

# BRIAN ODOHERTY NOTER OM GALLERI RUMMET

I science fiction-film findes der en klassisk scene, hvor man ser jorden fjerne sig fra rumskibet, indtil den bliver til en horisont, en badebold, en grapefrugt, en golfkugle og til sidst til en stjerne. Ændringerne i størrelsesforholdet medfører et skred fra det særlige til det generelle. Individet erstattes af arten, som individet let forsvinder i - hvad enten det drejer sig om et dødeligt tobenet væsen eller om en masse, spredt ud forneden som var det et gulvtæppe. Set fra en vis højde er mennesket generelt godt, og vertikal afstand er befordrende for så storsindet en synsmåde. Horisontalitet forbindes ikke på nær samme måde med en sådan moralsk egenskab. Her synes der at nærme sig nogle fjerne figurer, og vi frygter det mulige møde: Livet forløber horisontalt, én ting ad gangen, som et transportbånd, der slæber os hen imod horisonten. Men historien - blikket fra det lettende rumskib - er anderledes. Som størrelsesforholdene ændres, lejes lag af tid over hinanden, og gennem dem projicerer vi de perspektiver, hvormed vi kan genfinde og korrigere fortiden. Det kan ikke undre, at kunsten forkludres i denne proces: Kunstens historie, som den er blevet opfattet gennem tiderne, er vævet ind i billedet foran vores øjne; et vidne rede til ved den mindste perceptuelle anledning at ændre på sit vidnesbyrd. I midten af denne "konstant", som vi kalder tradition, udkæmper historien og øjet en hård strid.

Vi ved efterhånden alle, at den overflod af historie, rygter og kendsgerninger, som vi kalder "den modernistiske tradition", afgrænses af en horisont. Når vi ser ned, ser vi dens "lov-mæssigheder" af fremskridt tydeligere, dens rustning skabt af idealistisk filosofi, dens militære metaforer af fremstød og erobring. Hvilket syn det er - eller rettere var!

Opmarcherede ideologier, transcendent raketter, romantiske slumkvarterer, hvor nedværdigelse og idealisme parrer sig som besat, alle disse tropper, som løber frem og tilbage i konventionelle krige. De krigsrapporter, som ender i stift bind på sofabordene, giver os kun en ringe forestilling om de faktiske heltegerninger. Disse paradoksale bedrifter kryber sammen dernede, mens de afventer de revisioner, som vil føje avantgarden til traditionen, eller - som vi nogle gange frygter - gøre en ende på den. Faktisk begynder traditionen, idet rumskibet fjerner sig, mere og mere at ligne blot endnu et stykke nips på sofabordet - intet andet end en kinetisk assemblage, holdt sammen af reproduktioner og drevet af små mytiske motorer, der smykker sig med mindre museumsmodeller. Og i deres midte bemærker man en jævnt oplyst "celle", der synes afgørende for, om tingen fungerer: Gallerirummet.

Modernismens historie er knyttet tæt til dette rum. Eller rettere: Den moderne kunsts historie kan sættes i forhold til ændringer i dette rum og måden vi ser det på. Vi er kommet til det punkt, hvor vi ser rummet, før vi ser kunsten. (En af tidens klichéer er, at man ejakulerer over rummet, når man begiver sig ind i et galleri.) Et billede dukker frem af et hvidt, ideelt rum, der måske mere end noget enkelt kunstværk er det arketypiske billede af 1900-tallets kunst. Dette rum bliver tydeligt gennem en proces af historisk uundgåelighed, der som regel forbindes med den kunst, det indeholder.

Det ideelle galleri fjerner alle de tegn fra kunstværket, som ville kunne modsige den kendsgerning, at det faktisk er "kunst". Værket er isoleret fra alt, som ville kunne distrahere fra

dets egen evaluering af sig selv. Det giver rummet en fremtoning, som er lig med andre rum, hvor konventioner opretholdes ved hjælp af gentagelse af et lukket værdisystem. Noget af kirkens hellighed, retssalens formalitet og det eksperimentelle laboratoriums mystik forener sig med smart design for at frembringe et unikt æstetikens værelse. De perceptuelle kræfter i dette rum er så mægtige, at kunst - så snart den befinder sig uden for dette rum - kan synke ned på et helt verdsligt niveau. Omvendt kan ting blive til kunst i et rum, hvor magtfulde idéer om kunst fokuserer på dem. Faktisk bliver objektet ofte det medium, hvorigennem disse idéer manifesteres og udbydes til diskussion - en populær form for senmodernistisk akademisme ("idéer er mere interessante end kunst"). Rummets sakramentale natur bliver åbenbar, og det samme bliver en af modernismens store projektive love: Som modernismen ældes, ændres kontekst til indhold. I en mærkelig omvendt proces kommer objektet, som bringes ind i galleriet, til at "indramme" galleriet og dets lovmæssigheder.

