

**Et sjokk for tenkningen:
Thomas Hirschhorns *displays* i lys av Deleuze og Guattaris filosofi**

Ronny Rønning

Masteroppgave i kunsthistorie
IFIKK
Universitetet i Oslo

Våren 2009

FORORD

I januar 2006 så jeg Thomas Hirschhorns utstilling *Superficial Engagement* ved Barbara Gladstone Gallery i Chelsea, New York (ill. 26-34). Alle vegger, vinduer, gulv og tak i galleriet var fylt til randen med objekter, former og bilder som umiddelbart kunne gi inntrykk av å ha vært hentet fra en avfallsplass. Den eneste måten å bevege seg på inne i utstillingen, var på smale ”stier” mellom alle objektene og bildene. Tvunget inn i direkte konfrontasjon med store fotokopierte bilder av lemlestedede kropper og kroppsdeler, restene av selvmordsbombere og offere fra krigene i Irak og Afghanistan, var den umiddelbare følelsen at dette ble for ubehagelig. Den eneste måte å slippe unna dette direkte kroppslige ubehaget på, bortsett fra å forlate lokalet (som mange av de besøkende også valgte), var å fokusere på de filosofiske tekstene som var hengt opp rundt i lokalet. Med sin ”søppelestetikk” og sterkt konfronterende innhold, skilte Hirschhorns utstilling seg fra alt annet jeg så i New Yorks gallerier på samme tid. Utstillingen fremsto for meg som noe helt nytt og umiddelbart uforståelig. Verkets mange kontrasterende elementer og mangel på noen entydig kommunikasjon, umuliggjorde en lesing av innholdet eller hva Hirschhorn mente med utstillingen. Utstillingens mangel på entydig kommunikasjon var også et gjennomgående tema i kritikker. For meg vekket dette en nysjerrighet på å forstå mer av Hirschhorns kunst, og spesielt muligheten for en kritisk posisjon bortenfor tradisjonell representasjon. Spesielt ønsket jeg å undersøke om Hirschhorns kunstneriske strategi bedre kan forstås i lys av de mange filosofiske referansene man finner i hans verk. Min hypotese som denne oppgaven undersøker, er at Hirschhorns kunst, og spesielt hans *displays*, bedre kan forstås i lys av Gilles Deleuze og Felix Guattaris filosofi og deres begrep *rhizom*.

All kunsthistorie har operert innenfor representasjon gjennom dens ”lesing” av objekter. Dette gjelder også dekonstruktive tilnærminger, hvor kunsten alltid er forutbestemt gjennom den diskursen som omgir den, og dermed også blir fanget innenfor representasjon. Deleuze og Guattari representerer et interessant alternativt til dette gjennom deres syn på mulighetene for kunst og tenkning bortenfor representasjon. De avviser enhver metode, ”interpretosis”, representasjon eller søken etter sannhet og identitet. De avviser også en Hegeliansk dialektikk, og søker i stedet en kontinuerlig utvikling av nye begreper og en ”superior dialectic”, hvis formål ikke er å finne noen endelig sannhet eller løsning, men stadig reise nye spørsmål og problemstillinger på en bekreftende og eksperimentell måte. Dette gjør det utfordrende å skrive en oppgave som er tro mot deres filosofiske ånd, og samtidig imøtekomme de formelle metodiske kravene til en masteroppgave. I denne oppgaven vil jeg derfor ikke forsøke noen bevisførsel for å finne ”sannheten” bak

Hirschhorns kunst. I stedet må oppgaven ses som et eksperiment i å etablere noen forbindelseslinjer mellom Hirschhorns kunst og Deleuze og Guattaris filosofi. Oppgavens format består av 9 plataer med hvert sitt tema som både direkte og mer indirekte undersøker Hirschhorns kunst og Deleuze og Guattaris filosofi. Mitt håp er at dette eksperiment kan åpne opp nye forbindelseslinjer på tvers av plataene som igjen kan iverksette tenkning og nye fluktlinjer hos leseren.

For Deleuze og Guattari er filosofiens hovedoppgave å utvikle nye begreper som svar på konkrete problemstillinger. Dette betyr at de kontinuerlig introduserer nye begreper, gjerne gjennom bruk av et eksisterende ord som de gir et nytt innhold og ny mening. I denne oppgaven vil jeg ved bruk av Deleuze og Guattaris begreper skrive disse i kursiv, for å tydeliggjøre at de skiller seg fra ordenes mer dagligdagse betydning.

