

VERDEN/MELLOM-VERDEN: Det synliges estetikk

En komparativ undersøkelse av Merleau-Ponty og Lyotard.

Charlotte Blanche Myrvold

EST4591 – Tverrestetisk masteroppgave i kunsthistorie

Veiledet av Arnfinn Bø-Rygg

IFIKK, estetiske studier.

Vår 2010

Innhold

3	<u>Innledning</u>		
	<u>Merleau-Ponty: Det synlige</u>	43	Forholdene som den figurale linjen og bokstaven står i
6	Malerens kropp	45	Merleau-Ponty, konsensus og kategorisk forskjell
7	Refleksiviteten og reversibiliteten.	46	Et annet synlig i sømmen av romlige organisasjoner
9	Det synlige: Studiet av dybden	48	Tre vinklinger på det figurale rommet. Eksempel en: drøm
11	Lesende ånd vs. seende kropp	50	Eksempel to: flytende ord
12	Uendelig metthet, kunstneren og fenomenologen	54	Eksempel tre: speil
13	Maleren er i rommet	56	Gestus
15	Alt blandes, det er ingen mellomrom i dybden	60	Fenomenologisk kropp og libidinal kropp
16	Hinsides ethvert identisk sted	62	Det formløse og det subline
18	Språket og det synlige		
18	Dybde, farge og strek		
22	Streker, drømmer og rom		<u>Konklusjon</u>
23	Studiet av stil	66	Merleau-Ponty og Lyotard: Det synlige
24	Stil	68	Merleau-Ponty og Lyotard: Kroppen
27	Gesten	69	Verden/Mellom-verden
29	Uttrykke det ikke-menneskelige	71	Tilbake i det synlige: Didi-Huberman
	<u>Lyotard: Et annet synlig</u>	75	Siste undersøkelse av det figurale rommet
31	Discours, figure		
36	Dybden kan ikke sies		
39	Surreleksjon		
41	Forskjellen på å se og lese, et sted og en samtale	81	<u>Litteraturliste</u>
42	Bokstav og linje, gjenkjennelse og det figurales langsomhet		

Innledning

I 1971 gir Jean-François Lyotard ut boken *Discours, figure*. Tiltross for interessen Lyotards senere forfatterskap har vekket i vide kretser, er dette tidlige verket ennå ikke oversatt til engelsk. Det er mye som tyder på at boken har fått ufortjent lite oppmerksomhet. Slik det påpekes i *The Lyotard Reader and Guide* er det forbindelseslinjer mellom den tidlige og senere estetikken til Lyotard. "Lyotard's later works on art return to his earlier ideas from *Discours, Figure* to describe multiple, and sometimes minimal, experiences that reminds us of otherness."¹ I denne oppgaven forsøker jeg å gi en presentasjon av noen av tankene som står sterkt i *Discours, figure* og sette noen av de senere begrepene hans i relasjon til hans tidlige estetikk.

Imidlertid har det vært en utfordring å trenge inn i teksten og avgjørende å begrense tekstområdene som jeg undersøker. Jeg har valgt å gjøre en komparativ analyse av aspekter ved Maurice Merleau-Ponty og Lyotards estetikk. Det er tre hovedgrunner til det. *Discours, figure* er Lyotards første bok etter at han ga ut *La phénoménologie* i 1954. I *Discours, figure* artikuleres en kritikk av Merleau-Ponty samtidig som den bygger direkte videre på elementer ved Merleau-Pontys fenomenologiske tilnærming til det synlige. Jeg har villet vise at aspekter ved den tidlige estetikken til Lyotard videreutvikler Merleau-Pontys estetikk. Den andre grunnen til at jeg har arbeidet parallelt med Merleau-Ponty og Lyotard, er at begrepet *figuralt rom* vekket nysgjerrigheten min i særdeleshet, og jeg ville sammenligne det med Merleau-Pontys beskrivelse av den fenomenologiske dybden sett i maleri. Tekstene av Merleau-Ponty som jeg har lagt opp, har til tider fungert både som nøkkel og kontrastvæske i min lesning av *Discours, figure*. Men den avgjørende

¹ Keith Crome og James Williams, "Introduction: Art-events" i *The Lyotard Reader and Guide* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006) s. 291.

motivasjonen til å arbeide med både Merleau-Ponty og Lyotard er at det på en utfyllende måte har gjort det mulig å utforske det synlige som noe forskjellig fra det leselige.

Både hos Merleau-Ponty og Lyotard er forskjellen mellom det synlige og det leselige uttrykt gjennom en påstand om en iboende dybde i det synlige. I *Øyet og ånden* sirkler Merleau-Ponty rundt spørsmålet om hvor maleriets dybde kommer fra. Lyotard arbeider med dette gjennom begrepene inskripsjon og underlag, bokstav og linje. I denne oppgaven har jeg utforsket forholdet mellom tekst, bilde og rom som artikuleres både hos Merleau-Ponty og Lyotard. Det synlige som forskjellig fra det leselige presenteres som en overskridende kategori. Mistanken om en iboende dybde i det synlige motiverer undersøkelsen av organiseringen av det synlige rommet. Jeg har valgt den fenomenologiske dybden og det figurale rommet for å illustrere og undersøke to forskjellige innfallsvinkler til det synlige rommet. Organiseringen av disse rommene skjer gjennom henholdsvis den fenomenologiske og den libidinale kroppen. En del av prosjektet har derfor vært å vise hvordan Merleau-Ponty og Lyotard tenker det synlige i relasjon til kroppen, og på hvilken måte den fenomenologiske og libidinale kroppen virker på rommet. Det synliges romlige egenskaper kan både undersøkes i virkeligheten og i kunst, men i Merleau-Ponty og Lyotards analyser av billedrommet kan det synliges overskridende egenskaper fungere friere. I arbeidet med oppgaven har jeg vært interessert i overgangen fra mulige/objektive rom til umulige rom som kan sees i kunst. Forskyvingen av maleriet som uttrykk for verden til maleriet som mellom-verden eksemplifiserer langt på vei forskjellen mellom Merleau-Ponty og Lyotards kunstsyn, men jeg har også villet peke på "umulige" og overskridende trekk ved Merleau-Pontys beskrivelse av det synlige som kunsten kan realisere.

Det underlige med denne oppgaven er kanskje at den undersøker det synlige gjennom tekster av Merleau-Ponty og Lyotard, og henviser bare i liten grad til billedmateriale. Om jeg skal forsøke å forsvare det valget, vil jeg først og fremst holde frem at tekstene jeg har jobbet med, er så tydelige og rike i sin tilnærming til det synlige at man etter å ha lest dem står styrket tilbake i sin egen observasjon og forståelse av mulighetene som det synlige rommer. I arbeidet med denne oppgaven har jeg tenkt den som en del av et større prosjekt. Mens den presenterer hovedsakelig en

teksttolkning av elementer ved Merleau-Ponty og Lyotards estetikk, drar refleksjonen veksel på en empirisk undersøkelse og et stort billedmateriale som rommer alt fra det naturskjønne, til kunstverk i forskjellige medier og tidsperioder, og egne erfaringer med å organisere billedrom. Da jeg komponerte oppgaven, opplevde jeg at det var en utfordring å yte både Merleau-Ponty og Lyotards tekster rettferdighet samtidig som jeg artikulerte forholdet som de stod i til hverandre. I og med at billedmateriale som inspirerte oppgaven også er uoversiktlig og stort, valgte jeg å utelate det for denne gang.

Innfallsvinkelen som jeg har hatt til tekstene, kan sammenfattes som en komparativ analyse av den fenomenologiske dybde og det figurale rom. For å komme frem til dette har jeg spurt: hva er forskjellen på det leselige og synlige? Hvordan organiserer den fenomenologiske kroppen og den libidinale kroppen rommet? I hva slags forhold står de i til det synlige? Informasjonen som jeg har trukket ut har jeg benyttet til å arbeide med et siste spørsmål: Hvordan virker det synlige på det objektive rommet?

Opgaven er strukturert slik at jeg i første kapittel arbeider hovedsakelig med *Øyet og ånden*, "Cézannes tvil" og "Le langage indirect et les voix du silence" av Merleau-Ponty. Der undersøker jeg, med utgangspunkt i den fenomenologiske dybden, forholdet mellom maler og kropp og forskjellen på en lesende ånd og en seende kropp. Etter dette er forholdet leselig/synlig i bildeflaten objekt for analysen. Avslutningsvis ser jeg på Merleau-Pontys stil-begrep og hvordan han beskriver kroppen som formgiver.

I andre kapittel studerer jeg hovedsakelig *Discours, figure* og "Gestus" av Lyotard. Jeg forsøker kontinuerlig å sette tekstene i sammenheng med undersøkelsen i første kapittel. Jeg presenterer *Discours, figure* ved Lyotards hovedhypotese; at begjæret strukturerer vårt forhold til det synlige, og kritikken av Merleau-Ponty som utledes av dette forholdet. Etter denne innledende delen ser jeg på forskjellen Lyotard foreslår mellom å se og lese. I neste del forsøker jeg å gi et bilde av det figurale rommet ved å undersøke det som drøm, flytende ord og speilinger. Jeg introduserer så teksten "Gestus" for å videreutvikle Lyotards analyser av kunst som mellom-verdener og vridninger av virkeligheten som begrepet figuralt rom også beskriver. Jeg undersøker så den libidinale kroppen i forhold til den fenomenologiske. Til slutt trekker jeg linjer fra *Discours, figure* til hendelsen, det formløse, det sublimе og det skjønne, som er begreper som er viktige i Lyotards senere estetikk.

I konklusjonen forsøker jeg, med utgangspunkt i hvordan den fenomenologiske dybden og det figurale rommet er organisert, å antyde hvordan det synlige virker på det objektive rommet.

1. Merleau-Ponty: DET SYNLIGE

Malerens kropp

I *Øyet og ånden* gir Merleau-Ponty malerkunsten en særstilling blant kunstartene. Innledningsvis sammenligner han den med litteratur og musikk, og argumenterer for at det talende menneske er forpliktet til å avsi verdidommer og at musikken er begrenset i forhold til hva den kan uttrykke av verden. Maleren har en fristilt stilling i samfunnet, han forventes ikke å være sterk og stor i livet. Hans oppgave er å male, og det som gjør ham til en stor maler er teknikken som hans øye og hånd tilegner seg. Når maleren introduseres i essayet, er det i kontrast til andre kunstuttrykk og forskjellen ligger i måten han møter og uttrykker verden på, nemlig med øyet og hånden. Definisjonen av maleren som et produkt av en spesiell måte å bruke kroppen på i møte med verden, motiverer hele essayet. Merleau-Ponty forstår maleriet som et resultat av bidraget som malerens kropp gir.

”MALEREN ”BIDRAR MED sin kropp”, sier Valéry. Og sant nok, det er vanskelig å se hvordan en Ånd skulle kunne male. Det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri.”²

Betoningen av malerens kropp fører oss i første omgang til gesten. Malerens syn, forvandles til gest og maleren tenker i maleriet med hånden, det står i motsetning til å tingliggjøre synet ved å begrepsliggjøre verden. Malerkunsten representerer for Merleau-Ponty en mulighet for kroppen til å uttrykke sansningen av verden før den bearbeides og disiplineres av intellektet.

Den vitenskapelige tanken – overblikkstanken, tanken om gjenstanden i alminnelighet – må på ny innpasse seg i et forutgående ”det finnes”, vende tilbake til den sanselige og den forarbeidede verden som sitt sted, som sin grunn, slik de er det i vårt liv og for våre kropp, ikke for den virtuelle kroppen som med rette kan kalles en informasjonsmaskin, men for den konkrete kroppen som jeg kaller min, vaktposten som holder seg taus bak mine ord og handlinger.³

² Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, overs. av Mikkel B. Tin (Oslo: Pax Forlag, 2000), s. 15.

³ Ibid, s.11-13.

Malerkunsten presenteres i essayet som en kunstform som kan få den tause kroppen i tale. Merleau-Ponty kaller kroppen en vaktpost, grensen han markerer går inn mot et territorium av rå mening, og møtet med verden på denne grenseposten betegner han som ur - sansning. Ved at maleren låner sin kropp når han forvandler verden til maleri, vil han med andre ord uttrykke det Merleau-Ponty kaller den stumme Væren. Denne tilgangen til eksistensen er det som står på spill i Merleau-Ponty essay og motiverer hans beskrivelse av maleren som kropp og vektleggingen av gesten.

Før vi ser nærmere på forholdet mellom kropp og maleri, er det nødvendig å forstå hva som kjennetegner kroppen i *Øyet og ånden*. Kroppen hos Merleau-Ponty er et omfattende tema. Jeg vil redegjøre for begrepene refleksivitet og reversibilitet, da disse er sentrale i definisjonen av forholdet kropp og maleri i essayet.

Refleksiviteten og reversibiliteten

Den konkrete kroppen kjennetegnes av å være sammenfletning av syn og bevegelse. Den er både seende og synlig, bevegelig og bevegende. Et eksempel på det er at foldede hender både berører og blir berørt. Det er det Merleau-Ponty kaller refleksiviteten i det sanselige.

”Fordi kroppen min er synlig og bevegelig, hører den hjemme blant tingene, den er en av dem, den er en del av verdens vev, og den har samme kohesjon som en ting. Men fordi den ser og beveger seg, holder den tingene i krets omkring seg, som et vedheng eller en forlengelse av seg selv, de er innfelt i dens kjød, de inngår i dens fulle definisjon, og verden er gjort av samme stoff som kroppen.”⁴

Det som beskrives her er en enhet mellom det sansede og den sansende, objekt og subjekt er ikke adskilte enheter. Tingene er en forlengelse av kroppen og kroppen kan ikke bevege seg eller se seg selv uavhengig av rommet og tingene. Merleau-Ponty kaller de komplekse forbindelsene og utvekslingene som er resultat av refleksiviteten i det sanselige for kroppens gåte. Han skriver at: ”Malerkunstens problemer anskueliggjør kroppens gåte og kroppens gåte rettfærdiggjør malerkunstens problemer.”⁵ Imidlertid vil jeg her vektlegge et annet trekk ved refleksiviteten: forholdet mellom kropp og verden bygges på kjødet. Ved å se kroppen og verden som gjort av samme ting, beskrives en underforstått forbindelse mellom de to. Dette muliggjør reversibiliteten av det synlige. Argumentasjonen for at maleren med sin

⁴ Ibid, s. 17.

⁵ Ibid, s.19.

kropp uttrykker verden, bygger på oppfatningen om et reversibelt forhold mellom kropp og verden, og en følge av at de er laget av samme stoff.

”Ettersom tingene og kroppen er gjort av samme stoff, må dens syn på en eller annen måte finne sted i dem, eller deres håndgripelige synlighet må ledsages av en hemmelig synlighet i kroppen”.⁶

Møtet med maleriet som essayet tilbyr, bør sees i sammenheng med reversibiliteten i det synlige. Denne problematikken inngår i det Merleau-Ponty kaller synlighetens gåte og er utløst av forundringen over nesten-nærværet i malerier. Synet har evnen til å rokkere om på nærvær og fravær. Merleau-Ponty beskriver det som middelet til å være fraværende for oss selv.⁷ Gjennom det er overskridelser i tid og rom mulig. Han skriver videre:

”man må ta det bokstavelig det synet lærer oss: Gjennom det rekker vi opp til solen, til stjernene, gjennom det ser vi på samme tid overalt, like nær de fjerne tingene som de nære.”⁸

Nesten – nærværet forklares i *Øyet og ånden* som resultat av en hemmelig synlighet i kroppen. Merleau-Ponty arbeider frem en teori der synet av stjernene, for å ta det som eksempel, ikke er noe svakere bilde enn stjernene selv. Synet forstås ikke som en kopi, men en synlighet av annen grad eller det konkrete liv i kroppen. Arbeidet til maleren, forvandlingen av verden til maleri, er egentlig forvandlingen av ting til synet av tingen. Bildet, skriver Merleau-Ponty, ”er det indre av det ytre og det ytre av det indre som sansningens dobbelthet muligjører”.⁹ Reversibiliteten i det synlige er en modell der syn og bilder formes i kroppen eller av kroppen. Vi følger sporet der bildet og det synlige ikke organiseres i et hierarki, men heller danser rundt i sirkel, videre mot malerkunsten. Merleau-Ponty stanser ikke ved denne loopen mellom det konkrete og synet av det, men likestiller synliggjøringen med det man ser. ”Det som er, går forut for det man ser og synliggjør, og det som man ser og synliggjør, går forut for det som er”.¹⁰ I essayet brukes ordet *synliggjøre* nærmest som synonym for å male. Bakgrunnen for det er å skape et tydelig skille mellom kunst som representerer og kunst, den moderne, som synliggjør. Ved å likestille å se og å synliggjøre, oppstår det

⁶ Ibid, s.19.

⁷ Ibid, s. 71.

⁸ Ibid, s.73.

⁹ Ibid, s. 21.

¹⁰ Ibid, s. 78.

samme reversible forhold mellom maleri og verden som mellom kropp og verden. Merleau-Ponty presiserer at dette forholdet er uoppløselig, enhver maler har en gang sett, og dette synet har satt seg fast i ham og kommer til uttrykk. Den tette og uløselige forbindelsen mellom verden og maleri som Merleau-Ponty beskriver, er like kontinuerlig som forholdet han skisserer mellom kroppen og verden. På samme måte som den fenomenologiske kroppen gjennom synet og bevegelsen er kontinuerlig forbundet til verden, er det menneskelige uttrykket uløselig forbundet til naturen. ”I dette kretsløpet er det intet brudd, det er umulig å si hvor naturen slutter og mennesket eller uttrykket begynner. Det er altså den stumme Væren som ender med selv å tilkjenne sin mening.”¹¹ Merleau-Ponty forankrer malerens uttrykk i en kropp som han mener står i et reversibelt forhold til verden. Slik vil maleren kunne uttrykke verden utenfor seg selv, men denne modellen gjør det også umulig for ham å uttrykke noe annet.

Jean-François Lyotard forstår bildet, slik Merleau-Ponty definerer det, som det indre av det ytre og vice versa, som en reduksjon eller til og med annullering av det Andre. I neste kapittel vil jeg redegjøre for Lyotards kritikk av Merleau-Ponty. Ved hjelp av et sitat av Luce Irigaray kan problemet med den reversible modellen introduseres.

In certain way, this subject never enters the world. He never emerges from a osmosis that allows him to say to the other, "Who are thou?" But also, "Who are I?" What sort of event do we represent for each other when together?¹²

Irigaray beskriver fraværet av en terskel mellom meg og verden; ved å være i uopphørlig forbindelse med verden oppstår ikke anledning til å oppleve verden og en annen som ukjent. Hun konkluderer sin kritikk med at vi mennesker er irreversible begivenheter for hverandre. Vi vil senere se at Lyotard vil gjenetablere det synlige som ukjent territorium.

Det synlige: Studiet av dybden

Øyet og ånden er et forsvar for synssansen. I kapittel 3 redegjør Merleau-Ponty for en måte å tenke synet og det synlige på som er positivistisk og forankret i optikken. Hans egen tenkning blir kontrastert i en diskusjon av Descartes' *Dioptrique*. Jeg vil forsøke

¹¹ Ibid, s 78.

¹² Luce Irigaray, "The invisible of the flesh" i *An ethics of sexual difference*, overs. av Carolyn Burke og Gillian C. Gill (London: The Athlone Press, 1993), s. 183.

å redegjøre for Merleau-Pontys tanker om synssansen med utgangspunkt i dybden og beskrive forskjellen mellom å se og lese dybden.

Tradisjonelt er dybden definert som den 3. dimensjon. Riktig forhold mellom de to første dimensjonene, bredde og lengde, vil i et maleri gi illusjonen av dybde. Dybden som den 3. dimensjon gis ved å måle bredde og lengde. Denne måten å forstå vår evne til å se dybden på, sammenligner Merleau-Ponty med en blind manns. Informasjonen som den blinde tilegner seg med hendene er ekvivalent med den som sees av den seende. Informasjon som ikke kan etterprøves med fysisk kontakt, regnes ikke med og mistros. I dette systemet er dybden ikke annet enn en annen bredde, for rommet er tenkt hinsides ethvert synspunkt.

Rommet er ikke lenger rommet som *La Dioptrique* omtaler, et nettverk av forbindelser mellom gjenstandene, slik en utenforstående ville se det hvis han var vitne til mitt syn, eller slik en geometer rekonstruerer det og overskuer det, det er et rom som strekker seg ut fra meg som er spacialitetens nullpunkt. Jeg ser ikke rommet utfra dets ytre hylster, jeg lever det innenfra, jeg er omfattet av det. Når alt kommer til alt, er verden rundt meg, ikke fremfor meg.¹³

Tilgangen til dybden som Merleau-Ponty forfekter, kan ikke overføres fra et menneske til et annet. Opplevelsen av rommet lar seg ikke definere på en uttømmende måte av øyehøyde og plassering i rommet. Lengde og breddegrader strekes opp over verden, men de forholdene de kan rapportere om er begrenset, noe unnslipper. Væren blir av Merleau-Ponty beskrevet som polymorf, de metriske målene som man kan regne rommet ut ifra er ikke feil, feilen begår man først hvis man tror disse gir et fullstendig uttrykk. I sitatet ovenfor skriver Merleau-Ponty at rommet ikke lenger er rommet ”slik en utenforstående ville se det hvis han var vitne til mitt syn.” Synet føres tilbake til kroppen. Den enøyd maskinelle synsvinkelen på verden som er blitt introdusert av optikken, utfordres. Kroppen med sine to øyne og binokulære syn gjør det å se til en evig forhandling hvor ikke noe svar er gitt på forhånd. Nettopp øynenes bevegelse, både i forhold til fokusering og synsvinkel, fører til at det er umulig å se en gang for alle og så være ferdig.

Vi har det som treffer maleren midt imot, det synliges frontale egenskaper – men også det som treffer øyet nedenfra, det dypt latente i kroppsholdningen når kroppen reiser seg for å se - og det som treffer synet ovenfra, alle slike fenomener som flyging, svømming, bevegelse, der synet ikke lenger inngår i opprinnelsens tyngde, men i frie frembringelser.¹⁴

¹³ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 51.

¹⁴ *Ibid*, s.75.

Merleau-Ponty argumenterer for at vår tilgang til det synlige skjer gjennom en sansende kropp. Han skisserer andre forhold som påvirker møtet mellom kroppen og det synlige; dens vekt eller vektløshet, bevegelse eller stillstand og historie. I følge Merleau-Ponty er dette malerens utgangspunkt. Ved å understreke alle kroppens bevegelser, presenteres vi for et synlig som er i stadig forandring og direkte forbundet til kroppen.

Lesende ånd vs seende kropp

Det Merleau-Ponty streker opp er forskjellen mellom å se og lese. Det som karakteriserer lesning er at tegnene er gjennomsiktige og løst fra sitt underlag. Ved å nærme seg dybden som 3.dimensjon, er ens forståelse av denne et resultat av å se bredde og lengde som lesbare tegn som sammen gir dybden. Denne tilnærmingen karakteriseres som ”en lesende ånd som dechiffrerer lysets-tingens virkning på hjernen, og som ville gjort det like bra om den aldri hadde bebodd en kropp.”¹⁵ Merleau-Ponty arbeider frem en teori om synet med kroppen som grunn og foreslår å se verden som uendelig metthet, fullstendig ugjennomtrengelig og uttømmelig. Han skriver at:

”Enhver visuell størrelse, uansett hvor enkeltstående den er, fungerer samtidig som dimensjon, for den viser seg som resultat av en sprekning av Væren. Det betyr kort sagt at det som kjennetegner det synlige er at det har fór av det usynlige, i ordets egentlige betydning, som det som gjør nærværende med et visst fravær.”¹⁶

Definisjonen av det synlige som sammenvevd med det usynlige ivaretar et uleselig bakteppe som de leselige tegnene står på. Det usynlige kan forstås som virtuelt synlig, dette kommer til uttrykk når Merleau-Ponty sammenligner prosessen med å synliggjøre med menneskets fødsel. Før fødselen har mennesket bare vært virtuelt synlig i morens liv. Det virtuelle eller usynlige, koblet opp mot det synlige er så overskuelig stort at det med rette kan betegnes som et delirium, slik Merleau-Ponty gjør når han beskriver malerens arbeid med å gjengi den synlige verden.¹⁷ Redegjørelsen for det usynlige som en del av det synlige, forklarer verdens uttømmelighet. Siden den synlige verden er malerens verden, er deliriet og

¹⁵ Ibid, s. 51.

¹⁶ Ibid, s. 74.

¹⁷ Ibid, s. 23.

utfordringen malerens. Merleau-Ponty slår fast at oppgaven er av en slik karakter at verden vil ende uten å ha blitt malt ferdig.¹⁸

Foreløpig er det blitt forsøkt redegjort for at Merleau-Ponty ser maler og kropp som en uløselig enhet og at synet må føres tilbake til den enkelte kropp. Jeg har streket opp to forskjellige posisjoner, å lese verden og å se verden. Merleau-Ponty beskriver verden som uendelig metthet, og det innebærer et problem for uttrykket. Hvordan skal det enkelte menneske kunne kommunisere sitt syn på verden, når det å se verden nettopp kjennetegnes av å møte noe ugjennomtrengelig som overskrider språket.

Uendelig metthet, kunstneren og fenomenologen

Sentralperspektivet bygges rundt en abstrahert synsvinkel som plasseres utenfor kroppen og som kan eies av alle eller ingen, alt ettersom hvordan man velger å se det. Ved å plassere synsvinkelen i kroppen møter Merleau-Ponty på et problem, hvert enkelt menneske bærer på et syn som ikke noe annet menneske kan være vitne til. Synets uendelige kompleksitet gjør det vanskelig å uttrykke, nettopp ved å betegne det vil det glippe som en glatt fisk. Risikoen ved dette systemet er derfor at vi sitter igjen ensomme, isolert med våre erfaringer. I ”Cézannes tvil” (den kom ut i 1948, altså 13 år før *Øyet og ånden*) argumenterer Merleau-Ponty for at Cézanne har evnet å uttrykke en stum erfaring som ligger til grunn for kulturen, men som kulturen ikke har språk for. Uten maleren ville den grunnleggende erfaringen som vi alle står i, ”forbli isolert i livet til den enkelte bevissthet, det er nettopp dét maleren tar opp og forvandler til synlig gjenstand”.¹⁹ For som Sven-Olov Wallenstein bemerker i *Bildstrider*, får det konsekvenser at mennesket ikke er gjennomsiktig for seg selv og derfor ikke kan bemektige seg selv gjennom tanken. Fenomenologen må gå til kunsten for å studere den stumme grunnen som kulturen står på.

