusenårskomplekset så mange journalister og avisintellektuelle lider av i våre dager – at hver ny fase av modernistisk kunst blir hyllet som starten på en helt ny æra i kunsten, et avgjørende brudd med alle fortidens sedvaner og konvensjoner. Hver gang forventes det at en type kunst skal være så ulik alle tidligere kunstyper og så fri fra regler for praksis eller smak, at alle, uavhengig av hvor velinformert eller uvitende de måtte være, har noe de skulle ha sagt om den. Og hver gang blir man skuffet i denne forventningen, idet den aktuelle fasen i modernistisk kunst finner sin plass i smakens og tradisjonens forståelige tradisjon.

Ingenting kunne stå fjernere fra vår tids autentiske kunst enn forestillingen om brudd på kontinuiteten. Kunst er – blant mye annet – kontinuitet, og helt utenkelig uten. Uten kunstens fortid og behovet for og trangen

til å opprettholde dens kvalitetsstandarder, ville modernistisk kunst ha manglet både substans og berettigelse.¹

¹ I 1978 tilføyde Greenberg en etterskrift til en gjenutgivelse av «Modernistisk maleri» (*Esthetics Contemporary*, red. Richard Kostelanetz):

«Det ovenstående ble først trykt i 1960 som en pamflett i en serie utgitt av Voice of America. Teksten var først blitt kringkastet av denne radiostasjonen samme vår. Med enkelte mindre språklige endringer ble den trykt på nytt i vårnummeret 1965 av *Art and Literature* i Paris, og deretter i Gregory Battocks antologi *The New Art* (1966).

Jeg vil gjerne benytte anledningen til å rette en feil, en tolkningsfeil, ikke en faktafeil. Mange, men slett ikke alle, lesere synes å ha oppfattet den 'begrunnelsen' for modernistisk kunst jeg her har skissert, som en holdning forfatteren også selv inntar: at han forfekter det han beskriver. Dette kan skyldes skrivemåten eller retorikken. Men om man nærleser det jeg har skrevet, vil man ikke finne noe som antyder at jeg underskriver eller tror på det jeg beskriver. (Anførselstegnene rundt *ren* og *renhet* burde være tilstrekkelig til å vise dette.) Forfatteren forsøker dels å redegjøre for hvordan mesteparten av den beste kunsten de siste noen hundre årene faktisk ble til, men han mener ikke dermed at det var slik den *måtte* bli til, langt mindre at det er slik den beste kunsten fremdeles må bli til. 'Ren' kunst var en nyttig illusjon, men ikke desto mindre en illusjon. Og muligheten for at den fortsatt er nyttig, gjør den ikke mindre til en illusjon.

Enkelte andre tolkninger av det jeg skrev, nærmer seg ren og skjær idioti: at jeg anser flathet og innrammingen av flathet ikke bare som begrensende betingelser for billedkunst, men som et kriterium for estetisk kvalitet i billedkunst; at jo nærmere et verk kommer en kunstforms selvdefinisjon, desto bedre må dette verket være. Den filosofen eller kunsthistorikeren som kan forestille seg at jeg – eller noen som helst – kommer frem til en estetisk dom på denne måten, leser sjokkerende mye mer inn i seg selv enn inn i min artikkel.» [Utgivers note]

Forum Lectures (Washington, D.C.: Voice of America), 1960; *Arts Yearbook* 4, 1961 (urevidert); *Art and Literature*, vår 1965 (lettere revidert); *The New Art: A Critical Anthology*, red. Gregory Battock, 1966; *Peinture-cahiers théoriques*, nr. 8 9, 1974 (under tittelen «La peinture moderniste»); *Esthetics Contemporary*, red. Richard Kostelanetz, 1978; *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, red. Francis Frascina og Charles Harrison, 1982.