

Børre Sætre

En skruvad värld

Ett samtal med Power Ekrho

Den norske konstnären Børre Sætre har en serie enastående utställningar bakom sig, och har påbörjat en internationell karriär. Ofta är installationerna eller strukturerna spektakulära och genomborda med största möjliga precision. Inför hans stora utställning på Oslo-museet Astrup Fearnley för något år sedan arbetade ett 35-manna-crew skift i två veckor för att rigga installationen. Enligt perfectionisten Sætre hade man behövt arbeta i ytterligare två veckor för att få den rätta touchen på verket. Resultatet var en hyperreal installation; man vandrade genom ett slags high-tech landskap som gav konnotationer till filmer som Stanley Kubricks 2001, eller till rymdskeppet Enterprise. Efter att ha vandrat genom korridorer, ljudlösa skjutdörrar, rum med monitorer som visar filmer av tysta gasexplosioner i slowmotion, överlärt med ett högfrekventtjut som satte sig i hjärnan, kom man fram till ett jättelikt blått rum. Längst in i rummet fanns en liggande vit (upphoppad) enhörning som fläktade sig på det mest välvistiga vis. Det var en lätt surrealistisk upplevelse, och den enorma installationen gav ett totalintryck vilket är ganska ovänligt.

BS: För mig handlar det om att vara grundlig i allt, varje detalj är viktig och finishen är en stor del av verket. Om man ska göra en sak på ett välgörat sätt, och i synnerhet om det är en ganska enkel och ren struktur vilket ofta innebär mer arbete än något som är glittrigt och prägligt, är det fruktansvärt lätt för en betraktare att se om något lager i arbetsprocessen inte är grundligt utfört.

PE: Det ger också ett resultat som är otroligt "slick".

BS: Jag tänker inte på det sättet. Jag ser inte på mina arbeten på det sättet överhuvudtaget, även om alla ständigt påpekar det.

PE: Det måste du väl vara medveten om, du tar ju i designelementen som i sig ger en "slick" framtoning?

BS: Mhm, men jag försöker hela tiden också att "fuck upp det". Även om det på något sätt alltid brukar landa i en extremt välpolerad finish, är det inte min uttalade ambition. Självfallet har jag en förhandsidé om hur jag önskar att slutresultatet ska se ut. Men jag brukar alltid ändra mig otroligt många gånger under arbetsprocessen, och i synnerhet under slutskedet. Det är därför jag är så pass beroende av ett crew som känner mig mycket väl, just för att de ska stå ut med alla mina ändringar i sista minuten. För mig innefattar detta mycket av skillnaden mellan en mina installationer och en planlagd interiör. Det handlar om att jag upptäcker nya saker hela tiden under in-

ställningen som gör att jag måste ändra på saker under hela processen. Detta gör ju att det tar längre tid än en "vanlig" utställning, med exempelvis mäleri. Här handlar det inte om att flytta en märling eller en skulptur några centimeter, vi pratar om att flytta en åtta meter lång vägg på några timmars varsel. Det är en process av överlageringar som sker med en grundlig noggrannhet, och kan nära som helst förändras under konstruktionsarbetet. Man kan lätt få intrycket att strukturena är planlagda i minsta detalj på förhand. Det stämmer ju till en viss grad eftersom det handlar om mitt grundläggande uttryck, men för mig är det mycket mer abstrakt. Jag har alltid en känsla av huvudelementen, jag vet precis vilken känsla som ska förmedlas.

Det är lite grann som att regissera, man gör många omtagningar under filmens produktion eftersom det alltid händer saker när olika mänskor kommer samman och ska spela mot varandra, oavsett hur klar ens förhåndsidé om vad man vill förmeda är. Man måste ompröva hela tiden. Så är det ungefär när jag sätter ihop komponenter, moduler och element. Under tiden ser jag att de mäste sättas samman på ett helt annat sätt än jag tänkt från början, och dimensionerna är ofta så stora att det är omöjligt att veta från början hur resultatet kommer att se ut – det går ju inte att prova sig fram i en ateljé till exempel, om man inte skulle ha tillgång till en flyghangar dvs. Jag arbetar med en installation ungefär som en målare arbetar med lager i en målning, man lägger på väldigt mycket innan man skalar av och flyttar runt. Ofta så står man kvar med massor av överflödigt material som aldrig kommer till användning. Om man jobbar med så många parametrar så är det ofta en eller två detaljer som skaver, men man ser inte "skavningen" innan man har byggt upp det i praktiken. Det handlar om att kunna röra sig smidigt, ha ett flexibelt crew, och såklart lite extra i budget.

PE: Jag vet att du har avsatt flera livsstilsmagasin, bland annat Wallpaper – som ringt dig och ville att du ska bygga upp "coola interiörer" – eftersom du inte håller på med design utan konstinstallationer – men det låter onekligen som om du bygger en slags komplicerad scenografi för ett narrativ, ditt eget narrativ. Vad tycker du om liknelsen?

BS: Jag vill hellre berätta en historia genom mina saker – det skulle ju vara en "overkill" från en scenograf sida att göra det. En scenografi spelar ju på en redan given historia, en handling som finns tidigare, och fungerar endast som en "backdrop". För mig handlar det inte om ett narrativ som skall förmedlas, utan mer om att skapa en "uncanny" känsla hos besökaren – vilket naturligtvis skapar historier hos de själva, men det är inte mitt narrativ, det är ju deras eget. Jag kallar det historier, men de är inte fastställda från början. Jag vill bara trycka på några knappar hos

individer, och få dem att starta hjärnverksamheten själva.

PE: Varför så fascinerad av "das Unheimliche", det kusliga?

BS: Jag vet inte riktigt, men jag har alltid varit otroligt rädd för "färdiga" saker, avklarade, avslutade. Det värt jag vet är att ta fasta beslut. Samhället i stort sätter ju ganska stora krav på att saker och ting skall avslutas, att det ska ha en början och ett slut, även om det aldrig är så i verkligheten. Även om man är medveten om att det är en ganska falsk bild så finns ju rådslan för det avslutade kvar. Samtidigt tycker jag ju om att mina installationer försvinner efter en utställning, att de inte är permanenta.

PE: Jag hörde talas om att du skulle göra en inredning till ett New York-galleri. Ligger det inte i en permanent i detta?

