

# ROSALIND E. KRAUSS SKULPTUR I ET UDVID DET FELT

I nærheden af områdets midte er der en umærkelig fordybning, et gab i jorden, som er den eneste advarsel om værkets eksistens. Når man kommer nærmere, kan man se hullets store, kvadratiske fjes, ligesom man kan se enden af stigen, som er nødvendig for at kunne kravle ned i udgravningen. Værket selv er således fuld-stændigt *under nul*; halvt atrium, halvt tunnel, grænsen imellem ydre og indre, en delikat struktur af træstolper og bjælker. Værket *Perimeters/Pavitions/ Decoys* fra 1978 af Mary Miss er selvfølgelig en skulptur, eller rettere: et stykke jord-kunst.

I løbet af de sidste ti år er de mest forbløffende ting blevet kaldt skulptur: snævre korridorer med TV-skærme for enderne, store fotografier der dokumenterer udflugter i naturen, spejle der er anbragt i mærkelige vinkler i almindelige rum, midlerudige linjer som er skåret i ørkenens sand. Der er tilsyneladende intet, der giver denne mangfoldighed af udtryk ret til at påberåbe sig kategorien "skulptur", hvad man så ellers mener med den. Undtagen, selvfølgelig, hvis denne kategori er så elastisk, at den kan gøres næsten uendeligt rummelig.

De kritiske operationer, som er fulgt i kølvandet på amerikansk kunst siden 2. verdenskrig, har stort set tjent denne manipulation. I hænderne på denne kritik er kategorier som "skulptur" og "maleri" blevet æltet, strukket og drejet i en grad, som har demonstreret en ekstraordinær elasticitet, en fremvisning af, hvordan et kulturelt begreb kan udvides til at betyde nærmest hvad som helst. Og skønt denne hiven og sliden i kategorier såsom skulptur er blevet udført i avantgardens hellige navn - det nye ideologi - så er dens skjulte budskab historicisme. Det nye gøres ufanligt og familært, idet det fremvises, hvordan det gradvist har udviklet sig fra fortidens former. Historicismen bearbejder det nye og fremmedartede for at bagatellisere nyheden og udviske forskellen. Den skaber et rum for forandring i vor bevidsthed ved at aktivere en evolutionær model, sådan at vi kan acceptere, at den voksne mand vi kender i dag, er forskellig fra det barn, han var engang, idet vi samtidig ser ham (ser ham *igennem* teleologiens usynlige operation) som den samme. Og vi bliver beroliget af denne oplevelse af sammenhæng, denne strategi, der reducerer alt det fremmede, hvad enten det er i tid eller rum, til det vi allerede kender og er.

Minimalistisk skulptur havde knap nok vist sig på 60'ernes æstetiske horisont, før kritikken gav sig i kast med at konstruere et stamtræ til disse arbejder. En række af konstruktivistiske fædre, som kunne legitimere og dermed godkende disse objekters mærkværdighed. Plastik? Statisk geometri? Serieproduktion? - intet af dette var *virkeligt* mærkeligt, eftersom Gabo og Tatling og Lissitzkys ånder kunne kaldes som vidner. Skidt med at indholdet af det ene ikke havde noget som helst at gøre med det andet, ja faktisk var det stik modsatte af det. Skidt med at Gabos celluloid var et tegn for oplysning og tankekraft, mens Judds indfarvede plastik talte Californiens charmerende dialekt. Det betød intet, at de konstruktivistiske former var ment som beviser for de universelle geometriens uimodståelige logik og sammenhæng, mens deres tilsyneladende pendanter i minimalismen var demonstrativt tilfældige; fremmanende et univers, som ikke var holdt sammen af Ånd, men af stålwire, lim eller tyngdekraftens tilfældigheder. Den grasserende historicisme fejede simpelthen disse forskelle til side.

I tidens løb blev det selvfølgelig lidt vanskeligere at udføre disse fejbevegelser. Som i 1960'erne gled ind i 1970'erne og "skulptur" blev til dynger af garnaffald på gulvet, eller træstammer der blev rullet ind på gallerierne, eller tonsvis af jord udgravet af ørkenen, eller palissader af tømmer omkranset af ildsteder, blev det lidt sværere at udtale ordet *skulptur*. Men ikke så meget sværere. Historikeren/kritikeren udførte simpelthen en mere avanceret behændighedskunst og begyndte at bygge sine stamtræer over årtusinder snarere end årtier. Stonehenge, de Nazcaiske linjer, Toltekerne ceremonipladser, indianske gravmæler – hvad som helst kunne trækkes i retten som vidner om disse værkers forbindelse til historien, og dermed om deres legitime status som skulpturer. Selvfølgelig var Stonehenge og Toltekerne ceremonipladser netop *ikke* skulpturer, og deres rolle som historiske forløbere synes derfor noget suspent i denne bevisførelse. Men skidt med det. Tricket kan stadigvæk udføres ved at påkalde en række af de primitiverende arbejder fra århundredets begyndelse – Brancusis *Endeløse Sejle* kan bruges - til at mediere imellem den ekstreme fortid og nutiden.

