

# BARNETT NEWMANN DET SUB LIME ER NU

Grækernes opfindelse af skønheden - dvs. deres hævdeelse af skønheden som et ideal - har været en vedholdende plageånd for europæisk kunst og europæiske kunstfilosofier.

Menneskets naturlige ønske om gennem kunstarterne at udtrykke sit forhold til det

Absolute blev identificeret og sammenblandet med de fuldkomne værkers absolutisme - med kvalitetsfetich - med det resultat, at den europæiske kunstner uophørligt er blevet involveret i den moralske strid mellem skønhedsforestillinger og ønsket om det sublime.

Sammenblandingen ses tydeligt hos Longinus som - på trods af sit kendskab til ikke-græsk kunst - ikke kunne frigøre sig fra sine platoniske holdninger til det skønne og til hele værdspørgsmålet, således at følelsen af begejstring for ham blev ensbetydende med det fuldkomne udsagn - en objektiv retorik. Men den fortsattes hos Kant, i og med hans teori om den transcendent opfattelse - at fænomenet er *mere* end blot fænomen, og hos Hegel, som opbyggede en hel teori om det skønne, hvor det sublime står nederst i en struktur bestående af forskellige *former for skønhed*, så der fremstod en helt igennem formel, hierarkisk ordnet mangfoldighed af måder at forholde sig til virkeligheden på. (Kun Edmund Burke fastholdt en skelnen, og selvom det er en både usofistikeret og primitiv skelnen, er det ikke desto mindre en klar skelnen. Det kunne være interessant at vide, hvor direkte surrealisterne var påvirket af den. For mig fremstår Burke som en surrealistisk lærebog.)

Sammenblandingen inden for filosofien er kun en afspejling af den stadige strid, som udgør de plastiske kunstarters historie. For os i dag er der ingen tvivl om, at den græske kunsts grundlæggende påstand er at følelsen af ophøjethed skal findes i den fuldkomne form, at ophøjethed er det samme som ideal sanselighed, til forskel fra f.eks. gotikken eller barokken, hvor det sublime består i et ønske om at nedbryde form, hvor form kan være noget formløst.

Højdepunktet i denne strid mellem det skønne og det sublime kan bedst aflæses inden for renæssancen og den senere reaktion imod renæssancen, som går under betegnelsen moderne kunst. I renæssancen stillede genoplivelsen af den græske skønhedsideal kunstneren over for den opgave at genformulere en alment antaget kristen legende i en absolut skønhedsprog, til forskel fra gotikkens begejstring over legendens udsigelse af det Absolute. Hvorpå renæssancekunstnerne indhyllede den traditionelle begejstring i en endnu ældre tradition: den veltalende nøgenhed eller det overrådige fløj. Det var ikke en tilfældig grille der fik Michelangelo til at kalde sig skulptør og ikke maler, for han vidste at kun i hans skulptur kunne længslen mod den kristne sublimitets ophøjede udsagn indfries. Med rette foragtede han skønhedsdyrkerne, som så det kristne drama udspille sig på en scene af overdådigt fløj og brokader, af kroppe med pragtfuldt udførte hudflader. Michelangelo var klar over, at samtidens indoptagelse af den græske humanisme måtte forbindes med transformationen af mennesket Kristus til den Kristus, som er Gud, at hans plastiske problem med andre ord hverken var det middelalderlige at lave en katedral eller det græske at skabe et guddommeligt menneske, men derimod at gøre mennesket til en katedral. Hermed satte han en standard af sublimitet, som maleriet i hans samtid ikke kunne nå. I stedet fortsatte maleriet sin muntre søgen efter en vellystig kunst, indtil impressionisterne i moderne tid - i

væmmelse over dens forlorenhed - tog fat på at nedbryde den etablerede skønhedsretorik gennem deres insisteren på en overflade af grimme strøg.