Et galleri er konstrueret efter love, der er ligeså rigide som lovene for rejsningen af en middelalderkirke. Verden uden for må ikke komme ind, derfor er vinduerne for det meste blændede. Væggene er malet hvide, loftet den eneste lyskilde. Parketgulvet er finpoleret, så man bevæger sig klinisk rundt eller på et gulvtæppe, hvor man er lydløs og kan lade fødderne hvile, mens øjnene udforsker væggene. Kunsten er fri, som det hed sig, "til at få et eget liv". Et diskret skrivebord er måske det eneste møbel. Og i denne kontekst bliver et gulvaskebæger nærmest til et sakralt objekt, ligesom brandslangen i et moderne museum ikke ligner en brandslange, men en æstetisk gåde. Modernismens overførsel af perceptionen fra livet til formelle objekter er fuldstændig. Dette er naturligvis en af modernismens fatale sygdomme.

Uden en eneste skygge, hvidt, rent, kunstigt - rummet er viet til æstetikens teknologi. Kunstværker er anbragt, hængt op eller spredt rundt omkring for at kunne studeres. Deres klinisk rensede overflader er uberørte af tidens tand. Kunst eksisterer i en slags evig udstillingstilstand, og selv om der er masser af "perioder" (senmodernisme ...), er der ingen tid. Denne evighed giver galleriet dets status af limbo: Man skal allerede være død for at kunne være der. Filstedeværelsen af et underligt stykke møbel, ens egen krop, synes faktisk overflødig, som en forstyrrende indtrængning. Rummet tilbyder den tanke, at mens øjne og hjerter er velkomne, er rumfyldende kroppe det ikke - eller de tolereres kun som kine-æstetiske mannequiner til videre studier. Dette kartesianske paradoks understreges af et af vores visuelle kulturs ikoner: Installationsfotografiet ("The installation shot") uden personer. Her er beskueren, én selv, omsider blevet elimineret. Man er der uden at være der - en af de væsentligste servicecykler, kunsten har modtaget fra sin gamle fjende, fotografiet. Installationsfotografiet er en metafor for gallerirummet. I det opfyldes et ideal ligeså kraftfuldt som i 1830'ernes Salon-maleri.

Salonen definerede jo også hvad et galleri er - en definition, som var passende for tidens æstetik: Et galleri er et sted med en væg, som er dækket af en væg af billeder. Væggen har ikke i sig selv en egen æstetik, men er en simpel nødvendighed for opretstående dyr. Samuel F. B. Morses, *Exhibition Gallery at the Louvre* (1833) er et rystende syn for det moderne øje;

mesterværker fungerer som tapet; endnu er de ikke splittet op i enkeltdele og isoleret i rummet, som sad de på en trone. Selv hvis vi ser bort fra den (for os) afskyelige sammenblanding af perioder og stilarter, går de krav, ophængningen stiller til beskueren, stadig ud over vores fatteevne. Skulle det være nødvendigt at leje stylder for at kunne nå op til loftet eller gå ned på alle fire for at kunne opsuse noget som helst bag ved kakkelpanelerne? Foroven og forneden er begge underprivilegerede områder. Man har hørt om kunstneres klagesange om at blive "sendt til himmels", men aldrig om at blive "gulvlagt". Tæt ved gulvet var billederne i det mindste tilgængelige for connoisseurens "nære" blik, før han trak sig tilbage til en mere skøn som distance. Man ser 1800-tallets publikum for sig, som de flanerer, spejder og stikker deres hoveder helt ind i billederne, hvorefter de samler sig i små spørgende grupper; peger med stokken, inspicerer på ny og på den måde gennemgår udstillingen billede for billede. Større billeder (som er nemmere at se på afstand) når helt op til loftet og er sømmetider ophængt vinklet ud fra væggen for at opretholde beskuerens plan; de "bedste" billeder forbliver i midterzonen; små billeder synker ned mod bunden. Den perfekte ophængning er en sindrig mosaik af rammer uden så meget som et stykke spildt væg synlig.

Hvilken perceptuel lov kan retfærdiggøre et sådant barbari (set med vores øjne)? Det kan kun én: Man så på hvert billede som en selvberørende enhed, fuldstændig isoleret fra dens slumagtigt nære nabo gennem den tykke ramme, der omgiver det, og med et komplet indbygget perspektivsystem. Rummet skulle ikke ses i en sammenhæng, men lod sig kategorisere, præcis som de huse, disse billeder hang i, havde forskellige værelser til forskellige funktioner. 1800-tallets hjerne var taksonomisk, og 1800-tallets øje var vant til at anerkende både genre-hierarkier og rammens autoritet.