Men i løbet af denne proces er det begreb - *skulptur* - som vi troede at vi reddede, blevet noget formørket. Meningen var at benytte en universel kategori til at legitimere en gruppe af enkeltfænomener, men kategorien er nu blevet tvunget til at dække over en sådan mangfoldighed, at den er i færd med at kollapse. Og så står vi og stirrer ned i hullet i jorden og tænker, at vi både ved og ikke ved, hvad skulptur er.

Alligevel vil jeg påstå, at vi udmærket ved, hvad skulptur er. Og én af de ting vi ved er, at det er en historisk, ikke en universel kategori. Som det er tilfældet for enhver anden konvention, har også skulpturen sin egen interne logik, sit eget sæt af regler som, skønt de kan applikeres på en række forskellige situationer, ikke i sig selv er åbne for ret mange forandringer. Det synes, som om skulpturens logik er uløseligt forbundet med monumentets logik. Ifølge denne logik er en skulptur en forankrende repræsentation. Den hører til på et bestemt sted og taler i et symbolsk sprog om dette steds betydning eller brug. *Marcus Aurelius*-rytterstatuen på midten af Campidoglio-Pladsen er sådan en skulptur. Dens symbolske tilstedeværelse repræsenterer forbindelsen mellem det antikke, kejserlige Rom og bystyret for det moderne renaissance-Rom. Berninis statue *Constantins Omvendelse* - som er placeret ved foden af Vatikanets trappe, således at den forbinder Peterskirken med selve pavestolens hjerte - er et tilsvarende monument, en markør af et ganske bestemt sted og for en ganske bestemt betydning. Fordi de således fungerer i overensstemmelse med markørens og repræsentationens logik, er skulpturer normalt figurative og vertikale, og deres sokkel er en betydningsfuld del af strukturen, fordi den medierer mellem den aktuelle placering og det repræsentative tegn.

Der er ikke noget mystisk ved denne logik; forstået og udnyttet igennem flere århundreder var den kilden til en umådelig produktion af skulpturer i europæisk kunst.

Men konventioner er ikke eviggyldige, og på et tidspunkt begyndte denne logik at blegne. Sent i det 19. århundrede blev vi vidner til opløsningen af monumentets logik. Det skete

gradvist, men to eksempler springer i øjnene; begge stiller de tegnene på deres status som overgangsfænomener til skue. Rodins *Helvedes Port* og hans statue af *Balzac* blev begge udfanget som monumenter. Det første blev bestilt i 1880 som dørene til et planlagt museum for kunstindustri, det andet i 1891 som et monument over det litterære geni, tilzænkt en bestemt plads i Paris. Disse skulpturers frasko som monumenter signaleres ikke blot af det faktum, at adskillige versioner af dem er spredt ud over verden på en række museer, mens ingen af dem står på den tilzænkte plads (begge bestillinger gik i vasken). Fraskoen er også nedfældet i selve disse værkers overflade; dørene er udvaskede og molesterede i en sådan grad, at de nærmest udstiller deres ubrugelighed; *Balzac* er udført med en sådan grad af subjektivitet, at selv ikke Rodin (som breve viser) troede på, at værket nogensinde ville blive accepteret.

Med disse skulpturelle projekter overskrider man, ville jeg mene, monumentets logik og træder ind i et rum, som man kunne kalde dets negative sidestykke - en form for intetsteds eller hjemløshed, et absolut tab af lokalitet. Det vil sige: man træder ind i modernismen, fordi det er den modernistiske periodes skulpturproduktion, som forholder sig til dette tab af lokalitet, idet den skaber det abstrakte monument; monumentet som ren sokkel eller markør, funktionelt hjemløst og stort set selvrefererende.