BS: Nja, det handlar om modulära arbetsstationer för ett galleri som heter Participant Inc., som är Lia Gangitano nya utställningsrum på Lower East Side i New York. Vi har en idé om att konstruera flyttbara arbetsstationer, moduler enligt ett slags "legosystem", för att konstnärerna som ställer ut i det stora rektangulära rummet inte ska behöva förhålla sig till ett fast kontorsmoment i lokalen. De kan istället, i dialog med Lia, få göra lite som de vill. Det är kommet inte att bli en permanentstruktur, jag ger de bara några komponenter att leda med.

PE: Är det konst?

BS: Jag vet inte om jag har definierat det än. Det är en dialog mellan mig och Lia.

PE: Är det intressant att definiera det som konst överhuvudtaget?

BS: För mig är det intressant att göra detta till sammans med henne, det är hela hennes sätt att arbota på som intresserar mig. Namnet på stället, Participant Inc., och hela Gangitano sätter att arbeta går ut på att konstnärerna som ställer ut deltar i en process. Vi konstnärer måste hela tiden göra andra val i vårt arbete än vad andra med mer vanliga arbeten gör. Det handlar alltid om en kamp mot dålig ekonomi, för lite tid, för lite engagemang. Det är extremt generöst och sympatiskt sätt Lia arbetar på eftersom hon förhåller sig så samvetsgott till de konstnärer hon samarbater med, och hon sätter sina egna behov långt bak. Därför är det roligt att kunna ge något tillbaka, att bidra till det fortsatta arbetet. Det är en slags idealistisk handling.

PE: Vad beror det på att konstnärer/du orkar fortsätta trots ett ständigt kämpande med ekonomin?

BS: Vi är freaks. Vi är en del av världen som många mänskor uppenbart och uttryckligen anser att det vore bättre om den inte fanns. Jag vet inte riktigt vad det gör oss till, om inte just freaks!

PE: Ok, men vari ligger poängen dä, varför ska vi ha konst? Varför är konst viktigt för dig?

BS: Jag tänker väldigt mycket på den frågan eftersom jag ofta tittar på min egen förmåga att fortsätta göra konst. Jag gör det i alla fall, men jag har absolut inget religiöst "kall" eller så, att jag måste iväg och "skapa". Jag tror kanske att man som en del av ett gäng som har specialiserat sig inom en särskild specifik område, inte längre har någon återvändo... Vi är på ett sätt "misfits", men jag vet inte om det är det som gör konst viktigt för mig. Jag tycker ofta att konst är ganska oviktigt. Den kan vara väldigt irriterande för mig. Det är inte nödvändigtvis så att man som konstnär har ett mindre komplicerat förhållande till konst än gemene man – kanske snarare tvärtom. Man har ofta ett mycket mer ansträngt förhållande till konst. För mig handlar det om att jag under många år försökte göra ett "matnyttigt" yrkesval, via arkitektörgården och grafisk design, men på ett sätt hamnade jag hela tiden utanför yrkesgruppens system. Det var liksom ingen annan utväg – det var bara konstakademien kvar...

PE: Ja, jag hörde att du, efter att ha slutat på arkitektörgården med buller och bång, blev utkastad från Grafisk Design på Kunsthögskolan och Hantverkskolan för att de sa att det du höll på med inte var grafisk design utan konst. Känner du själv att det är svårt att kategorisera det du gör? Jag menar, du säger själv med bestämdhet att det du gör inte är interiörer, inte scenografi, inte design, alltmedan resultatet helt klart har en arkitektonisk struktur, en grafisk design osv. – det är allt på en gång...

BS: Ja, det är liksom ingredienserna, men det blir inte till någon "nyttig" arkitektur, inte en "nyttig" grafisk design. Det blir inte någonting som är igenkänbar som en typisk arkitektur, trots att det har en arkitektonisk struktur.

PE: Vad blir det då? Bli det nyttigt på ett annat vis?

BS: Det blir något som berör mer okända känslor hos oss, och som väcker ett emotionellt engagemang när det rör vid något som inte nödvändigtvis har en naturlig förkärning. Det ger en input som inte alltid är definierbar. Bra konst för mig handlar ofta om en känsla som jag inte klarar av att förklara eller beskriva på ett konkret sätt – en känsla av obehag, eller välbeflag, eller en dubbelhet färgad av både obehag och välbeflag. Något som förför mig, och påverkar mitt seende och mina tankar. Jag kan inte komma på någon annan förklaring.

PE: Mmm, ja, konst är ju på ett sätt en metastruktur över verkligheten, en avspegelning, inte en reproduktion utan en annan vinkling av verkligheten. Man lever i verkligheten, man går på bio, läser en bok eller går på konstställning, och när man kommer ut från biografen/utställningen eller är klar med boken, så ser man på verkligheten på ett något annorlunda vis. Man har blivit påverkad.

BS: Ja, jag lever själv i en ganska "varpad" värld där jag ibland har svårt att skilja på verklighet och det som inte är det. Jag tror att min verklighet inte riktigt stämmer överens med vad alla andra säger är verkligheten. Men jag håller med om förklaringen.

PE: Med det tillägget passar det väl in att säga att konstnärer är freaks och därför är bättre ägnade att göra bra konst än någon annan efter som de ser på verkligheten något annorlunda. Därför kan de bättre förmdera det vidare till oss "vanliga" mänskor, vilket får oss att reagera.

BS: Ja, det handlar ofta om mänskor som har en avvikande syn. Konstnären blir därigenom en exponent som varpar upp gränsen mellan det normala och det icke-normala. Det är därför jag är upptagen av att höra reaktioner från mänskor som säger att "det där påverkar mig" osv.

PE: När jag var på Astrup Fearnley-museet i din stora installation var det en grupp barn där, och deras respons var obetalbar! I synnerhet rummet med enhörningen var populärt. Deras omedelbara reaktioner gjorde också att jag själv såg ditt verk genom deras ögon och upplevde det på deras vis, vilket var en annorlunda och kul upplevelse. Jag kan tänka mig att många "vuxna" ställer sig ganska frågande till din installation, att de inte har rått verktig till att "lösa uppgiften" – i synnerhet med tanke på svårigheten att kategorisera helheten av ett verk, som består av kategorisera alla delar. Men samtidigt måste de ha känt av den uppenbara märkliga känslan av att gå i i installationen.

BS: Just det där är viktigt, att uppleva konst handlar mycket om att tillåta sig att släppa taget, och att inte tänka så mycket över att man inte förstår. Vi mänskor måste hela tiden definiera allt, vi kan inte slå oss till ro med att det finns saker man inte kan förklara. Jag är upptagen av att man faktiskt kan få fantastiska upplevelser när man klarar av att släppa taget, att inse att det inte existerar en förklaring, att man hamnar i ett tillstånd som förtyller gränsen. Det kan skapa rådsla och ångest, vilket kan försvätta mänskor i försvärsläggning.