Hvordan kunne staffeli-maleriet udvikle sig til en sådan færdigpakket rumopfattelse? Opdagelsen af perspektivet falder samtidig med staffeli-maleriets fremkomst, og staffeli-maleriet bekræfter derfor tilsvarende det løfte om en illusion, som er uløseligt forbundet med maleriet. Der er et besynderligt forhold mellem et vægmaleri - malet direkte på væggen - og et billede, som hænger på en væg: En bemalet væg erstattes af et stykke flytbar væg. Grænser etableres og indrammes, og miniatureformatet bliver til en magtfuld konvention, der assisterer snarere end modarbejder illusionen. Rummet i vægmalerier har en tendens til at forekomme hult; og selv når illusionen er en uløselig del af idéen, understreges væggen integritet lige så ofte af den svulstige, påmalede arkitektur, som den tilsløres af den. Væggen i sig selv kan altid genkendes som en begrænsende dybde (man kan ikke gå igennem den), ligesom hjørner og loft (ofte på afvekslende, opfindsomme måder) begrænser størrelsen. Tæt på kan vægmalerier imidlertid forekomme at være ærlige med hensyn til deres midler - illusionen bryder sammen i et bråvallaslag om metoder. Man ser sig selv betragte undermaleriet, og ofte finder man ikke sin "plads". Faktisk projicerer vægmalerier tvetydige og flakkende vektorer, som beskueren forsøger at komme på linje med. Staffeli-maleriet på væggen gør det hurtigt klar for beskueren, præcis hvor det er, han står.

Staffeli-maleriet er som et flytbart vindue, der, når det sættes fast på væggen, penetrerer den med et dybt rum. Dette tema repeteres endeløst i nordisk kunst, hvor et vindue i bille-

det ikke blot indrammer noget, der er endnu mere fjernt, men også bekræfter billedrammens vindueslignende afgrænsning. Visse mindre staffeli-maleriers magiske, kasseagtige status skyldes de enorme afstande, de indeholder, og samtidig de perfekte detaljer, som åbenbarer sig ved et nærmere eftersyn. Staffeli-maleriets ramme er mindst lige så meget en psykologisk beholder for kunstneren som det rum, beskueren befinder sig i, er for ham eller hende. Perspektivet positionerer alting inden for billedet i en kogle af rum, hvorimod rammen fungerer som et gitterværk, et net bestående af ekkoer af snit: Forgrund, mellemgrund, baggrund og afstanden mellem dem. Man "træder ind" i sådan et billede, eller man glider ubesværet rundt, alt efter dets tonalitet og farve. Jo større illusionen er, desto større er invitationen til beskuerens øje - øjet abstraheres bort fra en forankret krop og projiceres som en miniature-stedfortræder ind i billedet for her at indtage og afprøve dets artikulationer om dets eget rum.

I denne proces er rammens stabilitet ligeså nødvendig som en iltbeholder er det for en dykker. Oplevelsen inde i rammen defineres fuldstændigt af rammens afgrænsende sikkerhed. Kanten som absolut grænse bekræftes i staffeli-maleriet op til 1800-tallet. Hvor grænsen beskærer eller udelader indhold, sker det på en måde, der styrker kanten. Den klassiske pakkedesign, et perspektiv lukket inde af en beaux art-ramme, er det, der gør det muligt for billederne at hænge som sardiner i en dåse. Der er intet som taler for, at rummet i det enkelte billede fortsætter i et af rummene ved siden af.

Denne forestilling fremsættes kun sporadisk op igennem det 1700- og 1800-tallet, mens atmosfære og farve langsomt æder sig ind på perspektivet. Landskabet er den gennemskinnelige tåges forfader, der placerer perspektiv og tone/farve i et modsætningsforhold til hinanden, idet der implicit i hver af dem ligger modsatte fortolkninger af den væg, de hænger på. Og der begynder at dukke billeder op, der lægger pres på rammen. Den arketyperiske komposition er her en horisont fra kant til kant, med adskilte zoner af himmel og hav, ofte understreget af en strand, måske med en figur, der som alle andre vender sig ud mod havet. Den formelle komposition er forsvundet; rammerne inde i rammen (*coulisses*, *repoussoirs*, dybdeperspektivets blindskrift) er borte. Tilbage er blot en flertydig overflade, delvis indrammet indefra af horisonten. Sådanne billeder (af Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler og en mængde andre små mestre) balancerer mellem en uendelig dybde og billedets fladhed og aflæses tilsyneladende bedst som mønstre. Den magtfulde konvention, som horisontlinjen er, lyner sig ubesværet tværs hen over rammens afgrænsning.