Thomas Hirschhorn er en relativt ung samtidskunstner, og det eksisterer så langt lite offentliggjort forskningsmateriale på hans kunst. Så langt jeg kjenner til det, har ikke Hirschhorns kunst vært gjenstand for noen metodisk undersøkelse knyttet til Deleuze og Guattaris filosofi. Oppgaven vil derfor til en stor del måtte baseres på empiriske undersøkelser knyttet til utvalgte verker, Hirschhorns egne tekster og intervjuer med ham. I tillegg vil tekster av Deleuze og Guattari være utgangspunkt for den teoretiske delen av oppgaven. Oppgavens nye innfallsvinkel til en forståelse av Hirschhorns kunst, vil slik kunne bidra til ny kunnskap om kunstneren.

Til slutt ønsker jeg å rette en takk til min veileder Einar Petterson for gode og konstruktive råd underveis i oppgaveskrivingen, og ikke minst hans oppmuntrende tro på min evne til å fullføre denne oppgaven. I tillegg vil jeg rette en takk til Jan Ove Steihaug for relevante og inspirerende innspill knyttet til valg og konkretisering av tema for oppgaven.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	6
2	Territorie	10
3	<i>Difference og becoming</i>	21
4	Kunstens autonomi	33
5	Schwitters <i>begjærsmaskin</i>	37
6	Deterritorialisering	42
7	<i>Rhizom</i>	51
8	<i>Encounter</i>	58
9	<i>Krigsmaskin</i>	65
10	Reterritorialisering?	72
	Liste over illustrasjoner i originalutgave	76
	Litteraturliste	77

Hadde jeg bare ikke dukket ned i bøkene, i historier og legender, i aviser, nyheter, hadde bare ikke alle disse tørre fakta vokst i meg, hadde jeg bare vært et Intet, en samling av saker og ting jeg ikke hadde skjønt. (Og det ville kanskje vært bra, da kunne jeg ha tenkt ut noe nytt!) At jeg kan se, at jeg kan høre, det er ikke min fortjeneste, men mine følelser har jeg da sannelig fortjent, disse hegrer over hvite strender, disse vandrere i natten, de sultne vagabonder som tar mitt hjerte til landeveg. Gid jeg kunne rope til alle dem som tror på sine enestående hoder og tankenes harde valuta: vær i god tro! Men de er satt ut av kurs, disse myntene som dere klirrer med, dere vet det bare ikke ennå. Ta dem ut av omløp, sammen med bildene av dødningehoder og ørner. Innrøm at det er forbi med Grekenland og Buddhaland, med opplysningstid og alkymi. Innrøm at dere bor i et land de gamle har møblert, at dere leier noen meninger, forpakter noen bilder av verden. Innrøm at når dere virkelig betaler så skjer det bare på andre siden av sperringen, når dere har tatt avskjed med alt som er dyrebart – på landingssteder, flyplasser, og det er bare der den begynner, deres egen reise, fra den ene fantasiens stasjon til den andre, alltid videre, og det er ikke om å gjøre å komme frem!

Forsøk å fly! Forsøk å elske på ny! Om så en veldig, ubegripelig verden byr seg frem, til din store fortvilelse – la fare hen! ¹

Ingeborg Bachmann

¹ Bachmann, Ingeborg: *Tredve: Noveller*, oversatt av Høst, Gerd og Åse-Marie Nesse, Gyldendal, 1980, s.23.

1 Innledning

Den sveitsiske kunstneren Thomas Hirschhorn, født 1957, fikk sitt gjennombrudd på den internasjonale samtidskunstscenen i 2002 med verket *Bataille Monument* på Documenta 11 i Kassel. Hans produksjon har til en stor del tatt form av midlertidige *altare*, *kiosker* og *monumenter* over historiske personer i yttergrensen av kulturen. I et forsøk på å unngå det etablerte kunsthierarkiet har Hirschhorn plassert disse verkene utenfor den tradisjonelle kunstinstitusjonen. Sammenstillinger av fotografier, bøker, gamle elektriske apparater, små mementos og håndskrevne hyllester, tilsynelatende tilfeldig spredt utover, plasseres direkte på fortau, i veikryss eller på urbane plasser (ill. 1). Hvis ikke disse verkene var avgrenset av gule eller hvite og røde plastikkbånd av samme type som brukes ved veiarbeid, kunne de tas for å være en gateselgers utvalg av varer, eller en uteliggers eiendeler. Med denne type ”skulpturell” produksjon forsøker Hirschhorn å undergrave språket til ikke kun den galleribaserte ”minimalismen”, men også alle andre konvensjoner for objektproduksjon innenfor kunsten de seneste 30 år.

