

KUNSTEN I LIVET

Omtale av *Kaos, territorium, kunst. Deleuze og Jordens innramming* av Elizabeth Grosz. Oversatt av Anders Dunker.
(Moss: H//O//F Forlag)

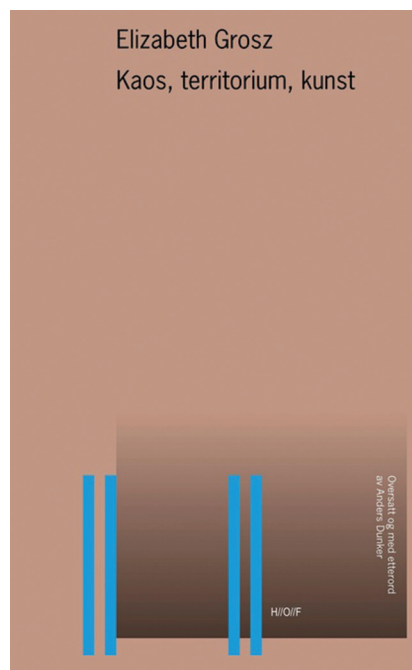
Av Maia Nielsen

Blant noen av de mest toneangivende intellektuelle sirkler og akademiske miljøer, i Norge og internasjonalt, har det i de siste årene vokst fram en holdning av resolutt avvísning av en intellektuell bevegelse som strekker seg fra seksstallet fram til nittitallet, primært lokalisert på kontinentet og i USA, som går under betegnelsen «postmodernisme». Under denne brokete kategorien plasseres en hel del teoretikere, de fleste av dem franske. Tradisjonen kritiseres fra mange hold, blant annet for å mangle intellektuell nøyaktighet og logisk eller empirisk etterprøvbarehet; for å konstruere uangripelige luftslott uten forankring i konkrete fakta; og for å hengi seg til skinn-akademiske språkspill.

Det er sjeldent at et norsk forlag tar seg bryet med å oversette og utgi tekster fra tenkere innad i denne tradisjonen. Likevel er H//O//Fs utgivelse av den australske filosofen Elisabeth Grosz' *Kaos, territorium, kunst. Deleuze og Jordens innramming* (på norsk 2019; opprinnelig utgitt på engelsk i 2008), et kjærkomment og betimelig bidrag til diskusjonen om hvordan vi skal forstå mennesket i relasjon til naturen.

Lenge har menneskets rasjonelle, teknologiske og kunstneriske egenskaper blitt fremmet som noe som skiller mennesket som art fra andre arter. Grosz gjør rede for en kunstens ontologi som sporer kunsten tilbake til et naturlig overskudd i det organiske livet. Hun forener betraktninger om teknologi, kunst og biologi for å gjøre rede for en slags kunstontologi som ikke er antroposentrisk, og som, ved å forene Deleuzes vitalistiske metafysikk med biosemiotikk, argumenterer for et framtidsrettet og positivt syn på skaperkraften i det naturlige livet.

Boken er inndelt i tre essays. Det første, *Kaos, kosmos, territorium og arkitektur* gjør rede for Deleuzes metafysikk, og danner grunnlaget for Grosz' kunstontologi; det andre,



titulert *Vibrasjon, dyr, musikk* knytter metafysikken til darwinistisk biologi og biosemiotikk; mens det tredje knytter de forgående sammen til en utlegning om potensialet kunstontologien legger til grunn for at kunsten kan ha, eksemplifisert først og fremst med urfolkskunst.

Jordens innramming

Hvordan preger menneskets kreativitet og skaperkraft relasjoner til naturen? I *On Painting* (1450) beskriver renessansemaleren Leon Battista Alberti en teknologi som hjalp renessansemaleren med å oppnå høyere grad av presisjon i representasjonen av et motiv: Rammeverket, eller rutenettet, tillot maleren å dele opp – for slik å stabilisere – relasjonen mellom blikket og den alltid bevegelige verden. Teknologien var en måte å spalte opp persepsjonen på: Ved å konsentrere blikket mot mindre deler av en helhet, for deretter å sette det sammen til et endelig, flatt, maleri, kunne man oppnå livstro representasjon av erfart verden

på en todimensjonal flate. Artefakten fungerte som en måte å distansere maleren fra motivet, slik det framstod igjennom andre sanser og måtene disse sansene påvirket blikket, for på den måten å kunne *se* motivet *objektivt*. Å skape en form av tro representasjon krever avstand. Teknologien tillater oss å ramme inn, for slik å stabilisere, jordens flyktighet. Denne formen for innramming har i moderne kritikk blitt ansett som en tendens som på sett og vis fremmedgjør mennesket fra naturen. Heidegger kritiserte moderne teknologi for å være det han kalte *Gestell* – en form for innramming, eller oppsetting, av jorden, som tillater oss å bevare tingene *for hånden* (*zu-handen*).

Grosz forstår imidlertid kunsten som en prosess av det Deleuze kaller *territorialisering*. Territorialisering er en innrammingsprosess av de kaotiske forandringsprosessene som preger den organiske jorden. Det innebærer å syntetisere sanseerfaring til en stabil form, for slik å generere former som i sin tur innbyr til en *intensivert sansning*. Territorier utgjør komposisjonsplanet – et delvis autonomt felt som frigjør sansningen fra kaotiske krefter.