Disse billeder og visse andre, som fokuserer på et ubestemmeligt stykke landskab, der ofte ligner det "forkerte" motiv, fører videre til idéen om at bemærke noget; om øjet som scanner. Denne hastighedsforøgelse gør rammen til en tvetydig, men ikke en absolut, zone. Så snart man er klar over, at et stykke landskab repræsenterer en beslutning om at udelukke alt udenfor, er man også bevidst om rummet uden for billedet. Rammen bliver til en parentes. Adskillelsen af de enkelte billeder langs en væg bliver uundgåelig, som foregik der en magnetisk frastødning. Dette blev understreget, og til en vis grad initieret, af en ny videnskab - eller kunst - hvis fremmeste formål var at fjerne et emne fra dets kontekst: fotografiet.

I et fotografi er placeringen af rammen den primære beslutning, eftersom den komponerer - eller dekomponerer - det den omkranser. Til slut bliver indramning, redigering og beskæring - grænsesætningen - til de væsentlige kompositoriske handlinger, dog mindre i begyndelsen. Her fandtes det sædvanlige levn af billedmæssige konventioner til at foretage indramningsarbejdet - interne støttepiller bestående af belejlige træer og bakker. De bedste tidlige fotografier genfortolker kanten uden hjælp fra billedmæssige konventioner. Ved at lade motivet komponere sig selv, frem for bevidst at gøre det lig med kanten, *nedsetter* de spændingen omkring kanten. Måske er det typisk for 1800-tallet hvor man så på motivet - ikke på dets kanter. Ikke at studere et område, men dets yderkanter, og at definere disse for at kunne udvide dem, er en vane, der først dukkede op i 1900-tallet. Vi tror, at vi kan føje noget til et område ved at udvide det til siderne, og ikke ved - som man ville sige i 1800-tallet - på korrekt perspektivisk facon at gå dybere ind i det. Selv videnskaben i begge århundreder har tydeligvis forskellige fornemmelser for kant og dybde, for grænser og definitioner. Fotografiet lærte hurtigt at skille sig af med de tunge rammer, og i stedet monterede man kopien på et stykke karton eller på en plade. Rammen fik lov til at omringe pladen udover et neutralt overgangsområde. Det tidlige fotografi anerkendte rammen, men fjernede dens retorik, blødgjorde dens absolutisme og gjorde den til en zone frem for til den afstivning, som den senere er blevet til. På en eller anden måde var kanten som en fast konvention, der låste motivet inde, blevet skrøbelig.

Dette gjaldt ikke mindst impressionismen, hvor et væsentligt tema var kanten som median for hvad der er inde og hvad der er ude. Men dette var kombineret med en langt vægtigere kraft - begyndelsen til det afgørende stød, der i første omgang ændrede idéen om billedet, måden det var hængt op på, og i sidste ende gallerirummet: Myten om fladhed, der skulle vise sig at være en magtfuld logiker i maleriets argumenteren for en definition af sig selv. Og udviklingen af et hult, bogstaveligt rum (der, til forskel fra det gamle illusionsrum, som indeholdt "reelle" former, i stedet indeholdt opfundne former) satte kanten under yderligere pres. Den store opfinder er her selvfølgelig Monet.

Vigtigheden af den revolution, Monet indledte, er af en sådan størrelsesorden, at der kan herske tvivl om, hvorvidt hans frembringelser faktisk svarer hertil: Monet er kunstner med visse afgørende begrænsninger (eller en kunstner, som bestemte sig for sine begrænsninger og holdt sig indenfor dem). Monets landskaber synes ofte at være noget han bemærkede på vej mod eller fra sit egentlige motiv. Man kan få det indtryk, at han stiller sig tilfreds med en provisorisk løsning - karakterløsheden får øjet til at slappe af og se et andet sted hen. Man fremhæver altid impressionismens uformelle motivvalg, men ikke at motivet ses via et henkastet blik; et blik, der ikke er synderligt interesseret i det, det ser. Hvad der er interessant ved Monet er, at han "ser på" dette blik; hinden af lys, den ofte overdrevne formulering af en perception gennem en punkteret kode af farve og berøring, der (på nær til sidst) forbliver upersonlig. Placeringen af den kant, som skal overskygge motivet, forekommer noget lemfældigt bestemt og kunne lige så vel være anbragt nogle centimeter til venstre eller til højre. Et kendemærke ved impressionismen er den måde, hvorpå det tilfældigt valgte motiv blødgør kantens strukturelle rolle på et tidspunkt, hvor kanten udsættes for et pres fra

billedrummets øgede hullhed. Denne fordoblede og delvis modsatrettede betoning af kanten er optakten til en definition af maleriet som et selvforsynende objekt - en beholder af illusoriske kendsgerninger bliver nu til den primære kendsgerning i sig selv, hvilket viser vejen frem til nogle betagende æstetiske klimakser.