Den reduksjon av kunnskap och handling som tidligere var fenomenologens privilegium projiceras nu på konsten, vars funktion blir at leda oss tillbaka till grundvalen för kulturen i dess helhet, och därmed på ett visst sätt *bana väg* för filosofien.²⁰

¹⁸ Ibid, s. 81.

¹⁹ Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil”, overs. av Mikkel B. Tin, i *Estetisk teori: En antologi* red. Kjerst Bale og Arnfinn Bø-Rygg, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008) s. 262.

²⁰ Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider: Föreläsningar om estetisk teori*, 2. utgave (Stokholm: Alfabeta Bokförlag AB, 2001), s. 174.

Veien til grunnvollen er å ”återvända till en primär kroppslighet”²¹ og som vi har vært inne på, lar maleren kroppen komme til uttrykk. Ved å gjøre kunstneren til den som best kan uttrykke en viss type erfaring, bytter Merleau-Ponty nærmest om på rollene til fenomenolog og kunstner. Deleuze og Guattari har også påpekt forskyvningen i fenomenologien. Kunsten er den nye kilde til sansningene fordi den kan konstituere dem og det mennesket opplever kan få en eksistens utover det subjektive.²² Merleau-Ponty skriver:

Hans aller mest egne handlinger – disse gestene, disse strøkene som han og bare han kan utføre, som blir som en åpenbaring for andre fordi de andre ikke har samme mangler som han – de forekommer ham å utgå fra tingene selv, likesom tegningen fra tingenes konstellasjoner. Han og det synlige bytter rolle.²³

Maleren gir den stumme kroppen en stemme og baner vei så man kan se en annens syn, selv om man ikke kan inneha en annens synsvinkel, altså en annens kropp. Interessen essayet *Øyet og ånden* har for maleriet speiler gleden over å kunne dele et annet menneskes syn.

Maleren er i rommet

Etter å ha studert forskjellen mellom å se og lese verden, vil jeg nå undersøke to romlige posisjoner: den som betrakter rommet utenifra og den som er i rommet og ser det innenfra.

Kritikken av *La Dioptrique* er rettet mot troen på at man kan betrakte rommet utenfra, som forestilling. Den nye dybden som utforskes i *Øyet og ånden*, er opplevd av en kropp som er *i rommet*. ”Jeg ser ikke rommet utfra dets ytre hylster, jeg lever det innenfra, jeg er omfattet av det. Når alt kommer til alt, er verden rundt meg, ikke fremfor meg.”²⁴ Innledningsvis ble Merleau-Pontys tro på en refleksivitet i det sanselige presentert. Det innbærer at mennesket er både seende og synlig og at dette er overlappende fenomener. Aldri helt det ene eller det andre, alltid både seende og synlig. Gjennom refleksiviteten i det sanselige annulleres dualismen mellom subjekt og objekt. Motivet som i følge Merleau-Ponty går rett inn i denne problematikken, er

²¹ Ibid, s. 175.

²² Gilles Deleuze og Felix Guattari, ”Persept, affekt og konsept” overs. av Knut Stene-Johansen, i *Estetisk teori*. ”Som vi har sett, må fenomenologien gjøre seg til en kunstens fenomenologi, fordi det opplevdes immanens i forhold til et transcendentalt subjekt må uttrykkes i transcendentale funksjoner som ikke er bestemmende for erfaringen i sin alminnelighet, men som her og nå gjennomtrenger selve det opplevde, og som inkarneres i det opplevde idet de konstituerer de levende sansninger.” s. 503.

²³ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 29.

²⁴ Ibid. s. 51.

selvportrettet. Ved å male seg selv i ferd med å male, reflektert av et speil, blandes flere syn i motivet. Maleren maler det han ser, seg selv, men også det tingene ser av ham. Merleau-Ponty beskriver det som en godtgjørelse av "at det finnes et totalt eller absolutt syn som ingen kan unndra seg, og som favner om dem selv."²⁵ Det som uttrykkes i selvportrettet er med andre ord at maleren som seende inngår i en større synlig enhet. Maleren som står i rommet inngår i forestillingen, og han og det synlige bytter kontinuerlig plass.

Som konsekvens av dette tenkes malerens arbeid annerledes. Ved å ha mistet sin posisjon som utenforstående har han også mistet sin mulighet til å tale om rommet. Maleren stiller spørsmål. Utfordringen er nå å få "det eksisterende rommet og lyset til å tale."²⁶ Det refleksive forholdet i hvilket maleren står til verden har problematiske trekk, slik Irigaray har påpekt. Mens Merleau-Ponty skriver at det er i spørsmålsform at malerprosessen oppstår, kommenterer Irigaray at spørsmål rundt hvem man er og hvem den andre er, er fraværende i hans tenkning. "The phenomenology of Merleau-Ponty is without question(s). It has no spacing or interval for the freedom of questioning between two."²⁷ Fra det øyeblikket maleren står i rommet, finnes det ikke lenger noe opphold mellom ham og motivet. Irigaray peker på at fraværet av avstand mellom subjektet og verden, også er fravær av frihet. Vi er nå i ferd med å se nærmere på den underlige formen for passivitet som det kunstneriske uttrykket i *Øyet og ånden* utgår fra. Merleau-Ponty illustrerer dette ved å ta utgangspunkt i ordet inspirasjon, som betyr innånding. Det abstrakte begrepet verdens kjød gjøres begripelig ved å forbindes med pust. Mennesket kan ikke unngå å ta verden inn i seg, i form av luft, og på den måten overskride fastlagte grenser mellom det som er i meg og utenfor meg. Merleau-Ponty ser en parallell mellom dette og inspirasjon, forstått som skapertrang eller ånd.

Man skulle ta det bokstavelig som man kaller inspirasjon. Det finnes virkelig noe slik som innånding og utånding av Væren, det finnes en aktivitet og en passivitet som er så uadskillelige at man ikke vet hvem som ser og hvem som blir sett, hvem som maler og hvem som blir malt.²⁸

²⁵ Ibid, s.31.

²⁶ Ibid, s. 51.

²⁷ Luce Irigaray, "The invisible of the flesh", i *An ethics of sexual difference*, s. 183.

²⁸ Merleau-Ponty: *Øyet og ånden*, s. 29.

Ved å ta inspirasjonen bokstavelig markerer Merleau-Ponty en bevegelse som går til og fra mellom maleren og Væren og som ikke kan spores tilbake til bare en av dem. Malerens posisjon i rommet er en glidende overgang der rommet også er i maleren eller slik Cézanne sa det: "naturen er i det indre".²⁹ Ikke bare er avstanden mellom maler og motiv fjernet, Merleau-Ponty beskriver dem som ombyttbare. Vi trer inn i et uopphørlig univers der ingenting kan holdes fullstendig adskilt fordi alt inngår i noe større synlig. Speilet illustrerer kanskje best hvordan alt som er synlig kan blandes og forvandles til et syn. Overskridelsen av kategorier som subjekt, objekt, kropp og rom, overskrider også kategoriene passiv og aktiv.

Alt blandes, det er ingen mellomrom i dybden

Malerens synlige og seende posisjon i rommet ble illustrert gjennom inspirasjon og speil. Begge viser en kontinuerlig overgang mellom maleren og rommet. Det som er fraværende er et system som skiller mellom de forskjellige delene som det synlige er sammensatt av. Vi er her i et møte med et synlig som er uten skiller, negative rom, tomrom, tankestreker og mellomrom. Forskjellen mellom å se og lese verden ligger også i dette. Merleau-Ponty definerer synet som et møte "mellom samtlige av Værens aspekter" og karakteriserer all visuell informasjon som en sprengning. "Malerkunsten blander sammen alle våre kategorier"³⁰ Ved lesning derimot, tilegner man seg informasjon ved at tegnene i systemet er adskilt og holdt på avstand fra hverandre. Denne måten å skille mellom å se og lese på skal utforskes mer i Lyotards tekster. Imidlertid kan noen forskjeller på å se og lese dybden, som er forankret i forskjellen på å være i rommet eller betrakte det utenfra, markeres.

Descartes' studie av noen kobberstikk i *La Dioptrique* illustrerer posisjonen som betrakter rommet utenfra. Dybden kan denoteres på papir ved hjelp av bredde og lengde, disse fungerer som tegn som gir den tredje dimensjonen. Forholdet mellom referent og tegn er i grunnen det samme som i språket. Kobberstikkene som er utgangspunktet for *La Dioptrique*, tilnærmes som en tekst, fordi bildet ligner like lite det dét forestiller som et tegn gjør det. "Det "ansporer vår tanke" til å "fatte" på samme måte som tegn og ord gjør det, "uten på noen måte å ligne de tingene de betegner"."³¹ Bildet og det synlige berører ikke hverandre. Merleau-Ponty på den

²⁹ Ibid, s. 19.

³⁰ Ibid, s. 32.

³¹ Ibid, s. 36.

andre siden, aksepterer ikke rangeringen av bildet som underordnet det synlige. Bildet er også synlig og defineres som et synlig av annen grad. Gjennom reversibiliteten i det synlige er det en kontinuerlig overgang mellom å se og synliggjøre.

Forskjellen på dybden som den tredje dimensjon som utledes av to mål, bredde og lengde, og dybden som uendelig metthet, kan videreutvikles nå. I perspektivtegning er det gjengitt hvordan tingene skygger for hverandre. Rommet strekes opp og tingene tegnes inn. Dette er en måte å avbilde på som gjengir noe og utelater mye. Som et fiskegarn med store masker. Gjengivelsen av dybden er bygd på et system der motivet organiseres i positive former og negative mellomrom. Og bygd opp gjennom tegning og ikke farge. Det vil si at det som er mellom tingene er tomrom. Merleau-Pontys beskrivelse av verden som uendelig metthet må sees som et alternativ til denne innfallsvinkelen. Lys, luft, skygge og lukt for den slags skyld, hver kubikk millimeter av verden er sprengfull med Væren. Når Merleau-Ponty, i selskap med Giacometti og Delaunay, understreker det gåtefulle ved dybden, skriver han at det består i forbindelsene mellom tingene.³² Den nye utfordringen er å male det som er mellom tingene. Møte med det synlige er et møte med en absolutt metthet som maleren gjengir som metthet og ikke som tegn. Maleriet som Merleau-Ponty ser Cézanne strebe etter, er kontinuerlig i sin fylde, uten pauser som indikerer overganger fra en ting til den neste. Et motiv for Cézanne er med Merleau-Pontys ord "landskapet i sin totalitet og absolutte fylde".³³ Verden uten pauser.

Hinsides ethvert identisk sted

Diskusjonen så langt har hatt fokuset på hvordan den nye dybden forholder seg til den gamle. Nå vil jeg ta et lite dykk inn i en av Merleau-Pontys beskrivelser av dybden. Denne lesningen vil gi en innføring i hva det poetiske eller skapende synet er. Det er denne måten å se på som tillater en å se forbi kategorier og begreper, for heller å legge merke til møtene og sammenblandingene som ustoppelig er i gang i det synlige.

Det poetiske synet er det prosaiske, nytte- synets andre. Det prosaiske synet brukes til å gjenkjenne, klassifisere og kommunisere verden og er opptatt av konstante verdier. Dets beskrivelser vil være gyldige både i dag og i morgen, og gjenkjennbare for en annen enn meg. Det poetiske eller skapende synet er derimot aldri avsluttet og ikke gyldig utenfor den situasjonen som det oppstår i. Nettopp ved å karakterisere det

³² Ibid, s.57.

³³ Merleau-Ponty, "Cézannes tvil" i *Estetisk teori*, s. 262.

som skapende, kan vi forstå at det er avhengig av den som ser når det oppstår og bestemmes i dennes blikk. At det poetiske synet aldri fullbyrdes, må forstås i relasjon til det synliges uendelige metthet. Men vi berører også et annet sentralt trekk ved det synlige: det synlige har karakter av en pågående hendelse. Vi har allerede vært inne på at det synlige og synliggjøringen hos Merleau-Ponty regnes som likeverdige, begge er synlige og han kaller bildet et synlig av annen grad. Imidlertid er verken det synlige eller maleriet/synliggjøringen ting. Skillet mellom synet av tingen og tingen følger de samme linjer som det mellom det prosaiske og poetiske synet. Mens tingen, et fjell vil bestå i tusenvis av år, er synet av fjellet ubestandig, og en sky eller en øyekatarr vil bringe forandringer. Det poetiske synet flytter oppmerksomheten fra tingen til ”de rent synlige midlene som tillater det å gjøre seg til fjell foran øynene våre.”³⁴ Hva er de synlige midlene? Merleau-Ponty nevner: lys, belysning, gjenskinn, farge og skygge. Han forbinder dem med spøkelser fordi deres eksistens er bare synlig og kan ikke sanses med annet enn øynene.³⁵ De synlige midlene påvirker hverandre og karakteriseres som et spill. Dette spillet er også noe av et mysterium fordi det formidler informasjon som ikke er synlig i seg selv, så som dybde. Det er også et spill fordi det er i forandring.

Når jeg ser fliselegningen på bunnen av svømmebassenget gjennom vannets massivitet, ser jeg den ikke på tross av vannet, på tross av refleksene, jeg ser den nettopp gjennom dem, ved deres mellomkomst. Det er dersom disse forvrengningene ikke hadde vært der, om jeg hadde sett fliselegningen uten dette kjødet, det er da jeg ville sluttet å se den slik den er, der den er, nemlig: hinsides ethvert identisk sted.³⁶

I denne passasjen beskriver Merleau-Ponty hva som skjer når oppmerksomheten flyttes fra tingen til spillet i det synlige. Ved å velge et eksempel der man ser gjennom vann, isteden for luft, får leseren en følelse av den kontinuerlige massen som ligger mellom en selv, og i dette tilfelle, flisene på bassengets bunn. Vannet kan sies å skille meg fra flisene, men mest av alt forbinder det meg med dem. Dybden er kontinuerlig og blikket ser gjennom noe, i dette eksempelet, refleksene. Det kan ikke ”hente” tingen uten at den blir berørt av spillet i det synlige. Hvis man ikke ser refleksenes mellomkomst, mister man seg selv som en konkret, levende kropp i rommet. Som konsekvens mister man også her og nå. Denne passasjen beskriver rikdommen i å se

³⁴ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s.26.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid, s. 61.

med det poetiske synet. Ved å legge merke til det som er hinsides ethvert identisk sted, fornyes verden. Dette er en måte å se på som ikke er forutinntatt. Isteden for å kjenne igjen det som er likt, har man fokuset på det som er ulikt. Dermed sees alltid det lille ekstra i det synlige som man ennå ikke har språk for. Skildringen av denne måten å møte verden på, leder oss tilbake til beskrivelsen av fremmedfølelsen som Merleau-Ponty mente drev Cézanne.³⁷ En evne til å oppdage og gjenoppdage verden på ny som noe ukjent. En pågående skapelsesprosess av mitt forhold til verden. I den videre skildringen av bassenget får vi en beskrivelse av hvordan de synlige midlene og deres spill er med på stadig å blande sammen ting og deler av rommet som det prosaiske synet holder for adskilt.

Vannet bebor bassenget, det materialiserer seg i bassenget, men det er ikke inneholdt i det, og hvis jeg løfter blikket til sypressenes mur der refleksenes nettverk spiller, kan jeg ikke benekte at vannet også er der, eller i det minste kaster sin aktive, levende essens dit opp. Det er denne indre besjelingen, denne utstrålingen i det synlige som maleren søker under navn av dybde, rom, farge.³⁸

SPRÅKET OG DET SYNLIGE

Jeg har forsøkt å beskrive forskjellen mellom å se og lese dybden som Merleau-Ponty etablerer. Hva tenker han om forholdet tekst-dybde i forhold til strek, farge og billedrommet?

Dybde, farge og strek

Den overskridende karakteren til det synlige, som jeg har forsøkt å gi et bilde på, finnes også i fargen. I åpningen på kapitlet "L'entrelacs - chiasme" i *Le visible et l'invisible*, beskriver Merleau-Ponty understrømmene i det synlige der ting som er vesensforskjellige, vil kunne forbindes gjennom farge. Mens man kan benevne farger, gi dem navn og dermed tingliggjøre dem, vil et oppmerksomt studie av farger butte mot det problematiske forholdet mellom ting og farge. For det første er fargene

³⁷ Merleau-Ponty: "Cézannes tvil" i *Estetisk teori*, s. 262.

³⁸ Ibid, s. 61-62.

følsomme, de forandrer seg med lyset og tilgrensede farger slik at de mangler en forms bestandighet. Mens fargen tilhører teksturen som den framstår fra, er den selv ikke en ting. Selv om den røde lakken på en sykkel gjentar seg i en kjole eller en uniform, er det ikke den samme fargen fordi den berører forskjellige områder i det synlige. Allikevel er alle mulige røde farger forbundet og derfor kan vi også gjenkjenne fargen. Den er ikke et stykke hard og absolutt væren.³⁹

Fargenes uttalige nyanser og deres underlige forhold til tingene gjør dem vanskeligere å kategorisere enn vanen kan lure en til å tro. Hos små barn som lærer seg språket, ser man hvor mye vanskeligere det er for dem å lære seg navnet på farger enn ting. Om Descartes' studie av kobberstikkene i *La Dioptrique* skriver Merleau-Ponty, at hadde Descartes undersøkt fargen "ville han ha støtt på problemet med en begrepsløs universalitet og en åpning til de begrepsløse tingene."⁴⁰ For, som Merleau-Ponty bemerker, finnes det ikke noen lovmessighet som regulerer forholdet mellom tingens farge og tingens egenskaper.

I "Cézannes tvil" bygger Merleau-Ponty opp en argumentasjon, med utgangspunkt i Cézannes egne ord, for at fargen bør ligge til grunn for oppbygningen av et maleri. Kilden hans er Émile Bernards nedtegninger av samtaler med Cézanne i tillegg til deres korrespondanse. I tillegg siterer han fra Joachim Gasquets bok *Cézanne*, fra 1921, der samtaler med Cézanne er nedskrevet.⁴¹ Cézannes tanker om kunst er blitt formidlet gjennom et relativt lite antall brev skrevet til bl.a. disse to ved slutten av malerens liv.⁴² Forskjellen mellom å se og lese dybden ble undersøkt og satt i forhold til at perspektivtegningen bygger på positive former og negative tomrom. Fargens styrke er at den kan mette flaten og derfor gjengi verdens uendelige mettetthet.

"Tegningen skal altså være et resultat av fargen dersom man vil at verden skal gjengis i sin tetthet. For verden er en organisme uten tomrom, en organisme av farger, og det er gjennom dem at perspektivets fluktlinjer, konturene, de rette og de krumme linjene trer frem som kraftlinjer, og at rommet former seg som vibrasjoner."⁴³

³⁹ Merleau-Ponty, "L'entrelacs - chiasme" i *Le visible et l'invisible* (Paris : Gallimard, 1964), s. 175.

⁴⁰ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 39.

⁴¹ Galen A. Johnson, "Phenomenology and painting: "Cézanne's doubt"" i *The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting*, 2. utgave, red. Galen A. Johnson (Illinois : Northwestern University Press, 1996) s. 6.

⁴² Herschel B. Chipp, *Theories of modern art: a source book by artists and critics*, med bidrag av Peter Selz og Joshua C. Taylor (Berkeley: University of California Press, 1968) s. 11.

⁴³ Merleau-Ponty, "Cézannes tvil" i *Estetisk teori*, s. 260.

Tidligere i oppgaven har jeg berørt definisjonen av verden som kontinuerlig og uten tomrom. Vi ser nå at det er primært fargen som bygger bro mellom tettheten i verden og tettheten i maleriet. For Merleau-Ponty er ikke kategoriene figurativt eller non-figurativt interessante. Han opererer med begrepet *autofigurativt*. Det beskriver at maleriet ikke representerer en ting, men synliggjør en tilsynekomst. Gjennom denne innfallsvinkelen ser Merleau-Ponty andre muligheter i maleri til å behandle spørsmålet om dybde. Han argumenterer for en annen slags dybde i f.eks. maleriene til Cézanne og Klee, hvor dybden ikke gjengis som illusjon av dybde, men som tilsynekomst av dybde. ”Ingen kan si hvor billedkunstens dybde (...) kommer fra, men den fester seg til underlaget og begynner å spire.”⁴⁴ Maleriet tar opp i seg spillet i de synlige midlene som gir oss dybden og kan inneholde noen av de samme gåtene. Merleau-Ponty ser fargen som en bestanddel i det synlige, et av de synlige midlene som gir oss verden og kan synliggjøre den i maleri ved å gå inn i de samme synliggjørende prosessene som fargene gjør i virkeligheten.

Ved å flytte fokuset fra tegningen til fargen, omgås problematikken rundt illusjon og tegn i forhold til dybden. Resultatet er, som vi allerede har vært inne på, likestilling av det synlige og det synliggjorte. Merleau-Pontys interesse for fargen i ”Cézannes tvil” er i hovedsak rettet mot dens muligheter til å gjengi virkeligheten. Fargen er først og fremst et middel for å oppnå nesten – nærværet, som er objekt for mange av hans undersøkelser av det synlige. Kanskje man kan si det sånn at, jo mer flaten er mett, jo flere sansinger er gjengitt i flaten, desto sterkere er nærværet og bildet matcher virkeligheten. Her ligger det en utfordring for maleren Cézanne: ”Fordelingen av farger må bære i seg denne udelelige Helheten; ellers blir hans maleri en allusjon til tingene”⁴⁵. Med andre ord er tettheten og kontinuerligheten som finnes i alle fargens nyanser og spill, en mulighet og ikke automatisk gitt. Fargen er et utgangspunkt og et middel for å sanse og gjengi det som overskrider tingene og begrepene.

I ”Cézannes tvil” utvikles et motsetningsforhold mellom strek og farge. Selv om denne dualiteten er oppløst i *Øyet og ånden*, er den interessant for min undersøkelse.

⁴⁴ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 60.

⁴⁵ Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, s. 260.

En spenning i flaten kan anes. Streken og fargen er utledet av forholdet mellom tingene og dybden. Tingene kjennetegnes ved at de kan betegnes og avgrenset både av form og begrep. Dybden, på den andre siden, er et møtested mellom samtlige av værens aspekter, alle kategorier sammenblandes og er forbundet i den. Balansegangen mellom det overskridende og det begrensede som gjør vår tilgang til det synlige mulig, er tilstede i Merleau-Pontys analyse av Cézanne bilder. Eksempelet som han trekker frem og som jeg har lyst å se nærmere på, er et stilleben med epler, malt av Cézanne, hvis tittel ikke nevnes av Merleau-Ponty.⁴⁶

”Hvis man angir omrisset av et eple med en strek, gjør man streken om til en ting, mens den ideelle grensen som sidene på eplet krummer seg inn i dybden. Ikke å angi noe omriss ville være å frata gjenstandenes deres identitet. Å angi en enkelt ville være å ofre dybden, det vil si den dimensjonen som gir oss tingen, ikke som utstrakt foran oss, men som full av reserver og som uttømmelig virkelighet”.⁴⁷

I denne passasjen kommer den ømfintlige balansen til uttrykk. Dybden kan ofres for tingens identitet og omvendt. At nettopp dybden og tingens identitet stilles opp mot hverandre, får konsekvenser for billedrommet. I og med at dybden er en romlig kategori, anes det at motsetningsforholdet, overført til bildeflaten, fortsetter å eksistere der som en romlig motsetning. Bildet som Merleau-Ponty beskriver, har lyktes med å integrere begge elementer, metoden som Cézanne bruker er å angi flere konturer, for på den måten å avholde seg fra å gi et forenklet svar. Ved hjelp av en strek som ikke markerer konturen eksakt, lykkes han med å formidle tilsynekomsten av konturen og dens forbindelse med dybden.

Tilnærmingen til dybden som uttømmelig, vil si ganske bokstavelig, at enhver, maler eller ikke, som vil si noe om dybden eller gjengi den, vil møte på et uendelig forråd av potensielle sansninger. Et overskuddslager. Det er umulig å trenge igjennom til en bakenforliggende mening, det synlige er ugjennomtrengelig. Maleriet med eplene inneholder både en flate som bærer i seg den ugjennomtrengelige mettheten og tegn i flaten som gir oss identiteten og betydning av ansamlingen med farger: det er et eple. Ved å ha flere konturer markeres forbindelsen med dybden og streken unngår å forenkle tingen. Den har et overskudd av mening som gjør den betydningsfull, også etter at eplet er identifisert. I billedrommet er posisjonene lesende ånd og sansende

⁴⁶ Forholdet mellom eplet, kontur og dybde kan sees i f.eks. ”Still life with apples and oranges” 1985-1900, Musée d Orsay, Paris.

⁴⁷ Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, s. 259.

kropp fortsatt aktive. Bildet med det malte eplet inneholder ikke klare tegn som direkte bringer oss til tanken på tingen, og betrakteren kan derfor ikke lese det som en klar tekst, men ser det med en sansende kropp. Det betyr at selv omrisset formidler den uttømmelige virkeligheten og gir tanken motstand ved å være sanselig i tillegg til leselig.

Denne passasjen er spennende fordi gjenstandens identitet er like viktig som dybden. Gjennom flere konturer opprettholdes spenningen mellom dybde og tegn. Romlig sett er disse kategoriene forskjellige. Tegnet er gjennomskiktig, og derfor skilt fra sitt underlag. Det peker utover seg selv mot en betydning og dets konkrete eksistens er uttømt og overflødig når man har tilegnet seg betydningen. Den synlige dybden er ugjennomtrengelig og derfor uadskillelig fra grunnen den står på. Lyotard undersøker malerier gjennom denne innfallsvinkelen i større grad enn Merleau-Ponty, men problematikken er tilstede hos han òg. Møte mellom dybdens tilsynekomst i flaten og streken som fungerer som tegn, riktignok tvetydig, tegner en romlig spenning. En motsetning i bilderommet. Fargene byr på fortattede sansninger, og øyet bebor flaten som det ville bebo det fjerneste sted i dybden, slik vi har sett at det gjør med stjernene. Streken derimot er delvis løst fra sitt underlag, øyet kan lese den og se igjennom den til en idé. Streken ligger i bilderommets overflate, foran dybden og markerer den konkrete flaten.

