

SPENNINGSFYLT SAMEKSISTENS MELLOM FORM OG INNHOLD

Et essay om Susan Sontag og anti-hermeneutikk

Av Heidi Bale Amundsen

I 1964 skrev den amerikanske kulturkritikeren Susan Sontag det innflytelsesrike essayet ”Mot fortolkningen”, der hun gir en kraftig kritikk av den moderne vestlige tenkningen om kunst (Sontag, 1991, s. 35-41). Slik Sontag forstår det, preges denne av en fortolkende tilnærming, av en idé om at kunsten kan oversettes til entydig mening. Denne innholdsorienterte måten å nærme seg kunsten på baserer seg på et konstruert skille mellom form og innhold, der sistnevnte betraktes som primær, og formen som bare av komplementær verdi. Man kan ikke adskille kunstens form og innhold, og behandle disse aspektene hver for seg. Likevel opplever hun at disse to størrelsene fungerer i en binær opposisjon i den moderne vestlige kunstpraksis. Mens innholdet betraktes som synonymt med verket selv, tilkjennes ikke formen egenverdi, men oppleves som medium for et mer essensielt innhold. Samfunnet generelt preges av en tilsvarende oppvurdering av det åndelige og bestandige på bekostning av det foranderlige og materielle, og denne betydningsfokuseringen er så innarbeidet i oss at vi opplever en regelbundet fortolkningspraksis som den naturlige måten å nærme oss kunsten på (Sontag, 1991, s. 36). Uten å ta hensyn til verken fortolkningens historisitet eller kunstens sansbare egenskaper, mener Sontag at vi søker romaner, gallerier eller teatre for forståelse av verkene som organiske helheter, og ikke for den sanselige opplevelsens skyld.¹

For å rette opp denne ubalansen mellom form og innhold, oppfordrer Sontag oss til å sette formen i fokus: ”Utfordringen ligger i å skyve innholdet litt i bakgrunnen slik at vi i det hele tatt klarer å se verket” (Sontag, 1991, s. 41). På denne måten oppfordrer hun til en fremgangsmåte som strider mot hennes egen påstand om at form og

innhold *ikke* kan adskilles. Ved å reversere hierarkiet innhold/form opprettholder hun det ”skillet mellom form og innhold som i siste instans er en illusjon” (Sontag, 1991, s. 40). Dermed gjør Sontag selv den feilen hun kritiserer andre for å gjøre, men med motsatt fortegn. Denne inkonsistensen kan komme av Sontags polemiske hensikt med essayet. Jeg forstår ”Mot fortolkningen” som et engasjert forsvar for en bestemt type kunst, nemlig den modernistiske litteraturen, og den modernistiske og tidlig postmodernistiske billedkunsten og filmen. Dette er den kunsten som mer enn noen vektlegger den estetiske utformingen, og Sontag henter alle sine eksempler fra denne kategorien. Av den grunn lar Sontag de polemiske grepene få prioritet, og i flere tilfeller lar hun dette gå på bekostning av en sammenhengende teoretisk argumentasjon. Likevel er det et poeng hvordan Sontags paradoksale standpunkt – som motstander av skillet mellom form og innhold/sansning og tenkning, men forkjemper for formens prioritet – vitner om hvor problematisk spørsmålet om relasjonen mellom kunstens form og innhold er. Av den grunn finner jeg det interessant å se hvordan kunsten selv behandler denne relasjonen, og jeg mener Matthew Barneys *Cremaster Cycle* (1994-2002) er særlig egnet for en slik diskusjon. Kritikernes mottakelse av verket da det i 2003 ble utstilt ved Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i Oslo kretset nettopp rundt måten verket involverer både betrakterens sanseapparat og kognitive funksjoner.² I det følgende vil jeg først gå nærmere inn på problematiske punkter ved Sontags argumentasjon, før jeg i siste del av artikkelen vil drøfte hennes standpunkter og deres relevans utifra *Cremaster*-syklusen.

Tidlig i essayet lanserer Sontag Platon og Aristoteles som erkeskurdene bak den innholdsorienterte tilnærmingen til kunst. Bakgrunnen for dette er deres idé om kunsten som mimesis: ”Den tidligste kunstteori, som vi finner hos de greske filosofer, fremstiller kunsten som mimesis, imitasjon av virkeligheten” (Sontag, 1991, s. 35). Slik Sontag ser det, er tanken om kunst som representasjon av et innhold basert på den antikke ideen om kunst som avbildning. Jeg mener dette er en forenkende fremstilling av Platon og Aristoteles, og vil derfor rette en innvending mot hennes historiefremstilling. Som Sontag sier: ”Fortolkning må selv evalueres, ut fra et historisk perspektiv på den menneskelige bevissthet” (Sontag, 1991, s. 38). Denne oppfordringen vil jeg i det følgende vende mot hennes egen tekst.