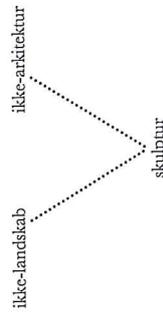
Det er disse karakteristika ved den moderne skulptur, som definerer dens status, betydning og funktion som grundlæggende nomadisk. Igennem den fetichering af soklen griber skulpturen nedefter for at opsluge sin egen piedestal og dermed distancere sig fra den specifikke lokalitet. Og ved at blodlægge sine materialer og sporene efter frembringelsen giver skulpturen et konkret billede på sin autonomi. Brancusis kunst er et fremragende eksempel på, hvordan dette foregår. I et værk som *Hanen* bliver soklen en formel generator for skulpturens figurative del. I *Karyatiderne* og i *Den Endeløse Sejle* er skulpturen ren sokkel, mens den i *Adam og Eva* står i et reciprok forhold til soklen. Soklen er således defineret som grundlæggende udskiftelig; tegnet på hjemløsheden nedfældet i hver eneste fiber i skulpturen. Og Brancusis tendens til at udtrykke dele af kroppen som fragmenter, der er på vej imod radikal abstraktion, vidner også om et stedstab; i dette tilfælde tabet af kroppens sted og af den støtte, der kunne være i et skelet, som ville kunne give et af bronze- eller stenhovederne et hjem.

Den modernistiske skulptur havde, fordi den var monumentets negative betingelse, en slags idealistisk rum at udforske. Et område der var afskåret fra den tidsmæssige og rumlige repræsentation; en ny og rig åre, som i et stykke tid kunne udnyttes med fordel. Men det var en begrænset åre, og efter at være blevet åbnet i begyndelsen af århundredet, begyndte den omkring 1950 at blive udtømt. Den begyndte i stigende grad at fremtræde som ren negation. På dette tidspunkt fremstod den modernistiske skulptur som en form for sort hul i bevågenheden, noget hvis positive egenskaber det blev mere og mere vanskeligt at få øje på. Noget som kun kunne defineres ved det, som det *ikke* var. "Skulptur er det som du støder ind i, når du træder to skridt tilbage for at se på et maleri" sagde Barnett Newman i halvtredserne, men det ville sikkert være mere præcist at sige om de tidlige tresseres skulptur, at

den var trådt ind i et rent ingenmandsland: den var dét, som var på eller foran en bygning, som ikke var selve bygningen, eller den var dét, som var i landskabet, som ikke var selve landskabet.

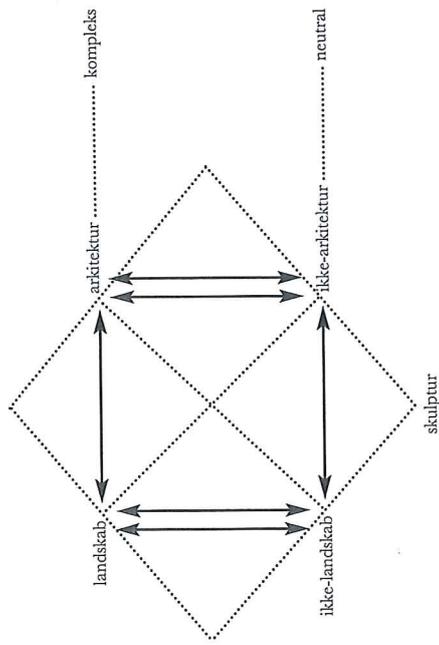
De klareste eksempler, jeg kan komme i tanker om fra de tidlige 1960'ere, er begge af Robert Morris. Det ene er det værk, som i 1964 blev udstillet i Green Gallery; en række kvasi-arkitektoniske enheder, hvis status som skulpturer næsten udelukkende afhænger af den basale bestemmelse af, hvilke af rummets genstande, som ikke tilhører rummet selv. Det andet eksempel er udendørs-udstillingen af spejlkasserne; former som - skønt de visuelt glider i eet med græs og træer - kun adskiller sig fra deres *sitting*, fordi de i virkeligheden ikke er en del af landskabet.