Den moderne kunsts drivkraft var dette ønske om at nedbryde skønheden. Imidlertid blev impressionisterne - idet de tog afstand fra renæssancens skønhedsforestillinger, men samtidig manglede en tidssvarende afløser for et sublimt budskab - tvunget til, i deres egen kamp, at arbejde med de kulturværdier, som lå i deres plastiske historie, så de i stedet for at frembringe en ny måde at erfare livet på måtte nøjes med at videregive tidligere værdier. I glorificeringen af deres egen livsførelse blev de fanget i problemet om hvad der er det virkeligt skønne, og blev da nødt til blot at gentage deres synspunkt om skønhedens almene væsen, på samme måde som sidenhen kubisterne, i deres dada-agtige gestus med at sætte avisudklip og sandpapir i stedet for både renæssancens fløjsflader og impressionisternes maleflader, foretager en tilsvarende overførsel af værdier i stedet for at skabe et nyt syn, så slutresultatet blot bliver en ophøjelse af papirlappen. Så stærkt virker det ophøjedes *retorik* som en gennemgående attitude i det europæiske kulturmønster, at de sublims elementer i den revolution, vi kender som den moderne kunst, ligger mere i viljen og kraften til at undslippe mønsteret end i virkeliggørelsen af en egentlig ny erfaring. Picassos stræben er måske sublim som sådan, men det er uomtvisteligt, at hans arbejde drejer sig om spørgsmålet om skønhedens væsen. Selv Mondrian opnåede, i sit forsøg på at nedbryde renæssancebilledet ved at insistere på et rent indholdsstof, kun at hæve den hvide flade og den rette linje op i det sublims domæne, hvor det subline da på paradoks vis bliver en absoluttering af fuldkomne sansninger. Geometrien (perfektionen) opslugte hans metafysik (hans begejstring).

Den europæiske kunsts manglende evne til at nå det subline skyldes dette blinde ønske om at opholde sig inden for den sansmæssige virkelighed (den objektive verden, det være sig i forvrænget eller ren form) og at opbygge en kunst på den rene plasticitetens præmisser (det græske skønhedsideal, hvad enten den pågældende plasticitet er en romantisk aktiv overflade eller en klassisk stabil). Den moderne kunst var med andre ord - i mangel af et sublimt indhold - ude af stand til at skabe et nyt sublimt billede, og blev - for så vidt som den var ude af stand til at flytte sig fra renæssancens forestillingsverden af figurer og objekter på anden måde end ved at forvrænge den eller forsøge den til fordel for en tom verden af geometriske formalismer, en *ren* retorik af abstrakte, matematiske relationer - viklet ind i en strid om skønhedens væsen: hvorvidt skønheden lå i naturen eller kunne findes uden om naturen.

Jeg tror at nogle af os her i Amerika, hvor vi er fri for den europæiske kulturs byrde, er ved at finde svaret ved helt og aldeles at afvise, at kunsten skulle have noget at gøre med problemet om det skønne og hvorledes det findes. Det spørgsmål som nu stiller sig, er hvorledes vi - hvis vi lever i en tid uden nogen legende eller myte som kunne kaldes sublim, hvis vi afviser enhver begejstring ved blotte rene relationer, og hvis vi afviser at leve i det abstrakte - da kan skabe en sublim kunst?

Vi hævder på ny menneskets naturlige længsel mod det ophøjede, dets interesse for vor omgang med de absolutte følelser. Vi behøver ikke søge tidssvarende støtte i en tilbagelagt

og forældet legende. Vi skaber billeder, hvis virkelighed er selvindlysende og som er blottet for støtter og krykker, der ville skabe associationer til udlevede billeder, såvel subline som skønne. Vi befrier os selv fra de begrænsninger ved erindring, association, nostalgi, legende, myte og hvad ved jeg, som har været det vesteuropæiske maleris faste udstyr. I stedet for at skabe *katedraler* af Kristus, mennesket eller af "livet" skaber vi dem af os selv, af vore egne følelser. Det billede, vi frembringer, er det selvindlysende billede af virkelig og konkret åbenbaring, som kan forstås af alle, der vil se på det uden historiens nostalgiske briller. (1948)

Oversat af Kasper Nefer Olsen efter "The sublime Is Now" i Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, New York 1990. Publiceret af Det Kgl. Danske Kunstakademi. København, 1997.