I sine *Dialoger* fremstiller Platon vår verden som en etterligning av den transcendentale idéverdenen, som representerer det sanne og virkelige, mens kunsten er en etterligning av denne sansbare verdenen igjen. Som Sontag påpeker benytter Platon en rekke muligheter til å poengtere hvordan kunsten (*techné*) derfor befinner seg på to trinns avstand fra virkeligheten, og har liten verdi i seg selv (Platon, 2003, 21). Det hun derimot ikke tar hensyn til, er at Platon selv benytter en litterær form, nemlig dialogen. Dette er et paradoks i hans forfatterskap, som vitner om et mer ambivalent kunstsyn enn det Sontag gjengir. I mine øyne rammes Sontag her av sin egen kritikk av fortolkningen, idet hun kun tar hensyn til det innholdsmessige aspektet ved Platons forfatterskap.

Også Aristoteles forstås i ”Mot fortolkningen” som insisterende på kunsten som etterlignende – i beste fall som representasjon med terapeutisk virkning. Her underlegger Sontag igjen historien et forenkende grep, ved å utelate viktige poenger fra *Poetikken*. For Aristoteles rommer nemlig ikke mimesis bare avbildning, men også et skapende moment (Pappas, 2003, 21). Han definerer tragedien som ”mimesis av menneskelige handlinger”, og tenker seg at den fremstiller den universelle menneskenaturen, og ikke singulære handlinger. Til dette kreves psykologisk innsikt fra dramatikerens side (*phronésis*) siden det blir opp til ham å gjengi hvordan mennesket sannsynligvis ville handlet i ulike situasjoner. Slik underlegger Aristoteles tragedien en årsak-virkning logikk, og etablerer plot- og erkjennelsesstruktur som to sider av samme sak. Med andre ord opererer heller ikke han med et reduktivt skille mellom form og innhold, slik Sontag hevder at han gjør. Mitt poeng her er hvordan Sontag gjør vold på Platons og Aristoteles’ mimesisforståelser for å underbygge sin egen argumentasjon.

Et annet interessant poeng i forhold til ”Mot fortolk-

ningen” er hvordan den vitner om en tro på at en umiddelbar tilgang til kunstverket er mulig. Dette innebærer en oppfatning av at man kan ha en for-språklig opplevelse av verket i seg selv, og derav en form for objektivitet: ”Det som er det viktige i *Marienbad* er den uoversettelige, rene og umiddelbare følelsen av nærhet i bildene og dens strenge, om enn smale, løsninger på noen av formproblemene innen film” (Sontag, 1991, s. 39). Det er snakk om en sansende kunstopplevelse, der verket fremstår i seg selv, og ikke i relasjon til noe utenfor seg selv. Jeg finner det vanskelig å si meg enig i en slik påstand, for jeg mener at all opplevelse er relasjonell, det vil si at den betinges av en rekke utenforliggende faktorer. Dette kan dreie seg om mer eller mindre materiell kontekst eller gjelde forventninger basert på eksempelvis tidligere kunsterfaringer. På denne måten mener jeg at sansning og forståelse ikke kan løsrives fra hverandre, men at de nødvendigvis inngår i og påvirker hverandre. Et annet problem er hvordan Sontag tenker seg at denne ”umiddelbare” kunstopplevelsen likevel skal kunne formidles språklig. ”Det som trengs er et formens vokabular – og da et deskriptivt heller enn et preskriptivt vokabular. [...] Transparens er den mest verdifulle, frigjørende egenskapen kunsten – og kritikken, kan ha i dag. Transparens gir oss en innlysende opplevelse av saken i seg selv, ting blir det de foregir å være” (Sontag, 1991, s. 41). Slik poengterer Sontag viktigheten av en kritikk som gir oss en dyptpøyende beskrivelse av verkets umiddelbare tilsynekomst (Sontag, 1991, s. 41). Dette vitner om en pre-dekonstruktiv tro på samsvar mellom språket og verden, som i og med førstnevntes grunnleggende mangetydighet ikke er mulig. Sontag tar ikke høyde for språkets differensskvalitet, og ser ut til å tenke seg at vi har makt til å formidle det vi føler og tenker på en presis måte.³