Således havde skulpturen nået den fulde konsekvens af dens omvendte logik og var blevet ren negation: en kombinatorik af eksklusioner. Man kunne sige, at skulpturen var ophørt med at være en positivt definerbar størrelse og i stedet var blevet en-kategori, som bestod af summen af *ikke-landskab* og *ikke-arkitektur*. Udtrykt i diagramform ser den moderne skulpturs grænser, additionen af hverken-/eller, sådan ud:



Men om end skulpturen var blevet en form for ontologisk fravær, en kombinatorik af eksklusioner, summen af hverken/eller, så betød det dog ikke at de begreber, hvorpå den var bygget, nemlig *ikke-landskab* og *ikke-arkitektur*, havde mistet enhver interesse. Det skyldes, at disse begreber udtrykker en skarp modsætning mellem det byggede og det ikke-byggede, det kulturelle og det naturlige, imellem hvilke fremstillingen af skulpturel kunst synes at være udsprængt. Og det som begyndte at ske inden for den ene billedhuggerkarriere efter den anden i slutningen af 1960'erne var, at man begyndte af fokusere opmærksomt på disse eks-

klusions-begrebs ydre grænser. For hvis disse begreber er udtryk for en logisk modsætning, manifesteret som et sæt af negationer, så kan de ved hjælp af en simpel inversion transformeres over i den samme polære modsætning, blot udtrykt positivt. Det vil sige: *ikke-arkitektur* er, ifølge en bestemt form for logisk udvidelse, blot en anden måde at udtrykke begrebet *landskab* på, og *ikke-landskab* er, simpelthen, *arkitektur*. Inden for matematiske kaldes den ekspansion eller udvidelse, som jeg her skitserer, for en Klein-gruppe, og den har en række andre benævnelser inden for andre videnskabsgræne, f.eks. kaldes den Piaget-gruppen når den anvendes af strukturalisterne til at kortlægge operationer inden for de humane videnskaber.\* Ved hjælp af denne logiske udvidelse kan et sæt af binære oppositioner transformeres over i et firledet felt, som både spejler den oprindelige modsætning, men samtidig åbner den. Det bliver til et logisk udvidet felt, som ser således ud:



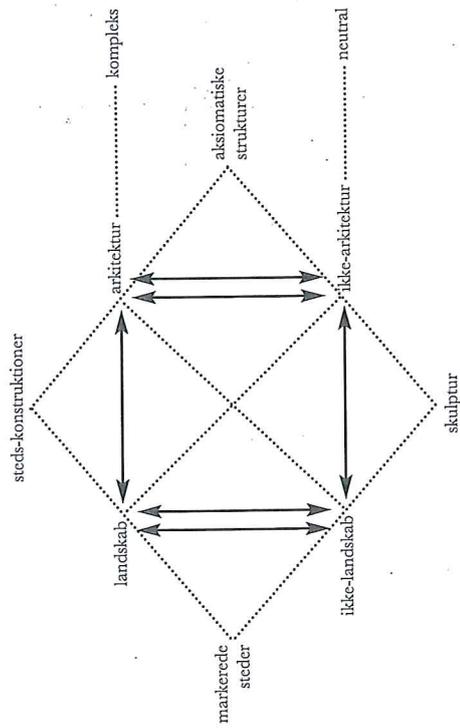
\* Denne strukturs dimensioner kan analyseres som følger: 1) Der er to relationer af ren modsætning, som benævnes *akser* (som yderligere er differentieret ud i *kompleks-aksen* og *neutral (-neutral)-aksen*) og som angives af de ubrudte pile. 2) Der er to relationer af modsætning, udtrykt som potensopløftning (involution), som kaldes *schemas* og som angives med dobbelt-pilene. 3) Der er to relationer af implikationer som kaldes *deixes (pegende, henvisende)* og er angivet med de stiplede pile.

For en diskussion af Klein-gruppen se Marc Barbut: "On the Meaning of the Word 'Structure' in Mathematics", i Michael Lane (udg.): "Introduction to Structuralism", New York 1970. For en uddybning af Piaget-gruppen se A. J. Greimas og F. Rastier: "The Interaction of Semiotic Constraints", *Nale French Studies*, nr. 41 (1968), p. 86-105.

En anden måde at sige dette på er, at selvom kategorien *skulptur* kan reduceres til Klein-gruppens neuter-akse af *ikke-landskab* plus *ikke-arkitektur*, så er der ingen grund til, at man