PE: Det var ganska uppenbart att man kunde gå i den installation på museet utan att behöva förstå, man kunde bara hänga sig åt att uppleva konsttaget, att inse att det är en extremt komplex tillblivelseprocess i ett enda samhällesrum som är både myriskt och surreal.

BS: Det paminer mig om Lynch-filmen [Mulholland Drive] som folk blir så provocerade av eftersom den inte har ett "slut", den slutar mitt i,

Børre Sætre

A Warped World

A Talk with Power Ekrho

Page 1

Børre Sætre, A Warped World

A Talk with Power Ekrho

The Norwegian artist Børre Sætre has a series of outstanding exhibitions behind him, and has embarked on an international career. Quite often the installations, or structures, are spectacular, and they are made with painstaking precision. For the large exhibition at the Astrup Fearnley Museum in Oslo some years ago, a crew of 35 people worked on the preparations day and night for two weeks. According to the perfectionist Sætre, an additional two weeks would have been needed in order to get everything just right. The exhibition consisted of a hyper-real installation where one wandered through a kind of high-tech landscape that suggested films like Kubrick's 2001, or the spaceship Enterprise. After having passed through corridors, soundless sliding doors, rooms with monitors showing films in slow-motion with silent gas explosions, surrounded by a high frequency sound that makes its way into the brain, one entered a giant blue room. At the end of the room, a declining white (stuffed) unicorn was preening itself in the most voluptuous way. It was a slightly surreal experience, and the enormous installation gave the visitor an impression of a totality, something that is quite uncommon.

<p

Ikke-adapsjon

Av Trond Lundemo

Filmregissørene Jean-Marie Straub og Danièle Huillet var februar i Stockholm i samband med en retrospektiv av deres filmer på Cinémaclubet i Oslo. Det var den første visningen av deres arbeid i Norden på 27 år, og en viktig filmkunstfestival hodeskilt som også har vært internasjonal oppmerksomhet. Det legendariske regissørsparet kommet sittende inn i Flimhusens restauratører store forsikringskasse i flyktinnes mellom Paris og Stockholm. De sprøm om Cinémaclubet har vist deres film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) på 35mm og om kopien var bare. Når det viser seg at distributoren bare har sendt en 16mm-kopi blir de forbannet:

JMS: Ethvert filmprosjekt har sett form. Vi skulle aldri gjøre *Geschichtsunterricht*, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs musikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Jo, det er skikket!

DH: Nei, det er 2000! Da var fell, Jean-Marie.

JMS: Bon, bon, så sier vi det, jeg tar fel.

[Pause, så muttrende] Men det er 4000...

Så hvorfor krangler [grålar] disse mytiske regissørene om 16mm-filmen frekvensområdet? Det er et spørsmål de fleste regissører ikke engang har tenkt på. Arsenaks ligger i deres konstneriske materialisme har sin hjerte i spørsmålet om forholdet mellom medier og konstformer. Deres arter er ytterst konsekvent i bruknen av direktelyd, og deres bilder sterke knyttet til lyden enn i en Straub/Huillet-film. Bildene av cembalisten Gustav Leonhardt på historisk autentiske instrumenter og steder er materielt knyttet til lyden i horer, derfor er frekvensområdet i filmene like viktig som projeksjonsfelta dimentjoner. Dette har sin grunn i Straub/Huillet i hver filmtittel ut over motstand mot det tradisjonelle forholdet mellom lyd og bild. Samtlige filmer er basert på en historisk litterær og musikalisk tekst, som aldri tilpasses til filmens adaptionskonvensjoner. Teksten resterer ofte slik den fremtrer på trykk. Istedet for oppdatering av språket eller en psykologisk inkonsevativitet i frasing og prosodi, er det verser fra en renhetstasjon som ligger til grunn for den vestlige estetikken. Straub/Huillet arbeid for å sette ulike tegnsystem og konstformer i forhold til hverandre drar veksler på oversettelse-

lighetens prinsipp. Denne problemstillingen trekker til selv tilbake til den vestlige kulturen intenderte representasjonsproblem;

den gammeltestamentiske monoteisten bildaforbud. Dares film basert på Schönb ergs opera *Moses und Atron* (1974) stiller spørsmål om gestaltingen av tankebilledet. Schönb erg og Straub/Huillet knytter dermed an til et spørsmål som er absolutt sentral for forholdet mellom medier, hvordan forholder tekster, bildet og tanken seg til hverandre? Ten ker vi direkte i ord og bilder, eller kan de oversettes? Finn tanken retur for deg?

I librettoet utvikles problemene i Arons oppgave, når han ser nærmere på Guds budskap til Moses. Imidlertid er folket utmålt, og Airon gir følelt av billede framstillingene de dorster etter. Disse avbildene gestates siden fra andre filmer i fremvisningen av egen produksjoner. Filmene er altså fra de tidligste årene og kompliseringer medium, hvori tauging og seværs for eksisterende filmformer. Den italienske, smart i frankie virksomme, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs mu-

sikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen

går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Jo, det er skikket!

DH: Nei, det er 2000! Da var fell, Jean-Marie.

JMS: Bon, bon, så sier vi det, jeg tar fel.

[Pause, så muttrende] Men det er 4000...

Det samme gjelder et "filmisk" eller "aktuelt". Det samme gjelder et musikkstykke eller materier. Dermed stiller deres arbeid forholdet mellom konstformer på spiss. Dares filmer sermerkes av teksten er litteratur og musikkens musikk.

Siden filmens tidligere år finnes det et tankemønster som skjermingspunktet mellom kunstens eksisterende kategoriseringer, enkelte ganger til og med som fullendelse av kunstnitors utvikling. De første diskursene om film som kunst bygger på en tanke om et synsfelt mellom konstformer. Omkring 1910 nevner jurister at film er et andverk tilaktende kunstverk, har ingen resonsas hos Straub/Huillet. Det er faktisk forhold til lydens prinsipper hos Straub/Huillet som kopleingen til Lumière er et ekperiment som fyller filmfotografen med opptilhet om teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet knytter dermed an til et spørsmål som er absolutt sentral for forholdet mellom medier, hvordan forholder tekster, bildet og tanken seg til hverandre? Ten ker vi direkte i ord og bilder, eller kan de oversettes? Finn tanken retur for deg?