Siden slutten av 1990-tallet har Hirschhorn også produsert det han kaller *displays* som normalt vises innenfor kunstinstitusjonen. Disse fremstår typisk som komplekse og overfylte strukturer, hvor objekter, bilder og tekst tilsynelatende sprer seg uten kontroll eller mening. Produksjonsmaterialene for hans *displays* består av hverdagslige produkter som papp, finerplater, gamle blader og aviser, brun tape og gull- og sølvfarget aluminiumsfolie. Med ofte tusener av disse funnede elementene som sitt råmateriale, skaper Hirschhorn tettpakkede ”miljøer” som inkorporerer individuelt skulpturerte objekter og former, håndskrevne ord og fraser, frittstående og vegg-monterte collager, videosekvenser og neonlys (ill. 2). Prosessen bak hans displays fremstår som rotete og likegyldig, og resultatet kaotisk og overlesset. Bilder og symboler på forbruk og massekultur blir satt i en grotesk konfrontasjon med ødeleggelse og død på en måte som oppleves som intellektuelt uforståelig. I Hirschhorns stor-skala miljøer skaper han kaotiske universer som konfronterer betrakteren med en rekke temaer, og en anti-estetikk med preferanse for det primitive og ”lave”. Begrepet om *excess* er helt sentralt i Hirschhorns prosjekt, og han utfordrer Mies van der Rohes berømte utsagn om at ”less is more” gjennom sitt eget mantra ”more is more”.

Man finner også en rekke referanser til tidligere kunstnere, filosofer og politikere i Hirschhorns arbeider. Utvalget spenner over et bredt spekter av sosial, kulturell eller politisk historie, fra det spesifikke til det generiske og fra det anerkjente til det glemte. Alle disse referansene beskriver

imidlertid en filosofisk eller ideologisk posisjon skapt under løftet om en bedre verden i opposisjon til den dominerende, men som i dag assosieres med fallerte utopiske idealer.

Selv om han var utdannet som grafisk designer, har Hirschhorn konsekvent nektet å akseptere den tradisjonelle kunstpraksisen både formalt og lingvistisk. Hans *ad hoc* konstruksjoner kan da også sies å gjøre narr av konvensjonelt *connoisseurship* gjennom at de i større grad kan ses som en okkupasjon av et gitt rom, privat og offentlig, enn en konvensjonell installasjon. Som en selv-proklamert kunstner-arbeider-soldat, har Hirschhorn posisjonert sine prosjekter på en måte som er mer aktivistiske og politiske enn estetiske. Dette har gjort verkene til Hirschhorn vanskelige å tolke estetisk sett, men de kan ses som del av en tendens i kunsten på 1990-tallet hvor kunsten blir brukt for å undersøke en spesifikk historisk person eller hendelse, politikk eller filosofi.

Hirschhorns kunst kan sies å bevege seg på grensen mellom kunst og ikke-kunst, innside og utside, og normalitet og galskap. Hirschhorns praksis anerkjenner at informasjon er den viktigste, men samtidig mest devaluerte vare i vår gjennomfortettede globale mediakultur. Innenfor hans overveldende tettpakkede miljøer sprer fakta og figurer, navn og ansikter seg helt ut av kontroll. Hans *displays* fremsetter umiddelbart løfter om kommunikasjon, løfter som deretter blir brutt. Hirschhorn stiller slik spørsmål ved om kommunikasjon, også visuell, i det hele tatt er mulig. Han følger en strategi med sine *displays* hvor, som han selv sier det, ønsker å ”superinform and superdetail, in order not to inform or detail. I do not want to communicate”.² I lys av en slik idé om ikke-kommunikasjon, finner mange kunstkritikere verkene som vanskelig å forstå og tolke: “Unable to process the full range of possible meanings, the viewer is rendered confused, powerless, even mute”.³ Eller som en annen kritiker uttrykker det i en anmeldelse av utstillingen *Superficial Engagement*: “For all its brutal obviousness and faux-populism, there is something deeply confused and confusing about Mr. Hirschhorn’s project.”⁴

Den overflod av informasjon, materialer og gjenstander som kjennetegner Hirschhorns *displays* har blitt tolket som å etterape og kritisere den vestlige verdens overproduksjon. For eksempel leser Benjamin Buchloh dette i lys av Georges Batailles begreper om ”utgift” og ”excess”. Selv om det er mulig å se elementer i Hirschhorns kunstpraksis i lys av Bataille, ønsker jeg i denne oppgaven å utfordre en slik tradisjonell tolkning av hva Hirschhorns *displays* representerer. Min hypotese er at Gilles Deleuze og Felix Guattaris filosofi, og spesielt deres beskrivelse av en *rhizomatisk*

² Rondeau, James: “Jumbo Spoons and Big Cake”, *Jumbo Spoons and Big Cake*, 2000, s. 10.