ikke skulle kunne tænke sig en anden akse, en akse der både ville være *landskab* og *arkitektur*, og som i denne figur kaldes kompleks-aksen. Men at forestille sig kompleks-aksen, det er at invitere to begreber, som tidligere havde været udelukket fra kunstens rige, ind i varmen: Landskab og arkitektur; begreber der *kan* kunne fungere som definitioner af det skulpturelle (sådan som de havde fungeret i modernismen) i deres negative eller "neuter" form. Fordi den var ideologisk forbudt, så var kompleks-aksen blevet holdt ude fra dét, man kunne kalde "post-renæssancens indhegning". Vor kultur havde hidtil ikke været i stand til at tænke det komplekse, mens det for andre kulturer ikke havde været noget som helst problem: Labyrinten er *både* landskab og arkitektur; japanske haver er *både* landskab og arkitektur. De antikke kulturers rituelle skuepladser var alle i denne forstand utvetydige eksempler på det komplekse. Hvilket *ikke* er det samme som at sige, at de var tidlige eller ufærdige eller afvigende eksempler på kategorien skulptur. De var dele af én verden og af en kulturel sammenhæng, hvor skulptur simpelthen var en anden bestanddel og ikke, som vor historici stiske tanke gerne vil sige, det samme. Deres formål og tillokkelse er netop at de er modsatte og anderledes.

Det udvidede felt frembringes således ved at problematisere de modsætningspar, hvori den modernistiske skulptur-kategori er ophængt. Lige så snart dette er sket, lige så snart man bliver i stand til at forestille sig denne udvidelse, så følger der - logisk - tre nye kategorier, som alle tilhører feltet, men som ikke kan identificeres med begrebet *skulptur*, fordi skulpturen - som vi kan se - ikke mere er en privilegeret kategori imellem to ting, som den *ikke* er. *Skulptur* er derimod bare ét begreb i udkanten af dette felt, som huser ændre, forskelligt strukturerede, muligheder. Når man er nået så langt, så har man fået "tilladelse" til at tænke disse nye former. Vor figur kan nu udfyldes således:



Det står temmelig klart, at en række kunstnere opdagede (eller var presset hen til) denne åbning af det udvidede felt på nogenlunde samme tidspunkt, nemlig i årene omkring 1968-70. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman ... den ene efter den anden nåede en position, hvis logiske betingelser ikke længere kan kaldes modernistiske. For at benævne denne historiske omvæltning og de strukturændringer af det kulturelle felt, som karakteriserer den, må man søge til et andet begreb. Postmodernisme er det begreb, som allerede er i brug i andre områder af kritikken. Der er ingen grund til ikke at bruge det.

Uanset hvilket ord man vælger, så er det klart, at vi allerede lever under de nye betingelser. Robert Smithson begyndte allerede i 1970, med sit *Partially Buried Woodshed* ved Universitetet i Kent, Ohio, at arbejde inden for den komplekse akse felt, som jeg her for nemheds skyld vil kende *steds-konstruktioner*. Robert Morris sluttede sig til ham, da han året efter byggede et observatorium af træ og græstørv i Holland. Lige siden har en række kunstnere - Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simons - arbejdet ud fra de nye muligheder.

På tilsvarende vis begyndte man i slutningen af 1960'erne at udforske de mulige kombinationer af *landskab* og *ikke-landskab*. Begrebet *markerede steder* kan bruges til at identificere værker som Smithsons *Spiral Jetty* (1970) og Heizers *Double Negative* (1969), ligesom det også beskriver nogle værker af Serras, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis og mange andre kunstnere fra 1970'erne. Men dette begreb refererer ikke blot til fysisk manipulation af stederne, men også til andre former for markeringer. Det kan blandt andet ske ved at tilføre stedet et midlertidigt mærke - Heizers *Depressions*, Oppenheims *Time Lines* eller De Marias *Mile Long Drawing* er eksempler - eller ved hjælp af fotografiet.

Smithsons *Mirror Displacements* in the Yucatan var formodentlig det første eksempel herpå, som blev kendt i den brede offentlighed, men siden da har Richard Long og Hamish Fulton fokuseret på den fotografiske markering i deres værker Christos *Running Fence* kan opfattes som et midlertidigt, fotografisk og politisk eksempel på stedsmarkering.

De første kunstnere, som udforskede mulighederne i *arkitektur* plus *ikke-arkitektur*, var Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra og Christo. I hvert enkelt tilfælde af disse *aksiomatiske strukturer* er der tale om en vis grad af sammenblanding med arkitekturens reelle rum; nogle gange i kraft af delvise rekonstruktioner, andre gange gennem tegninger eller, som i Morris' nylige værker, i brugen af spejle. Ligesom i kategorien *markerede steder* finder fotografiet også anvendelse her. Jeg tænker her på Naumans video-korridorer. Men uanset hvilket medium der vælges, så er den mulighed, som udforskes i denne kategori, dét at kortlægge den arkitektoniske oplevelses aksiomatiske bestanddele (lukket og åbning som abstrakte betingelser) og at projicere denne kortlægning ud i det konkrete rums realitet.