Fladhed og objekt karakter siges normalt at finde sin første officielle tekst i Maurice Denis' berømte erklæring fra 1890, hvor det hedder, at før et billede er et motiv og forsynes med indhold, er det først og fremmest en overflade dækket af linjer og farver. Det er en af den slags selvfølgeligheder, som lyder brillant eller tåbelig, alt efter tidsånden. Lige i øjeblikket, efter at have set slutpunktet for hvor langt ikke-metafor, ikke-struktur, ikke-illusion og ikke-indhold kan drives i kunsten, får tidsånden et sådant udsagn til at fremstå som temmelig tåbeligt. Billedfladen - denne stadig tyndere hinde af modernistisk integritet - synes nogle gange at kunne danne grundlag for en Woody Allen-film og har da også tiltrukket sin del af ironikere og vittige hoveder. Men de overser, at den mægtige myte om billedfladen fik sin drivkraft fra århundreders fastlåsning i uforanderlige illusionssystemer. At tænke det anderledes i den moderne æra var en heroisk justering, som indvarslede et fuldstændig forandret verdensbillede, der siden hen er blevet trivialiseret til æstetik, til en fladhedens teknologi.

Konkretiseringen af billedfladen er et godt emne. Som indholds fartøjet bliver mere og mere udhulet, flyder både komposition, motivvalg og metafysik ud over kanten, indtil - som Gertrude Stein bemærkede om Picasso - udtømmingen er komplet. Men alle de udskilte anordninger - maleriets hierarkier, illusioner, lokaliserbare rum, uanede mængder af mytologier - vendte nu tilbage i forklædning og knyttede sig via nye mytologier til den konkrete overflade, der tilsyneladende ikke havde givet dem noget udbytte. Transformeringen af literære myter til bogstavelige myter - objekt karakter, billedfladens integritet, udligning af rum, værkets selvtilstrækkelighed, formens renhed - er et uudforsket territorium. Uden denne ændring ville kunsten for længst være blevet forældet og overflødig. Ofte synes kunstens forandringer ligefrem et skridt foran deres egen forældelse, og i den forstand afspejler dens fremdrift modens love.

Opdyrkningen af billedfladen resulterede i en enhed af længde og bredde, men ingen fylde; en membran der, med en organisk metafor, kunne generere sine egne selvforsynende love. Den primære lov var naturligvis, at denne overflade, presset ind mellem kæmpemæssige historiske kræfter, ikke kan krænkes. - Et smalt rum tvunget til at repræsentere uden at repræsentere, til at symbolisere uden hjælp fra nedarvede konventioner, genererede en overflod af nye konventioner uden konsensus - farvekoder, maleriske signaturer, private tegn og intellektuelt formulerede idéer om struktur. Kubismens koncepter for struktur bevarede stafeli-maleriets status quo; kubistiske malerier er centripetale, de samler sig mod midten og fortoner sig ud mod kanten. (Er det derfor, kubistiske malerier har en tendens til at være små?) Seurat forstod meget bedre at definere grænserne for en klassisk opbygning på et tidspunkt, hvor kanterne var blevet tvetydige. Ofte anvendtes malede grænser af et fletværk af farvede prikker til indadtil at udseparere og beskrive motivet. Grænsen absorberede den indlejrede strukturs langsomme bevægelser. For at dæmpe kantens bratte adskillelse plastre-

de han ofte det hele ud over rammen, så øjet kunne bevæge sig ud af billedet - og tilbage igen - uden at blinke.

Matisse forstod bedre end nogen anden billedfladens dilemma og dens tropisme mod ekstension udadtil. Hans billeder blev stadig større, som om at dybden - i et topologisk paradoks - var blevet oversat til en flademæssig analogi. Her blev stedet betegnet af oppe og ned og venstre og højre, af farve, af tegning, der sjældent lukkede en kontur uden at kalde på overfladen for at modsige den, og af maling, påført med en form for munter upartiskhed overfor hver en del af denne overflade. I Matisse's større malerier er man sig næsten aldrig bevidst om rammen. Med perfekt taktfølelse løste han problemet ved en sidelæns udvidelse og samtidig indespærring. Han understreger hverken centret på kantens bekostning eller vice versa. Hans billeder fremstiller ikke arrogante krav på lange stykker med bar væg. De ser godt ud næsten hvor som helst. Deres hårde, uformelle struktur kombineres med en dekorativ forsigtighed, der gør dem helt usædvanligt selvforsynende. De er lette at hænge op.