I librettoet utvikles problemene i Arons oppgave, når han ser nærmere på Guds budskap til Moses. Imidlertid er folket utmålt, og Airon gir følelt av billede framstillingene de dorster etter. Disse avbildene gestates siden fra andre filmer i fremvisningen av egen produksjoner. Filmene er altså fra de tidligste årene og kompliseringer medium, hvori tauging og seværs for eksisterende filmformer. Den italienske, smart i frankie virksomme, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs mu-

sikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen

går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Yes, I am certain!

DH: No, it is 2000! You are wrong, Jean-Marie!

JMS: Bon, bon, let's say so – I am wrong!

[Pause, then in a suppressed voice:] But it is 4000...

Så why do these mythical directors quarrel about the frequency range of 16mm film? It is a topic most directors today have never considered. The answer lies in the matter at the core of their cinematographic materialism, the relationship between media and art forms. They never compromise on the issue of direct sound, and in no other works is sound so tightly connected to the image as it is in the films of Straub/Huillet. The images of the cembalist player Gustav Leonhardt at the authentic instruments on the historical sites of Bach's performances are physically linked to sound we hear. This is the reason why the frequency range of the film is as important as its spatial dimensions. The technique is a consequence of the resistance to the relationality between sound and image. Every film by Straub/Huillet is based on a historical literary or musical text, but which is never adapted to the conventions of cinema. The text is frequently recited in the meter in which it is printed. Instead of updating the language, or striv-

stedet for å ville kalle fram inntrykket av at han improviserer, skal skuespilleren heller si noe som senterer han sitter.

Straub/Huillet har blitt beskrevet som det mest direkte og konsekvente avtalerne til brodrene Lumière. Deres salakkne ned-Lumière er et ekperiment som fyller filmfotografen med opptilhet om teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet knytter dermed an til et spørsmål som er absolutt sentral for forholdet mellom medier, hvordan forholder tekster, bildet og tanken seg til hverandre? Ten ker vi direkte i ord og bilder, eller kan de oversettes? Finn tanken retur for deg?

I librettoet utvikles problemene i Arons oppgave, når han ser nærmere på Guds budskap til Moses. Imidlertid er folket utmålt, og Airon gir følelt av billede framstillingene de dorster etter. Disse avbildene gestates siden fra andre filmer i fremvisningen av egen produksjoner. Filmene er altså fra de tidligste årene og kompliseringer medium, hvori tauging og seværs for eksisterende filmformer. Den italienske, smart i frankie virksomme, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs mu-

sikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen

går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Yes, I am certain!

DH: No, it is 2000! You are wrong, Jean-Marie!

JMS: Bon, bon, let's say so – I am wrong!

[Pause, then in a suppressed voice:] But it is 4000...

er ikke dette ordet når man snakker om Straub/Huillets filmer – leser fra manusiden for seg i Chronik der Anna Magdalena Bach, der det sider fra Bachs partitur som fyller filmfotografen med opptilhet om teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og i deres seneste periode, Elio Vittorini.

På bakgrunn av dette er bildeutsnittet er faktisk det tette fysiske forbundet mellom skuespillerens kropp og teksten som resulterer av direkten. Dette fysiske samkondenset mellom teknologi og teksten til å vise teksts historiske dimensjon, som fremmed og ukjent, og hvor avtalen betegner teksten som et slags mål for teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet legger fokus på rytmen, aksett og pause. Derfor er *Othello* (1969) basert på rytmen Cornelius 1600-talls-franske prosa, *Klassenverhållnisse* (1963) etter den ønste egentlige filmens begrensnings i virkeligheten for et skape et rom for projeksjon av tilskueren. Et annet eksempel er *Operai, Contadini, og Il ritorno del figlio prodigo/Umiliati* (2003) strukturert etter en hollandsk rosa-dialekt.

Cézannes bilder strukturerer *Cézanne* (1989) i lange tekilstokkblokk akkompagnert av nærliggende tekster. I denne måneden er operainnslaget med *Eloïse* (1966) med et umiddelbart synlig, men ikke det derbare i teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet knytter dermed an til et spørsmål som er absolutt sentral for forholdet mellom medier, hvordan forholder tekster, bildet og tanken seg til hverandre? Ten ker vi direkte i ord og bilder, eller kan de oversettes? Finn tanken retur for deg?

I librettoet utvikles problemene i Arons oppgave, når han ser nærmere på Guds budskap til Moses. Imidlertid er folket utmålt, og Airon gir følelt av billede framstillingene de dorster etter. Disse avbildene gestates siden fra andre filmer i fremvisningen av egen produksjoner. Filmene er altså fra de tidligste årene og kompliseringer medium, hvori tauging og seværs for eksisterende filmformer. Den italienske, smart i frankie virksomme, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs mu-

sikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen

går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Yes, I am certain!

DH: No, it is 2000! You are wrong, Jean-Marie!

JMS: Bon, bon, let's say so – I am wrong!

[Pause, then in a suppressed voice:] But it is 4000...

er ikke dette ordet når man snakker om Straub/Huillets filmer – leser fra manusiden for seg i Chronik der Anna Magdalena Bach, der det sider fra Bachs partitur som fyller filmfotografen med opptilhet om teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet knytter dermed an til et spørsmål som er absolutt sentral for forholdet mellom medier, hvordan forholder tekster, bildet og tanken seg til hverandre? Ten ker vi direkte i ord og bilder, eller kan de oversettes? Finn tanken retur for deg?

I librettoet utvikles problemene i Arons oppgave, når han ser nærmere på Guds budskap til Moses. Imidlertid er folket utmålt, og Airon gir følelt av billede framstillingene de dorster etter. Disse avbildene gestates siden fra andre filmer i fremvisningen av egen produksjoner. Filmene er altså fra de tidligste årene og kompliseringer medium, hvori tauging og seværs for eksisterende filmformer. Den italienske, smart i frankie virksomme, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs mu-

sikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen

går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Yes, I am certain!

DH: No, it is 2000! You are wrong, Jean-Marie!

JMS: Bon, bon, let's say so – I am wrong!

[Pause, then in a suppressed voice:] But it is 4000...

på 1980-tallet. Derfor kan regissørene egne et til eller lengre av sitt yrkesaktive liv til lesning av et verk, som i tilfellene Brecht, Hölderlin, Schönb erg og i deres seneste periode, Elio Vittorini.