Der hvor Heideggers *Gestell* var en fatal kraft, anser Grosz, i tråd med Deleuze, territorialisering som noe lovende. Kreativ virksomhet baserer seg nettopp på å anvende teknikker for å ramme inn jorden; en prosess som ikke, slik Heidegger forstod det, gjør sin inntreden med moderne teknologi, men som snarere er egenskaper og prosesser som alltid har vært en grunnleggende del av mennesket – som vi sågar deler med alt organisk liv. *Technē* og *poiesis* er for Deleuze to sider av samme territorialisering.

Hinsides overlevelsesprinsippet

Grosz viser hvordan Deleuzes vitalisme, hans måte å tenke naturens prosesser *innenfra*, tilbyr et alternativ til et antroposentrisk blikk som vurderer det organiske livet som forskjellig fra det menneskelige livet som, angivelig, transcenderer biologiske mekanismer av naturlig utvalg og overlevelse. Det trenger ikke innebære å redusere egenskaper vi tenker på som spesifikt menneskelige til biologiske prosesser, men kan snarere antyde hvordan det organiske livet også utviser egenskaper som strekker seg utover ren vilje til overlevelse.

Paradigmatiske lesninger av Darwin gjennom 1900-tallet og fram til i dag har framhevet evolusjonsteoriens «vilje til overlevelse» – i Herbert Spencers ord «the survival of the fittest» – hvor man tenker at ethvert individ er *hard wired* til å handle i konkurranse med andre. Spisse albuer lønner seg, heter det, og hierarkier og konkurranse er naturlige tilstander for mennesker så vel som dyr. Denne reduksjonistiske lesningen av Darwin nedtoner imidlertid

sterkt Darwins egen, og senere biologers vektlegging av evnen til tilpasning og forskjellige livsformers interesseløse samhandling med hverandre.

Grosz' lesning av Darwin framhever at Darwins evolusjonslære bestod av to elementer: (i) naturlig seleksjon, viljen til overlevelse; samt (ii) seksuell seleksjon, noe som innebærer viljen til nytelse, og viljen til å skape produkter og tegn som virker forlokkende på miljøet. Alle dyr er i kraft av seksuell seleksjon «kunstneriske» – de skaper og framviser komposisjoner som fanger oppmerksomheten til andre dyr. Den kreative kraften sporer Grosz, i tråd med den franske filosofen Luce Irigaray, tilbake til seksuell seleksjon: overskuddet som oppstår i møtet med det forskjellige. Et illustrerende eksempel finner man i en anekdote fra Darwin selv:

Det er ingen tvil om at fuglene oppmerksomt følger med på hverandres sang. Herr Weir har fortalt meg om et tilfelle med en dompap som var lært opp til å plystre en tysk vals, og som fremførte den så fremragende at den kostet ti gullmynter; da denne fuglen første gang ble sluppet inn i et rom med andre fugler og begynte å synge, satte alle de andre fuglene – omkring tjue kanarifugler og finker – seg på geledd langs de nærmeste veggene i burene sine og lyttet med den største interesse til den nye artisten (Darwin sitert i Grosz 2019, 70).

Fuglenes sang kan ikke reduseres til ren vilje til å videreføre artens overlevelse. Anekdoten viser hvordan fuglesangen er «kunstnerisk» – den strekker seg utover ethvert nytteprinsipp. Følger vi Darwins beskrivelser av dyrenes atferd, virker det lite sannsynlig at det er en spesifikt menneskelig egenskap å ta del i interesseløse spill av komposisjoner og fremføringer.

Biosemiotikk

Grosz trekker deretter fram den estiske biosemiotikeren Jakob von Uexkülls teorier som et alternativ til den reduksjonistiske lesningen av Darwin. Uexkülls biosemiotikk vektlegger organismers *umwelt*, altså dyrenes (og andre livsformers) livsverden. Arter kan ikke forstås adskilt fra verdenen de lever i, fordi enhver livsform konstitueres delvis av sine omgivelser, og vice versa. Evolusjonen dreier seg altså ikke for Uexküll om den sterkeste rett, men om en form for ko-evolusjon, hvor enhver livsform genererer former som responderer og oppstår i møte med miljøet (Grosz 2019, 75).

Det biosemiotiske poenget er at enhver livsform samhandler med omgivelsene via *tegn*. Ta for eksempel edder-

koppen: en edderkopps nett er en form skapt av, og ekstern fra, edderkoppen selv, og genereres som en respons på andre insekters liv. Nettet utgjør et felt, et territorium, som andre livsformer i miljøet må forholde seg til. Slike prosesser er, vesentlig, former av den samme skapelsesprosessen mennesker tar del i når vi produserer kunst. For Deleuze er arkitekturen på sett og vis startpunktet som innleder det vi omtaler som vår kunsthistorie: det arkitektoniske byggverket etablerer et territorium, en ramme, som fungerer som «et plan» for vår virksomhet. Slik som edderkoppen, etablerer vi rom som rammer inn jorden, og tillater oss en viss frihet fra jordens uberegnelighet gjennom å signalisere, og dermed etablere, en bestemt form for orden. Der hvor andre insekter må forholde seg til edderkoppens nett, må andre arter forholde seg til våre infrastrukturer.