Kritikken av symbolsk kunst er gjennomgående i ”Mot fortolkningen”. Sontag mener at den oppfordrer til en fortolkning som søker kunstverket utenfor det fysiske objektet selv. ”I gode filmer finnes det alltid en umiddelbarhet som forløser oss fra fortolkningskløen. Mange av de gamle Hollywoodfilmene, som Cukors, Walsh’, Hawks’ og utallige andre, har denne frigjørende anti-symbolske kvalitet [...]”, skriver Sontag (1991, s. 40). Hennes forsvar for en anti-symbolsk kunst tilsvarer de russiske formalistenes utfall mot symbolismen, om lag 40 år tidligere, men til forskjell fra Sontag opererte ikke disse med et absolutt skille mellom form og innhold. Slik blir ”Mot fortolkningen” en forenkende gjentakelse av deres grep.⁴ Trass i Sontags motstand mot symbolsk kunst trekker hun frem Rainer Maria Rilke som eksempel på en virkelig god forfatter som dessverre har ”blitt grundig inntullet og fanget

i fortolkningene” (Sontag, 1991, s. 38). Her mener jeg at hun er inkonsekvent i forhold til hva hun skriver om film. Rilke er nemlig kjent for sitt suggestive symbolspråk, og man kan vel heller ikke påstå at de modernistiske forfatterne hun nevner i samme åndedrag,⁵ tar fullstendig avstand fra enhver bruk av symboler.

Hva kan så være grunnen til at Sontag ser seg kallet til å forsvare en slik etablert kanon av modernistiske kunstnere? Allerede før 1964 var denne kunsttypen både forsvart og løftet frem av en rekke teoretikere, kanskje mest markant av filosofen Theodor W. Adorno. En grunn til at Sontag opplevde at denne kunsttypen krevde et forsvar kan være konseptkunsten, som etablerte seg på den tiden da hun skrev artikkelen. Den konseptuelle kunsten representerer en ny kunstforståelse, der det ikke er snakk om et fysisk kunstobjekt, men om et verk som består i de ideer og tanker som fremkalles i publikummeren. Det dreier seg altså om en kunst som tilsynelatende er rent innhold, og som slik strider mot Sontags syn på kunsten som en helhet av form og innhold. Så kan man likevel spørre seg om det faktisk er snakk om en kunst uten form, eller om man kunne ha utvidet Sontags formbegrep til også å inkludere forståelsens struktur.

Jeg har påpekt hvordan Sontag behandler de ulike kunstformene hver for seg, og mot slutten av artikkelen fremhever hun også filmen som kunstform, og gir denne prioritet (Sontag, 1991, s. 40). Det kan diskuteres om et slikt konsekvent skille lar seg gjennomføre, og om én kunstform kan gis prioritet over en annen på denne måten. Jeg oppfatter dette synet som et resultat av nettopp den fortolkende tilnærmingen Sontag selv er så negativ til. Kanskje er nettopp bruken av sjangerbegrepene en av de mest hemmende måtene man kan forholde seg til kunst, nettopp fordi den ikke gir rom for grensetilfeller – snarere leder den oss inn i en illusjon om kunsten som forståelig og regelbundet. Jeg stiller meg tvilende til slik kategorisering, for gjennom historien har det gang på gang vist seg at grensene mellom de ulike kunstuttrykkene er uklare. Et åpenbart eksempel på dette er operaen, der musikk og teater inngår i en syntese.

Et eksempel på et kunstverk som overskrider de enkle sjangerkategoriene er Matthew Barneys *The Cremaster Cycle*. Tittelen viser ikke til ett spesifikt kunstobjekt, men til en helhet av fotografier, tegninger, filmer og skulpturer som sammen spenner opp et komplekst mytologisk univers. Som helhet gir syklusen inntrykk av å være et eventyr uten begynnelse eller slutt, og et dekorativt visuelt mangfold danner bakteppe for denne kunstige verdenen som uavlatelig sylnger ut referanser til ulike aspekter ved vår

verden, blant annet til religion, populærkultur og kunst. *The Cremaster Cycle* stilles ut i galleri- eller museumskontekster, og fremmer slik et åpenbart krav om å benevnes som ”kunst”. I og med sin sammensatte karakter gjør verket likevel motstand mot å underordnes de tradisjonelle sjangerkategoriene Sontag benytter, og som etablerer et klart skille mellom kunstformene. Snarere fremstår verket som en installasjon - en kombinasjon av ulike kunstneriske uttrykk - og ved å virke i gråsonene mellom sjangrene gjør verket krav på å omtales gjennom et ikke-konvensjonelt begrepsapparat. Som installasjon bryter syklusen med våre forventninger og unndrar seg regelbundet fortolkning.