Virketiden for denne avstanden er faktisk den tette fysiske forbundet mellom skuespillerens kropp og teksten som resulterer av direkten. Dette fysiske samkondenset mellom teknologi og teksten til å vise teksts historiske dimensjon, som fremmed og ukjent, og hvor avtalen betegner teksten som et slags mål for teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet legger fokus på rytmen, aksett og pause. Derfor er *Othello* (1969) basert på rytmen Cornelius 1600-talls-franske prosa, *Klassenverhållnisse* (1963) etter den ønste egentlige filmens begrensnings i virkeligheten for et skape et rom for projeksjon av tilskueren. Et annet eksempel er *Operai, Contadini, og Il ritorno del figlio prodigo/Umiliati* (2003) strukturert etter en hollandsk rosa-dialekt.

Cézannes bilder strukturerer *Cézanne* (1989) i lange tekilstokkblokk akkompagnert av nærliggende tekster. I denne måneden er operainnslaget med *Eloïse* (1966) med et umiddelbart synlig, men ikke det derbare i teknologien og konstellasjonene i Hölderlin. Schönb erg og Straub/Huillet knytter dermed an til et spørsmål som er absolutt sentral for forholdet mellom medier, hvordan forholder tekster, bildet og tanken seg til hverandre? Ten ker vi direkte i ord og bilder, eller kan de oversettes? Finn tanken retur for deg?

I librettoet utvikles problemene i Arons oppgave, når han ser nærmere på Guds budskap til Moses. Imidlertid er folket utmålt, og Airon gir følelt av billede framstillingene de dorster etter. Disse avbildene gestates siden fra andre filmer i fremvisningen av egen produksjoner. Filmene er altså fra de tidligste årene og kompliseringer medium, hvori tauging og seværs for eksisterende filmformer. Den italienske, smart i frankie virksomme, kritikeren Ricciotto Canudo, påpekt i 1908 at film er forbudt til å oppsummere de øvrige temer i konstformene, som er blitt seks når et par senere proklamerer filmen som den synende konstform; en syntese av de mange.

CN: Det har ikke gått med musikkens, Bachs mu-

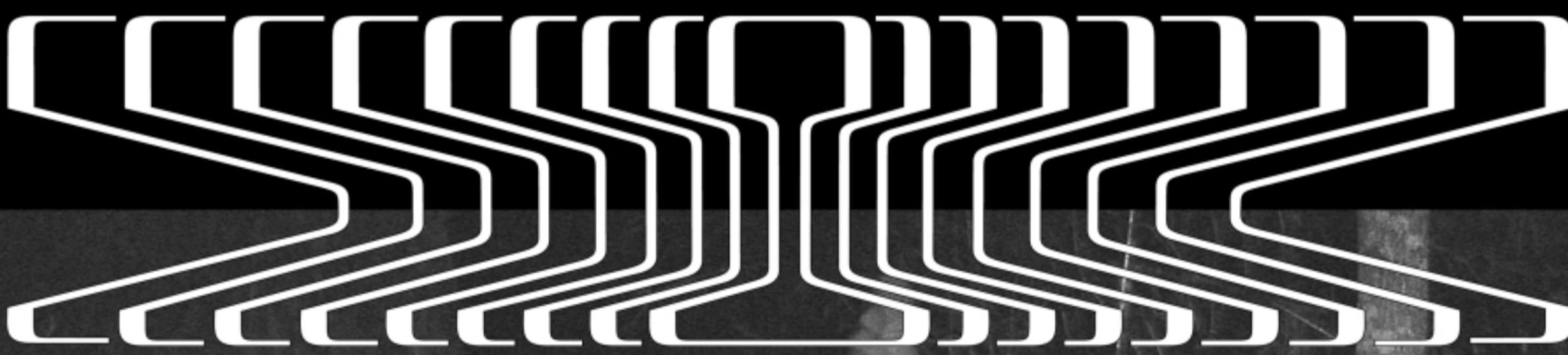
sikkverker et stort frekvensområde, 16mm-filmen

går bare til 2000 herz, mens 35mm har 4000.

JMS: Nei, 16mm har 4000, 35mm har 6000 til 8000 herz.

DH: Nei.

JMS: Yes, I am certain!



I AM YOURS
AND I AM BEAUTY
AND I AM BLACK GOLD
OVER WHICH EVER EARTHLY PLACE

Rene Ricard

har förstas framtagit väsentliga anknytelser; det kan ses som ett förundrande av verkligheten, som öppnar för allahandiga praktisk missbruk. Dessa problem hör till alkonskertekens historia, men på ett grundläggande plan utgör idén om alkonskerten snarast öppnandet av ett fält av konstnärliga möjligheter som den moderna konstnären omfannade med allt dess alternativ och dilemmor.

Ur de gyllene ramarna

Låt mig nu gå vidare till de resulterande utvecklingarna i konst, design och arkitektur. 1910 förklarade den tyska konstnären och arkitekten Peter Behrens: "Vi vill inte ha en estetik som finner sina regler i romantisk drömmar, utan en som står mitt i det berusande livets världar och regelbundenhet". En sedan tillsynen för den moderna verkligeheten dynamiska liv förfärs passande för denne arkitekt i och med att han betraktar som konstnärlig ledare för det världliga, moderna företaget AEG, och alltså hade ansvaret för hela dess företagsprofil. Men utanförstämmer också överens med hans tidigare konstnärliga bakgrund: Jugendstilen. På samma sätt som Gottfried Semper och Wagner ville att den autonoma konstnären skulle förverkliga konstens absoluta mål genom att uppfylla folkkulturs behov, så ville de senare Jugendkonstnära frigöra konsten från sitt gyllene ramverk och sprida ut den över hela världsslävens landskap i form av dekorativa, stil och symbolisk mot. Som många av de ledande konstnärerna, Simeon och Henry van de Velde, kom Behrens från måleriet, men vände sig under 1890-talet mot handverk, inredning och arkitektur. De bekräftade då också Wagners diagnos av hur traditionella konstformerna led av sin isolering och av sitt begränsade fokus. Genom att upplösa hierarkin mellan de sköna och de lägre konsterna, ville de rätta konsten ut dess kris och återge den dess vitalitet i det nya konstnärliga engagemanget i världslivet. Det vägformade varumärkesstrategierna mycket längre, med den idealistiska visken att ge verklig kulturrelt värde åt anomaly industriella produkter. Det grafiska, konstnärliga arbetet med varumärkena skulle överbyggas till allt ärenare avståndet mellan konsumtions och industri. Varken användare eller fabrikarbete kunde investera ett personligt värde i ett massproducerat objekt, men med varumärket kunde en förmögenhet i kulturella kvaliteter intandas i modern anda.