Ophængning er noget vi absolut må vide mere om. Fra og med Courbet er ophængningens konventioner en uopdaget historie. Måden et billede er hængt op på opstiller postulater om det der tilbydes. Ophængning redigerer i spørgsmål om fortolkning og værdi og er ubevidst påvirket af smag og mode. Ubevidste ledetråde markerer overfor publikum, hvordan de bør opføre sig. Det turde være muligt at sammenholde maleriets interne historie med dets eksterne historie om, hvorledes det er blevet hængt op. Frem for at se på en offentligt sanktioneret udstillingsform (som Salonen) kunne vi f.eks. begynde vores eftersøgning med at undersøge private indsigter og idiosynkrasier, dvs. se på billeder af 1800- og 1900-tals samlere elegant henslængt i deres inventar. Jeg tror, det første moderne eksempel på en radikal kunstner, der etablerede sit eget rum og hængte sine billeder op deri, var Courbets separat-udstilling *Salon des Refusés*, lige uden for Salonen i 1855. Hvordan fandt Courbet frem til billedernes rækkefølge og deres indbyrdes forhold og mellemrum? Jeg tror ikke, at han gjorde noget overraskende, og dog var det første gang en moderne kunstner (som så i øvrigt var den første moderne kunstner overhovedet) var nødsaget til at konstruere sit værks kontekst og derfor måtte proklamere dets værdier.

Selv om visse billeder har været radikale, var deres indramning og ophængning dengang det ikke. Fortolkningen af, hvad et billede antyder om dets kontekst er altid, må vi formode, forsinket. Ved deres første udstilling i 1874 placerede impressionisterne deres billeder som sardiner i en dåse, præcis som de ville have hængt på Salonen. Impressionistiske billeder - med deres fladhed og tvivl om den afgrænsende kant - er stadig forseglede i beaux art-rammer, som ikke gør meget andet end at signalere "gammel mester" - og dermed økonomisk status. Da William C. Seitz i sin store Monet-udstilling på Museum of Modern Art i 1960 fjernede rammerne, lignede de afklædte lærreder reproduktioner, indtil man så, hvorledes de bar væggen oppe. Selv om denne ophængning havde sine excentriske momenter, forstod den billedernes forhold til væggen korrekt, og fulgte - i en sjælden fremvisning af kuratorisk mod - billedernes implikationer op. Seitz fik også nogle af Monet-billederne til at flamme op med væggen. Fortløbende med væggen antog billederne noget af den rigiditet, som forbindes med miniature-vægmalerier. Idet billedfladen blev "overkonkretiseret" antog overfla-

den en hårdhed, og forskellen mellem staffeli-maleriet og vægmaleriet trådte tydeligt frem.

Forholdet mellem billedfladen og væggen nedenunder er yderst vedkommende for overfladens æstetik. Den lille bagatel, som er blændrømmens omfang, udgør en formel afgrund. Staffeli-maleriet lader sig ikke overføre til væggen, og man vil gerne vide hvorfor. Hvad er det der tabes ved denne overførsel? Kanter, overflade, lærredets struktur og modstand og adskillelsen fra væggen. Vi kan heller ikke glemme, at det hele er udstrakt eller opretholdt - at der er tale om overførlig, mobil valuta. Efter århundreder med illusionisme synes det rimeligt at foreslå, at disse parametre - hvor flad end overfladen er - er illusionismens sidste spor. "Mainstream"-maleriet er helt op til Color Field-bølgen staffeli-maleri, og deres overkonkretisering praktiseres op imod disse illusionistiske ønskemål. Faktisk gør disse spor konkretiseringen interessant - de er nemlig den skjulte komponent i den dialektiske motor, som forsynede det senmodernistiske staffeli-maleri med dets energi. Hvis man kopierede et senmodernistisk staffeli-maleri på væggen og hang staffeli-maleriet ved siden af, ville man kunne måle den grad af illusionisme, som nu viste sig i staffeli-maleriets fejlfri konkrete herkomst. Og samtidig ville det rigide vægmaleri understrege vigtigheden af overflade og kant for staffeli-maleriet, der nu begyndte at kredse faretruende nær det objekt-lignende defineret af illusionens konkrete rester; et ustabil område.

Angrebene på maleriet i 60'erne lykkedes ikke i at specificere, at det rent faktisk ikke var maleriet som sådan, men staffeli-maleriet, der var i krise. Color Field-maleriet var således konservativt på en interessant måde, men ikke for dem, der anerkendte, at staffeli-maleriet ikke kunne befri sig selv fra illusionisme, og som afviste den præmis, at noget kunne hvile stilfærdigt på væggen og opføre sig pænt. Det har altid undret mig, at Color Field - eller for den sags skyld det senmodernistiske maleri i det hele taget - ikke forsøgte at komme op på den selve væggen, at det ikke forsøgte at tilnærme vægmaleriet til staffeli-maleriet. Men på den anden side tilpassede Color Field-maleriet sig den sociale kontekst på en noget foruroligende måde. Color Field forblev Salon-kunst - det havde brug for store vægge og storsamlere, og det kunne ikke undgå at se ud som den ultimative kapitalistkunst. Minimalismen forstod staffeli-maleriets indbyggede illusioner og gjorde sig ingen illusioner om samfundet. Den allierede sig ikke med pengene og magten, og dens fejlslagne forsøg på at redefinere forholdet mellem kunstneren og forskellige institutioner er stadig stort set udforsket.