Streker, drømmer og rom

I *Øyet og ånden* er streken behandlet annerledes. Her beskriver Merleau-Ponty at også den kan skape rom. Han kommenterer at streken, i likhet med fargen, kan ha en annen funksjon enn å imitere tingene eller være ting. Isteden for å markere tingene på bakgrunn av et tomrom, slik tradisjonen fra den klassiske geometrien vil det, og dermed først og fremst være middelet som avgrensar positive og negative rom, peker Merleau-Ponty på dens evne til å undergrave det velorganiserte prosaiske rommet. Evnen til å avgrense kan bli sin motsetning og streken vil vitne ”om en aktiv utfoldelse i rommet som ligger under så vel tingenes som epletrærnes og menneskets spatialitet.”⁴⁸ De to forskjellige måtene å streke på som er forbundet med de to forskjellige måtene å se på, det poetiske og prosaiske synet. Den poetiske streken⁴⁹ er skapende og følsom i forhold til det synlige, slik som det poetiske synet. Dens

⁴⁸ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 64.

⁴⁹ Mitt uttrykk.

utfoldelse i rommet følger ikke tingene og fastlagte kategorier, men leter etter nye veier og nye forbindelser. Dette er en strek som vandrer i den polymorfe dybden og ikke langs veiene som er fastlagt av de romlige dimensjonene eller metriske mål. Merleau-Ponty beskriver dens modi som ”innskrenkning, utskillelse, modulering av en forutgående spatialitet”.⁵⁰

I *Øyet og ånden* fremgår det at billedkunstens dybde, tenkt som noe mer enn en illusjon, ikke lenger kan regnes alene som et resultat av fargens metthet. Den bygger også på en romlighet som fornemmes i streken. Streken kan overskride kategorier og avgrensningen mellom negative og positive rom.

Inspirert av Henri Michaux og Paul Klee siterer Merleau-Ponty Michaux: ”Før Klee var det kanskje ingen som hadde ”latt en strek drømme””.⁵¹

”Aventures de lignes” av Michaux beskriver streken på en unik måte. I hans ord og praksis åpner streken opp nye og ukjente rom og forbindes på tetteste vis til poesien. Ved å oppdage streker som drømmer brytes deres eksistens som tegn drastisk ned. Samtidig kommer en annen type synlig til uttrykk. Ikke virkeligheten og dens dybde, men drømmen. Men studiet av det synlige gjennom drømmen, beveger oss bort fra Merleau-Ponty, så jeg utsetter denne undersøkelsen ennå litt.

STUDIET AV STIL

I ”Le langage indirect et les voix du silence” som står i *Signes*, redegjør Merleau-Ponty for begrepet stil i forhold til malerkunst. Det er denne teksten jeg vil legge til grunn for min undersøkelse av hans bruk av begrepet. Jeg vil også trekke inn ”Cézannes tvil”. Jeg ønsker å vise at forholdet kropp og stil er tett sammenbundet og at kroppen er medskapende eller regulerende. Den bidrar med koherens og mening i maleriet. Jeg har argumentert for at Merleau-Pontys interesse for malerkunst er motivert av troen på at den gir tilgang til kroppens ubearbeidede sansninger. Ved å studere kroppen i rommet og den merleau-pontynske dybden har jeg undersøkt hans beskrivelse av synet når det utgår fra en konkret kropp. Jeg vil se på hvordan

⁵⁰ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 65-67.

⁵¹ Ibid, s.64.

meningen konsentreres ved å se nærmere på forholdet uttrykk/kropp. Det bringer oppgaven videre til kroppen og gesten.

Stil

Merleau-Ponty opererer med et utvidet stil-begrep. I ”Le langage indirect et les voix du silence” benytter han det til å betegne måten kroppen uttrykker seg på i maleriet. Tittelen kan oversettes til: ”Det indirekte språket og stillhetens stemmer.” Den henspiller på at kroppen er taus. I gjennomgangen av det poetiske synet så jeg på varheten som gjør at vi kan sanse verden hinsides ethvert identisk sted. Fokuset på forandringen i tilsynekomsten fører til at fastlagte begreper alltid kommer til kort. Det poetiske synet konfronterer seg med det lille ekstra som er vanskelig å sette fingeren på, en kvalitativ forskjell i persepsjonen. Mens vi i gjennomgangen av det poetiske synet vektla det ikke-identiske, er sansningen også gjenkjennende. Vi opplever også en kvalitativ forskjell som gir kontinuitet og overskrider tid og rom. Det er dette som er stil. Den kjennetegnes av å være ugjennomtrengelig, altså umulig å uttrykke.

Merleau-Ponty uses style as a way of characterizing that persistent and characteristic manner of appearance that we recognize in things and other people, without having to constitute it explicitly.⁵²

Linda Singer redegjør i artikkelen ”Merleau-Ponty on the concept of style” for dennes bruk av begrepet stil, både som estetisk og ontologisk kategori. Stil forbeholdes dermed ikke estetikken. Singer beskriver det som *qualitative impact*, en kvalitativ virkning, og det som motiverer begrepet er behovet for en kategori som overskrider tid og rom. Det gjør begrepet interessant for Merleau-Ponty både i forhold til kunst og i forhold til gjenkjennelse av mennesker og ting. Mens man møter på et problem når man skal uttrykke hva som gjør det mulig å for oss å kjenne igjen et spedbarn i en 16-åring, kan spørsmålet om malerens stil og utvikling by på lignende problemer. Ved å gjøre kroppen til utgangspunktet for stilen, oppnås kontinuitet. Stilen er aspektet ved maleriet som gjør det mulig å knytte det til en bestemt kunstner. Og derfor også aspektet som knytter verk til liv. Merleau-Ponty forhandler mellom posisjonene verk og liv uten å redusere noen av dem. I sitt studie av stil stiller Merleau-Ponty spørsmålet om hvordan en kunstners stil oppstår.

⁵² Linda Singer, ”Merleau-Ponty on the concept of style”, i *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. s. 234.

” Det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri.”⁵³ skriver Merleau-Ponty. Han er veldig klar på at maleriet alltid er en metamorfose av verden og ikke en representasjon. Det vil si at ethvert maleri, uavhengig av hvilken kunstretning det tilhører, har en dimensjon av uttrykk og er en fortolkning av verden. Mens man i lesningen av ”Cézannes tvil” kan få inntrykk av at Cézanne takket være sin bruk av fargen lykkes i å gjengi verden i sin tetthet, fremhever både *Øyet og ånden* og ”Le langage indirect et les voix du silence” nettopp møtet mellom verdens tetthet og malerens begrensninger som sentralt. Hvis vi går tilbake til et sitat fra *Øyet og ånden*, ser vi at nettopp malerens mangler er utgangspunktet for hans genialitet. ”Hans aller mest egne handlinger – disse gestene, disse strøkene som han og bare han kan utføre, som blir som en åpenbaring for andre fordi de andre ikke har samme mangler som han”⁵⁴. I ”Le langage indirect et les voix du silence” kobles manglene, eller sanseapparatets begrensninger, eksplisitt til stil -begrepet.

Merleau-Ponty skriver at stilen er et system av likeverdige verdier som styrer hvordan det som er gitt forvandles til en meningsfull enhet.⁵⁵ Et trekk ved forvandlingen av verden til kunst, som han fremhever, er at inntrykket som gis gjennom flere sanser, gjengis gjennom bare én sans. For at stemmen i et lydopptak skal møte en med samme intensitet som et virkelig menneske med sine gester og uttrykk, eller at et motiv med sine lukter og lyder ikke skal forflates når det males, må det skje en konsentrasjon, en fortetting i gjengivelsen. Om tilfellet maleri skriver Merleau-Ponty at alle de visuelle og moralske vektorene konvergerer mot én og samme betydning, som allerede er skissert i malerens persepsjon. Det vil si at stilen oppstår i møte med verden for så å videreutvikles i utførelsen. Men isteden for å vektlegge stil som en måte å formgi verden på, velger Merleau-Ponty å karakterisere operasjonen som ”koherent deformasjon”. Som nevnt antydes stilen allerede i malerens sansning. Når han konfronteres med tingenes utilgjengelige fylde, vil han organisere og muliggjøre sin sansning ved å utstyre synet sitt med noen hulrom, visse sprekker, figurer og bakgrunner, topp og bunn, normer og avvik.⁵⁶ Systemet som styrer de koherente deformasjonene er stilen.⁵⁷

⁵³ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 15.

⁵⁴ Ibid, s. 27-29.

⁵⁵ Merleau-Ponty, ”Le langage indirecte et les voix du silence” i *Signes* (Paris: Gallimard, 1967), s. 68.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid, s.82.

I "Cézannes tvil" gir Merleau-Ponty en beskrivelse av prosessen med å overføre deformasjonene fra sansningen, til lerretet. Cézanne er berømt for sine perspektiviske deformasjoner. Som vi har sett tidligere er geometrien og synet, slik det oppstår i en levende kropp, divergerende. Det levde perspektivet kommer tilsyne i Cézannes bilder. Flere eksempler på forskjellen mellom persepsjonen av virkeligheten og skjemaet som det geometriske perspektivet stiller opp, nevnes av Merleau-Ponty. F.eks. sirkelen som p.g.a. synsvinkel ut fra matematisk beregning burde bli fremstilt som en ellipse, men som i virkeligheten nærmer seg ellipsens form uten noensinne å opphøre å være sirkel. Han beskriver også hvordan "Gustave Geffroys bord brer seg ut i den nedre delen av bildet, men når vårt øye saumfarer en stor flate, er de vekslende bildene det oppnår, sett fra ulike synspunkter, og den totale overflaten bølger."⁵⁸ Også fargesynet varierer uendelig i forhold til en klart definert lokalfarge. Simultankontrasten som er et farvefenomen som både er og ikke er, skriver Merleau-Ponty, anbringes i maleriet "for å oppnå en like levende kontrast som tingene i friluft. Men forvansker det ikke dermed forholdet mellom fargene?"⁵⁹ spør han. Svarer er nei, i de tilfeller der kunstneren endrer alle fargene i bildet slik at helheten som oppstår formidler spontaniteten i persepsjonen.

"Tilsvarende består Cezannes talent i at han gjennom arrangementet av bildets helhet klarer å få de perspektiviske deformasjonene til å slutte å være synlige hver for seg når man ser dem under ett, og bare, som i det naturlige synet, bidrar til å gi inntrykk av en orden som er i ferd med å bli til, en gjenstand i ferd med å komme til syne, i ferd med å samle seg for vårt blikk."⁶⁰

I "Le langage indirect et les voix du silence" skriver Merleau-Ponty også om arrangementet av bildet og forsøker å beskrive hva som styrer det. Begge tekstene insisterer på at det ikke er vilkårlig, men den senere teksten som reflekterer rundt begrepet stil, forklarer arrangementet ut fra et iboende krav i flaten som er like konsekvent som logikk og syntaks. Denne teksten arbeider med hvordan mening konstitueres, når den i sansningen fremdeles er spredt. I "Hva er fænomenologi?"⁶¹ skisserer Merleau-Ponty opp intensjonaliteten der enheten mellom våre liv og verden er tilstede. Det er gjennom intensjonaliteten at vi er "dømt til mening"⁶² i vår omgang

⁵⁸ Merleau-Ponty, "Cézannes tvil" i *Eстетisk teori*, s. 259.

⁵⁹ Ibid, s. 259.

⁶⁰ Ibid, s. 259.

⁶¹ Dansk oversettelse av "Avant-propos" s. I-XVI i *Phénoménologie de la perception*.

⁶² Merleau-Ponty, "Hvad er fænomenologi", i *Tegn: Udvalgte essays*, red./oversettelse Per Aage Brandt, (København : Rhodos, 1969), s. 39.

med verden, og det er dette meningsfulle samspillet med verden som er utgangspunktet for at mening konstitueres i persepsjonen. Merleau-Ponty gjør den konkrete kroppen til utgangspunkt for bevisstheten, og bryter med troen på at det finnes forutfattet mening, uavhengig av sansningen. Det vil si at all mening må konstitueres i persepsjonen. Jeg har allerede vært inne på at dette fører til tettere bånd mellom fenomenologi og kunst. Begrepet stil kan sies å betegne prosessen med å konstituere og uttrykke mening. Fritt oversatt fra fransk, skriver Merleau-Ponty at det er gjennom stilen at maleren konsentrerer den spredte meningen i verden og gir den en ekspressiv eksistens.⁶³ At meningen er spredt i verdens utilgjengelige fylde, fører kunstneren inn i en aktivitet som Singer karakteriserer som menneskets evne til å: "wrest significance from the world"⁶⁴.

Kampen med å fiksere mening er prosessen med å produsere en helhet. Singer poengterer at stilen i maleri, konstituerer og artikulerer mening. "What interests Merleau-Ponty about style in painting is that it constitutes a highly articulated instance of self-presentation of meaning."⁶⁵ Gjennom arbeidet med å utvikle styrende og sammenfallende prinsipper for forvandlingen av verden, transcenderes den sanselige opprinnelsen. Av dette stil -begrepet utledes et meningsfullt, helhetlig og fullendt maleri. En svært positiv kategori i og med at det konsentrerer og transcenderer mening.

Gesten

Merleau-Ponty griper tilbake til Zenos paradoks om Akilles og skilpadden⁶⁶ og påpeker hvor mirakuløs vår eksistens er når man retter oppmerksomheten mot de mest naturlige og konkrete måter å være på.⁶⁷ Med ett enkelt skritt, skritter Akilles over en uendelig sum med rom og øyeblikk. Utgangspunktet for overskridelsen er at vi er inkarnert, dvs. at ånden bor i kroppen, og eksisterer gjennom vår evne til å bevege oss og se. En stil har også sitt utgangspunkt i at vi i våre liv er inkarnerte. Som vi så er stil en kategori som overskrider tid og rom, vi kjenner den igjen ved at den er

⁶³ Merleau-Ponty, "Le langage indirecte et les voix du silence" i *Signes*, s. 68.

⁶⁴ Linda Singer, "Merleau-Ponty on the concept of style." *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, s. 235.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ I Zenos paradoks "Akilles og skilpadden" begynner skilpadden med et forsprang. Zenos påviser at Akilles aldri vil klare å ta igjen skilpadden fordi han først må innom et uendelig antall punkter i rommet som skilpadden allerede har passert.

⁶⁷ Merleau-Ponty, "Le langage indirecte et les voix du silence" *Signes*, s. 82

kontinuerlig. Merleau-Ponty skriver at bestandigheten ved en stil ikke kan spores tilbake til en vane i måten å bruke musklene på, men en formel innskrevet i bevegelsen.⁶⁸ Han sammenligner det med vår håndskrift som er gjenkjennelig om den er utført med tre fingre på papir eller hele armen på en tavle. Ved å spore stilen til bevegelsen og våre inkarnerte liv, etablerer Merleau-Ponty en kontinuerlig linje fra konkrete handlinger som et skritt, via gesten til en hånd som peker og videre til et kunstnerisk uttrykk.

Il faut donc reconnaître sous le nom de regard, de main et en général de corps un système de systèmes voué à l'inspection d'un monde, capable d'enjamber les distances, de percer l'avenir perceptif, de dessiner dans la platitude inconcevable de l'être des creux et des reliefs, des distances et des écarts, un sens... Le mouvement de l'artiste traçant son arabesque dans la matière infinie amplifie, mais aussi continue, la simple merveille de la locomotion dirigée ou des gestes de prise.⁶⁹

Her beskrives et systemenes system som former den ubegripelige verden med hulrom og relieffer, avstander og mellomrom og som har evnen til å skape en mening i sitt møte med verden. Merleau-Ponty beskriver kunstneren i bevegelse, i det han skisserer opp en arabesk. Ved å holde fast dette øyeblikket av formgivningen, understreker han igjen forbindelsen mellom uttrykk og bevegelse. Stilen til en kunstner rommer et mer konsentrert uttrykk enn andres. Gesten er forsterket. Men først og fremst argumenterer Merleau-Ponty for at det er en fortsettelse av det enkle vidunderet som er den intensjonelle bevegelse. Kunstnerens stil forvandler verdens fylde til en tilgjengelig og meningsfull enhet. Men evnen til å forvandle det uendelige og utilgjengelige mangfold til et uttrykk, så vi at var kroppens og at denne prosessen starter med at kroppen kan bevege seg og se. Prosessen med å enhetliggjøre og få sansningen til å sammenfalle skjer derfor i kroppen.

”Malgré la diversité de ses parties, qui le rend fragile et vulnérable, le corps est capable de se rassembler en un geste qui domine pour un temps leur dispersion et impose son monogramme à tout ce qu’il fait.”⁷⁰

Merleau-Ponty sammenligner stil med kroppen selv. Kroppen består også av høyst forskjellige deler, den er sårbar og ømfintlig. Allikevel greier den å samle seg om en gest som for en tid behersker de spredte kroppsdelene og påtvinger sin signatur på alt den gjør.

⁶⁸ Ibid, s. 82.

⁶⁹ Ibid. s. 83.

⁷⁰ Ibid, s. 86.

Denne gjennomgangen av Merleau-Pontys stil –begrep har villet vise at uttrykket organiseres av kroppen og kroppens alkymistiske evne til å skape og få sansningen til å sammenfalle og gå opp i en meningsfull enhet. Gjennom gesten konsentreres og samles kroppen, men legg merke til at Merleau-Ponty beskriver kroppen som bestående av forskjellige deler som bare kan samles øyeblikk av gangen.

Problematismen av Cézannes utvikling av en stil, gjennom betoningen av hans tvil, speiler kraftanstrengelsen i å samle både seg selv og verden i et uttrykk. Kroppen er med andre ord mangfoldig slik som verden, og det antydes at det kan være øyeblikk der den ikke sammenfaller i en konsentrert helhet. Hva skjer med uttrykket da? Opphører det å være meningsfullt? Jeg undersøker denne andre muligheten når jeg kommer inn på Lyotards interesse for deformasjon og sammenligner det med koherente deformasjoner.

Uttrykke det ikke-menneskelige

Merleau-Ponty arbeider med å oppløse dualiteter. Intensjonaliteten og det utvidede stil-begrepet gir begge maleren midler til å overskride dualismen mellom verden og menneske. Jeg har allerede undersøkt hvordan reversibiliteten gir maleren en direkte linje ut til verden og verden en direkte linje inn til maleren. Samtidig som maleren uttrykker verden, uttrykker verden seg i maleriet gjennom maleren. Stil-begrepet beskriver et tett samspill mellom menneske og verden, ved at dens utgangspunkt er sansningen av verden og ikke individet eller personlighet. Jeg vil nå se litt på konsekvensen av at verden uttrykker seg gjennom maleren.

Gevinsten ved å forankre studiet av maleren i Cézannes setning, ”Naturen er i det indre”⁷¹, eller en annen lignende setning i ”Cezannes tvil”, ”Landskapet, sa han, tenker seg selv i meg, og jeg er dets bevissthet.”⁷² - er en overskridelse av det menneskelige. Maleren som beskrives for oss *er* natur i det han maler og kan derfor uttrykke verden forut for sin konstituerte menneskelighet. ”Cézannes maleri stiller disse vanene i bero og åpenbarer den bakgrunnen av umenneskelig natur som mennesket trer frem på.”⁷³ I hans maleri ser Merleau-Ponty ”gjenstandene som fastfrosset nølende den gang jorden ble til.”⁷⁴ Opplevelsen av verden forut for den

⁷¹ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden* s. 19.

⁷² Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, s. 262.

⁷³ Ibid, s. 261.

⁷⁴ Ibid.

konstituerte menneskeligheten kaller han opprinnelsesøyeblikket eller verdensøyeblikket. Skillet mellom kropp og ånd, tanke og syn, språk og sansning er hensiktløst ved denne begynnelsen. Maleren i "Cézannes tvil" vil "tilbake til den opprinnelige opplevelsen som slike begreper er avledet av, der de ennå er uadskillelige".⁷⁵

Reversibiliteten i det synlige er basert på en ekspressiv og aktiv Væren. Av dette følger at opprinnelsesøyeblikket, naturen som alt springer ut av, ikke er språkløs. Når Merleau-Ponty forteller at Cézanne fjerner seg mer og mer fra det menneskelige intellekt, og selv sier at han vender seg til Den allmektige Faders intellekt, skyter Merleau-Ponty inn at det er den uendelige Logos som er Cézannes prosjekt. Dette aspektet ved studiet av Cézanne viser Merleau-Pontys tro på malerens evne til å uttrykke naturen slik den er uten menneske. En slik direkte tilgang til verden som vi finner i Merleau-Pontys beskrivelse av malerens arbeid, kan gå på bekostning av kategorien av det Andre. For hva er igjen av det Andre, det som er annerledes enn mennesket, den umenneskelige naturen, om den er i meg og kan uttrykkes av meg. Forutsetningen for at naturen skal kunne komme til uttrykk, nærmest ubesudlet av menneskelighet, er at den er ekspressiv, altså at en slags ur-logos er aktiv i den. Dermed er også faren at det ikke-språklige opphører, fordi alle begreper springer ut av en opprinnelig og meningsmettet enhet og språket overskrider dualiteten mellom menneske og natur.

I første del av 1. kapittel undersøkte jeg hvordan Merleau-Ponty tegner opp forbindelsen mellom det synlige og kroppen og avdekker en arena uavhengig av intellekt og begreper. Avslutningsvis vil jeg markere at ved å skissere opp det synlige som ekspressivt viskes også et skille mellom språk og det synlige ut. Disse trekkene ved forholdet mellom det synlige og språket vil Lyotards kritikk av Merleau-Ponty utdype.

⁷⁵ Ibid.

Jean Francois Lyotard: ET ANNET SYNLIG

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvordan Lyotard videreutvikler det synliges fenomenologi som Merleau-Ponty skapte. Jeg arbeider hovedsakelig med boken *Discours, Figure*, men vil utdype studiet ved hjelp av *Berøringer, forflytninger og gap*, "Gestus", *Des dispositifs pulsionnels* og tekster om det sublime.

Aller først vil jeg gi litt bakgrunnsinformasjon om *Discours, figure*. Første del bygger på synets fenomenologi. I andre del forskyves analysen fra det synlige til syn (fantasi/visjon) og Lyotard forflytter fokus for undersøkelsen fra sansningen til begjæret. Av dette følger en kritikk av Merleau-Ponty. Jeg ønsker å redegjøre for Lyotards kritikk av reversibiliteten i det synlige, gesten og begrepet "surrefléxion".

I forrige kapittel redegjorde jeg for forskjellene ved posisjonene å se og lese verden. I *Discours, Figure* undersøkes lese og se som romlige kategorier og studiet er rettet mot kunst. (Vi presenteres for tekst- rommet, det fenomenologiske (synlige) rommet, og det figurale rommet.) Jeg undersøker hvilke konsekvenser og muligheter Lyotards analyse kan få for billedrommet ved å ta utgangspunkt i begrepene bokstav og linje, se og høre, underlag og inskripsjon, tekstuert rom og synlig rom.

Jeg ønsker å gi et bilde av det figurale rommet ved å vektlegge dets overskridelse av avstand (negativitet) og dets desorganiserende mekanismer. Ved å stille spørsmålet om hvilken kropp dette rommet svarer til, introduseres den libidinale kroppen. Jeg vil trekke linjer tilbake til Merleau-Pontys utvidete stil-begrep og de koherente deformasjoner for å markere forskjellen mellom kropp og begjær som "formgiver". Til slutt vil jeg se det figurale i forhold til hendelsen, det formløse, det skjønne og det sublime.

DISCOURS, FIGURE

Discours, figure ble gitt ut i Paris i 1971. Så langt er bare utdrag av boken oversatt til engelsk.⁷⁶ Det er derfor på sin plass med en presentasjon av boken. Tittelen gir en indikasjon på bokens prosjekt. Diskursen og det figurale er to heterogene størrelser som utforskes gjennom hele boken. At et av kapitlene heter "Fiscours, digure", illustrerer at Lyotards prosjekt utover i boken er å vise hvordan diskursen og det

⁷⁶ Kapittelet "The Connivances of Desire with the Figural" i *The Lyotard Reader and Guide* red. Keith Crome and James Williams (2006, Edinburgh University Press, Edinburgh.) og "From *Discours, figure*" i *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader* red. Galen A. Johnston.

figurale virker på hverandre. Mens boken favner bredt, og det figurale er et begrep som nettopp må karakteriseres som overskridende, kan det være nyttig å peke på at innenfor språket er det figurale knyttet til retorikkens figurer, altså det som språket gir å se. Lyotard knytter diskursen og det figurale til hver sin sans og til en kulturell forståelse av verden. Diskursen er utviklet fra hørselen, og Lyotard spiller på det franske uttrykket *entendre* som er utgangspunktet for *entendement*, enighet. Når han streker opp diskursen historie, er det ved å henvise til Platons skyggelære og hele den jødisk-kristne historien med utgangspunkt i Skriften. Hans påstand er at hele den oksidentale kultur bygger på lyttende øyne eller til og med, mer brutalt, Ødipus sine punkterte øyne.⁷⁷ Det figurale på den andre siden, er knyttet til øyet og bygger videre på det synliges fenomenologi slik Merleau-Ponty utviklet den. Bokens uttalte prosjekt er da også å være et forsvar for det synlige og forsøke å gi det synlige, identifisert som det kulturelt undertrykte, oppreisning. Kapittelet "Veduta sur un fragment de l'histoire du désir" undersøker spillet mellom diskurs og figuralitet tilbake til middelalderen og påviser det figurales nærvær i kulturen.

Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier.⁷⁸

Det som er gitt, er ingen tekst. Lyotard retter fokuset mot en tykkelse/ugjennomtrengelighet (une épaisseur) i det sanselige som utgjør en konstitutiv forskjell som ikke kan leses, bare sees. Det er denne forskjellen som glemmes når man tenker signifikantene som gjennomsiktige. Forskjellen leder Lyotard inn på et studie av bokstaven og linjen, *lettre* og *ligne*, som avdekker det sanselige og romlige i det vi anser som rene tegn. Dette studiet skal jeg se nærmere på, men allerede nå kan det være fruktbart å merke seg at Lyotards undersøkelse også finner det sanselige i språket.

Utgangspunktet for definisjonen av diskursen er den strukturalistiske lingvistikken til Ferdinand Saussure. Dennes teori beskriver språket som et nettverk av mindre enheter, signifikanter, som er meningsbærende p.g.a. motsetningsforholdet som de står i til hverandre. Ved hjelp av motsetninger innad i systemet oppstår det betydning, og diskursens kjennetegn er at den produserer mening. For Lyotard er

⁷⁷ Lyotard, *Discours, figure*, 4. utgave (Paris: Editions Klincksieck, 1985), s.10.