Behrens var 1900 byggdes Behrens etts att han är själv i konstnärskolonin i Darmstadt. Härdu är ett mycket genombrott exempl i hur Jugendstilen kan sägas ta formen av alkonskertek. En strikt sätt återkommer i både dekorationerna och de praktiska formerna, och varieras i de olika rummen. I matsalen finner man samma utsträckta linjer nästan i möblerna och på golvet, som i taket och i servisens mönster. Men det konstnärliga programmet kulminerar i musikrummet. Behrens egen märlinge Ynglingsdröm från 1897, den stora ornamenterade pianot, ljussatskärmarna och de allvarliga kristallskulpturerna som senare kommit att kännemärke vad som kallas Behrens "Zarathustra-stil", ger rummet en såt att atmosfär att det kunnat vara den glänsande platsen för nyanerians eller dionysius kult. Här är alkonskerten både utspärrt över hela huset såsom vardagslivet, och kondenserad vid platserna för festivalens heliga stunder. I manifestet *Feste des Lebens und der Kunst*, också från 1900, utvecklades Behrens idén om att en festivalvärld för konstnärskolonin. Att idén bygger på Wagners och Nietzsches modell framstår här väljälg tydligt. Livet i kolonin ska fräs i ett symboliskt drama som artikulerar de rytande och berusande lustkrafternas världsbild. Över entrén stod det skrivet: "Stet fest mein Haus im Weltgebraus" ("Stå fast mit hus i världens brus").

Konstnärskolonins grunderna var förstads den kollektiva konstnärliga praktiken. Det gemensamma levet i genombrott komponerade och konstnärligt dekorerade omgivningar skulle utgöra förutsättning för utformandet av en ny stil, en nykton. Det verkliga samarbetet fungerade aldrig särskilt väl, och Behrens lämnade snart Darmstadt, men han kvarhöll idén om en ny stil för vardagslivets objekt, en konstnärlig förbättring av industriella produkter som skulle styra såväl den mentala livet och kulturen som den nationella ekonomin. Detta var den kulturella vision som underlägger hans idé om ett *Jugendstil Gesamtkunstwerk*, men den fann också en fortsättning i hans senare engagemang i det tyska Werkbund, grundat 1907, och i hans arbete som

konstnärlig ledare för AEG följande år. I Werkbund samarbetade han och andra konstnärer med politiker och handelsmän för att lägga grunden för en "industriell kultur". Det moderna industrianhället skulle reformeras, och en kultur där konst och industri förenade sina krafter i utvecklingen av ett nytt visuellt språk, nya symboler för det moderna livet, skulpa skapas. Werkbund var inte någon vanlig handelsorganisation eller någon sorts konstnärlig konstfirma, utan liknade snarare ett laboratorium för modern kultur, där industrialister och konstnärer arbetade tillsammans med sociologer och ekonomer för att rada på huvudkonstnärliga och kulturella värden kunde odla upp den kapitalistiska produktionsystemet vilket, som firman sätter in regler i ett romatistiskt drömmar, utan en som står mitt i det berusande livets världar och utvecklingarnas resurser fanns inom industrien, och dessa krafter skulle komma att forma den moderna kulturen på det era och det andra sättet.

Vi kan se dessa tankar återkomma i samtidiga konstprojekt, de upprättråds fortfarande i den kulturpolitiska diskussionen, och det är nu åter legitimit att fråga hur handels och industris krafter bör använtas konstnärligt. Men det finns trots allt anledning att studera de teorier som skapades och de erfarenheter som gjordes av Werkbund. Konsthistorikern Frederic J. Schwartz har gjort en kritisk läsning i sin briganta bok *The Werkbund* från 1996, som tycker värt var många av det moderna kapitalistiska samhällets kulturella och politiska ideal och pragmatiska analyser utformade i förståelse av relationerna mellan konsten, den materialia och den visuella kulturen, och handeln och industrien, som fortfarande är grundläggande – för exempelvis varumärkesstrategierna. Idag känner vi dem som dominerande krafterna i förförande och sällan i produkter, ossett vilka deras faktiska fysiska kvaliteter är. Men dessa strategier verkar även genomsyra andra kulturella sfärer. De första varumärkeuppnahmen med slutet av 1800-talet, men i Werkbund utvecklades varumärkesstrategierna mycket längre, med den idealistiska visken att ge verklig kulturrelt värde åt anomaly industriella produkter. Det grafiska, konstnärliga arbetet med varumärkena skulle överbyggas till allt ärenare avståndet mellan konsumtions och industri. Varken användare eller fabrikarbete kunde investera ett personligt värde i ett massproducerat objekt, men med varumärket kunde en förmögenhet i kulturella kvaliteter intandas i modern anda.

Behrens var för AEG var han mest utfrågtad exempl i och med att han är själv i konstnärskolonin. Men även att skolan målt var att förbereda konstnärerna för den gemensamma uppgiften att resa framtidens katedral, ett "Einheitskunstwerk". Någon sådan direkt hänvisning till alkonskerten återfinns inte i Moholy-Nagys bok, men det ursprungliga Bauhausmanifestet från 1919 är inskriven i alkonskertek. Walter Gropius förklarade där att skolan målt var att förbereda konstnärerna för den gemensamma uppgiften att resa framtidens katedral, ett "Einheitskunstwerk". Någon sådan direkt hänvisning till alkonskerten återfinns inte i Moholy-Nagys bok, men det ursprungliga Bauhausmanifestet från 1919 är inskriven i alkonskertek.

Enligen en möjlig tolkning löste Moholy-Nagy upp idén om alkonskerten i ett breit fält av att skilda konstnärliga manövrer som alla syfta till att skapa "design for life" – och därmed avslutade han alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje färgs riktning för att förstå förståelsen av alkonskerten. En annan möjlig tolkning skulle vara att han bekräftade idén om alkonskerten sätter den utopiska vision som underliggde den ännu expanderande färgen av moderna konstnärer. Men oavsett vilken tolkning man gör av hans historiska position, så kvarstår hans betydelse för varje fä

mästiskt val som fatts med avseende på det ämne som ska behandlas, och där medierna paradoxalt nog ofta uppfattas som oproblematiska och transparenta.