Bortset fra Color Field postulerede det senmodernistiske maleri nogle sindrige hypoteser om, hvordan man kunne presse lidt ekstra ud af denne genstridige billedflade, der nu syntes så sindsstøt indlysende, at det kunne drive en til vanvid. Strategien var her simili (at foregive) frem for metafor (at tro): At sige, at billedfladen er som en "\_\_\_\_\_". Tomrummet blev udfyldt af flade ting, der lå tjenstvilligt på den konkrete overflade og blev til ét med den, som f.eks. Jasper Johns' Flags, Cy Twomblys tavle-malerier, Alex Hays enorme bemalerede "plader" af linjeret papir eller Arakawas "noteshæfter". Og så er der variationerne "som en vinduesramme", "som en væg" og "som en himmel". Der kunne skrives en sædekomedie om "som en \_\_\_\_\_"-løsning på billedfladen. Og der findes talrige relaterede variationer, inklusive den model, hvor det perspektiviske skema resolut flades ud i to dimensioner

for at gengive billedfladens dilemma. Før vi forlader dette område for lettere desperat vid, bør man notere sig de løsninger som skar sig vej gennem billedfladen - Lucio Fontanas svar på overfladens gordiske knude - indtil billedet helt tages væk og væggen pudses angribes direkte.

Ligeledes relateret hertil er den løsningsmodel, der løfter overflade og kanter af denne prokrustes seng og sætter nåle og stifter, eller draperer papir, fiberglas eller stof direkte op på væggen for at bogstaveliggøre yderligere. Her finder en del Los Angeles-maleri nydeligt vej - for første gang! - til den historiske mainstream; og det er en smule besynderligt at se denne besættelse af overfladen, selv om den nok er forklædt som macho-dialekt, afvist som provinsiel uforskammedhed.

Al denne desperate ståhej får en til igen og igen at indse, hvor konservativ en bevægelse kubismen var: Den forlængede staffeli-billedets levedygtighed og udsatte dets sammenbrud. Kubismen lod sig reducere til et system, og systemer, eftersom de er lettere at forstå end kunst, dominerer den akademiske historie. Systemer er en form for PR, der blandt andet promoverer nogle odiose idéer om fremskridt. Fremskridt kan defineres som det der sker når man eliminerer oppositionen. Den oppositionelle stemme i modernismen var imidlertid Matisse, og den talte på sin ukategoriske, rationelle facon om farve, hvilket til at begynde med skræmte kubismen så meget, at den blev grå. Clement Greenbergs *Art and Culture* beretter om hvordan New York-kunstnere sved kubismen ud, alt imens de kastede skarpsindige blikke på Matisse og Miró. De abstrakt ekspressionistiske malerier fulgte en vej, der førte til en ekspansion til siderne, smed rammen af sig og begyndte gradvis at indtænke kanten som et strukturelt element, gennem hvilket maleriet indgik i en dialog med væggen bagved. På dette tidspunkt kommer kunsthandleren og kuratoren ind fra sidelinjen. Og den måde de - i samarbejde med kunstneren - præsenterede disse værker på bidrog i slutningen af 40'erne og i 50'erne til definitionen af det nye maleri.

Op gennem 50'erne og 60'erne bemærker man kodificeringen af et nyt tema, der udvikler sig til en bevidsthed: Hvor meget rum skal et kunstværk have omkring sig, for at (som det hed sig) kunne "få luft"? Hvis malerier implicit bekendtgør deres egne betingelser for besiddelse, så bliver den forurettede brummen mellem dem vanskeligere at ignorere. Hvad går sammen, og hvad gør ikke? Ophængningsæstetikken udvikler sig efter deres egne vaner, der siden bliver til konventioner, og siden igen til love. Vi træder nu ind i den æra, hvor kunstværker forstår væggen som et ingenmandsland, hvorpå de kan projicere deres koncept for det territoriale imperativ. Og vi er da ikke langt fra den form for grænsekrig, som ofte balkaniserer større museumsgruppeudstillinger. Der er et ganske særligt ubehag ved at se kunstværker som forsøger at etablere et territorium, men ikke et sted, i den kontekst det moderne stedløse galleri udgør.

Al denne trafik henover væggen gjorde den til en alt andet end neutral zone. Nu hvor den ikke længere blot var en passiv støtte for kunsten, men en aktiv deltager i den, blev væggen stedet for stridende ideologier - og hver ny udvikling måtte udstyres med en holdning hertil.