⁷⁸ *Ibid*, s. 9.

dette en tilnærming som reduserer alle språkets uttrykk til signifikantenes innvortes spill og meningsproduksjon. I *Introducing Lyotard. Art and Politics* diskuterer Bill Readings hvordan diskurs bør forstås.

”The rule of discourse is thus the claim to order being as a structure of meanings, to identify existence with the representable by the establishment of the exclusive rule of a network of oppositions between concepts or signifiers.”⁷⁹

Det romlige arrangementet, nettverket av motsetninger som kjennetegner diskursen, kaller Lyotard *textuel*, tekstuel. Mens utgangspunktet for denne romlige strukturen er å finne hos Saussure, videreutvikler Lyotard det til et representasjonssystem som ikke er forbeholdt språket. Begrepene diskurs og figural er nettopp meningsfulle som verktøy til å overskride kategoriene språk og bilde. Sentralperspektivet holder han f.eks. frem som et eksempel på diskurs i maleri. Lyotard retter ikke kritikken mot diskursen i seg selv; som vi skal se er den viktig og nødvendig i hans teori. Men han går mot forsøk på å innlemme all eksistens i dette meningsproduserende nettverk. John Rajchman beskriver *Discours, figure* som ”a departure from a kind of linguistic bias in structuralism – its tendency, precisely to subordinate ”figure” to ”discourse”.”⁸⁰ Med andre ord, alt inngår ikke i diskursen og Lyotard rydder plass til det ikke språklige. Med det figurale presenteres noe som motsetter seg representasjon. Det er et tema som han kommer til å videreutvikle senere i forfatterskapet.⁸¹

Mens diskursen rommer vår forståelse av verden og uttrykker orden, er det figurale en urovekkende kategori. Det figurale er uendelig i sin sanselighet, uendelig i den forstand at tanken aldri kan tenke det ferdig. Vi står foran noe som ikke lar seg konsumere. Det figurale er det overskuddet som overskrider diskursen, diskursen kan ikke inkorporere det og gi det betydning, for det figurale er dette ”noe” som bare kan sees og ikke sies. Interessen for ugjennomtrengeligheten (*épaisseur*), signifikantens materielle og sanselige tilstedeværelse, har forbindelseslinjer til en materialistisk analyse. Men her er det viktig å merke seg at det figurale bare er tilstede hvis det materielle selv ikke er objekt for en betydning. Signifikantens materialitet må være fremmed for betydningen for å kunne regnes som figural.⁸²

⁷⁹ Bill Readings, *Introducing Lyotard: Art and politics* (London : Routledge, 1991), s.4.

⁸⁰ Rajchman, ”Jean François Lyotard’s underground Aesthetics”, i *October*, Vol 86, (Autumn, 1998), The MIT Press, s7.

⁸¹ Henviser til det sublime, vi vil se på dette senere.

⁸² Readings, *Introducing Lyotard*, s. 21.

I første del av boken ligger det figurale tett på det synliges fenomenologi slik Merleau-Ponty utviklet den, men i andre del knyttes det til Freuds lære og det skjer et skifte fra et fokus på det synlige til en interesse for visjonen. Forskyvningen i bruken av begrepet speiler til en viss grad det overskridende i betegnelsen.

I mai 1986 foreleser Lyotard ved University of California. Disse forelesningene er oversatt til norsk og utgitt under tittelen *Forflytninger. Lov, form, begivenhet*. Her kommenterer Lyotard sitt forfatterskap og peker selv på sammenhenger og utviklinger. Jeg tror presentasjonen han gir av boken *Discours, figure* er en introduksjon så god som noen.

Jeg følte at dette var en krisesituasjon og at noe måtte gjøres for å redde en plass for skjønnhet og følelse, gitt den store fortrinnsrett det lacanske system tildelte begrepet. Antageligvis var dette den viktigste tilskyndelsen til undersøkelsen av formproblemet som *Discours, figure* (1971) konstituerte. I dag undrer jeg meg over om ikke svarene denne boken tilbyr er for beileilige og om den forblir for tett opptil det begrep om det ubevisste som stammer rett fra Freud.⁸³

Lyotard ønsket å redde en plass for skjønnhet og følelse, og på mange måter er det verkets største gevinst å markere at det i kulturen finnes et usigelig Andre som han kaller *figure*. Gjennom boken undersøker han figurens tilstedeværelse i flere sammenhenger og viser at denne ikke kan reduseres til språk, men derimot virker på språket og preger dette. I sitatet skriver han videre at boken er en reaksjon på Lacan og tilbyr svar som er tett opptil Freuds begrep om det ubevisste. Et av prosjektene i *Discours, Figure* er så absolutt et forsvar av kunsten mot psykoanalysen med psykoanalysens egne midler. Med Lyotard egne ord er Lacans forståelse av form at disse er ”formasjoner dannet av det underbevisste, med det formål å tilfredstille krav og narre begjæret.”⁸⁴ I et slikt perspektiv representerer alltid kunsten noe fraværende som overjeget sensurerer. Det er dette som Lyotard *energetikk* motsier, hans innfallsvinkel betoner den affirmative karakteren til verket. ”They do not stand for, but stand; that is to say they function throught their material and it’s organization.”⁸⁵ Kunstverket gjemmer ikke på et skjult innhold, opplevelsen av det er forankret i et

⁸³ Lyotard, *Forflytninger. Lov, form, begivenhet*, oversettelse Nina Refseth (Oslo: Spartacus Forlag, 1992), s.21.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Lyotard, ”Beyond representation” overs. av Jonathan Culler i *The Lyotard reader*, red. Andrew Benjamin (Oxford: Basil Blackwell, 1989), s. 158.

direkte møte med krefter som ligger i overflaten. Disse kreftene studerer Lyotard med utgangspunkt i Freuds beskrivelse av begjæret. Her står vi foran en sammensatt kategori, på den ene siden *Wunsch*-begjær og på den andre Libido som igjen styres av kreftene *eros* og *thanatos*.⁸⁶

Men kritikken av Lacan ved hjelp av Freud er bare ett av bokens lag, minst like viktig er kritikken av den regjerende semiotiske analysens måte å beskrive estetisk form på.

Den strukturalistiske entusiasmen kunne føre til en forenklet reduksjon av sanseformer til konseptuelle strukturer, som om forstanden var den eneste evnen egnet til å nærme seg formene. Som etterfølger av Merleau-Ponty følte jeg at denne overrasjonaliseringen var som en "rasjonalisering", det vil si irrasjonell.⁸⁷

Discours, figure inneholder en kritikk av strukturalismen ved hjelp av Merleau-Ponty og det synliges fenomenologi, for så å presentere en kritikk av Merleau-Ponty som bygger på den freudianske forståelsen av begjæret. Det er dette komplekse vevet som beskrives av Bill Readings som en "lengthy and frequently difficult book that covers a lot of ground."⁸⁸ Og som vi husker åpner Lyotard selv for at en del av svarene i boken er vel beleilige for et tilbakeskuende blikk. Samtidig beskrives boken som "one of the most important essays on art written in the twentieth century."⁸⁹ Studiet av det figurale gir en avklarende forståelse av dette "noe" som diskursen ikke kan uttrykke og bestemme betydningen av. En ikke-reduksjonistisk håndtering av den overskridende karakteren som det figurale har, er ivaretatt nettopp fordi den er undersøkt innenfor mange forskjellige arenaer. Samtidig står vi foran begynnelsen av en undersøkelse som Lyotard kommer tilbake til gjennom hele sitt forfatterskap.

Jeg har selv valgt å vektlegge slektskapet som det figurale har med det synlige hos Merleau-Ponty og gi en forståelse av det figurale ved å betone forskjellen til det synlige i fenomenologisk forstand. Det innebærer at det er deler av *Discours, figure* som jeg har forholdt meg til i liten grad.

⁸⁶ Lyotard, "La peinture comme dispositif libidinal" *Des dispositifs pulsionnels*, 2. utgave (Paris: Christian Bourgois Editeur, 1980).

⁸⁷ Lyotard, *Forflytninger. Lov, form, begivenhet*, s.22.

⁸⁸ Readings, *Introducing Lyotard*, s. 3.

⁸⁹ Keith Crome and James Williams, "Introduction: Art –events", *The Lyotard reader and guide*, s. 283.

DYBDEN KAN IKKE SIES

Lyotard er, i følge ham selv, en av Merleau-Pontys etterfølgere. Men når han presenterer sitt prosjekt i innledningen til *Discours, figure* markerer han at trekk ved det bryter med Merleau-Pontys filosofi. Som kjent plasserer Merleau-Ponty mennesket midt i det synlige ved å insistere på at det også er synlig. På dette punktet er Lyotards strategi en annen. Vi har allerede sett at han skriver et forsvar for det synlige, men han understreker at hans utgangspunkt er midt i ordene.

”Au total donc, la profondeur paraît vide, dans son ombre noircissent toutes les vaches, et la vérité est qu’il faut commencer par là où on est : du sein des mots.”⁹⁰

Lyotard skriver at alt i alt virker dybden tom, og at i dens skygge er alle kuer mørke. Han påpeker at vi befinner oss midt blant ordene og at det er der han vil begynne undersøkelsen. Opplevelsen av dybden som tom står i kontrast til Merleau-Pontys beskrivelse av den som uovertruffen fylde. Vel og merke er det ikke Lyotards prosjekt å argumentere mot dybdens fylde, han ønsker derimot å fremheve dimensjonen av avstand som kjennetegner dybden. Ved å fremheve tapet av sansedata når tingene er langt borte fra oss, sier han noe om vår evne til å beskrive det som ligger i dybden. Lyotards forhold til den merleau-pontynske dybden er todelt. På den ene siden bygger han videre på den og er en tilhenger av den uendelige metthet som overskrider alle begreper. På et annet nivå kritiserer han Merleau-Ponty og foreslår en annen tilnærming til dybden. For Lyotard er det avgjørende at dybden overskrider refleksjonen og språket, og der er Merleau-Pontys prosjekt annerledes enn hans fordi det prøver å uttrykke en opprinnelig samhörighet med dybden forut for den konstituerte menneskelighet. Ved å understreke avstanden som er et aspekt ved dybden, argumenterer Lyotard mot en av hovedtankene i det synliges fenomenologi, reversibiliteten i det synlige. Lyotard problematiserer vårt tilgang til dybden ved å beskrive avstanden til kuene. Samtidig eliminerer han selv problemet og avstanden ved å ha språket, det menneskelige per excellence, som sitt utgangspunkt.

Lyotard stiller seg kritisk til Merleau-Pontys definisjon av det synlige som det som gjør det som er fraværende nærværende og mulig for oss å være fraværende fra oss selv. Lyotard karakteriserer dette som en ”ouverture ubiquitaire”⁹¹, og henspiller på den kristne guds evne til å være alle steder på en gang. Da dette uttrykket gjerne har

⁹⁰ Lyotard, *Discours, figure*, s.11.

⁹¹ Ibid, s. 19

en sarkastisk klang når det brukes om andre enn Gudfader, er det underforstått at Lyotard mener at dette punktet i fenomenologien bør tenkes om igjen. Kiasmen i det sanselige er modellen som Merleau-Ponty utarbeider av vår tilgang til dybden. Ved både å være sansende og sanset oppløses skillet mellom mennesket og dybden. Lyotard beskriver denne utvekslingen som et spill av fordoblinger og omveltninger. Han skriver at Merleau-Ponty søker kiasmens opprinnelse uten å redusere ubalansen i forholdet eller forflåte det som er utenfor meg i prosessen med å transcendere det immanente. Lyotard markerer dermed respektfullt rommet for forskjeller som finnes i ubalansen, men mener at kiasmen i det sanselige ikke ivaretar kategorien om det Andre.⁹² Lyotard ser dybden som stedet som rommer det som er kategorisk forskjellig. Dette står i kontrast til Merleau-Pontys tro på en uttrykkelig opprinnelse forut for den konstituerte menneskelighet. Lyotard gjør en kritikk av dennes tro på en opprinnelig enhet og et før-språklig uttrykk. Mens Merleau-Ponty argumenterer for Cézannes evne til å forene motsetninger i "Cézannes tvil", f.eks. intellekt og sansning, spiller Lyotard disse opp mot hverandre i et dekonstruktivistisk prosjekt⁹³. Merleau-Pontys skisserer opp muligheten for at språket skal utgå fra gesten og uttrykke den stumme sansningen eller tingene selv. Lyotard er skeptisk til å blande det som sies med det som sees eller det å tale og det å være stum. Det synlige har sin styrke når det kan virke på diskursen på egne premisser.

Selv om kritikken av Merleau-Ponty er bastant, er noen av grepene som Lyotard foreslår subtile. Riktignok arbeider Merleau-Ponty med å beskrive dybden, men han er tydelig på at dybden overskrider definisjoner og kategorier. Når Lyotard går i gang med sin undersøkelse av språket og påviser at det synlige er tilstede i det, er det takket være det synliges fenomenologi som Merleau-Ponty utviklet.⁹⁴ Forskjellen mellom disse to forståelse av dybden og det synlige ligger mest i at det synliges tilstedeværelse i språket hos Lyotard behandles som en fremmeds nærvær, potensielt forstyrrende og undergravende. Omvendt har diskursens tilstedeværelse i

⁹² Ibid, 21.

⁹³ Readings, *Introducing Lyotard*, "The juxtaposition of Merleau-Ponty and Saussure, the tracing of this necessary clash of textual and visible space, amounts to deconstruction of both structural linguistic and phenomenology" s. 8.

⁹⁴ Lyotard, *Discours, figure*, "On explore d'abord l'ordre du discours pour y désintriquer ce qui est proprement signification et ce qui est désignation, on isole ainsi un espace phénoménologique ou de vision dont les propriétés sont supposées tout autres que celles de la signification linguistique, sans qu'on les analyse vraiment, s'en remettant à la phénoménologie du visible que Merleau-Ponty avait faite." s.20.

det synlige samme desorganiserende effekt. Her er vi langt unna Merleau-Pontys stilbegrep, der deformasjonene som det synlige øver på språket, er koherente og går opp i en meningsfull helhet. Ved å insistere på dybden som absolutt forskjellig fra språket, ser Lyotard den som en urovekkende og overskridende kategori for språket og omvendt.

Som fortalt er Lyotard uenig i et viktig punkt av Merleau-Pontys utarbeidelse av det synliges fenomenologi. Lyotard mener at vi har det synlige på avstand, vi bebor det ikke. Det fraværende er fraværende i motsetning til Merleau-Pontys tese om at synet er det som gjør det fraværende nærværende. Lyotard argumenterer for at avstanden som ligger mellom meg og dybden er en negativ størrelse i fenomenologiens ellers affirmative univers.⁹⁵ Lyotard bygger videre på adskillelsen fra det jeg ser, mobiliteten og mulighetene som ligger i blick og gest, for å vise at fenomenologien bærer i seg et rom for begjæret.

Sens libidinal et sens sensible paraissent se recouvrir pour s'opposer ensemble à la signification de langage. C'est ce recouvrement qui se trouve, à la longue défait dans ce livre, le masque phénoménologique glissant sur – non pas le visage de l'inconscient que personne n'a jamais vu ni ne verra – mais sur le masque du désir. Le déclin et celui de la phénoménologie.⁹⁶

Lyotard skriver at han i *Discours, figure* gradvis viser at fenomenologien skjuler begjæret og at det bare er tilsynelatende at det sanselige og det libidinale overlapper hverandre der de motsetter seg språkets betydning. For ved å etablere en avstand (*écart*) og en negativ romlig størrelse i det synlige, viser han at organiseringen av det synlige rommet kjennetegnes av øyet og gestens mobilitet, men også avstandene som motiverer deres bevegelse. Lovene som organiserer det fenomenologiske rommet og avstandene artikulere han og sammenligner dem med lovene som styrer det diskursive rommet.

Lyotards forståelse av det synlige bygger på Merleau-Pontys distinksjon mellom å se og lese verden, men ved å argumentere for at det sanselige rommet kjennetegnes av avstander som igjen motiverer gesten, definerer Lyotard den romlige organiseringen av det synlige annerledes. Han tar utgangspunkt i avstandene i det synlige rommet i definisjon av det synlige rommet. Avstandene forandres hele tiden

⁹⁵ Ibid, s.55 Lyotard henviser til Merleau-Pontys kritikk av Satre.

⁹⁶ Ibid, s.20.

og er i ustanselig bevegelse som et resultat av den bevegelige kroppen. Rommet er strukturert av dybden og avstanden kan ikke annulleres. Rommet og sansningen er kontinuerlig. Kjennetegnene til det synlige rommet er: bevegelige avstander og kontinuerlig dybde. Det synlige rommet er strukturert med forskjeller. Lyotard artikulere forholdet som det synlige rommet står i til det tekstuelle, gjennom avstandene som preger begge rom. Reglene som organiserer dem er radikalt forskjellige. Avstandene i det tekstuelle rommet er negative opphold som holder tegnene som teksten består av adskilt. De er rigide og konstante, de differensierer tegnene, garanterer for tekstens meningsproduksjon. Det tekstuelle rommet er preget av diskontinuitet. Lyotard beskriver det som horisontalt, tegnene er gjennomsiktige og rommet er uten dybde. Det tekstuelle rommets struktur er motsetninger. Referenten, som kan være en virkelig ting, synlig og ugjennomtrengelig, er utenfor det tekstuelle rommet. Det er et avgjørende punkt i Lyotards analyse at språket ikke kan bemektige seg tingen selv uten å gjøre seg ineffektivt. Tingen selv er stum. Avstanden til referenten er også en lov som det tekstuelle rommet organiseres etter. Lyotard tenker det synlige og det tekstuelle rommet som heterogene. Det er enda et eksempel på at han avviser en opprinnelig enhet av syn og språk. Ved å blande det tekstuelle og synlige rommet kan man bare oppnå at de dekonstruerer hverandre.

SURREFLEKSJON

For Merleau-Ponty er det et poeng å åpne det menneskelige uttrykket mot en værens opprinnelighet. Vi har tidligere sett at maleriet for ham er et medium som kan få den stumme Væren i tale. Han utvikler også stil-begrepet til en videre kategori som skal kunne få tingene selv til å tale ved å bære i seg et aspekt av værens materialitet. Når Merleau-Ponty forflytter prosjektet med å få tingene selv i tale fra maleri til språk, kaller han det *surréflexion*, surreleksjon.⁹⁷ Denne operasjonen beskriver han som potensiell vanskelig fordi ordene skal brukes utover deres språklige mening til å uttrykke den stumme omgangen vår med tingene forut for språket. ”Un effort, peut-être difficile, qui les emploie à exprimer au-delà d’elles-mêmes notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites.”⁹⁸ Ambisjonen i en surreleksjon deler Merleau-Ponty med Lyotard. Den stumme erfaringen som

⁹⁷ Den bokstavelige betydningen er overrefleksjon, men jeg oversetter det til surreleksjon, inspirert av det beslektede ordet surrealisme.

⁹⁸ Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, s. 61.

Merleau-Ponty vil uttrykke, deler karakteristikker med det figurale, som ved å være diskursens Andre kjennetegnes ved sin stumhet og motarbeiding av betydning.

Mais l'effort que peut encore accomplir la parole, c'est de réaliser sur son langage même cette transgression des espacements, cette mobilité, cette profondeur qui caractérisent la référence du discours et que le structuralisme omet. Ce n'est pas dessiner ou peindre même, c'est peindre et dessiner avec et dans les mots ; Merleau-Ponty appelait ça la surréflexion.⁹⁹

Betydningen av begrepet surreleksjon for Lyotard er en overskridelse av de rigide, negative avstandene (écarts) som regulerer språket. Overskridelsen skjer nettopp ved å introdusere det visuelle i språket, male og tegne med ord, og dermed gi språket dybde som strukturalismen ikke gir rom for, men som finnes i referenten. Lyotard skriver at Merleau-Ponty ville introdusere gesten, det sanseliges bevegeligheten i språkets rigide struktur,¹⁰⁰ men for ham selv er ikke gesten tilstrekkelig for å utfordre språket. Han skriver selv at han går samme vei som Merleau-Ponty, men i motsatt retning. Han aksepterer gesten som et mulig utgangspunktet for å introdusere det synlige i språket, men for ham gjemmer gestens mobilitet "l'énergetique et la fulguration du désir."¹⁰¹ Gesten interesserer Lyotard som uttrykk for energetikk og begjær. Begjæret styres ikke av realitetsprinsippet som den sansende kroppen følger og har dermed en romlig mobilitet som kan forstyrre den romlige organiseringen av både det fenomenologiske og det tekstuelle rommet ved å overskride de negative oppholdene.

Lyotard aksepterer begrepet surreleksjon, men hans prosjekt er ikke å gi det sanselige plass i diskursen. Diskursen er i hans øyne en nødvendig og vesensforskjellig meningsbærende konstruksjon som har sitt eget virtuelle rom og derfor adskilt og beskyttet fra det sanselige. Det synlige som kan virke i språket er av en annen karakter, det tilhører et slags *inter-monde*¹⁰², mellom-verden, som sees av et øyet som ikke tilhører noen. Altså et øye som ikke tilhører en kropp, men derimot er det synlige som oppstår når kroppen sover. Drømmen og begjærets syn. Når Lyotard skriver om begjær, er det ensbetydende med sterke krefter, og det er disse som er sterke nok for å overskride diskursen og dermed øve vold på dens orden.

⁹⁹ Lyotard, *Discours, Figure*, s.53.

¹⁰⁰ Ibid. s.56.

¹⁰¹ Ibid. s. 56.

¹⁰² Ibid, s.18. Et uttrykk som Lyotard har funnet hos Klee. Senere i boken skriver Lyotard *entre-monde*.

Il se dédouble, on la dit, en intervalle invariant du système et espacement mobile du voir. Et ce dédoublement est tellement essentiel que, si la surréflexion peut s'incliner du côté de la poésie ou du rêve, c'est que l'un comme l'autre suppose évidemment la langue, mais la langue défaite, évidemment l'intervalle invariant de la table, mais cette intervalle travaillé et soumis à distorsion, "vibrant jusqu'à se disjoindre".¹⁰³

Surreleksjonen som Lyotard beskriver som en fordobling, forutsetter tilstedeværelsen av negative romlige størrelser både i det synlige og diskursen. Lyotard skriver at surreleksjonen er tilstede i poesi og drøm, fordi de begge forutsetter språket. Men det er en form der språket tas fra hverandre. Intervallene i det tekstuelle rommet strekkes ut av form. Surreleksjon er derfor en språklig form som vibrerer til punktet der det går av ledd. Strekket i diskursens velorganiserte nettverk er på grensen av hva det kan tåle og et resultat av at både det synlige og tekstuelle rommet overskrides. Denne sammenblandingen og gjensidige overskridelse av språket og det synlige som begjæret øver, er et figuralt rom.¹⁰⁴ Når Lyotard introduserer begjæret som gestens egentlige vesen, fører han inn energi som bærer i seg både destruerende og desorganiserende krefter og tenker dermed surreleksjon (eller det figurale rom) som en arena som motsier både verden slik vi sanser den og språkets struktur. Et rom eller språk der orden og helhet er undergravd.

Som vi så i forrige avsnitt, fremholder Lyotard at organiseringen av det synlige og diskursen tilhører heterogene rom. Forskjellene er av en karakter som undergraver en syntese av språk og dybde/synlighet. Jeg skal nå se nærmere på Lyotards kategoriske punktering av enhet, eller god form, feltet som jeg undersøker det i er billedrommet. Første spørsmål jeg stiller er hva som er forskjellen på å se og lese? Gjennom dette skal jeg følge Lyotard mot de muligheter han mener fraværet av et koherent billedrom tilbyr.

Forskjellen på å se og lese, et sted og en samtale

Fordi det å se og lese i vår kultur kan gå inn i hverandre, og bilder kan være laget for å leses, blir forskjellen mellom hva Lyotard legger i disse posisjonene tydeligere ved at han streker opp deres respektive opprinnelse. I den forbindelse knytter han det synlige til det å oppleve et sted. "The sense of a place its genius is itself local: it requires the being there of colours, values, lines, and they have to be seen if what is, is

¹⁰³ Ibid, s.55.

¹⁰⁴ Jeg forsøker å gi et bilde på hva et figuralt rom er på s. 48 og utover.

to be known.”¹⁰⁵ Ved å være knyttet til sted har det synlige alltid karakter av dybde, og sånn sett også avstand, vi kan bevege oss mot det. Fordi det synlige overskrider begreper må det sees for å kjennes. Jeg vil fremheve to ting som motiverer Lyotards understrekning av det synliges steds karakter. På den ene siden mobiliteten, øyet og kroppens bevegelsesfrihet når det ser. Det andre er det at det synlige oppleves vertikalt, som dybde, ikke flatt.

Hovedgrepet Lyotard gjør for å etablere et territorium for det synlige, utilgjengelig for det lesende øyet, er å forbinde lesning ikke med synssansen, men med hørselen. I den forstand er teksten et spor etter et ord, det lesende øyet er lukket og hører ordet. Den egentlige teksten er tale og derfor usynlig, tegnet er gjennomskiktig og det henviser til tekstens betydning. Her vil jeg også trekke frem to momenter. Ved å binde lesningen til tale, streker Lyotard opp en spesifikt fysisk posisjonering vis à teksten. Utviklet fra en samtale ansikt til ansikt, plasserer man også teksten en face, frontalt foran seg. Teksten evne til å formidle mening er avhengig av at dette forholdet respekteres. Tegnenes transparens er avhengig av at de kan skilles fra hverandre, bokstavene **n** og **u** er avhengig av en stabil synsvinkel for å fungere som tegn.¹⁰⁶ Det andre punktet er at det franske ordet for å høre, *entendre*, gjør det mulig for Lyotard å koble lesningen og diskursen til *entendement*, konsensus/enighet. Dette trekket ved det tekstuelle er grunnen til at den radikale *forskjellen* aldri kan rommes i diskursen som er strukturert med motsetninger. Det figurale blir i *Discours, figure* gjentatte ganger beskrevet som stumt, fantasien og begjæret som døvt. Det døve og stumme er i denne sammenhengen garantister for en verden utenfor diskursen velorganiserte rom.