Territorialiseringens potensiale

Å likestille biologiske prosesser med våre teknologiske artefakter og kreative innovasjoner vekker raskt assosiasjoner til posthumanisme. Men Grosz' argument er ingen bastant utbasunering av at skillet mellom natur og kultur ikke holder, slik noen posthumanismer tenderer til å gjøre. Det er ikke mennesket som er naturlig teknologisk, men teknologiske innovasjoner som kan spores tilbake til en naturlig prosess.

Man kan spørre om en slik relativisering av natur-kulturdikotomien – som forstår kulturen, språket og artefakter som noe biologisk fundert – ikke ufarliggjør menneskets territorialisering, hvilket vil si, at det neddysser territorialiseringens imperialistiske vesen og dypt destruktive kraft.

Skal vi ta Uexkülls biosemiotiske poeng innover oss, er det imidlertid forenklet å tenke at menneskets teknologiske innovasjoner i moderne tid har antatt en slags autonom kraft man ikke lenger har kontroll over. Fatalismen i Heideggers teknologikritikk bunner jo nettopp i denne antakelsen: at teknologien er unaturlig, i forstanden kunstig framstilt, men likevel destruktiv og vesentlig knyttet til menneskets virke.

Grosz vil ha det til at denne tendensen til innramming er en naturlig biologisk kraft, og at den – til tross for det dominerende, imperialistiske potensialet – kan bringe fram og knytte relasjoner mellom individer og deres *umwelt*.

Aboriginerkunsten og landskapet

Boka er på sitt beste når Grosz knytter kunsthistorien til aboriginerkunst i Australia, hvor man har hatt som praksis å *synge fram landskap*; «En sang synger jorden og signerer kroppen, en sang bringer en kropp til jorden og jorden til en kropp» (Grosz 2019, 92). Aboriginerne brukte sangen til å ramme inn jorden i rytmen, for slik å danne et rom som ikke fortrenge landskapet inn i den komponerte formen, men

på sett og vis frigjorde landskapet fra noe uartikulert til noe sansbart. I Norge har samer en liknende tradisjon for å «joike et fjell».

Denne nyanseringen av territorialiseringens natur tillater oss å heller tenke at det Heidegger anså som den fatale kraften i kreativiteten bunner i en form for *dematerialisering*. Mye av moderne teknologi er artefakter som er for dematerialiserte til å kunne knytte relasjoner til jorden. Grosz sporer en tiltakende dematerialisering tilbake til den representative malerkunsten, hvor et motiv blir representert med en viss avstand, men med en relasjon av likhet. Dematerialiseringen det representative maleriet vitner om, kulminerer i skjermen, som er et paradigmatisk eksempel på moderne teknologi. Lik Albertis innrammede blikk, innleder skjermen en historie om en form for territorialisering hvor formen adskilles dens utgangspunkt – jorden. Slike innovasjoner står i klar motsetning til urbefolkningers sang: De som «synger fram et landskap» skaper rom for relasjoner mellom mennesket og jorden, mens dematerialiserte produkter truer med å objektivere den.

At historien om menneskehetens teknologiske vinninger er en historie om destruktiv imperialisme og dominans, behøver kanskje ikke bunne i at vår tendens til å utfolde oss teknologisk og kreativt er destruerende – i andre kulturer, for eksempel for samefolket i Norge og aboriginerne i Australia, innbyr skaperkraften til relasjoner mellom livsformer. Grosz' budskap er sympatisk: vi bør være mer som fuglene, som innbyr til interesseløs oppmerksomhet over kunsten, og mindre som edderkoppene, som etablerer territorier som er dødelige for andre arter; vi burde lære av urfolk, som vet å gjøre territorialisering til en forsøkende kraft, som knytter våre kreative responser til jorden slik den er i seg selv. Likevel kan man se med skepsis på prosjektet å ville gi seg av med den ontologiske forskjellen mellom menneskets teknologi og det organiske livet. Utlegningen er langt på vei overbevisende, men er det ikke, når det kommer til stykket, vesentlige forskjeller på menneskets teknologiske virksomhet og fuglenes sang? Og er ikke utjevningen av slike forskjeller kontraproduktivt for å skjelve den etiske dimensjonen som tvinger seg på i snakk om menneskets teknologiske virksomhet?

LITTERATUR

- Alberti, Leon Battista. 1991 [1435]. *On Painting*. London: Penguin.
Heidegger, Martin. 2013. *The Question Concerning Technology: And Other Essays*. New York: Harper Perennial.
Grosz, Elisabeth. 2019 [2008]. *Kaos, territorium, kunst: Deleuze og Jordens innramming*. Oversatt av Anders Dunker. Moss: H//O//F Forlag [House of Foundation].



Illustrasjon av Yva Melbye Bergel