Så kan man i retrospektiv se vägen från Mallarmé:s *Ett tårtengångskast kan aldrig upphäva slumper*, där poeman för första gången sprids ut över boksidan i en akt av ”espacement” som förföljer diktaren samtidigt närmast obegriplig i sin radikalitet, till Apollinaires grafiskt formade dikter och kubismens kollage, futurismens *parole in libertà* och dadaismens ordsalader som en enda lång gengång mot separationen av konstnärliga. Här finner vi en omedelbar interpenetrationsnära än en renodling av varje medierans specifiteter – det relativt avsevärt omvälvande som teknikfragmenten hos Picasso utgör den sidan vars komplexitet, där läsbarheten aldrig beröllas som gränsvärde, är istället med stor tydighet av Rosalind Krauss i hennes *The Picasso Papers*; dikterns led med sin fysiska form, attack mot grafisk konstnärlig och insikten att dikters faktiskt gors av *ord*, den andra, idén om materialens ”genomträning” finner vi intressant nog också inom arkitekturteori, som i Sigfried Giedions manifest *Bauen in Frankreich* (1928). Giedion talar här om tingsens ”omsidesig genomträning”, en *durchdringung*, som inte längre läter de enskilda elementen bestå utan skapar att enda intensivt formbart rum med flytande gränser mellan subjekt och objekt, och han ser exempel på detta i såväl den moderna ingenjörskonsten som i Corbusiers arkitektur, som han beskriver i hänförande teknologiska lyrismer. ”Genomträningen” handlar för Giedion om flera saker, varav vissa är rent arkitektonika: rumsliga volymer som skjuts in i varandra, väningsplaner som övergår varandra genom att golv delvis tagits bort, en ny typ av flytande övergångar mellan inre och ytre, byggnader som mäntsattas av flera volymer som inte är klart avgränsade (som i Gropius Bauhaus i Dessau). Men begreppet har också vidare implikationer vad gäller nedtryckning av hierarkier överhuvudtaget, och de leder från byggnaden till stadsrummet och vidare till sociala strukturer överhuvudtaget, vilket också i sista hand slår tillbaka mot själva begreppet arkitektur, som nu inte kan fattas som fristående objekt utan måste tänkas som del av en större dynamisk process eller ”rörelseström” (*Bewegungsstrom*).

Också i Freud:s *Drämnitydning* finner vi ett tidigt paradigm för denna gränson: å ena sidan gäller att ersättas de visuella elementerna i rebusen med ord, hävdar Freud, annars förefaller de absurd och otystbara, och på så sätt är psykoanalysen prototypen för en lingvistisk imperialism. Här finns dock en annan sak, varav vissa är rent arkitektonika: rumsliga volymer som skjuts in i varandra och som inte kan fattas som fristående objekt utan måste tänkas som del av en större dynamisk process eller ”rörelseström” (*Bewegungsstrom*).

Giedion och Lyotard

Mitt syfte här är dock inte att göra en historisk exposé över allmänna tendenser i den moderna konsterns utveckling (t. ex. medierets renhet vs. överklivningar) utan att studera en specifik konstellation där vi kommer att se hur själva idén om bevarande av medierets egenart av sig

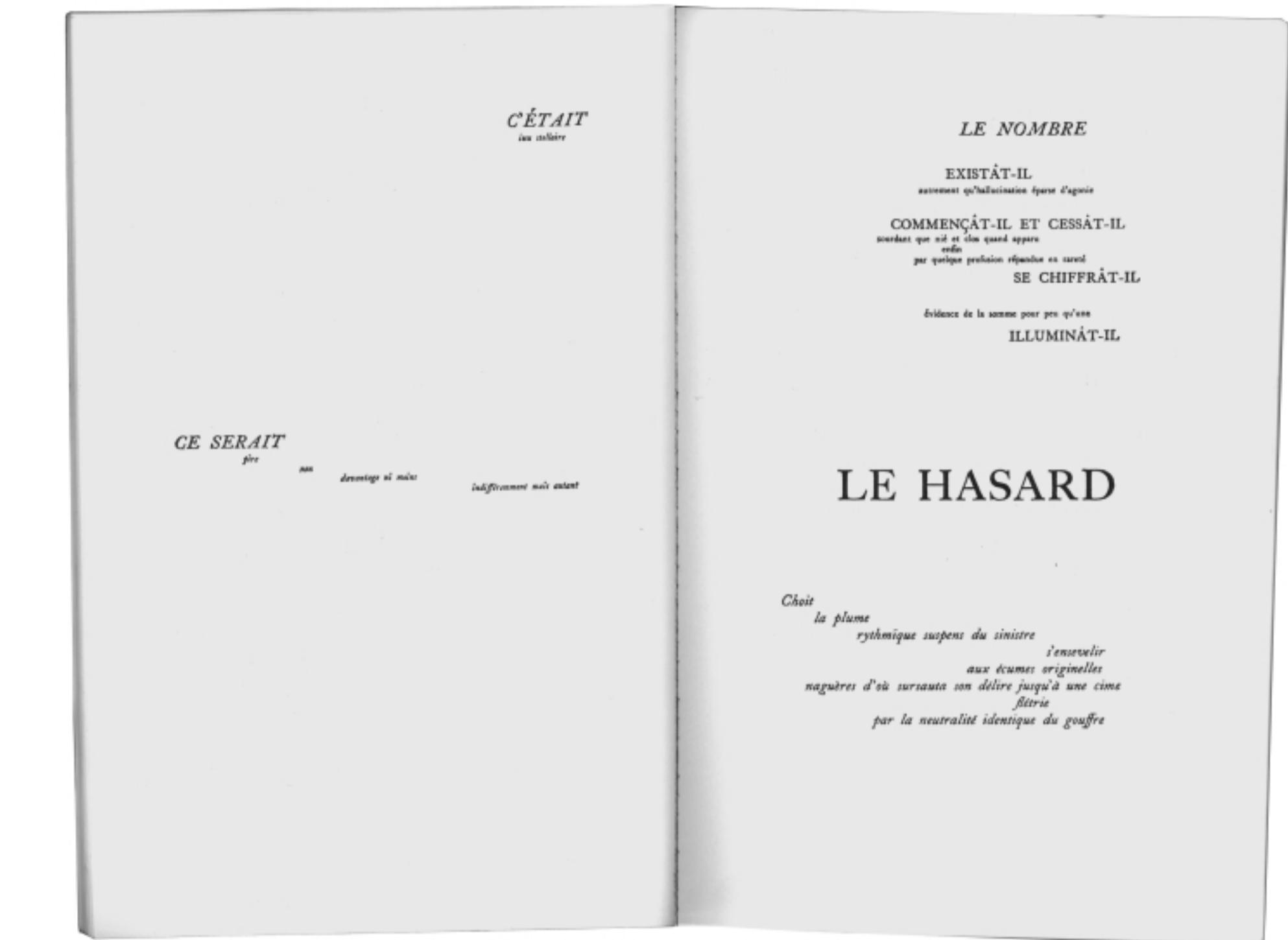
själv når sin bristningsgräns, och där det nödvändigt hybrida i varje försök att klargöra ett medium essens framträdande.