Bokstav og linje, gjenkjennelse og det figurales langsomhet

Lyotard utvikler to kategorier inskripsjoner, *lettre* og *ligne*, bokstav og linje, som svarer til posisjonene se og høre. ”La lettre est le support d’une signification conventionnelle, immatérielle, à tous égards identique à la présence du phonème. Et le support s’efface derrière ce qu’il soutient : la lettre ne donne lieu qu’à la reconnaissance rapide, au bénéfice de la signification”.¹⁰⁷ Lyotard definerer bokstaven som en beholder for en immateriell betydning, hvis tilstedeværelse er identisk med et

¹⁰⁵ Lyotard, ”Figure forclosed” overs. av David Macey i *The Lyotard reader*, red. Andrew Benjamin s. 84.

¹⁰⁶ Lyotard, *Discours, figure*, s. 212-213.

¹⁰⁷ *Ibid*, s. 212.

fonem. Beholderen selv viskes ut så snart innholdet er grepet. Det som kjennetegner lesningen av bokstaven er rask gjenkjennelse. Spørsmålet om gjenkjennelse er omdreiningspunktet for forskjellen mellom det figurale og det diskursive, eller linje og bokstav. Det er en del av en videre problematikk, nemlig Lyotards tro på at vi i verden møter det ukjente og avvisningen av en pre-logos i kroppen. Graden av gjenkjennelse blir et av kriteriene som avgjør om noe leses eller sees. "On peut poser en principe que moins une ligne est "reconnaissable", plus elle est à voir ; et ainsi échapper davantage à l'écriture, et se range du côté du figural"¹⁰⁸ Det ligger et tidsaspekt i spørsmålet om gjenkjennelse. Mens lesningen og bokstaven fører til rask gjenkjennelse og en konsumering av streken, vil linjen by på motstand. Linjen er tilstedeværelse, den har et overskudd av form med hvilken den øver motstand mot tanken. "De nouveau elle va ralentir l'oeil et le jugement, oblige l'esprit à stationner devant le sensible. Cette lenteur requise par le figural vient de ce qu'il oblige la pensée à abandonner son élément, qui est le discours de signification".¹⁰⁹ Linjen er figural når den bremser øyet og dømmekraften, hefter sinnet ved det sanselige og berøver tanken for betydninger. Gjennom Lyotards presentasjon av den figurale linjen, blir vi kjent med at det figurale har et eget tempo og krever langsomhet.

Lyotard bemerker at ugjenkjennelighetskriteriet er mangelfullt fordi det definerer negativt. Han trekker derfor inn forholdet som inskripsjonen står i. "Le texte et la figure engendre, chacun respectivement, une organisation propre de l'espace qu'ils habite."¹¹⁰ Teksten og figuren frembringer på hvert sitt vis, en særegen organisering av rommet de står i. Linjen er figural når den ikke fastholdes i et forhold som gir den en umistelig verdi.¹¹¹ Med andre ord er det ikke bare linjen i seg selv, men forholdet som den er innskrevet i som avgjør om den leses eller sees.

Forholdene som den figurale linjen og bokstaven står i

I kapittelet "Veduta sur un fragment de l' "histoire" du désir" streker Lyotard opp diskursen og det figurales historie ved å gå tilbake til et prehistorisk øyeblikk da disse var integrerte i hverandre. Et eksempel på det er myter. Hans påstand er at det figurale siden er blitt skjøvet ut av diskursen og kommer til uttrykk som et fortrent kulturelt Annet. I illuminasjoner fra middelalderen finner han eksempel på at bilder også får

¹⁰⁸ Ibid, s. 217

¹⁰⁹ Ibid, s. 218

¹¹⁰ Ibid, s. 211.

¹¹¹ Ibid, s. 219.

som oppgave å tale klart. Deres *tekst* er den hellige skrift. Ved at det talende bildet viser til en usynlig tekst, henviser Lyotard til en fiktiv bakside som bildets betydning står på.¹¹² Hans hypotese er at teksten, som inskripsjon, er avhengig av underlaget for å ha noe å stå på. Han skriver at "c'est à l'écriture qu'il est essentiel de ne pas chercher à faire s'évanouir le support où elle s'inscrit."¹¹³ Med andre ord er det selvutslettende for skriften å viske ut sitt underlag. Det er i den forbindelse at vi igjen møter det synlige, i betydningen av det figurale, som iboende dybde i flaten, mens teksten gjennomsiktighet er bygget på et stabilt og nøytralt underlag. Dybde i flaten er en fornektelse av det flate underlaget.

Imidlertid definerer også Lyotard sentralperspektivet som lesbart. I likhet med Merleau-Ponty fastholder han at sirkelen som p.g.a. perspektivets fordreining tegnes som en oval, ikke svarer til det levende øyet. Han kaller det geometrisk skrift, *écriture géométrique*. Det er paradoksalt at veggen punkteres og bildet blir vindu, samtidig som den usynlige baksiden opprettholdes og inneholder de abstrakte geometriske formenes "betydning".

"Sur cette rotation nous saisissons exactement la procédure de l'écriture: la transcription de la profondeur en longueur et largeur et la transformation correlative de la vitre transparente en support opaque."¹¹⁴

Ved rotasjon mener Lyotard overgangen fra å vise det som skriften inneholder til å skrive det som vises. Sentralperspektivet er i hans øyne en metode for å skrive om dybden til lengde og bredde og inneholder en forvandling av vindu-illusjonen til ugjennomsiktig underlag. I roteringspunktet mellom de to regimene av tekst identifiserer han to tekstuelle rom, koherente på hver sin måte, på kollisjonskurs eller i samhörighet gjennom kompromisser. Møtet mellom to heterogene tekstuelle rom, studerer Lyotard hos maleren Masaccio. "Le Tribut" i Capella Brancacci skriver Lyotard at er et utmerket uttrykk for stedet og forskjellens (som bærer i seg den figurale kraften som finnes i mytene) rotasjon mot skriftens fortelling.¹¹⁵ Lyotard gir Masaccio æren for å oppdage et uendelig og kontinuerlig rom der scenen utspiller seg uten bakgrunn.¹¹⁶ Masaccios bruk av farge for å åpne rom, sammenligner han med

¹¹² Ibid, s. S 197.

¹¹³ Ibid, s. 190-191.

¹¹⁴ Ibid, s. 206.

¹¹⁵ Ibid, s. 408-409.

¹¹⁶ Ibid s. 198.

Cézannes.¹¹⁷ Måten to romlige systemer sameksisterer skaper et rom for uvisshet, det er det figurales spillerom.

L'étendue aperçue dans les *vedute* d'un espace cubique constitue une organisation dans laquelle l'ouvert, l'extérieur, est présenté comme *l'ailleurs* de l'interne et du clos, et celui-ci comme une scène dressée dans un monde tout différent de ce qui se passe "dehors". L'intérieur est le plus souvent ce qui reste écrit, codé selon le récit chrétien, l'extérieur (paysage, ville, deuxième scène, nature morte, et même autre intérieure) au contraire tolérant un traitement plastique différent dû à son caractère profane. L'effet de représentation est obtenu par la combinaison d'un espace textuel et un espace figural : l'écran plastique est traité là comme support graphique, ici comme vitre d'une fenêtre donnant sur un espace profond.¹¹⁸

Sameksistensen mellom det åpne rommet og skriften i Masaccio fresker settes i system med motivet *vedute*. Lyotard benytter det som eksempel på en organisering av bildet i et eksteriør og et interiør. Lyotard skriver at eksteriøret presenteres som interiørets andre, og vi ser her en parallell til hans beretning om diskursens utstøtning av det figurale. Det er interiøret som oftest er lesbart, kodet etter kristne fortellinger, mens utescenen åpner for større frihet i utformingen fordi den er av verdslig karakter. Organiseringen inne- og uterom avspeiler også forholdet mellom diskursen og det figurale i den forstand at Lyotard definerer diskursen som et lukket system som ikke kan inneholde det figurale uten overskridelse. Den samme skjermen er behandlet som grafisk underlag og vindu som åpner mot dybden.

Merleau-Ponty, konsensus, kategorisk forskjell

Merleau-Ponty og Lyotard har beslektede synspunkter i forhold til den geometriske oppstrekningen av bilderommet og vektlegger begge forskjellen på å se med ett øye eller to. I Merleau-Pontys kritikk av *La Dioptrique* konkluderer han med at Descartes erstatter det levende øyet med en optikk for blinde. For Lyotard representerer en organisasjon av det synlig ut fra et ikke seende en mulighet for å konstruere et koherent diskursivt rom.

Merleau-Ponty a tenté montrer que la *Dioptrique* repose en son principe sur l'élimination de l'oeil vivant, de sa mobilité génératrice d'espace, et de sa puissance des icônes" qui lui correspond : optique d'aveugle dont la fonction est en effet de débarasser le champ visible de son hétérogénéité intrinsèque pour en faire un espace d'entendement, un "espace à entendre".¹¹⁹

¹¹⁷ Ibid, s. 204.

¹¹⁸ Ibid, s. 203

¹¹⁹ Lyotard, *Discours, figure*, s.183

Lyotard trekker linjer videre til sin egen tese når han skriver at den iboende heterogeniteten i det visuelle skyves bort til fordel for et rom for enighet. Ved bruk av spillet på *entendre* beskrives dette rommet som hørbart heller enn synlig. Inndelingen i et enhetlig hørbart rom og et heterogent synlig rom bunner i en kritikk av Merleau-Ponty. Vi husker at Merleau-Ponty med stil-begrepet ser det som kunstnerens oppgave å forme de spredte sanseinntrykk til en koherent helhet og uttrykke seg i en enhetlig form, med sin kropp. Ved å insistere på at det synliges kjennetegn er forskjellen, i betydningen mangfold, uvisshet og uorden, understreker Lyotard at det synlige av natur overskrider koherente helheter.¹²⁰ Når Lyotard også peker på noe ”hørbart” i Merleau-Pontys beskrivelse av det synlige rommet, gjør han i realiteten et oppgjør med hele den fenomenologiske tradisjonen for hvilken å *skue* verden er grunnleggende.

Avfeielser av en koherent synlig helhet trekker Lyotards interesse mot de sammenføyningene som helheten er formet gjennom. I møte mellom heterogene rom og divergerende regelsystemer befinner det seg et rom hvor hendelsen kan inntreffe og det synlige maksimaliseres, bli til et annet og absolutt synlig. Lyotard skriver at ”l’essence du visible n’est pas objet d’expérience, et la bonne forme n’est pas sa règle.”¹²¹ Ved å utfordre forbindelsen mellom det synlige og vår kropp som formgiver og sted for taus viten, kommer det synlige som formløst og uvisst i fokus. Kroppen blir til et sted hvor hendelsen og møte med det ukjente kan skje. Essensen av det synlige er ikke erfaringen,¹²² og den gode formen er ikke regelen som det følger. Hva finner Lyotard i regelforvirringen som oppstår når en god form utfordres?

Et annet synlig i sømmen av romlige organisasjoner

Rommet som Lyotard oppdager hos Masaccio, i det limbo som oppstår ved at regelsystemene annullerer hverandre og den gode formen sprekker, er et forestilt rom (espace imaginaire). Merleau-Pontys ideal om å uttrykke alt som finnes, blir supplert av Lyotards interesse for kunst som kan uttrykke det som ikke finnes. To forhold virker inn på mulighetene for bilderommet for å åpne seg for forestillingskraften. Spørsmålet om gjenkjennelse er sentralt.

¹²⁰ ”le caractère propre du visible, qui est la différence, réapparaît.” Lyotard, *Discours, figure*, s. 183

¹²¹ Ibid, s. 183.

¹²² Dette er en kritikk av *la chaire savante* vi kommer tilbake til dette ved kapittelets slutt.

Mais cette reconnaissance, qui est la lecture, c'est-à-dire à la saisie immédiate du signifié sur le signifiant, est fortement combattue par une autre opération (...), la rêverie.¹²³

Gjenkjennelse levner ikke rom for fantasien. Som vi husker motarbeider den figurale linjen gjenkjennelse. Ved lesning er tegnenes sanselighet fraværende og i forholdet mellom inskripsjon og underlag er det ingen dybde. Fraværet av dybde fører til mangel på spillerom for drømmerier. Lyotard skriver at forholdet til underlaget er avgjørende,¹²⁴ det grenseløse, åpne rommet skal til for at fantasien skal få fritt spillerom.

Une scène sans toile de fond, c'est un espace ouvert pour que le désir et l'angoisse y représentent sans fin et sans loi leurs rejets.¹²⁵

At rom for forestillingskraften blir et nærmest bokstavelig krav om dybde i bildet og fravær av bildets grunnplan, er en konsekvens av begjærets lovløshet. Lyotard skriver at angst og begjær kan representere sine utskudd uten lov og ende i et rom som er åpent og uten bunn. Når det tekstuelle og fenomenologiske rommets lovmessighet blir undergravd, oppstår et annet rom der det lovløse begjæret organiserer rommet.

chez Masaccio c'est la découverte de l'absence d'un monde, d'un espace, ou la fantasmagie jusqu'alors captée et sublimée dans le récit chrétien de la Rédemption se déclare en lui et va le faire exploser, la découverte d'un espace qui n'est plus sacré (textuel) et pas encore géométrique (textuel), mais imaginaire.¹²⁶

Hos Masaccio oppdager Lyotard fraværet av verden. Den overnaturlige kraften i de kristne fortellingene eksploderer i et rom som ikke er tekstuert. Ved at verden med sine lover, enten de er fysiske eller tekstlige, støtes ut av bildet, åpnes et rom som fantasien kan komponere. En mellom-verden der radikalt forskjellige rom er på kollisjonskurs.

Mellom-verden eller *entre-monde* er som nevnt et begrep som Lyotard finner hos Paul Klee. Rommet som strekes opp ligger bortenfor forståelse og gjenkjennelse. Om problematikken bak begrepet mellom-verden skriver Lyotard: "elle est celle d'un "entre-monde", d'une autre nature possible, prolongeant la création, rendant visible ce qui ne l'est pas, sans pourtant tomber en servitude sous l'imaginaire subjective."¹²⁷ I

¹²³ Ibid, s. 197

¹²⁴ Ibid, s. 196.

¹²⁵ Ibid, s. 198.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Lyotard, *Discours, figure*, s. 224-225.

sitatet kommer to elementer til uttrykk som er sentrale for å forstå hva mellom-verdenen rommer. Det ene er dens karakter av *annen* natur, som en forlengelse av at skapende prosesser gjør synlig det som ikke er synlig.¹²⁸ Det andre er at kunstverket som mellom-verden ikke skal tjene den subjektive fantasi. For å sikre overgangen fra personlig forestilling til kunstverk er malerens oppgave i dette tilfelle å gjøre maleriet til objekt.¹²⁹ Tingliggjøringen av maleriet kan virke overraskende i en sammenheng der det ikke-konsumerbare forsvares. Forklaringen ligger i at mellom-verdener oppstår i motsetningsforholdet mellom linjen og bokstaven. Lyotard beskriver hvordan mellom-verdenen i Klees bilder bygges i spillet mellom subjektiv fantasi og maleriet som ting hvis overflate er dekket av spor etter arbeidsprosessene. Mens linjen virker på kroppen og gir forestillingsevnen fritt spillerom, fungerer sporene etter arbeidet med å konstruere representasjonen som skrift. Mellom-verdenen som bildet rommer ligger strukket i mellom forestillingens uendelighet og maleriets presise tinglighet, og blikket dras imellom dybden og flaten. Lyotard beskriver linjen i Klees bilder som polyfonisk, man kan kanskje si at selve rommet i bildet er polyfonisk fordi det ikke svarer til en enhetlig synsvinkel. Både i Masaccio og Klees bilder er fraværet av romlig enhet begynnelsen på uendelige muligheter. Jeg vil fortsette å undersøke mulighetene som ligger i en mellom-verden ved å se nærmere på hva det figurale rommet rommer.

TRE VINKLINGER PÅ DET FIGURALE ROMMET. EKSEMPEL EN: DRØM

Jeg vil i første omgang prøve å forstå det figurale rommet som beslektet med drømmen fordi det er slik det introduseres i *Discours, figure*. Lyotard tar utgangspunkt i Freuds teori om drømmearbeid og undersøker hvordan begjæret kommer til uttrykk gjennom figurer i drømmer. Det er mulig å oppfatte drømmen som idealet for det figurale rommet hvis man er innforstått med at Lyotard argumenterer mot Lacans formel om at "the unconscious is structured like language"¹³⁰ og foreslår det ubevisste som en uformel matrise. Både drømmen og det figurale karakteriseres som kategorisk overskridende. Freud identifiserer operasjoner som er karakteristiske for drømmearbeidet og Lyotard undersøker disse i forhold til prinsippene som

¹²⁸ Det kan tydeliggjøre forskjellen fra synliggjøringen som Merleau-Ponty beskriver at Lyotard også karakteriserer mellom-verden som *dénaturé* og *transnaturel*. Ibid, s. 237.

¹²⁹ Ibid, s. 237

¹³⁰ Rajchman, "Jean-Francois Lyotards underground aesthetics" s. 7.

organiserer det fenomenologiske og det tekstuelle rommet.¹³¹ Det figurale rommet presenteres således som et rom der diskursen og fenomenologiens lovmessighet overskrides etter samme desorganiserende prinsipper som bearbeider det våkne liv i drømmen.

Det figurale som romlig organisasjon er en overskridelse av avstandene i diskursen. Det er operasjonene som Freud kaller forflytning og fortetning som desorganiserer avstandene i det tekstuelle rommet. Som nevnt mener Lyotard at diskursens meningsproduksjon er avhengig av at elementene den består av holdes adskilt. Dette gjøres via regelmessige pauser/opphold. I en tekst består disse av hvite opphold som kjennetegnes ved å være tomme/fraværende for vårt blikk. Den andre faktoren som diskursens orden er avhengig av, er avstand til referenten. I språket er objektet pr. definisjon fraværende. I drømmearbeidet overskrides disse lovmessighetene.

Violation des deux négations par conséquent : de la négativité qui tient à distance les termes du système, et de celle qui tient à distance variable l'objet du discours.¹³²

Det nye rommet som oppstår når de romlige forholdene i diskursen overskrides, kjennetegnes av ustoppelig bevegelse. Når mellomrommene som strukturer systemet forandres, oppstår nonsens og kortslutning av mening. Ved å annullere avstanden til referent, forveksles ordet med tingen og det åpnes for ord-magi og allmektiggjøring av tanken.

L'espace où ceux-ci s'inscrivent et qu'ils engendrent, est donc un autre espace, il diffère de celui du système en ce qu'il est mobilité incessante ; de celui de la référence en ce qu'il prend les mots pour des choses. La mobilité dans le champ systématique de la langue et de l'ordre discursif y introduit des court-circuits de sens et des "non-sens" ; la transgression de la distance référentielle ramène à la magie, à la "toute-puissance de la pensée".¹³³

Lyotard er imidlertid like opptatt av å vise hvordan det figurale rommet overskrider det fenomenologiske. Idéen om en synlighet som ikke utgår fra et subjekt, et syn som ikke noe øyet har sett, markerer begynnelsen av et synlig som ikke har kroppen som utgangspunkt.

Il faut vraiment prendre en considération le fait que nous *dormons* en rêvant, et que justement la connaturalité du corps et du monde est suspendue par une immobilité qui n'a pas seulement

¹³¹ I vår sammenheng er forflytning og fortetning mest relevant.

¹³² Lyotard, *Discours, figure*, s. 275.

¹³³ *Ibid.*, s. 275.

pour fonction d'éliminer le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps, et surtout, que ce monde qui se creuse et s'offre à l'intérieur de la scène corporelle en expansion, et les figures qui s'y produisent n'y sont nullement régies par les règles de la connaturalité, par les directions de l'espace perceptif, par la constitution en profondeur qui fait des choses "réelles" avec des signes nous offrant une de leurs faces et nous masquant les autres.¹³⁴

Lyotard skriver at man må ta inn over seg at vi sover når vi drømmer og at enheten av kropp og verden oppheves av søvnens stillstand. Kroppen tar verdens sted. Den nye verdenen som vokser og tilbys figurene som drømmen produserer, er på ingen måte styrt av den våkne menneskekroppens samspill med verden. Både retningene i det sansbare rommet og dybdens gradvise tilsynekomst oppheves og resultatet kan være at tingens forside og bakside begge er synlige eller at vi innehar forskjellige posisjoner i rommet samtidig.

On a bien affaire à une représentation, mais les règles de l'espace scénique ne sont plus celles de l'espace sensible. Ce n'est pas seulement le texte de l'auteur qui est caviardée, surimprimé, brouillé, c'est aussi la figure des acteurs, la place où il se tiennent, leur vêtement, leur identité ; quant aux décors ils changent en pleine action, sans crier gare. L'action elle même n'a pas d'unité.¹³⁵

Lyotard beskriver drømmen som en forestilling der scenerommets regler er andre enn i det sanselige rommet. Manuset er uklart i likhet til skuespillernes ansikter, sted, klær og identitet. Scenografien og handlingen forandrer seg uten forvarsel og mangler enhet. I avsnittet fremgår det at det både er teksten og det sanseliges struktur som overskrides, motarbeides og fremmedgjøres. Den ugjenkjennelige forestillingen spilles i et figuralt rom.

Eksempel to: flytende ord

Ved å bruke drømmen nærmest som modell for det figurale rommet oppnår Lyotard å tydeliggjøre at det figurale er en tilstand der både kroppen og språket overskrides. Når Lyotard flytter blikket fra drømmescenen til to serier av Michel Butor, trer begjæret tilbake som forklaringsmodell. Forholdet som analyseres er de romlige forholdene som oppstår ved simultan tilstedeværelse av det synlige og det leselige. Seriene til Butor er trykt i *Discours, figure*. Den ene heter "Illustrations" og kom ut på Gallimard i 1964, og den andre "L'appel des Rocheuses" ble trykt i nr 197 av *Réalités*

¹³⁴ Ibid, s. .276.

¹³⁵ Ibid, s.277.

i 1962.¹³⁶ Mens den første skriver seg inn i tradisjonen etter den konkrete poesien, spiller den andre på forholdet mellom tekst og bilde i magasinreportasjer. Lyotard sammenligner Butors arbeid med Apollinaires *Calligrammes*¹³⁷ ved å trekke frem forskjellen mellom den grafiske bokstaven (lettre) og den formbare linjen (ligne). Han skriver at Butor ikke forveksler linjen og bokstaven, og bruker teksten "La colombe poignardée et le jet d'eau" som eksempel på at bokstavene kan organiseres etter en linje og blir til en tegning.¹³⁸ I forholdet han undersøker er noe sanselig ført inn i teksten, samtidig som tekstrommet består. Av den simultane tilstedeværelsen av to heterogene rom oppstår et tredje rom, det figurale. Organiseringen av boksiden er ustabil fordi det synlige spiller i teksten og undergraver tekstrommets rigide struktur. De to opprinnelige strukturene blandes uten å konstruere en enhet. Fraværet av regler og koder som kunne samordnet det hybride rommet til en helhet, forandrer handlingen av å se. Rajchman beskriver forskyvningen i forholdet til det synlige slik.

It was rather freeing the visible and, more generally, the sensible, or the *aisthesis*, from "representation" and the kind of "discourse" traditionally associated with it. Seeing and more generally sensation, then becomes "experimental" just when it thus encounters or presents something "unrepresentable," even "inhuman," prior to code or discourse.¹³⁹

Om jeg går tilbake til mitt tema, forholdet mellom den merleau-pontinske dybden og det figurale rommet, er det relevant å påpeke likheten mellom et skapende syn og et eksperimenterende syn. Begge behandler det synlige som pågående hendelse, forut for begrepslig enhet.

Jeg ønsker å ta utgangspunkt i beskrivelsene som Lyotard gjør av Butors boksider. Han sammenligner spillet av det synlige i teksten med vann, og foreslår å se teksten som flytende ord. Grunnen til at disse avsnittene kan være av spesiell interesse er linjene som kan trekkes tilbake til Merleau-Pontys beskrivelse av det poetiske synet, hvor vann også spiller en rolle.

Comment ce travail du sensible loge-t-il ses effets dans l'ordre intelligible du discours?¹⁴⁰

¹³⁶ Begge er gjengitt i *Discours, figure*.

¹³⁷ Paris, Gallimard, 1925

¹³⁸ "De fait argument radical : ne pas confondre la lettre avec la ligne." Lyotard, *Discours, figure*, s. 269.

¹³⁹ Rajchman, "Jean-Francois Lyotards underground aesthetics", s. 8.

¹⁴⁰ Lyotard, *Discours, figure*, s. 267.

Lyotard spør hvordan det sanseliges arbeid smyger sine virkninger inn i diskursens orden, og leder oss dermed inn på et spor. Ved å snakke om det sanseliges arbeid forbindes det synliges omarbeidelse av tekst og bokstav med drømmearbeidets bearbeidelse av drømmeteksten. Mens det var Freud som kartla drømmearbeidet, bygger virkningene av det sanseliges arbeid derimot på det synliges fenomenologi. Forholdet kontinuitet/diskontinuitet og forholdet motsetning/forskjell kommer vi stadig tilbake til når det fenomenologiske og tekstuelle rommet skal skilles fra hverandre. Å se en tekst, i motsetning til å lese den, innebærer å være tilstede i den kontinuerlige bevegelsen i det blikket stryker over teksten. "The eye moves, it participates in the visible, leading an opacity to the visible as a resistance or friction on the retina. And this friction a continuous or motivated relation."¹⁴¹ Bill Reading beskriver prosessen av å se en tekst, og vektlegger ugjennomtrengelighet og motstand så vel som kontinuerlighet og motivasjon. Hva vil det si at blikket møter teksten med kontinuerlig motstand? Ved å forholde seg til teksten som sanselig, heller enn meningsproduserende, undersøkes også de meningsfrie partiene i teksten. I stedet for et lesende blikk som forstår teksten takket være tomme, tegnløse opphold som strukturer organiseringen av tekstrommet, har vi et blikk som "ser" hullene. Gjør disse også ugjennomtrengelige.

les intervalles, fonctionnant simultanément comme lieux vides où s'effectuent l'opposition, et comme blancs "plein" irréversibles porteurs de différences. ¹⁴²

I en og samme tekst kan intervallene mellom de typografiske tegnene være tomme markeringer for å holde tegnene fra hverandre og hvite "fulle" bærere av forskjell. Forholdet mellom tom og tett/full finnes også i Merleau-Pontys beskrivelse av forskjellen mellom å se og lese verden: "Enhver visuell størrelse, uansett hvor enkeltstående den er, fungerer samtidig som dimensjon, for den viser seg som resultat av en sprengning av Væren."¹⁴³ Ved å sammenligne beskrivelsen av å se en tekst med den av å se verden, ser vi en likhet, det sanselige blikket opplever ikke negativitet, bare ugjennomtrengelig fylde og forskjeller som overskrider alle forsøk på å oppta den sanselige informasjonen i språket.