I Roland Barthes’ ”Tekstteori” er det et poeng nettopp hvordan skillet mellom sjangrene er knyttet til erfaringen av kunst som et enkelt kodet ”budskap”, og den objektorienterte kunstforståelsen som baserer seg på ideen om et umiddelbart tilgjengelig ”kunstverket i seg selv” (Barthes, 1991, s. 81-82). Troen på en slik direkte tilgang til kunstverket som materiell størrelse preger som sagt ”Mot fortolkningen”, men Barneys syklus avslører denne ideen om en før-språklig tilgang til verket som en utopi. Fordi verket stilles ut i et galleri, møter publikum det med en forhåndsoppfatning om å forholde seg til et kunstverk. Videre springer opplevelsen av det ut av relasjonen mellom det singulære verket og våre tidligere kunsterfaringer. Dette umuliggjør den nullpunktsopplevelsen Sontag søker, for tidligere kunstopplevelser vil fjerne oss fra det nærværende objektet. Innsikten i opplevelsens relasjonelle karakter markerer en overgang fra Sontags objektsorienterte kunstforståelse til en leser/betrakterorientert kunstforståelse. Den poststrukturalistiske teorien fra 1970- og 80-tallet introduserte relasjonen mellom betrakter og verk, en tanke blant andre Barthes representerer:

Teksten er produktivitet. Det vil ikke si at den er produktet av et arbeid (slik både fortellerteknikk og stilbeherskelse kunne kreve), men selve scenen for en produksjon der tekstprodusenten og leseren møtes: Teksten ”arbeider”, uansett når eller fra hvilken side man gir seg i kast med den; selv som skrevet (fastlagt) slutter den ikke å arbeide, å holde i gang en produksjonsprosess. (Barthes, 1991, s. 75)

60-tallets konseptkunst forholder seg til en tilsvarende kunstforståelse, og dette kan være en grunn til at Sontag opplevde den som så problematisk. I forhold til en modernistisk kanon er derimot hennes objektfokuserte tilnærming langt bedre egnet.

Jeg mener det er en affinitet mellom Barneys kunstneriske prosjekt og Sontags forsvar for kunstens estetiske dimensjoner i måten begge oppfordrer til å sanse det faktiske tilstedeværende kunstobjektet – til å ”se mer, høre mer og å føle mer,” som Sontag skriver (Sontag, 1991, s. 41). *Cremaster*-syklusen appellerer til en slik kunstkritikk ved å fremvise seg selv som konkret tilsynekomst. Enkeltdelene preges av et grelt og unaturlig lys, som understrekes av et tilsvarende overlys i gallerirommet som helhet. Gjennom en rekke grep, som fremstillingen av en knust munn eller av to brannskadete kropp, oppfordrer verket til at publikum skal ta i bruk sitt eget sanseapparat, idet disse bildene fremkaller en uunnngåelig følelse av ubehag. Men mens Sontag oppfordrer til en kunst ”med en framtoning som er så enhetlig (uten forstyrrende elementer), dynamisk og med så klar adresse, at verket kan være...akkurat det det er” (Sontag, 1991, s. 40), legger *The Cremaster Cycle* for dagen et nett av assosiasjonsskapende elementer som ikke kan unngå å pirre fortolkningslysten. Eksempler er verkets geografiske tilknytning til kunstnerens eget liv, allusjonene til den amerikanske Hollywood-kulturen, eller syklusens oppbygging rundt ulike kunstneriske og arkitektoniske perioder. Fortolkningen kommer litt på vei, før den bryter sammen i et mangfold av sprikende meninger og hentydninger, og unndrar seg enhver organisk helhetsforståelse. Slik følger ikke Barney den strategien Sontag legger opp til, for den utstrakte bruken av symboler bryter med hennes overbevisning. Likevel kan man spørre seg om ikke dette kunstverket, nettopp i kraft av sine symbolske elementer, fremviser det hun etterspør på en bedre måte enn det en enhetlig, anti-symbolsk kunst kan gjøre – nemlig å ivareta kunstens ”foruroligende aspekt”, som jeg forstår som nettopp denne evnen til å overskride vår