Det första exemplaret är den mest framträdande exponenten för den semmodernistiska konstnärliken, Clement Greenberg. Värt tema framträder redan i hans första viktiga text, ”Avantgarde och kitsch” (1939) där avsagnet fattas som reaktion på och motstånd mot maskulinitet som Greenberg också har en tydlig blick för deras omständiga sammanflamning. Greenbergs argumentation är tydligt bekräftat med den i flera till brevhändlingen mellan Adorno och Benjamin fyra år tidigare, angående den senares essä om konstverket i den tekniska reproduktionsaldern, 1938 skulle Adorno sedan publicera *Versuch über Wagner*, där han med tydlig anspelning på Nietzsches Wagnerkritik drar innejur från alkonsverket fram till kitschen.) Greenberg utvecklar sin tankgång på ett mer tekniskt plan i den följande essäen ”Mot en nyare Laokoon” (1940), och nu framträder detta motstånd mot kitschen som ett projekt att skjula konstnärliga åt, det vill säga som en normativ distinktion mellan modernism som ideal projekt och som faktiskt historia. Titeln är en explicit referens till Lessings skrift *Laokoon, eller om mäleriets och poesins gräns* (1766), vars gestalt Greenberg väl uttrycker i sammanhang, och därmed också ställa mot ”alkonsverkets” synestetiska tendens på samma sätt som Lessing på sin tid ville bekämpa vissa aspekter av barocken: det gäller att åtterigen skilja samtidigheten (rummet) från successionsens (tidens) konster, *die Künste des Nebeneinander* och *die Künste des Nacheinander*, och därmed också tillordna dem olika typer av idealitet. För Lessing var litteraturen den mer ideala formen och med att den tillträder en högre grad av distansering och moralisk reflektion. Detta innefattade för honom såväl en semiotisk dimension (textens *signa arbitraria* står mot mäleriets och skulpturens *signa naturalia*), men också ett slags fenomenologisk idealisering: det avgörande är inte medietets bokstavliga materialitet, som inte tillträder någon sådan åtskillnad – texten är *bokstavligen* i lika stor grad uppåttagen som bilden, bilden uppåttagen i en sektionens avsikt – utan en skillnad i estetisk intentionellitet. Vi konstaterar diktens ideala estetiska mening som sekvenser och bilderna som en simultanitet av delar, oavsett uppåttagandets faktiska förföll, Greenberg genomför en liknande beskrivning av bildkonstens verk, som strävar efter ren visuellt: ”de ser ut som det gör”, de ”utöms i den visuella förmimelse de ger upphov till”. Varje konstart har sina speciella förutsättningar och måste i sig söka sina essentiella former, ”frivilligt underkasta sig sitt medium motstånd”, som Greenberg uttrycker det. Detta blir modernismens väg in i autonomi genom självreflektion – att undersöka konsten egen process och inte dess effekter, vilket leder mot kitschen.

Här ska jag framför allt titta på en senare text, där detta resonemang drar till gränsen, den jugo av senare skriva essäen ”Modernist mäleriet” (1960), som försöker visa att under diskursens lingvistiska kategorier först finner dess beröende av kroppen, språkets beröende av rum, plats och situation (och här utvecklar Lyotard en fenomenologisk kritik av strukturalismens anspråk på att reducera alla Här och Nu till en abstrakt kombinatorik), men i nästa steg också den kropslighets beröende av vad han omnämnde kallas det *figurala, matrissen eller pulsen*, något som utöver ett tryck mot både språket och kroppen. Det centrala avsnittet i Lyotards bok heter just ”Drömbetänkande” (*Le travail du rêve ne pense pas*) – drömbetänkande förövare och sätter sönder, det *figurala de-figuren* det figurativa i bilden och det semantiska i språket, och huvudexemplen på detta hämtar Lyotard just från tidig modernism, inte minst Mallarmé.

II. Greenberg och vtan

Mitt syfte här är dock inte att göra en historisk exposé över allmänna tendenser i den moderna konsterns utveckling (t. ex. medierets renhet vs. överklivningar) utan att studera en specifik konstellation där vi kommer att se hur själva idén om bevarande av medierets egenart av sig



Above:
Stéphane Mallarmé
from *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

Below:
Stéphane Mallarmé
Pages from Le "Livre" in the edition of Jacques Scherer

ning, och den fortsätter via impressionisterna fram till Cézanne. Men hos Manet ställs också en annan fråga, som gäller möjligheten att via ytan producera ett slags ”ren optisk erfarenhet”, som allmänt kommer att motsätta sig skulpturen och det tredimensionella. Framvisanden av ytan är vad som gör Manets arbete på ett nytt sätt till mäleri, där mälerien omvälvades till en optisk entitet.

Det första konstnären som kallade för den modernistiska mäleriets natur blir därmed dess stevgång uppåtliggande av sin egen ytthässighet (*flatness*), vilket innebär en reduktion av allt litterär-metriskt, anekdotiskt och psykologiskt, till funn för en syn på konstnären som en expert på lösa sättvisa formella problem. Den ”essentiella” som Greenberg förespråkar har inte längre något att göra med den metafysiska visionen som fortfarade i den första generationens konceptnärliga under 60-talet, som förfärade medernas specifiteter och uppehåll i en frihomöadande praktik som kunde rytta bilder, föremål, jord, handlägg, eller tillsammans med ren tankeprocesser, nästan alla kom från det monokromata mäleriet. Här ska jag inte följa den linje vidare, vilket gjorts av många andra (framför allt Thierry de Duve), utan snarare ta ett steg tillbaka i en helt annan riktning, nämligen till frågan om den litterära bakgrund till Greenbergs problem.

III. ”Miroitement en dessous”: ytans obestämbarhet.

Hypotesen är den följande: I sitt forska att etablera väsentliga konventioner i litteraturen, som till exempel att ”det optiska illusionismen” och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det *invisibla* som du kan se i den optiska illusionismen, har Greenberg också utvecklat en objektbegrepp, som inte minst för att den objekten är en konstnärlig konstruktion, som inte är en rekonstruktion av den faktiska verkligheten. Här finns som sätt utmanande för att den optiska illusionismen och det