¹⁴¹ Bill Readings, *Introducing Lyotard*, s. 12.

¹⁴² Lyotard, *Discours, figure*, s. 373.

¹⁴³ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s.7.

Imidlertid får det synliges inntog i en tekst konsekvenser. Lyotard understreker at bokstavenes leselighet i Butors boksider ikke forringes av at de sameksisterer med det kontinuerlige synlige rommet.” C’est que le travail s’attaque surtout aux blancs et arrête toujours la désarticulation avant quelle porte atteinte à l’unité naurelle du langage qu’est le mots.”¹⁴⁴ Det er de hvite rommene i teksten som det sanselige bearbeider, ordene, språkets naturlige enheter, desartikuleres ikke.

Tidligere har Lyotards beskrivelse av det synlige som sted blitt presentert. Ved å gå tilbake til Merleau-Pontys argumentasjon for at det skapende synet ser hinsides ethvert identisk sted, kommer vi inn på det synlige som uttømmelig forskjell. Når Merleau-Ponty ønsker å gi en beskrivelse av det skapende synets opplevelse av det synlige skildrer han, som vi så, et svømmebasseng. ”Når jeg ser fliselegningen på bunnen av svømmebassenget gjennom vannets massivitet...”¹⁴⁵ Opplevelsen av kontinuitet er sterkere med vann enn luft, fordi vi har tendens til å oppleve luft som tomrom. Jmf. et tomt og et fullt glass. I passasjen der vannets flytende masse fyller stedet, formidler Merleau-Ponty enhver ”visuell størrelses” tilstedeværelse.

Det er dersom disse forvrengningene ikke hadde vært der, om jeg hadde sett fliselegningen uten dette kjødet, det er da jeg ville sluttet å se den slik den er, der den er, nemlig: hinsides ethvert identisk sted.¹⁴⁶

Forvrengningen som vannet øver på fliselegningen i bassenget er ikke så ulik sanseliggjøringen av teksten av Butor. Stedets leselighet er ikke forkludret, ”fliselegning” står fremdeles skrevet gjenkjennbart inn på bunnen av bassenget, men det kontinuerlige samspillet mellom alle elementene i det synlige skaper uendelige forskjeller som utfordrer ordenes dominans i rommet. Oppmerksomheten flyttes og vi ser med et blikk som kontinuerlig møter motstand i det sanselige. Lyotard beskriver det synliges spill i tekstrommet som vann eller luft som sirkulerer mellom ordene. Diskontinuiteten som gjør teksten lesbar slik en kontrastvæske kan gjøre kropper lesbare, blir inntatt av et kontinuerlig romlig forhold som flyter gjennom hele teksten og fyller det med forskjeller.

”De l’air ou l’eau se met à circuler entre les mots, le langage se laisse investir par un espace qui n’est pas le sien... Ils ne se borne plus à *opposer* (ou *contraster*) ce qu’ils séparent, ils le différent.

¹⁴⁴ Lyotard, *Discours, figure*, s. 371.

¹⁴⁵ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s.61.

¹⁴⁶ Ibid.

Vi står foran en beskrivelse av at en tekst som i all sin hørbare gjennomsiktighet, blir ugjennomtrengelig og synlig, den blir sted. Svømmebassenget har fellestrekk med en flytende tekst, det har overflate og dybde, har regelmessige og klare grenser slik en flytende tekst avgrenses av en bokside, men likefullt er vannets bevegelse kontinuerlig. Det nølende rommet av flytende ord er figuralt fordi to heterogene rom blandes. Den lovløse figurale reorganiseringen av tekstrommet er ingen modell for gjenkjennelse av andre figurale rom, fordi tekstrommet og det synlige rommet er i fritt spill og glipper som vann mellom fingrene på den som vil denotere rommet. Det synlige spillet forflytter teksten hinsides enhver identisk sted.

Eksempel tre: speil

I forrige avsnitt så jeg på et figuralt rom som var oppstått av at synlige kvaliteter ble ført inn i tekstrommet. I dette avsnittet skal jeg studere et motsatt forhold, tekstrommets desorganisering av det synlige. Jeg gjør det ved å se på en sammenligning som Lyotard gjør av speil og kunstverk. Denne sammenligningen vil jeg sette i forhold til en tilsvarende sammenligning som Merleau-Pontys gjør i *Øyet og ånden*. Videre ser jeg på forholdet mellom refleksjon og surreleksjon.

Merleau-Ponty beskriver speilet som en mekanisk innretning med universell magi fordi det ” finnes en refleksivitet i det sanselige som speilet uttrykker og fordobler.”¹⁴⁷ Det vil si at gjennom speilet ser vi oss selv som synlige og vi ser den synlige verdens som sammenflettet enhet. I følge Merleau-Ponty er speilet et objekt hvor malerne kjenner igjen prosessene de arbeider med. Jeg har allerede markert at Merleau-Pontys og Lyotards interesse for kunst divergerer i at Merleau-Ponty anser verden for å være kunstens motiv, mens Lyotard søker mot kunst som skaper en mellom-verden. Uoverensstemmelsen i hva som er kunstens oppgave kommer igjen til uttrykk når Lyotard sammenligner kunst og speil.

Lyotard skriver at i speilet reflekteres et bilde av tingen i et rom som er homogent med det virkelige rom. Altså et spekter av et rom, organisert slik det synlige rommet er det. Han foreslår speilrefleksjonen som utgangspunkt for å forstå hva surreleksjon er og hva som skiller en poetisk omveltning av virkeligheten med et

¹⁴⁷ Ibid, s. 30.

speilbilde av den. Det følgende er en beskrivelse av hva surreleksjon er, inspirert av "Le coup de dés" av Mallarmé, og i forlengelsen av det han har skrevet om Butor.

"Ce terme peut faire pressentir qu'au rebours de ce qui se passe avec le miroir, lequel renverse l'image de l'objet réfléchi, mais la maintient dans un espace (spéculaire) homogène à l'espace "réel", le renversement "poétique" se préoccupe peu de l'image, et beaucoup du milieu interne à l'oeuvre : ce milieu est flottant au sens défini ; on y trouve, non pas la réalité et son double spéculaire, mais des éléments rigides, invariants, liés par un processus secondaire ("écrit" au sens de Barthes par exemple) qui flottent sur des surfaces mobiles relevant pour ainsi dire d'un autre élément."¹⁴⁸

Refleksjonens fordobling av virkeligheten forstyrres av at tekstrommet rigiditet og dets uvarierende organisering av rommet legger seg over det bevegelige synlige rommet. Surreleksjon er en poetisk omveltning av verden der oppmerksomheten i større grad er rettet mot verkets indre organisering. Dermed bryter surreleksjonens språklige spill med det sanseliges umiddelbarhet, stedets her og nå. Ved å beskrive den poetiske omveltningen som forbundet med en sekundær prosess, antyder Lyotard at surreleksjonen uttrykker en annen tid enn speilbildets nåtid. Her beskrives reorganiseringen av rommet forskjellig fra eksempelet med den flytende teksten, hvis tomrom ble tettet igjen som ved et fenomenologisk sveip. Her er det dét lesende blikkets evne til å se tomt foran seg som skal få spillerom i flaten. Men ikke i de regulerende pausene i tekstrommet, men i fraværet etter en enhetlig diskurs som lukker seg om verket.

L'artiste n'est pas quelqu'un qui renconcilie, mais qui supporte que l'unité soit absente. La laideur de l'oeuvre procède de cette absence.¹⁴⁹

Lyotard beskriver kunstneren som en som ikke forener, en som tåler enhetens fravær. Det figurale rommet er selvsagt først og fremst fravær av enhet. Evnen til å akseptere fravær kan være å opprettholde tomrom i verket. I denne sammenheng er døden det absolutte fravær og Lyotard skriver at kunst er vesensforskjellig fra religion fordi den tåler å ta opp i seg fravær. Han mener det er sjeldent at det ryddes spillerom for begjæret ved å akseptere angsten for å la rom stå tomme, slik at begjæret kan spre sine figurer.¹⁵⁰ Jeg har tidligere sammenlignet begrepet surreleksjon hos Merleau-Ponty og Lyotard. Lyotards posisjon er at bare begjæret har nok kraft til å overskride skillet

¹⁴⁸ Ibid, s. 375.

¹⁴⁹ Ibid, s. 383.

¹⁵⁰ De lui ménager son espace de jeu, d'accepter l'angoisse de laisser ouvert le vide où elle pourra répercuter ses figures. Lyotard, *Discours, figure*, s. 383.

mellom fysisk verden og språk etter surreleksjonens ideal. Han beskriver hvordan fraværet av en enhetlig organisering i Masaccios bilderom gir åpninger i verket hvor vår fantasi og våre fantasmer /begjær får spillerom.

I sitatet under forsøker Lyotard å redegjøre for verkets rolle i verden når det bærer i seg et figuralt rommet.

L'oeuvre est pensée non pas comme une réalité clinique à fonction expressive, mais plutôt comme un "objet transitionnel", dont le statut quand au clivage en extériorité et interiorité n'est ni comme celui du fantasme, proprement imaginaire (objet intérieur), ni réel comme celui de l'objet total, mais analogue à celui du sein : dehors et dedans à la fois, échappant à l'épreuve de réalité, mais pas dissipable au même titre qu'une scène imaginaire.¹⁵¹

Lyotard presiserer at begjærets frie spill i verket ikke er ekspressivt i den forstand at det presenterer en klinisk virkelighet. Han beskriver et subtilt objekt hvis status befinner seg ved skillet mellom en indre forestilling og en fysisk realitet. Verket er mer virkelig enn et indre fantasilandskap, samtidig som det er mer enn et vanlig objekt. Det er et "overgangsobjekt"¹⁵² fordi det er inne og ute samtidig. Vi kan se konturen av et paradoks i at noe som ikke tilhører virkeligheten befinner seg nettopp i virkeligheten i form av et kunstverk. Som verk kan ikke det virkelighetsmotsiende objektet fordrives fra virkeligheten heller. "Overgangsobjekt" og mellom-verden er beslektet. De beskriver begge et møte med noe ukjent som ikke kan eksistere i virkeligheten uavhengig av kunstverket. Kunstens evne til å romme paradoksale tilstander som kortsletter vår forståelige omgang med verden, det være seg språklig eller fysisk, er tema i neste avsnitt.

GESTUS

Kunstverket representerer et tredje rom og tilhører verken virkeligheten eller en indre tankeverden. Lyotard beskriver det i *Discours, figure* som analogt skjødde ved at innside og utside sameksisterer. I København i 1991 holdt Lyotard foredraget "Gestus", manuset var på fransk, men ble oversatt og utgitt på dansk av Det Kongelige Danske Kunstakademi i 1992.¹⁵³ Det er foreløpig ikke tilgjengelig på fransk. Der fortsetter han refleksjonen over det romlige forholdet verket presenterer.

¹⁵¹ Ibid, s. 357.

¹⁵² Begrepet *overgangs-objekt* er lånt fra Donald Winnicott og er betegnelsen på en ting som skaper overgang mellom fysisk og psykisk realitet. Vanlig eksempel er kosebamsen som skaper trygghet for små barn.

¹⁵³ Foredraget "Gestus" er bygget på arbeidet til boken *Karel Appel: Ein farbgestus* (Bern: Verlag Gachnang & Springer AG, 1998).

Forholdet i kunsten som han adresserer er ikke så ulikt det som begrepet *figural* uttrykker. Gestus er ” en benævnelse for det ubenævnelige.”¹⁵⁴ Teksten ”Gestus” starter med å reflektere over Kants inndeling av estetikken i det skjønne og det sublimе. Jeg tar utgangspunkt i forholdet mellom *gestus*, det ubenevnelige og det skjønne.

Lyotard foreslår å tenke kunstverket ”som en *gestus* bestående i og af rom/tid/stof.”¹⁵⁵ Han påpeker at denne definisjonen krever at man skiller mellom det rom/tid/stoff som *gererer* verket og det rom/tid/stoff som tilsvarer sansningen av verket. Motivasjonen for å skille mellom disse to sider av verket er å tydeliggjøre overskuddet av sanselig stoff som er typisk for det skjønne. ”Det er her tale om et absolutt overskudd av sanseforestilling i forhold til den begreplige fremstilling.”¹⁵⁶ Ordet *gestus* er tatt fra latin og kan oversettes med å ”geberde seg”, men *gestus* er substantiverende supinum, og i det ligger det et romlig forhold som er av interesse.

På skolastikernes latin betyr *supinus* ”ombøjet”; en *gestus* er således en holdning, men ombøjet. *Supinatio* er betegnelsen for den bevægelse, hvorved hånden dreier håndflaten utad, vender sig og blotter sit indre,¹⁵⁷

Lyotard forklarer at substantiverende supinum er en bevegelse i mellom indre/ytre og forside/bakside som er fastfrosset i substantivets form. Tiden som bøyingsformen beskriver er et tidspunkt som vil-ha-vært og hendelsen *gestus* henviser til forgår ikke i det vanlige tidsforløpet. *Gestus* betegner en hendelse som overskrider språkets evne til å beskrive romlige forhold og oppdelingen fremtid-nåtid-fortid oppløses.

Nøyaktig som med supinationen af hånden : indersiden er på vei til at blive yderside, - men dermed vil den heller ikke lenger være inderside. Dette paradox, - eller snarere denne *paratese* (vrangstilling) -ved og i tiden er også en *paratese* i rummet: forside og bakside skifter indbyrdes position, med bevarer deres benævnelse, som blot ikke lenger passer til dem.¹⁵⁸

Håndflaten som vrir seg utover og dermed går fra en tilstand der den ikke lenger tenkes opprettholdt til en tilstand der man fortsatt tenker den opprettholdt, mens den ikke lenger er det, illustrerer en vridning og en uorden i vår oppfattning av rom og tid. Lyotard skisserer en hendelse som utfordrer både språklige, fenomenologiske og

¹⁵⁴ Lyotard, ”Gestus” overs. av Kasper Nefer Olsen (København : Det kongelige Danske Kunstakademi, 1992), s. 30.

¹⁵⁵ Ibid, s. 29.

¹⁵⁶ Ibid, s. 8.

¹⁵⁷ Ibid, s. 30.

¹⁵⁸ Ibid, s. 31-32.

mekaniske rom/tid forhold. Det er denne hendelsen som må gjøres sanselig og representerer kunstens utfordring.¹⁵⁹ Men bare en tilstand der forestillingskraften er frigjort fra sin underordning av erkjennelsen vil være vår slike hendelser. Hvis vi ser den frie fremstilling i forhold til det å se det synlige, er det likheter å spore i at skjønnheten og forestillingskraften også bærer i seg et uendelig sanseoverskudd. Men en forskjell peker seg ut i denne sammenheng, utilfredsstillelsen vis à vis det som er gitt.

Lyotard foreslår at rom/tid/stoff også kan kalles legeme¹⁶⁰ og skriver ”at legemet ikke er følsomt, som det burde være, at det er sunket hen i former for sansning, som begrenser sig til den blotte genkendelse og det identiske.”¹⁶¹ Manglene og begrensningene i virkeligheten fremstår ikke lenger som resultat av en måte å møte verden på. Lyotard argumenterer for at virkeligheten for kunsten ikke er slik den burde være på samme vis som fellesskapet ikke er det for etikken. Beskrivelsen av kunstens misnøye med verden slik den er, byr på en videreutvikling av tankene om kunstverket som mellom-verden og overgangsobjekt. Så langt har jeg undersøkt forholdet mellom sanset rom og tekstuert rom som utgangspunktet for en uoverstemmelse, som igjen er et rom for fritt spill, det være seg som arena for hendelser eller fantasmer. Kunstens gestus kan forsøksvis beskrives som en uoverstemmelse mellom den frie forestillingskraftens evne til å fremstille og den velorganiserte virkeligheten. Kunstens styrke er å gripe uorden og la den komme til uttrykk. Denne uordenen vil vanligvis oversees fordi den ikke passer inn i sammenhengen rom/tid/stoff, og har derfor et trekk av noe som aldri har skjedd.¹⁶² Når den fremstilles, i henhold til supinumsformen, gjøres det som ennå-ikke-hadde-vært til noe som hadde-vært.

I sitatet om den poetiske omveltningen og overgangsobjektet, beskrev Lyotard tekstualiseringen av det synlige rommet som en sekundær prosess. Denne omskrivningen av verden er beslektet med den omforming eller ombøyningen som gestus representerer. På samme måte som *supinatio* uttrykker en omvridning av tid, rom og stoff, er kunstverkets utfordring å fremstille en vridning av det virkelige rom/tid/sted. Tiden som presenteres er en merkelig sammenfletting av heterogene

¹⁵⁹ Ibid, s. 32.

¹⁶⁰ I den danske oversettelsen står det legeme, men i og med at den originale teksten er på fransk er det mulig at kropp, som oversettelse av franske *corps* ville vært mer eksakt.

¹⁶¹ Ibid, s. 39.

¹⁶² Lyotard sammenligner gestus med et symptom og begrepet *Nachträglichkeit*. Som han henter fra Freud. Ibid, s. 34.

tider. Både en fortid som vil ha vært fremtid og sansningens umiddelbare nærhet og nåtid, men som allikevel ikke er den nåtiden som verket står i, i og med at den er fristilt den vanlige tidens gang.

Uden denne utfordring, uden den henvisning til et rom/tid/stof, som ikke er den samme som for den almindelige sansning, ville kunstverket ikke være kunstværk: det ville ikke være andet end et objekt *i* det sædvanlige rum/tid/stof. Men kunstens gestus omvender forholdet mellem værket og det sædvanlige tid/rom/stof: i stedet for at blive "holdt" af dettes kontinuum, er værket selv det, der vil have holdt en annen tid, et andet rum, og et andet stof.¹⁶³

Presentasjonen av kunstens gestus er ment som en redegjørelse for forskyvningen Lyotard forventer at et kunstverk gjør av det som er gitt. Det er også en utdypning av idéen om en mellom-verden som verken er innside eller utside. I "Gestus" er forholdet innside og utside forflyttet fra forholdet realitet/indre landskap, til uorden i språklige og romlige strukturer som forårsakes av hendelser i verden. Disse hendelsene er det kunsten skal fange opp og fremstille i kunstverket. Kunstverkets gestus er en vrangside av vanlig tid, rom og stofflighet. Lyotard beskriver ombøyingen som vrang-stilling, vrang-romslig og vrang-tidslig. Vektleggingen av ordet *vrang*¹⁶⁴, bør kommenteres, ikke minst fordi virkeligheten og det synlige ikke har noen vrangside, men også fordi det vrang representerer en feil, eller noe som går imot den orden som faller naturlig. Dette er relevant i forhold til oppgavens tema; Lyotards videreutvikling av det synlige. Det er viktig å poengtere at den frigjorte forestillingskraften som han ønsker at kunstverket skal vitne om, og som i sitatet som følger er til forveksling lik tilsynekomsten av det synlige slik Merleau-Ponty beskriver den, er av en annen karakter. "Man må forløse de kræfter, som slumrer i fremstillingen av det givne"¹⁶⁵ skriver Lyotard, men kreftene som skal forløses her er de som skaper uorden. Ved å karakterisere gestus som parateser og vridninger av stabile forhold, gjøres det uttrykkelig at kunsten skal ta opp i seg det som er feil og skurrer i virkelighetens rom/tid/stoff-forhold, det være seg språklig, fenomenologisk eller mekanisk. Hendelsen er en feil i den ellers kontinuerlige fungerende tid/rom/stoff. Når kunstverket henviser til et annet tid/rom/stoff og dermed lykkes i å være kunstverk, er det på tvers av verden. Kunstens gestus og vridningen av verden

¹⁶³ Ibid, s. 32.

¹⁶⁴ I og med at jeg leser denne teksten på dansk, må forbehold tas, men det franske ordet *envers*, passer i den lesningen jeg gjør og oversettelsen av paratese er vranglære.

¹⁶⁵ Lyotard, "Gestus", s. 33.

slik den fremstår for alminnelig sansning, har et element av strid som er helt forskjellig fra den fenomenologiske sansningen av verden hvor tilsynekomst og kunstnerens passivitet betones.

Værket er alltid et legeme, som er gjort til gjenstand for et mirakel. Men legemet ophøjes ikke af værket: det tvinges, gjennom værket og for værket, ud over hva det er og kan, eller ud over hva man formoder, at det er og kan. Legemet bliver martyr, offer. Værket kræver, at legemet *sanselig* –dvs. i sit eget rum/tid/stof- bevidner, at det ikke *tilhører* dette tid/rom/sted.¹⁶⁶

I avsnittet over beskrives kontinuerligheten mellom verk og verden, som Merleau-Ponty tilbød oss gjennom et maleri som uttrykker verden, brutt ved tvang. Lyotard beskriver et verk som gjennom vold avskjæres fra det rom/tid/stoff som det har oppstått av for å bevitne at ikke tilhører verden, men sitt eget autonome rom/tid/stoff. Forholdet kunstverk-vold som nå aktualiserer er neste tema. Her eksemplifiseres det i foredraget Gestus, men det er en av hovedstrømningene i *Discours,figure* og en side ved begjæret som i kraft av voldelighet er det eneste som i følge Lyotard kan tvinge frem overskridelser av typen surreleksjon og figuralt rom.

Fenomenologisk kropp og libidinal kropp

I forrige avsnitt berørte vi en essensiell forskyvning i forholdet å tenke kropp. Kunstverket er alltid et legeme, skrev Lyotard, et legeme som ikke tilhører dette tid/rom/stoff. Men hvilket romlig forhold tilhører det da? Det kan belyses ved hjelp av hva Rajchman skriver om det figurale rommet.

In this space the body is submitted to forces that seem to "disfigure" or "disorganize" it; thus it departs from the nice "flesh of the world" in which phenomenology enclosed it at the same time as it brings out something already at work within the classical world of figuration and narration- rather along the lines Deleuze suggest when he says, "God exists, therefore everything is permitted."¹⁶⁷

Verdens kjød betegner en enhet mellom kroppen og verden. De defigurerende og desorganiserende kreftene som bryter opp enheten er knyttet til begjæret. Hovedpunktet i redegjørelsen av Lyotards kritikk av Merleau-Pontys forståelse av *gesten* og *surreleksjon*, var å klargjøre at Lyotard gjennom begjæret slik Freud definerte det, undergraver samspillet mellom kropp og verden som vi finner i det fenomenologiske rommet. Frisettelsen av begjæret resulterer i en forskyvning i måten

¹⁶⁶ Ibid, s. 39

¹⁶⁷ Rajchman, "Jean-François Lyotard's underground aesthetics" s. 8.

å tenke kropp på. Den nye kroppen som er et produkt av begjær, og ikke sansning, har Lyotard kalt libidinal. Lovløsheten som preger det figurale rommet og gir opphav til den libidinale kroppen, beskrives av Rajchman med et Deleuze-sitat. Den må også belyses gjennom en undersøkelse av Lyotards forståelse av *libido*, driften som har gitt den libidinale kroppen navn. *Libido* er en term som Freud benytter og som sammen med *Wunsch*-begjær betegner de to polene som begjæret er bygd av. Libido består av to drifter, dødsdriften og eros. Dødsdriften er mest relevant i denne sammenheng fordi den er deregulerende. I *Des dispositifs pulsionnels* skriver Lyotard følgende om dødsdriften:

De l'énergie qui circule selon cet autre régime, nous pouvons en dire que : elle est détraquante, elle est désordonnée, déconstruisante, elle est morte (ce que dit Freud).¹⁶⁸

Ved å understreke at energien er død, poengteres det at denne energien opprettholder ingenting og er hensynsløs ovenfor alle livsbevarende enheter så som kroppen.

Lyotard avslutter "Gestus" med å sammenligne legekunsten og kunsten, og skriver at "Denne lægekunst sigter sig ikke mod helbredelse, den ønsker ikke organernes ro, ikke de bestemmende årsagers facit, ikke freden."¹⁶⁹ Bildet som dermed gis av kunsten som legeme og libidinal kropp er en kamparena. I *Discours, figure* beskriver Lyotard en kropp som er avledet fra fraværet av prinsippet for egenbevaring som styrer den sansende kroppen. Resultatet er en oppstykket kropp der begjæret ser hvert organ som et mål i deg selv og en omveltning av det virkelige rommet og biologien.¹⁷⁰ Lyotard skiller mellom bundet og ubundet energi, dødsdriften kjennetegnes av at den ikke er bundet til realitetsprinsippet.

L'espace où se meut l'énergie est qualitativement différente selon que celle-ci est liée ou non liée. L'espace du plaisir et celui de la réalité sont autres.¹⁷¹

Ved å være underlagt begjærets krefter som er fristilt realitetsprinsippene, motsetter den libidinale kroppen og det figurale rommet seg virkeligheten. Eksempel på realitetsprinsippet er motorikken og språket. Freuds studie av begjæret er omfattende og Lyotard har behandlet forskjellige aspekter av det over en lang tidsperiode. En sammenfatning av hans bruk av den kliniske teorien i estetikk finnes i betegnelsen

¹⁶⁸ Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, s.229.

¹⁶⁹ Lyotard, "Gestus", s. 40.

¹⁷⁰ Lyotard, *Discours, figure*, s. 273.

¹⁷¹ Ibid, s. 272.

energetikk. Den romlige strukturen som karakteriseres som et sted der alt er tillatt, er et resultat av at energien er i fritt omløp og ikke underordnet representasjon. I denne sammenheng kan representasjon forstås som underordnet realitetsprinsippet.

Jeg har allerede forsøkt å gi et bilde av det synlige som ikke er sett av noen og som er en vridning av det fenomenologisk synlige. Kroppen som ser uten øyne er selvsagt den libidinale, fordi den ikke sanser, men begjærer. Utgangspunktet for begjæret er et fravær, det den libidinale kroppen ser er syner. Derav forskyvningen fra synlig til syn som Lyotard annonserer i innledningen til *Discours, figure*.