fornuft (Sontag, 1991, s. 38). Med Sontag kan man si at også kunstneren forsøker å snu det tradisjonelle hierarkiet mellom form og innhold på hodet, slik at den sansbare formen gis prioritet, uten av den grunn å motsette seg ideen om et kunstens innhold. Uten å forkaste fortolkningen gjøres det eksplisitt hvordan denne på et visst punkt vil stoppe opp, og hvordan sansningen dermed må ta over. Kanskje kan man si at Barneys verk paradoksalt nok kan betraktes både som representant for en konseptuell kunst, som Sontag indirekte kritiserer, og for en estetisk og formorientert kunst, som hun favoriserer.

Tilsynelatende bekrefter altså *The Cremaster Cycle* Susan Sontags idé om at sansningen kan gis prioritet, men spørsmålet er om dette ”bruddet” med fortolkningen faktisk fungerer. Jeg har vist hvordan Barneys verk langt på vei følger Sontags anvisning, men man kan innvende at jeg nettopp på denne måten underordner verket en helhet – som metakunstverk. Jeg mener imidlertid at det her ikke er snakk om en reduserende helhetsforståelse, men om en opplevelse av verket som *montasje*. Som ikke-organisk helhet tillater montasjen de sammenstilte elementene å være nettopp tilfeldig sammenstilte elementer, og verket underordnes ikke et unaturlig hierarki. På ett nivå insisterer altså *Cremaster*-syklusen på meningssammenbrudd, mens det på et annet etableres en forståelse som undergraver en eventuell formprioriterende intensjon. I og med Sontags insistering på formens prioritet begår hun den samme feilen som hun kritiserer den innholdsorienterte kunstkritikken for å gjøre, nemlig å skape et unaturlig skille mellom form og innhold. Likevel mener jeg at kunstverkene selv, som Matthew Barneys’ verk var eksempel på, motsetter seg en slik hierarkisering ved å fremvise hvordan form og innhold er vevet inn i hverandre.

1 Fordi fortolkning er å gjøre sammenligninger og å trekke paralleller, vil vår forståelse nødvendigvis være relativ til den tiden fortolkeren lever i. Fordi kulturen ikke er statisk vil våre referansepunkter være i stadig endring, og fortolkningen med dem. Det er dette jeg sikter til med begrepet ”fortolkningens historisitet”.

2 Et eksempel er Astrup Fearnelys informasjonsmaterieell fra utstillingen 13.09.-16.11.2003, et annet er Kristin Gjesdals anmeldelse. Se: Gjesdal 2003.

3 Med ”språkets differensskvalitet” tenker jeg på dekonstruksjonistenes innsikt om at språket, siden det er basert på forskjell, alltid utsetter meningen gjennom spatiale og temporale forskyvninger. Se for eksempel Derrida (1984, s. 278-293).

4 Sjklovskij var en sentral skikkelse innenfor den russiske formalismen, og hans ”Kunsten som grep” fremviser en tro på en estetisk opplevelse der forståelsen foregripes av en tilstand der sansningen har prioritet. Som Sontag forstår også han kunstverket som et fysisk objekt. Se: Sjklovskij (2003, s. 13-28).

5 ”Proust, Joyce, Faulkner, [...], Lawrence, Gide...” (Sontag, 1991, s. 38).

- Barthes, R., 2003, oversatt av Gundersen, K. "Tekstteori", i Kittang, A. Linneberg, A. Melberg A. og Skei H. H. (red.), *Moderne litteraturteori – en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Derrida, J., 1984, oversatt av Bass, A. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" i *Writing and Difference*, University of Chicago Press, London.
- Gjesdal, K., 2003, "Postromantiske mytologier", <kunstkritikk.no>, 07.11.06.
- Pappas, N., 2003, "Aristotle" i Gaut, B. og McIver Lopes, D. (red.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, s. 15-26.
- Platon, 1954, "Staten, 10. bok" i Ræder, H. (red.) *Platons skrifter, bind 5.*, Det Lille Forlag, København.
- Sjklovskij, V. B., 2003, oversatt av Fasting, S. "Kunsten som grep", i Kittang, A. Linneberg, A. Melberg A. og Skei H. H. (red.), *Moderne litteraturteori – en antologi.*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Sontag, S., 1991, oversatt av Hansen, O. M. "Mot fortolkningen" (1964) i *Arr* 1/1991.
-