(Gene Davis' udstilling af mikrobilleder med masser af rum omkring sig er en god vits om dette forhold.) Så snart væggen blev til en æstetisk magtfaktor, ændrede den alt hvad der vistes på den. Væggen, kunstens kontekst, var blevet rig på et indhold, som den subtilt gav videre til kunsten. Det er nu umuligt at måle et udstillingsrum uden at inspicere rummet som en embedsmand i sundhedsstyrelsen og tage den væg til efterretning, som uundgåeligt vil "kunstificere" værket på en måde, der ofte vil blande sig i hensigten. De fleste af os "læser" nu ophængningen som vi tygger tyggegummi - ubevidst og vanebestemt. Væggens æstetiske styrke fik et sidste skub af en erkendelse, der retrospektivt besidder hele den historiske uundgåeligheds autoritet: Staffeli-maleriet behøvede ikke at være rektangulært.

Frank Stellas tidlige formede lærreder bøjede eller beskar kanten efter de krav, som den interne logik, der frembragte dem, stillede. (Her forbliver Michael Fried's skelen mellem induktive og deduktive strukturer et af de få nyttige værktøjer, som er indført i kritikerens sorte bog.) Resultatet aktiverede væggen på en kraftfuld måde; øjet søgte ofte ud af en tangent efter væggens grænser. Stellas udstilling af stribe- U-, T- eller L-formede lærreder hos Castelli i 1960 "udviklede" hver en del af væggen, fra gulv til loft, fra hjørne til hjørne. Fladhed, kant, format og væg befandt sig i en hidtil uhørt dialog i det lille Castelli-rum i Uptown. Som de blev præsenteret, svævede værkerne et sted mellem helhedsvirkning og uafhængighed. Ophængningen var lige så revolutionerende som malerierne - for eftersom ophængningen var en del af æstetikken, blev den udviklet samtidig med billederne. Bruddet med rektanglet bekræftede formelt væggens autonomi og ændrede for altid konceptet for gallerirummet. Noget af mystikken omkring den hule billedflade - én af de tre væsentlige faktorer i forandringen af gallerirummet - var blevet overført til kunstens kontekst.

Resultatet bringer os igen tilbage til det arketyperiske installationsfotografi - de blide forlængelser af rummet, den urfriske klarhed, billederne lagt ud på en række som kostbare parcelhuse. Color Field-maleriet, der uvægerligt falder én ind i denne sammenhæng, er den mest majestætiske fremtrædelsesform i sit krav på *Lebensraum*. Billederne gentager sig selv i et beroligende interval som søjlerne i et klassisk tempel. Hvert billede kræver så meget rum, at dets effekt er overstået, før dets nabo tager over. Ellers ville billederne udgøre et enkelt perceptuelt felt, et åbenlyst ensemble-maleri, hvilket ville minimere den entydighed, som hvert enkelt lærred gør krav på. Installationsfotografi af Color Field bør anerkendes som et af de teleologiske endepunkter for den moderne tradition. Der er noget prægtfuldt luksuriøst over måden, hvorpå billederne og galleriet er til stede i en kontekst, som socialt er fuldt ud sanktioneret. Vi er bevidste om, at vi er vidner til den dybe seriøsitetens triumf og en håndværksmæssig produktion - som en Rolls Royce i et showroom, der begyndte som en kubistisk smadrekasse af en bil i et udhus.

Hvad kan man egentlig sige om alt dette? En kommentar er allerede blevet givet i en udstilling af William Anastasi i Dwangalleriet i New York i 1965. Han fotograferede det tomme galleri hos Dwan og noterede sig væggens mål; loft og gulv, højre og venstre, placeringen af hver stikkontakt og oceanet af plads på midten. Derefter silketrykte han alle disse data på et lærred, som var en anelse mindre end væggen, og hængte det op på selv samme væg. At

dække væggen med et billede af denne væg placerer et kunstværk lige midt ind i den zone, hvor overflade, vægmaleri og væg har været involveret i en for modernismen central dialog. Denne historie var faktisk disse maleriers tema, et tema som blev anslået med et vid og en slagkraft, der som regel ikke findes i vores skrevne forklaringer. I det mindste havde udstillingen for mig en mærkværdig effekt; da malerierne blev taget ned, blev væggen til en slags ready-made vægmaleri og ændrede således hver eneste udstilling, der siden har været vist i rummet.

Oversat af Simon Sheikh efter *Inside the White cube - The Ideology of Gallery space* og tidligere publiceret i *I den hvide kube, Inside the White cube - Gallerirummets ideologi*, Rævens Sorte Bibliotek, København 2002.

Artiklen er den første i en serie på tre, der første gang blev publiceret i tidsskriftet *Artforum* i 1976.