Kroppen som Lyotard fremstiller så voldelig gjennom språket er beslektet med Artauds kropp uten organer eller Batailles bestialitet og hodeløse kropp. Selv om språket beskriver gjennom voldsmetaforer, er det først og fremst enheten som sprenges. Enheten mellom tid og rom, enheten mellom menneske og verden, og enheten av kroppen. Den gode formen oppløses. Ved å slippe løs desorganiserende og dekonstruerende krefter i kunsten, oppstår muligheter som ikke finnes i virkeligheten. I fraværet av en regulerende enhet oppstår et bilderom som overskrider regler, naturlover og begrepenes begrensninger på forestillingsevnen. Forbindelsen begjær /kunst gir en arena for eksperimentering.

DET FORMLØSE OG DET SUBLIME

I kapittelet om Merleau-Ponty ble vi kjent med hans stil-begrep og den nære forbindelsen mellom kropp og uttrykk som han etablerer. I dette perspektivet er kunstnerens oppgave å forvandle spredte sanseintrykk til et enhetlig og meningsfullt uttrykk. Den sansende kroppen opptrer som formgiver, det enhetlige og meningsfulle verk er hva man vil karakterisere som en god form. Når Lyotard introduserer den libidinale kroppen som formgiver, føres krefter inn i verket som desorganiserer og deformerer meningsfulle enheter. Vi husker fra presentasjonen av teksten "Gestus," at Lyotard beskriver kunstens oppgave som motsatt av gestens oppgave hos Merleau-Ponty. Isteden for gi en overveldende virkelighet mening gjennom sansning og gestens uttrykk av sansningen, er *gestus* uttrykk for uorden i en ellers enhetlig og meningsfull virkelighet. Den libidinale kroppens produkt, gjennom sin konsekvente undergraving av enhet, er *formløst*.

And with the figural, art acquires another function or potential: to prevent the satisfaction of desire in "good form" and the sense of propriety, taste, and beauty that goes with it. It exposes something "indigestible" a public can't easily "consume," appealing to another public or another view of what is public.¹⁷²

Rajchman skriver at den figurale kunsten blotter noe ufordøyelig som publikum vanskelig kan konsumere. Beskrivelsen av det formløse gjennom sammenligning med fordøyelse, bringer inn den fysiske kroppens begrensing i forhold til det figurale. Det formløses hovedtrekk er at det ikke lar seg konsumere, det står i kontrast til Merleau-Pontys beskrivelse av en kropp som er i stand til å ta opp i seg og uttrykke Væren. Det formløse er av en slik karakter at det ikke kan *inkarneres*, vi deler ikke dets kjød, det er et uttrykk for det Andre.

Overgangen fra fenomenologisk kropp til libidinal kropp rommer en kritikk av Merleau-Pontys begrep om *kjødet*. Lyotard karakteriserer det som "chair savante," lærd kjød, og mener at kroppen hos Merleau-Ponty er et utgangspunkt for gjenkjennelse og viten.¹⁷³ Den libidinal kroppen er et sted for hendelser. Lyotard skriver at hendelsen som forstyrrelse alltid utfordrer viten. "L'événement comme trouble est toujours ce qui défie le savoir."¹⁷⁴ Den type hendelse som Lyotard beskriver er ikke objekt for gjenkjennelse. Den kan karakteriseres som eksperimenterende i og med at den er fremmed for enhver syntese og introduserer en forsinkelse, av samme karakter som den figurale linjen, ved å være ukonsumerbar. I *Discours, figure* skriver Lyotard at hendelsen ikke kan situeres noe annet sted enn i det tomme rommet som begjæret har åpnet. "L'événement ne peut pas être posé ailleurs que dans l'espace vacant ouvert par le désir."¹⁷⁵ Dette tomme, åpne rommet er et *figuralt rom*, og det oppstår bortenfor erfaringene vi får av verden gjennom språk og kropp. Bill Readings skriver at hendelsen markerer "Departure from the functions of communication and conciliation."¹⁷⁶ At hendelsen verken er kommuniserende eller tilbyr noen form for forsoning, er forbundet med at den er fremmed for både kropp og språk.

I senere tekster av Lyotard, så som *La condition post-moderne*, viker den libidinale kroppen og det figurale tilbake for andre begreper. *Hendelsen*, derimot,

¹⁷² Rajchman, "Jean-François Lyotards underground aesthetics" s. 9

¹⁷³ Deleuze retter kritikk i samme retning når han karakteriserer kjødet som for mørt, *Estetisk teori*, s.504.

¹⁷⁴ Lyotard, *Discours, figure*, s. 22

¹⁷⁵ Ibid, s. 22

¹⁷⁶ Readings, *Introducing Lyotard*, s. 56.

utvikles videre. Hendelsen, som en forsinkelse forårsaket av det formløses ukonsumerbarhet, ligger nærmere tid enn form. Den er derfor en god betegnelse på det ikke-representerbare som Lyotard fortsetter å arbeide med også etter *Discours,figure*. En annen innfallsvinkel til det ikke-representerbare er det *sublime*. Lyotard henter begrepet fra Kant. Jeg vil minne om at i møtet med det sublime kommer det ikke til noe harmonisk, fritt spill mellom forestillingskraft og forstand som ved det skjønne; det overmåte store eller voldsomme lar seg ikke anskue, men bare tenke som ideer. Den frustrerte forestillingskraften setter fornuften i gang og det kommer til en strid mellom forestillingskraft og fornuft som gir følelsen av det sublime. Kant antyder at det sublime kan fremstilles som en ikke-fremstilling eller noe formløst, men tradisjonelt er dikterkunsten i større grad enn malerkunsten sett på som uttrykksform for det sublime. Lyotard restaurering av begrepet setter det i en ny relasjon til bildekunsten og det formløse.

Foreløpig har jeg forsøkt å gi et bilde av det formløse som produkt av den libidinale kroppens deformerende krefter. Det formløse har vært et resultat av brudd på reglene for god form og en vrangstilling av de forhold som kroppen og språket er organisert etter. Så langt har det formløse vært undersøkt i forbindelse med gestus og det figurale. Jeg har vektlagt at det figurales materialitet og sanselighet motsetter seg begreper og i forhold til gestus har det vært overstrømmen av sansestoff i kunstverket som har vært i fokus. I forhold til den kantianske dualitetet mellom forstand og forestillingsevne som Lyotard videreutvikler, har mitt studie så langt interessert seg for det skjønnes estetikk og den frie forestillingskraften har dominert. Avslutningsvis vil jeg skissere opp et forhold mellom det formløse og sublime.

Den første nedtegnelsen om det sublime som er kjent er fra Longinos.¹⁷⁷ I hans tekst er det sublime en retorisk figur. Det fører oss på en måte tilbake til utgangspunktet. Det figurale som en retorisk figur i språket.

”Det finnes for eksempel ifølge Longinos noe sublimt som er typisk for tenkningen, som av og til kommer til uttrykk i talen i vendingens uovertrufne enkelhet, der man på grunn av talerens opphøyde karakter kanskje hadde forventet seg større høytidelighet, av og til sågar gjennom ren og skjær taushet.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ Retoriker fra første århundre e. Kr. Lyotard, ”Det sublime og avantgarden” overs. av Agnete Øye, i *Estetisk teori*, s.477.

¹⁷⁸ Ibid.

Ved å gå tilbake til dette eksempelet på en sublim talemåte som Lyotard finner hos Longinos, kommer et relevant forhold frem. Det sublime kan være stillhet. Stillhet er en annen form for ikke-konsumerbarhet. I dette tilfelle er det ikke overskuddet av forestillinger som forstyrrer den gode formen, men taushet. I lesningen av *Discours, figure* har taushet vært et tema hele veien. Det synlige ble sammenlignet med et sted, mens diskursen var tale. Lyotard understreker hele veien at det figurale er taust og at dets taushet er en garantist for det Andre. Referenten, virkeligheten, er ugjennomtrengelig og taus og kan ikke sies av diskursen, bare betegnes. Fraværet av det auditive har også en annet utslag i *Discours, figure*, dette at begjæret er døvt. Det døde beskriver begjærets lovløshet. Hendelsen er også bare hendelse så lenge den ikke reduseres til mening, å bli gitt en mening betyr i denne sammenheng å inkorporeres i den meningsproduserende diskursen. Omsorgen for taushet er også en kamp om å ikke gi stemmer til kunsten.

I lesningen av "Le langage indirect et les voix du silence" undersøkte jeg Merleau-Pontys beskrivelse av et slags metaspråk, en surreleksjon, som lytter etter stumme stemmer i det synlige. I *Øyet og ånden* gjentas utfordringen til å la den stumme være uttrykke seg i gjennom kunsten.¹⁷⁹ I Lyotard skrivning markeres stumme, tause, meningsløse, sublime, figurale og ukonsumerbare hendelser. De er meningsløse og formløse i den forstand at de markerer motstand mot det enhetlige og forståelige. Det er estetikk som eksperimenterer og kunst som uttrykker det Andre. Det som er bortenfor det vi kjenner. I den grad kunsten er et objekt er den et objekt som verken lar seg oppta av språket eller konsumeres som sanselig god form. Kunst som forstyrrelse av lov og orden.

¹⁷⁹ *Øyet og ånden*, s. 78.

KONKLUSJON

I denne oppgaven har jeg undersøkt det synlige ved hjelp av tekster av Merleau-Ponty og Lyotard. Jeg har villet vise at Lyotard videreutvikler Merleau-Pontys studie av det synlige. I konklusjonen vil jeg skissere opp hvordan Lyotard tenker organiseringen av det synlige i forhold til hvordan Merleau-Ponty gjør det og gripe fatt i sentrale begreper som markerer forskyvningen. Jeg vil argumentere for at det synlige kan komme i konflikt med den konkrete virkelighet. Avslutningsvis vil jeg antyde kunstneriske strategier som kan realisere noen av de umulige karaktertrekkene ved det synlige både hos Merleau-Ponty og Lyotard. Før jeg begynner på oppsummeringen vil jeg minne om at Lyotard i *Discours, figure*, som har vært min hovedkilde, presenterer en glidning i måten han forholder seg til det synlige på. Han begynner med en analyse av forholdet synlig/leselig hvor han bygger videre på Merleau-Pontys beskrivelse av det synlige, for så å undersøke et *annet synlig* hvor tilgangen går via begjæret og ikke sansningen. I praksis vil det si at denne oppgaven har nærmet seg Lyotards undersøkelse både gjennom det synlige/sanselige og det figurale. Det figurale kan igjen knyttes til den libidinale kroppen og hendelsen.

Merleau-Ponty og Lyotard: DET SYNLIGE

Både Merleau-Ponty og Lyotard undersøker vår tilgang av det synlige, og definerer det som ugjennomtrengelig fylde. Ved å forholde seg til det synlige som et uutømmelig overskudd av sansning, blir vår sansing av det synlige hos begge filosofene karakterisert som noe som aldri avsluttes. Hos Merleau-Ponty beskrives det synlige som en tilsynekomst og alltid i ferd med å skje. De synlige midlene som han undersøker, overskrider ting og stabile former og uttrykker det synlige som et pågående spill. Kunsten som uttrykker disse vil presentere tilsynekomsten og ikke representere tingen.

Lyotard arbeider videre med denne pågående produksjonen av forskjell i det synlige og knytter det til at det alltid er en rest av sansning som ikke kan betegnes. Begrepet Lyotard bruker, som er beslektet med tilsynekomst, er *hendelse*. Det er en sentral forskjell på disse to måtene å sirkle inn sansingen på som uutømmelig. Forskjellen er en konsekvens av utgangsposisjonen vis à vis det synlige. Merleau-Ponty plasserer oss midt i det synlige. Lyotard plasserer det synlige på avstand.

Ved at Merleau-Ponty ikke etablerer et skille mellom den seende og tilsynekomsten av det synlige, formes sansningen i oss og gjøres meningsfull og enhetlig av vår sansende kropp. Det synliges overskridende hendelseskarakter inkarneres gjennom sansingen og blir til noe uttrykkbart gjennom *koherente deformasjoner*. Lyotard definerer hendelsen som ukonsumerbar, det synlige overskrider stabile former og har ikke noen enhetlig og endelig form, og det betyr at den heller ikke kan gripes som form eller betydning. Lyotard kritiserer Merleau-Pontys forståelse av samspillet mellom kropp og verden gjennom kjødet, for å være basert på gjenkjennelse og redusere det Andre til det samme som meg. Hendelsen betegner en ubegripelig forskjell og dens formløshet utsetter vår forståelse.

Jeg ønsket å undersøke hvordan Merleau-Ponty og Lyotard beskriver organiseringen det synlige rommet. Begge filosofene markerer en spenning i synssansen mellom å se og lese og gjør en romlig undersøkelse av forskjellen på disse.

Hos Merleau-Ponty så jeg på hans beskrivelse av dybdens tilsynekomst, mens hos Lyotard tok jeg utgangspunkt i forholdet bokstav og linje, og det figurale rommet. Felles for forståelsen av en lesende innfallsvinkel til det synlige er at en tekst først og fremst må være gjenkjennelig og tydelig. Derfor vil tegnene eller tingene differensieres fra sitt underlag eller dybden. Både Lyotard og Merleau-Ponty uttrykker at det synlige er forbundet med dybden. Merleau-Ponty mener at maleri kan synliggjøre dybden med de samme midlene som virkeligheten og skriver: "Ingen kan si hvor billedkunstens dybde (...) komme fra, men den fester seg til underlaget og begynner å spire."¹⁸⁰ Det vitner om at dybden kan oppstå gjennom å se og er mer enn et fysisk forhold. Lyotard har en lignende tilnærming til det synlige, og beskriver hvordan malerier kan åpne rom og beskriver det synlige som et sted. Dybden er resultat av den sansende kroppens resonnering med det synlige.¹⁸¹

Ved siden av å ha romskapende egenskaper karakteriseres det synlige av begge filosofene som kontinuerlig. Hos Merleau-Ponty kommer dette til uttrykk ved at alle kategorier møtes og blandes i det synlige. Gjennom refleksiviteten i det sanselige finnes det heller ikke avstander mellom jeg og det synlige, overgangen kropp/verden er kontinuerlig. Lyotard definerer også det synlige som kontinuerlig.

¹⁸⁰ Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*, s. 60.

¹⁸¹ I delen om bokstav og linje beskriver Lyotard kroppens medvirkning når vi *ser*. "Quand une trace tient sa valeur de se qu'elle fait appel à cette capacité de résonance corporelle, elle s'inscrit dans un espace plastique" Lyotard, *Discours, figure*, s. 212.

Det seende blikket møter kontinuerlig motstand i det sanselige og oppfatter ikke avstanden mellom tegnene eller tingene slik det lesende blikket gjør. Men Lyotard foreslår en helt annen organisering av det synlige ved å etablere en avstand mellom det som sees og den seende. Det er denne avstanden som aktiverer begjæret som desorganiserende kraft i det synlige.

I undersøkelsen jeg har gjort der det synlige er blitt forstått i forhold til det leselige, har jeg gitt et bilde av det synlige som noe som overskrider det leselige. Dette skjer gjennom det synliges uttømmelighet, det synlige overgår vår evne til å beskrive det med språket. Likeledes brytes skillene mellom ting, tegn og andre kategorier ned og alt i det synlige berører hverandre og blandes. Identitet, tegn og form overskrides. Vår evne til gjenkjennelse utfordres av det ikke-identiske eller det Andre. Hvis det stemmer det undersøkelsen har antydnet, at det synlige har en iboende dybde, påvirker det også romlige forhold. I så fall har det synlige evne til overskridelse av rom så vel som språk.

At både Merleau-Ponty og Lyotard har en romlig problematikk når de undersøker det synlige og det leselige, innebærer at de begge studerer kroppens relasjon til det synlige. Jeg vil nå sammenfatte deres måte å tenke kroppen på.

Merleau-Ponty og Lyotard: Kroppen

Undersøkelsen av det synlige i forhold til det leselige avdekket forskjellige regler for organiseringen av rommet. Hos Merleau-Ponty presenteres vi for den fenomenologiske seende kroppen i kontrast til en lesende ånd. Ved å knytte tilgangen til det synlige til kroppen, motsies den stabile og uforanderlige forståelsen av det synlige i geometri og optikk. Den fenomenologiske kroppen besitter rommet annerledes enn den lesende, fordi den er i rommet og forbundet med det gjennom refleksiviteten i det sanselige. Ved å være bevegelig og synlig preger den og forandrer rommet. Den fenomenologiske kroppen står i et reversibelt forhold til det synlige som Merleau-Ponty knyttet opp til et nesten-nærvær som vi opplever ved å se på f.eks. et maleri. Han beskriver at vi kan være fraværende fra oss selv og bebo det synlige.

Lyotard aksepterer at den romlige organiseringen av det synlige er en pågående hendelse, uttømmelig og kontinuerlig sammenblanding av alle kategorier og ikke-identisk slik Merleau-Ponty argumenterer. Men han har innvendinger mot den fenomenologiske kroppen. Som vi har sett insisterer han på at vårt forhold til det synlige er irreversibelt og at vi har det synlige på avstand. Gjennom denne avstanden

formulerer han forholdet mellom det synlige og begjæret. Videre argumenterer han for at begjæret driver våre gester og bestemmer vår tilgang til det synlige. I *Discours, figure* utvikler han et annet synlig hvis tilgang ikke skjer gjennom kroppen og våre øyne, men produseres av begjæret, i søvn eller kunst. Isteden for å se det synlige gjennom en sansende fenomenologisk kropp, undersøker Lyotard det i forhold til en libidinal kropp. Den libidinale kroppen kjennetegnes av at den er døv for realitetsprinsippene. Lyotard beskriver hvordan den bryter reglene som organiserer både det tekstuelle rommet og det sansede rommet og er en desorganiserende kraft som undergraver enheter. En av de avgjørende forskjellene mellom den libidinale og den fenomenologiske kroppen er knyttet til hendelsen. Lyotard argumenterer for at den fenomenologiske kroppen er et sted for gjenkjennelse og viten, mens hendelsen er en forstyrrelse som utfordrer viten. "L'événement ne peut pas être posé ailleurs que dans l'espace vacant ouvert par le désir."¹⁸² Hendelsen kan med andre ord kun plasseres i det deregulerte rommet som begjæret åpner. Den libidinale kroppen avstår fra forståelse og kan inntas av forstyrrelser og hendelser.

Den fenomenologiske kroppen har evnen til å gjøre den spredte sansingen av verden enhetlig og meningsfull. Da vi undersøkte Merleau-Pontys stil-begrep, så vi at kunstneren med sin kropp gjør den spredte sansningen enhetlig. Den libidinale kroppens uttrykk er motsatt i og med at det desorganiserer og deformerer enhet. Dens uttrykk er formløst i den forstand at det ikke sammenfaller til en sansbar enhet. Den libidinale kroppen er også formløs fordi dens deler heller ikke sammenfaller til en helhet i form av en levende organisme. Rommet som den libidinale kroppen bebor er det figurale. Her står vi foran et rom hvor mangelen på enhet ville sprengt vår kropp. På dette punktet er Lyotards videreutvikling av det synlige i Merleau-Pontys fenomenologi ugjenkallelig og markerer et skarpt brudd. Den libidinale kroppen forneker den fenomenologiske kroppen og det sansbare rom.

Verden/mellom-verden

Merleau-Ponty forholder seg til maleri som uttrykket for malerens sansning av verden. Et maleri kan gi oss et glimt av hva en annen gjennom sin kropp har sett. Maleriet fastholdes som et konsentrert uttrykk av verden og likestilles den synlige virkeligheten. Lyotard på den annen side, behandler billedflaten som mer formbar enn

¹⁸² Ibid, s. 22.

virkeligheten. I "Gestus" uttrykker han kunstens misnøye med virkeligheten fordi virkeligheten ikke er tilstrekkelig formbar. Billedflaten, men også andre kunstneriske uttrykk, blir arenaer for det som er umulig i virkeligheten og begjæret er i denne sammenheng den formgivende kraften som forbryter seg mot realitetsprinsippet. Det figurale rommet er en tilstand av romlige overskridelser.

Spørsmålet om dybden i det figurale rommet er ikke lenger spørsmålet hvor den kommer fra, men heller hvordan man kan oppfinne den på nytt slik ingen kropp noensinne har kjent den. I denne oppgaven har lesningen av forholdet mellom den libidinale kroppen og det figurale rommet blitt satt i sammenheng med kunsten som eksperiment og vridningen av verden som vi finner i "Gestus". Det figurale rommet er blitt forstått både som et rom for det umulige og et eksempel på billedflatens elastisitet. Strekkbart, helt fra det uendelige og kontinuerlige rommet, til plan og tegn.

Den libidinale kroppen er helt eksplisitt en umulig organisme og det figurale rommet bare mulig som mellom-verden. Hvis vi imidlertid går tilbake til den fenomenologiske kroppen, har den også utopiske trekk. Jeg har allerede redegjort for kritikken Lyotard gjør av reversibiliteten ved å sammenligne den med guddommelige evner. Vi har også sett noe av Luce Irigaray kritikk av reversibiliteten. I sitatet under sammenligner hun den refleksive og reversible relasjonen mellom kropp og verden, som Merleau-Ponty eksemplifiserer med to foldede hender som både sanser og blir sanset av hverandre, med en hanske.

My hand and its "other side", and the universe and its "other side" would be inscribed on the same horizon, would mingle their knowledges, their assimilations, in the same cycle or orbit, each one putting the other within-without, or without-within? Which is impossible? Neither my hand nor the world is a "glove", nor can either be reduced to its clothing. Neither my hand nor the world is reversible.¹⁸³

I dette sitatet møter vi den fenomenologiske kroppen, ikke som en konkret kropp, utgangspunktet vårt i verden, men en konstruksjon der det indre av det ytre og det ytre av det indre beskrives som en umulig organisme. Merleau-Ponty karakteriserer også det synlige som delirium, det indikerer at det synlige er så uoverskuelig at det kan undergrave det konkrete. I tekstene av Merleau-Ponty som har blitt studert i denne oppgaven, er kroppen sett i forhold til kunst, og vi vil ikke diskutere eventuelle

¹⁸³ Luce Irigaray, "The invisible of the flesh" i *An ethics of sexual difference*, s. 160.

umulige eller utopiske trekk ved den fenomenologiske kroppen ytterligere.¹⁸⁴ Men i min avsluttende undersøkelse av organiseringen av det synlige rommet hos Merleau-Ponty og Lyotard vil jeg bygge videre på karaktertrekk ved både den libidinale og fenomenologiske kroppen som overskrider fysiske grenser. Ved hjelp av Georges Didi-Huberman og Dennis Holliers arbeid med Georges Bataille vil jeg antyde kunstneriske strategier som kan undergrave det fysiske rommet og gi plass til den fenomenologiske eller libidinale kroppen.

Tilbake i det synlige. Didi-Huberman

Avslutningsvis vil jeg undersøke det synlige spillet og det figurales evne til å påvirke det objektive rommet. To retninger undersøkes, som på hver sin måte skisserer opp en konflikt mellom organiseringen av det synlige rommet og det objektive rommet representert ved arkitektur. Mens arkitekturen i de to tilnærmingene spiller forskjellig rolle, er det i begge tilfeller en struktur som lukker og avgrenser det uendelige og kontinuerlige rommet hvor det synlige virker.

Didi-Huberman arbeider videre med idéen som vi møtte hos Merleau-Ponty, om det virtuelle som del av det synlige. Det vil si at et enkelt synlig element har et uendelig forråd av tildragelser. Didi-Huberman opererer med *le visible* og *le visuel*, hvor det første synlige er lesbart, mens det andre tilsvarer den type sanselig tilstedeværelse som vi har undersøkt både hos Merleau-Ponty og Lyotard under navnet synlig. For enkelhets skyld fortsetter jeg å kalle det *synlig*. I *Devant L'Image* forklarer Didi-Huberman at han med begrepet virtuell ønsker å antyde hvordan vi i relasjon til det visuelle/synlige står uten de normale betingelsene som vi baserer vår kjennskap til det leselige/synlige på. "Le mot *virtuel* voudrait suggérer combien le régime du visuel tend à nous dessaisir des conditions "normales" de la connaissance visible."¹⁸⁵ Dette sitatet bringer oss til forholdet mellom gjenkjennelse og uvisshet i møte med det synlige. I likhet med Merleau-Ponty og Lyotard utforsker Didi-Huberman mulighetene som ligger i det synlige når man sanser det heller enn å forstå det. Det bringer han til et studie av det synlige som hendelse som han utvikler fra

¹⁸⁴I Ingebjørg Seips artikkel "Toward an Aesthetics of Reversibility" er kroppens begrensninger i forhold til reversibiliteten utforsket i forhold til en forsinkelse i opplevelsen med det resultat at det å sanse og bli sanset aldri helt sammenfaller. *The nordic journal of aesthetics*, 2008-2009, no. 36-37, s. 22.

¹⁸⁵Georges Didi-Huberman, *Devant l'image* (Paris: Les Editions de Minuit, 1990) s. 27.

motsetningsparet presentasjon/representasjon. ”Ce serait plutôt un événement qu’un objet de peinture.”¹⁸⁶ Den synlige hendelsen presenterer sin sanselige materie og unnslipper lesning og tingliggjøring. I sitatet over ser vi at Didi-Huberman skiller mellom hendelse og objekt.

Jeg vil nå se nærmere på en ganske liten bok som ble utgitt i 2001, *L’homme qui marchait dans la couleur*. Den er et studie av kunstneren James Turrell. Her undersøkes den synlige hendelsens evne til å undergrave objekter og dets evne til å viske ut ”normale” romlige forhold. For at oppgavens avslutning ikke i for stor grad skal peke utover seg selv, må presentasjonen av Didi-Huberman begrenses. Det aspektet jeg vil vektlegge er beskrivelsen Didi-Huberman gjør av James Turrells installasjoner, som en passasje mellom *espace visible* til *lieu visuel*.¹⁸⁷ Her er det en utfordring å oversette nyansen. Jeg vil forsøke å kalle det oversiktlig rom og synlig sted. Med dette vil jeg fortsette undersøkelsen av romlige kvaliteter ved det synlige. Modellen for det synlige stedet er hos Didi-Huberman, i likhet til det figurale rommet hos Lyotard, drømmen.¹⁸⁸ Didi-Huberman går ut fra hypotesen om at drømmen er åstedet for en absolutt utbredelse av det synlige, i og med at kroppen sover.¹⁸⁹ James Turrell skaper installasjoner som ved hjelp av lys visker ut de romlige forholdene slik som avstander, inne/ute og åpent/lukket, som tilskueren ellers orienterer seg etter. Didi-Hubermans studie av Turrell er også et arbeid på Merleau-Ponty.¹⁹⁰ Han trekker frem *l’expérience visuelle de la nuit*, erfaringen av å se om natten, som Merleau-Ponty skriver om i *Phénoménologie de la perception* som en oppdagelse av rommet uavhengig av tingene. Med dette ønsker Didi-Huberman å påpeke at Merleau-Ponty selv antyder at det synliges natur ikke kan gripes i vår vanlige omgang med virkeligheten.¹⁹¹ I denne lesningen av Merleau-Ponty vektlegges det hvor vanskelig det er å oppleve rommet uten å se tingene.