Det udvidede felt som karakteriserer postmodernismen har to træk, som allerede ligger implicit i den ovennævnte beskrivelse. Det ene angår den enkelte kunstners praksis, det andet har noget at gøre med mediet. På begge punkter har modernismens bundne konventioner lidt et logisk begrundet nederlag.

Hvad angår den individuelle praksis så er det let at se, at mange af de pågældende kunstnere konsekvent har arbejdet sig frem igennem det udvidede felts forskelligartede områder. Men selvom det praktiske feltarbejde har godtgjort, at denne stadige reorientering af den kunstneriske energi er fuldstændig logisk, så er disse bestræbelser stort set blevet mødt med mistænkksomhed af en kunstkritik, som stadig er i kløerne på modernismen og som anklager dem for at være eklektiske. Denne modvilje imod en karriere, som bevæger sig logisk og i lige linje væk fra skulpturen, udspringer tydeligvis fra det modernistiske krav om mediernes renhed og adskilthed (og dermed følgende specialisering for de forskellige udøvere inden for de respektive medier). Men det som synes eklektisk set fra een synsvinkel, kan fra en anden synsvinkel synes helt igennem logisk. For i den postmodernistiske forståelse defineres praksis ikke i forhold til et givet medium - skulptur - men snarere i forhold til en række kulturelle begrebers logiske funktioner. Her kan et hvilket som helst medium - fotografi, bøger, skrift på væggen, spejle, eller skulpturen selv - bruges.

Feltet giver således den enkelte kunstner et udvidet men dog begrænset sæt af forbundne positioner at udforske og arbejde i, på en måde som ikke dikteres af et enkelt mediums specifikke forhold. Ud fra den struktur, som er skitseret i det ovenstående, er det åbenbart, at logikken i den postmodernistiske praksis ikke længere organiseres ud fra et givet mediums definitioner, hverken i forhold til materialer eller materiale-perception. Den er i stedet organiseret omkring en række begreber, som synes at være i indbyrdes opposition inden for den kulturelle sammenhæng. (Postmodernistisk maleri vil ganske givet organisere sig i et lignende udvidet felt, sandsynligvis struktureret omkring begreberne *originalitet/-reproducerbarhed*.) Heraf følger, at inden for hver eneste af de positioner, som genereres af et givet logisk felt, vil mange forskellige medier kunne anvendes. Lige så klart følger, at den enkelte kunstner frit vil kunne udnytte de forskellige positioner. Endog inden for selve skulpturens begrænsede område synes det, som om de stærkeste værkers opbygning og indhold reflekterer over betingelserne i det logiske felt. Her tænker jeg på Joel Shapiros skulpturer som, skønt de anbringer sig selv inden for neuter-aksen, er involveret i frembringelse af arkitektoniske billeder i relativt uberørte områder (landskaber). Disse overvejelser angår naturligvis også andre værker, f.eks. Charles Simonds' og Ann og Patrick Pointers.

Jeg har fremhævet, at postmodernismens udvidede felt dukker op på et helt bestemt tidspunkt i den nære kunsthistorie. Det er en historisk begivenhed med en forudbestemende struktur. Jeg anser det for umådeligt vigtigt at kortlægge denne struktur, og det er hvad jeg er begyndt på her. Men fordi dette er et historisk anliggende, så er det også vigtigt at stille nogle mere dybtgående spørgsmål; spørgsmål som ikke kun begrænser sig til kortlægning, men som også forsøger at komme med forklaringsmodeller. Disse forklaringer angår selve årsagerne, mulighedsbetingelserne, som frembragte det postmodernistiske skifte, ligesom de

også angår de kulturelle bestanddele af de modsætninger, som strukturerer et givet felt. Det er helt åbenlyst en meget anderledes måde at tænke over formernes historie på end dén, som den historicistiske kritik - med sin konstruktion af store stamtræer - er vant til. Den forudsætter at man accepterer definitive skred, og åbner mulighed for at betragte den historiske proces som en logisk struktur.

*New York, 1978*

Oversat af Lars Kiel Bertelsen og første gang publiceret i tidskriftet *Passerout* nr. 3, 2. årg., 1994

Oversætterens note: "Sculpture in the Expanded Field" blev trykt første gang i *October*, nr. 8 (forår 1979).

Teksten er her oversat efter udgaven i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT-Press 1986.