Erfaringen av det synlige som Didi-Huberman beskriver i Turrells verk er tett på den som vi har undersøkt hos Merleau-Ponty gjennom det poetiske synet og

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur* (Paris: Les Editions de Minuit, 2001) s. 79.

¹⁸⁸ Jeg har ikke anledning til å drøfte de respektive teoretikernes videreutvikling av det freudianske tankegodset. Men kort sagt er forskjellen at Lyotard utvikler en energetikk, mens Didi-Huberman er mer opptatt av *likhet gjennom ulikhet*.

¹⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, s. 189.

¹⁹⁰ Forbindelsen mellom Merleau-Ponty sine tekster og Turrells arbeider er også tilstede ved at Turrell selv har arbeidet med disse. Michael Hue-Williams, ”Wordless thought” i *A life in light*, (Somogy Publishers: Paris, 2006) s. 7.

¹⁹¹ Georges Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, s. 60.

opplevelsen av å være midt i det synlige. Installasjonene blir forstått som et åsted der det poetiske synet overtar for nyttesynet vårt. I dette perspektivet blir stedet for våre drømmer en ideal tilstand for det absolutt synlige og installasjonene til Turell et paradoksal rom mellom våken/drømmende. I denne sammenheng foreslår jeg to innfallsvinkler. Den første er gjennom egenskaper som Merleau-Ponty så i det synlige og en undersøkelse av hvordan disse virker på det realistiske rommet. Den andre er en drøftning av hvorvidt disse installasjonene er mellom-verdener slik Lyotard beskrev dem.

Didi-Huberman skriver at for å presentere det grenseløse trenger man et minimum av arkitektur. "Pour présenter l'illimité il faut le minimum d' une architecture"¹⁹². Forholdet mellom arkitektur og det synlige artikuleres gjennom grenser og grenseløshet. Som vi husker er Merleau-Pontys forståelse av det synlige, gjennom refleksiviteten og reversibiliteten, preget av fravær av grenser. Didi-Huberman arbeider med hvordan eksistensen midt i det synlige, som vi husker at Lyotard kritiserte, kan realiseres. Først må tingene og nyttesynet bort. Her er Turells verk sentrale fordi han arbeider med lyset som materiale, han går rett inn i et arbeid som manipulerer de synlige midlene og gjør fraværende alt tilskueren kunne kjent igjen som objekt.¹⁹³ Herfra etableres en relasjon til installasjonen som Didi-Huberman beskriver som en forvandling av forholdet betrakteren har til verket som han har hatt på avstand. Fargen som han har hatt foran seg, befinner nå betrakteren seg midt i.

Par sa dialectique du proche et du lointain : de loin, en effet, la pièce n'est que trop discernable, aiguisée, frontale ; mais, si l'on se risque à s'approcher vraiment, à mettre son visage tout contre la couleur, alors celle-ci dévore notre regard, transforme le *devant* en *dedans*, abolit l'*espace coloré* pour nous plonger dans un lieu de la couleur, nous happer dans son piège de son ouverture, dans sa dangereuse absence de limite, son brouillard, sa poussière de cadmium.¹⁹⁴

Didi-Huberman beskriver fargen som en felle, når man bare kommer tett nok på den så forsvinner alle grenser og fargen åpner seg og blir sted. Didi-Huberman forsøker å gripe et øyeblikk i Turells installasjoner der lys-objektet som vi ser og som vanligvis er plassert foran oss, blir til sted som vi går inn i. Ved å skape verk av farget lys som er immaterielt, ser Didi-Huberman muligheten av å plassere oss i dybden sammen

¹⁹² Ibid, s. 51.

¹⁹³ Ibid, s. 42.

¹⁹⁴ Ibid, s. 33. Didi-Huberman beskriver installasjonen "Blood Lust" fra 1989 vist i Gallerie Froment & Putman

med verket. "Nous placer dans la profondeur avec l'oeuvre."¹⁹⁵ Med andre ord en installasjon der vi er i dybde sammen med det vi ser ved hjelp av andre midler enn reversibiliteten. Installasjonene som studeres består av de synlige spøkelsene som Merleau-Ponty beskrev. Disse installasjonene er rene synlige hendelser og plasserer oss midt i det synlige ved at objektet og avstanden til det forsvinner.

I sin analyse av Turells installasjoner vektlegger Didi-Huberman lyset og fargens evne til å viske ut det objektive rommet. Resultatet er utvisking av de grenser som vi vanligvis orienterer oss etter. For å illustrere forholdet mellom farge og sted begynner Didi-Huberman med beskrivelsen av ørkenen som farge som man vandrer gjennom i 40 år. En dag om høsten når de fargete bladene som har vært på avstand fra oss i trekronen, plutselig ligger på bakken som kontinuerlig farget område, kan illustrere et mulig farge-sted for den som aldri har vandret i ørkenen. I Turells installasjoner realiseres overgangen fra farge til farge-sted, og fra lukket rom til kontinuerlig grenseløshet ved å undergrave arkitekturen.

Investi un lieu concret pour l'évider, le reclore, et finalement y reconstruire des conditions de spatialité et de luminosité qui peu à peu, auront transformé l'espace objectif en lieu "ouvert".¹⁹⁶

Her finner vi hos Turell, via Didi-Huberman, en bruk av farge og lys som synlige hendelser. Måten hendelsene blir plassert på i det objektive rommet, som består av skiller, utside og innside, forvandler dette konkrete stedet til et åpent sted og installerer en virtuell dybde i arkitekturens begrensning. Dette er en forskyvning av det synlige slik vi studerte det hos Merleau-Ponty. Forskyvningen består i at de synlige midlene ikke lenger skaper et delirium for malerens øyne. Det er ikke en spesiell måte å se på som undergraver tingenes bestandighet, men en bruk av de synlige midlene som installerer den gåtefulle dybden slik at den spirer igjennom arkitekturens vegger. Deliriet et tilskuerens. Og det synlige måler krefter med arkitekturen.

Didi-Hubermans bruker uttrykk som farge-sted og lys-sted og understreker sånn sett det synliges romlighet. Det en tilnærming som minner om Lyotards identifisering av det synlige som sted. Disse installasjonene som ved å viske ut arkitekturens grenser lar det synlige opptre som lys og farge helt uten annen substans

¹⁹⁵ Ibid, s. 80.

¹⁹⁶ Ibid, s. 40.

enn det synlige, mener Didi-Huberman er bygget på en paradoksal tilstand mellom vår fysiske eksistens og det synliges kraft.¹⁹⁷ Paradokset forplanter seg og det åpne rommet/synlige stedet ligger mellom våken tilstand og drøm, åpen og lukket, objektivt rom og virtuelt sted. Jeg ønsker å peke på likheten mellom det synlige stedet og mellom-verdenene som Lyotard jobber med. Mellom-verdenene er også rom som realiserer en paradoksal tilstand av inne/ute. Paradokset finnes både som fysiske forhold i og med at virkelighetens rom/tid/stoff utfordres, men også som paradoksal sameksistens av indre liv og fysisk realitet. Didi-Huberman finner i Turells omgjorte rom en arena der drømmens kroppsløshet berører den våkne og ligger slik sett tett på en realisering av det figurale rommet. Men denne mellomverdenen realiserer den fenomenologiske kroppens kontinuitet med det synlige og annullerer avstanden til det synlige som er en av grunnsteinene i *Discours, figure*. Derfor vil jeg også antyde en retning fra den synlige flatens rom til det synliges virkning på det virkelige rom som er mer i tråd med Lyotards arbeid med det synlige.

Siste undersøkelse av det figurale rommet

Tidligere i oppgaven har forbindelsen mellom den libidinale kroppen og *Acephalus*, den hodeløse kroppen som Georges Bataille skriver om, blitt markert. *Acephalus* er interessant for oss fordi den også er en formløs organsime. I boken *Against Architecture* undersøker Dennis Hollier angrepet i Batailles tekster mot arkitektur. Dennis Hollier skriver at "The greatest motive for Bataille's aggressivity toward architecture is its anthropomorphism"¹⁹⁸ og peker på at forbindelsen mellom menneskeformen og arkitektur er en eldre tanke som man finner først hos Vitruvius¹⁹⁹.

Sammenligningen mellom arkitektur og menneskekroppens form er imidlertid negativt ladet fordi Bataille anser kroppen som et fengsel. "If the prison is the generic form of architecture this is primarily because man's own form is his first prison."²⁰⁰ Det er som rømming fra kroppens fengsel at *Acephalus* oppstår. "Man will escape his

¹⁹⁷ Ibid, s. 63.

¹⁹⁸ Dennis Hollier, *Against Architecture: The writings of Georges Bataille*, 3. utgave (Cambridge/London: The MIT Press, 1993) s. xi.

¹⁹⁹ Vitruvius levde 1. århundre f.kr. Han beskriver en forbindelse mellom velbehag/harmoni og menneskelige proposjoner. Alberti og Leonardo da Vinci arbeider videre med teorien og Leonardo tegner den vitruviske mannen.

²⁰⁰ Dennis Hollier, *Against Architecture*, s. xii

head as a convict escapes prison.”²⁰¹ Ved å flykte fra sin kropp og bryte ut av den menneskelige formen, overskrides Acephalus det enhetlige og meningsfulle som formen representerer. Dette er et likhetstrekk ved Acephalus og den libidinale kroppen. Mens Lyotard arbeider med diskursen som den meningsfulle og enhetlige strukturen, som overskrides av det figurale, spiller arkitekturen den samme rollen i *Against Architecture*. Dette likhetsforholdet kan utvikles ytterligere ved at Hollier skriver at: ”Architecture is identical to the space of representation.”²⁰² Identifiseringen av arkitektur som representasjonens rom minner om Lyotard analyser av det figurales desorganisering av maleriets representerende funksjon. I begge tilfeller finner vi en forståelse av romlige strukturer hvis funksjon er å representere, og de er tekstuelle. Arkitekturen som Bataille går til angrep mot, beskrives som gjennomstrukturert og organisert på samme måte som grammatikk. Den moderne maler, på den annen side, trenger ikke noen ordbok.²⁰³ Vår siste undersøkelse av det figurale rommet vil bygge på sammenligningen diskurs/arkitektur og vi vil forsøke å markere det synliges overskridelse av dennes form.

Begrepet om det formløse som nå brukes i mange sammenhenger og som vi tidligere har sett i relasjon til Lyotards estetikk, opptrer første gang i en tekst av Bataille, ”Informe”. Hollier forklarer det formløse ved å se på Batailles egne tekster og foreslår at styrken ved Batailles tekster er at de motstår form.

”It is always tempting to arrest a form. Form is discourse’s temptation. It is in taking form that discourse is developed and then becomes fixed and acknowledged.”²⁰⁴

Ved å unngå formen produseres heterogenitet, men fraværet av form er også en vedvarende ufullstendighet. Det er en forbindelse mellom denne forståelsen av formløs til *hendelsen* slik vi kjenner den fra Lyotard som en overskridelse av forståelse og fravær av konsumerbar form. Slik blir hendelsen noe som forsinker betrakteren og en uforserbar knute på tidslinjen. Et av karaktertrekkene til den libidinale kroppen er at den er åsted for hendelsen. Hendelsen er innfallsvinkelen som jeg vil følge når jeg skal undersøke overskridelsen av arkitekturens form.

²⁰¹ Ibid, s. xii.

²⁰² Ibid, s. 31

²⁰³ ”Painter’s” said Matisse, ”need no dictionary.” Ibid. s. 27.

²⁰⁴ Ibid, s. 24.

Vi leste akkurat at det er gjennom formen at diskursen fikserer seg. Dette trekket ved måten formen fryser innholdet og stopper eksperimenteringstiden på bringer oss tilbake til analogien mellom arkitektur og menneskekropp. Når Bataille fortsetter på analogien mellom kropp og arkitektur, beskriver han arkitekturen som et skjelett og påpeker at skjelettet står igjen etter at døden har nedbrutt resten av menneskeformen. "Architecture retains of man only what death has no hold on."²⁰⁵ Både skjelettet og arkitekturen overlever døden. Skjelettet er en god form i sin enhetlige og velartikulerte helhet, mens en råttent substans er en ren formløs tilstand. Maleriet karakteriseres av Bataille som råttent,²⁰⁶ og det kan tolkes i retning av at det er en pågående hendelse, en tilstand av vedvarende forskjellighet. Deformeringen av arkitektur, slik det synlige deformerte det tekstuelle rommet, vil muligens finne sted når hendelsen som ukonsumerbar forskjell finner sted i arkitekturen. Oppgaven har tidligere forsøkt å gi en presentasjon av det figurale rom, og vektlagt hvordan det overskrider lovmessighet og ikke kan begrenses til en bestemt form, men nettopp vil ha evnen til forskjell. Et figuralt rom i arkitektur kan derfor være så mangt. Hva slags figuralt rom som oppstår, kommer an på hva slags arkitektur det er snakk om. Ikke minst ligger det mange muligheter i å gi den fysiske kroppen økt mobilitet og slik sett realisere flere synsvinkler og romlige posisjoner. I denne sammenheng tenkes arkitektur som beslektet med diskursen, et slags objektivt rom som kan ligne et galleri. Både fengselet, Batailles utgangspunkt, og Lyotards beskrivelse av diskursen, representerer lukkede rom. Det figurale er en åpning i den lukkede formen, tilstedeværelsen av det Andre. Lyotard har beskrevet en romlig organisering av malerier der inne, den lukkede delen er uttrykk for diskursen, mens delen som presenterer utsiden, naturen, er figural.²⁰⁷ Det kan bygges videre på dette forholdet mellom ute/inne, figural/diskursiv. Det finnes en parallell til dette forholdet i *Against architecture* når det hevdes at gjennom arkitekturens enhetlige struktur oppstår et forhold der: "Otherness is excluded; it has no other place than outside."²⁰⁸ I følge den tankerekken som skisseres opp nå, vil et vindu eller en hver åpning i arkitekturen som setter utsiden i relasjon til innsiden, være en hendelse.

²⁰⁵ Ibid, s. 55.

²⁰⁶ Georges Bataille, "L'art primitif" i *Oeuvres complètes*, bind 1 (Paris: Gallimard, 1973) s. 253.

²⁰⁷ Lyotards analyse av motivet *vedute*. *Discours, figure*, s. 203.

²⁰⁸ Dennis Hollier, *Against Architecture*, s. 33.

Imidlertid bør en hendelse være formløs i betydningen ukonsumerbar. Som nevnt tidligere identifiserer Lyotard det sanselige stoffet, den materielle signifikanten, som figural bare i de tilfeller der den overskrider våre forsøk på å betegne den. Målet er derfor å finne en hendelse som er ukonsumerbar og markerer en absolutt forskjell. Tilstedeværelsen av det Andre i arkitektur. Ved å søke etter hendelser som er ukonsumerbare, vektlegger vi et forhold som er i tråd med Lyotard forståelse av det synlige: Noe som er på avstand, noe som er forskjellig fra oss. I *Against architecture* står det om arkitekturen at dens funksjon er: "Reducing the future to no more than the present."²⁰⁹ Batailles angrep på arkitekturs form er motivert av dens evne til å stoppe tiden og forandre fremtid til nåtid. Å introdusere hendelsen vil kunne være å gjeninnføre tidens bevegelse som forskjell i arkitekturen. Hvis arkitekturen som diskursiv form er en evig nåtid, er dets Andre fremtiden, forandring og forskjell.

Hvis vinduer og lignende åpninger i arkitekturen ikke er tilfredstillende, muligens fordi de ikke er noen utfordring for vår forståelse, må sterkere uttrykk for synlige forskjeller enn vindusflaten undersøkes. Bataille karakteriserer maleriet som råttent, her ligger kanskje en akselerering av tiden som kan destabilisere arkitekturs tidløse nåtid. Beskrivelsen av maleriet som råttent krever tolkning og jeg vil forsøke å antyde det ved å sette det i relasjon til Lyotards forståelse av det skjønne. I boken *Karel Appel: Ein Farbegestus* skriver Lyotard at skjønnhet oppstår som en sykdom i formen.²¹⁰ Forholdet skjønnhet, sykdom og forråtnelse er i utgangspunktet langt fra en subjektiv erfaring av det skjønne. I sin definisjon av det skjønne i "Gestus" skriver Lyotard: "Det er her tale om et absolutt overskud af sanseforestilling i forhold til den begrepslige fremstilling."²¹¹ Begrepet forbindes med diskursens stabile form, bruken av kroppslige metaforer som sykdom og forråtnelse, organiske tilstandene skaper forandringer i formen, beskriver den sanselige overskridelsen av en god form som lar seg betegne.

Nå vil jeg enda en gang vende meg mot den iboende dybden i det synlige som Lyotard argumenterer for i *Discours, figure*. En kontinuerlig og ugjennomtrengelig sanselig overflate som visker ut grunnplanet og åpner opp mot et uendelig rom hvor forestillingskraften kan spille. Spørsmålet er om ikke en malt flate, av typen som

²⁰⁹ Ibid, s. 55.

²¹⁰ "In jedem Fall entsteht die Schönheit aus der Krankheit der Formen, und die Ermodung des Sinnlichen erzeugt ein erhabenes Gefühl." Lyotard: *Karel Appel: Ein Farbegestus* (Bern: Verlag Gachnang & Springer AG, 1998) s. 151.

²¹¹ Lyotard: "Gestus", s. 8

Lyotard beskriver i tilfelle Masaccio, kunne presentere en hendelse og en åpning i et objektivt rom. Siden denne åpningen ikke er bokstavelig, er det nødvendig med en tydeligere beskrivelse av hva denne åpningen består i. Forbindelsen mellom det skjønne og det figurale har blitt etablert tidligere, begge oppstår av en sanselig rest som overskrider begreper. I "Gestus" er det skjønne forklart som et løfte om en uendelighet av former. Dette løftet kan bringe oss videre i forsøker på å forstå på hvilken måte rommet som billedflaten åpner er uendelig og slik sett representerer noe som er forskjellig fra det objektive rommets endelighet.

I teksten "Gestus" behandler Lyotard spørsmålet om det skjønne og det sublimes forhold til tiden. I henhold til idéen om en vridning av den ordnete virkeligheten, presenterer både det skjønne og det sublime en forstyrrelse i den sedvanlige tiden. Lyotard skriver at det skjønnes meddelelse er at det har en uendelighet av vridninger foran seg.²¹² "Kunstverket er intet annet end midlertidige opplagingspladser for denne – i sig selv ubegrensede – evne, som forestillingen har til at forme stoffet." Det skjønne kunstverket som opplagingsplass, eller rom, der forestillingen ikke begrenses, gir en pekepinn på hva som er ment med at billedflaten åpner mot et uendelig rom. Løftet av uendelige former som Lyotard ser i det skjønne, er omdreiningspunktet som forklarer på hvilken måte det skjønne er en vridning av den velordnete tiden og en ukonsumerbar hendelse. "Løftets videreførelse hører ikke under kronologien: det åpner for en forventningens og indfrielsens tid, som ikke lar seg kalkulere."²¹³ Mens det sublime ved å ramme tiden blokkerte kontinuiteten i tidens flyt, gjør det skjønne det ved å åpne mot en åpen og løfterik tid.²¹⁴ Lyotard skriver at den er et løfte om lykke, men at dette løftet er vedvarende fordi det alltid forblir "uophørlig ufullbyrdet."²¹⁵

Forslaget til et figuralt rom som oppstår gjennom overskridelse av et objektivt, diskursivt rom, foreslås gjennom tilstedeværelsen av det skjønne som løftet om en alltid ufullbyrdet fremtid. Med sin appell til forestillingskraften kan den sanselige stoffet by på uendelige former og presentere en forstyrrelse i det objektive rommets endelige form. Fremtiden som arkitekturen reduserer til nåtid, forstyrres av åpningen

²¹² Ibid, s. 40.

²¹³ Ibid, s. 24. "Løftet om lykken" er Stendhals bestemmelse av skjønnhet.

²¹⁴ Ibid, s. 18.

²¹⁵ Ibid, s. 24.

mot en uendelig formbar fremtid. Vakker, råtten kunst kan overskride det arkitekturniske rommet.²¹⁶

Gjennom denne konklusjonen har jeg valgt å nøste opp undersøkelsen av det synliges romlige egenskaper ved å konfrontere det synlige med arkitekturess objektive romlighet. Ved å benytte Didi-Hubemans fenomenologiske tilnærming til James Turrell, har jeg undersøkt en installasjon der de synlige midlenes spill visker ut det objektive rommet og tingene. I denne overgangen fra oversiktlig rom til synlig sted beveger betrakteren seg inn i det synlige og er i dybden sammen med verket. Da jeg skulle undersøke samme problematikk i henhold til Lyotards forståelse av det synlige, vektla jeg hans forståelse av det synlige som ukonsumerbar hendelse, forskjellig og uforståelig for meg. Ved å sammenligne arkitektur og diskurs var det mulig å argumentere for muligheten av figurale rom i arkitekturen ved hjelp av synlige hendelser. Rommet som vi forestilte oss som figural hendelse i det objektive rommet, var en flate som i sitt sanselige overskudd er et uendelig sted for forestillingsevnen og derfor overskrider arkitekturess endelige form.

²¹⁶ Jeg foreslår Miquel Barcelós takmaleriet i Menneskerettighetssalen i Nasjonspalasset som eksempel på hvordan det skjønne som løfte om fremtid og formbart/formløst kan skape en forstyrrelse i et arkitekturnisk roms langsomme nåtid.

Litteraturliste

Bataille, Georges. "L'art primitif" i *Oeuvres complètes*. Bind 1. 247- 254. Paris: Gallimard, 1973.

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Med bidrag av Peter Selz og Joshua C. Taylor. California: University of California Press, 1968.

Crome, Keith og Williams, James. "Introduction: Art-events" i *The Lyotard reader and guide*. Red. Crome, Keith og Williams, James. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Deleuze, Gilles og Guattari, Felix, "Persept, affekt og konsept". Oversettelse av Knut Stene-Johansen. I *Estetisk filosofi: En antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. 491-518. Oslo: Universitetsforlaget, 2008. Opprinnelig trykt i *Qu'est-ce la philosophie?* (Paris: Les Editions de Minuit, 1991.)

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

Didi-Huberman, Georges: *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002.

Galen A. Johnson, "Phenomenology and painting: "Cézanne's doubt"". I *The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting*. 2. Utgave. Red. Galen A. Johnson. 3-13. Illinois : Northwestern University Press, 1996.

Hollier, Dennis. *Against Architecture: The writings of George Bataille*. 3. utgave. Cambridge/London: MIT Press, 1993.

Hue-Williams, Michael. "Wordless thought". I *James Turrel: A life in light*. Paris: Somogy Publishers, 2006.

Irigaray, Luce. "The invisible of the flesh: A reading of Merleau-Ponty, *The visible and the invisible*, "Intertwining – the chiasm"". I *An Ethics of Sexual Difference*. Oversettelse av Carolyn Burke og Gillian C. Gill. 151-184. London: The Athlon Press, 1993.

Lyotard, Jean François. *Discours, figure*. 4. utgave. Paris: Editions Klincksberg, 1985.

Lyotard, Jean François. "Gestus". Oversettelse av Kasper Nefer Olsen. 5- 40. København: Det kongelige Danske Kunstakademi, 1992. Oversatt fra fransk originalmanus.

Lyotard, Jean François. "Det sublime og avantgarden.". Oversettelse av Agnete Øye. I *Estetisk filosofi. En antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. 473-486. Oslo:

- Universitetsforlaget, 2008. Opprinnelig trykt i *L'inhumain: Causeries sur le temps* (Paris: Galilée:1988).
- Lyotard, Jean-François. *Lov. Form. Begivenhet*. Oversettelse Nina Refseth. Oslo: Spartacus Forlag, 1992.
- Lyotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. 2. utgave. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1980.
- Lyotard, Jean-François. "Beyond representation". Oversatt av Jonathan Culler. I *The Lyotard reader*. Red. Benjamin, Andrew. 155-168. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Opprinnelig utgitt som forord til *L'ordre cachée de l'art* av Anton Ehrenzweig (Paris/ Gallimard, 1974).
- Lyotard, Jean-François. "Figure foreclosed". Oversatt av David Macey. I *The Lyotard reader*. Red. Benjamin, Andrew. 69-110. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Opprinnelig trykt i *Ecrit des temps 5* (Paris: Editions Minuit, 1984).
- Lyotard, Jean- François. *Karel Appell: Ein Farbgestus*. Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, "Cézannes tvil". Oversettelse av Mikkel B. Tin. I *Estetisk filosofi: En antologi*. Red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. 254-269. Oslo: Universitetsforlaget, 2008. Opprinnelig trykt i *Sens et non-sens* (Paris: Editions Nagel, 1948).
- Merleau-Ponty, Maurice. "L'entrelacs – le chiasme". *Le visible et l'invisible*. 172-204. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Tegn. Udvalgte essays*, red. og oversettelse Brandt, Per Aage, København: Rhodos, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Le langage indirectes et les voix du silence". *Signes*. 49-104. Paris: Gallimard, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Øyet og ånden*. Oversatt av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax Forlag, 2000.
- Rajchman, John: "Jean François Lyotard's underground aesthetics" i *October*, Vol 86, (Autumn, 1998) The MIT Press.
- Readings, Bill. *Introducing Lyotard. Art and politics*. London: Routledge, 1991.
- Seip, Ingebjørg. "Toward an Aesthetics of Reversibility" I *The nordic journal of aesthetics*, 2008-2009, no. 36-37: 11-35.
- Singer, Linda. "Merleau-Ponty on the concept of style." I *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. 2. Utgave. Red. Johnson, Galen A. 233-244. Illinois: Northwestern University Press, 1996.

Wallenstein, Sven-Olov. *Bildstrider: Föreläsningar om estetisk teor.* 2. utgave.
Stockholm: Alfabetabokförlag AB, 2001.