³ Ibid., s. 11.

⁴ Johnson, Ken: “A Vivid Potpourri With Carnage at its Core”, *New York Times*, February 7 2006.

kunstpraksis, kan gi en ny dimensjon til forståelsen av Hirschhorns kunst sett i lys av dens ikke-kommunikasjon og performative aspekt – kunst som en ”encounter” eller ”event” som ikke er meningsbærende i noen tradisjonell forstand.

Fremtidsrettet kunstteori og kunsthistorie har de siste tiårene vært dominert av psykoanalytiske og poststrukturalistiske tilnærminger med utgangspunkt i allegori og tekstualitet, representert ved for eksempel Jaques Lacan og Jaques Derrida. Denne lingvistiske vendingen med utgangspunkt i litteraturteori, har radikalt redefinert vårt syn på kunsthistoriens objekter og praksis. Det kan imidlertid innvendes at det som i utgangspunktet var et radikal grep også har medført ny type ortodoksitet, hvor all kunst står i fare for å bli redusert til tekst. Imidlertid finnes det kunstpraksiser hvor en tilnærming basert på et slikt tekstuel paradigme kan synes mindre relevant. I et slikt perspektiv representerer Deleuze og Guattari et interessant alternativ gjennom deres syn på mulighetene for kunst og tenkning bortenfor representasjon, og samtidig bortenfor dennes kritikk og krise. All kunsthistorie har operert innenfor representasjon gjennom dens ”lesing” av objekter. Dette gjelder også dekonstruktive tilnærminger, som i seg selv var et svar på representasjonens krise, hvor kunsten alltid er forutbestemt gjennom den diskursen som omgir den, og dermed også blir fanget innenfor representasjon. Deleuze og Guattari representerer et annet syn på intellektuelt arbeid. De er ikke primært opptatt av å kritisere tidligere tekster eller arbeider, men å kreativt utvikle nye *begreper* og kartlegge det de kaller *perseptor*, *affekter* og *events*. For eksempel kan deres begrep *rhizom* ses som et forsøk på å skape et tankebilde som står i motsetning til representasjon. *Rhizomet* kan ses som en utfordring til tradisjonelle filosofiske forutsetninger og prosedyrer som hierarki, representasjon og tolkning. En *rhizomatisk* måte å tenke kunst på innebærer en vending bort fra transcendens og mot å tenke *immanens*.

Det at Deleuze og Guattari skaper nye begreper med hvert nytt prosjekt, gjør en lesning og forståelse av deres filosofi til en utfordring. Ingen av deres filosofiske begreper kan forklares i seg selv, men må ses i relasjon til den helheten de er med på å skape. Dette gjør at en forståelse av Deleuze og Guattari må ta utgangspunkt i den sentrale problemstillingen bak deres filosofiske prosjekt – om det er mulig å tenke *difference* og *becoming* uten å måtte basere seg på identitet, fornuft, det menneskelig subjekt og væren. Med et slikt utgangspunkt må hvert *begrep* ses som en utfordring til å tenke nytt og annerledes: ”The ’difficulty’ of Deleuze is tactical; his works attempt to capture (but not completely) the chaos of life.... For *no* system or vocabulary is adequate to represent the flow of life.”⁵ Dette betyr at Deleuze og Guattari heller ikke kan ses som filosofer i

⁵ Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze*, Routledge, London, 2002, s 4

tradisjonell forstand, for hvis vi aksepterer at livet aldri kan begrenses til lukkede systemer, så er alle aspekter ved livet i en tilstand av kontinuerlig *difference* og *becoming*. Organismer eksisterer kun gjennom en respons på andre systemer eller andre organismer som også er i kontinuerlig endring. Tilsvarende ser Deleuze og Guattari filosofi og kunst som aktive responser på livet.

Deleuzes og Guattaris tilnærming til kunst sier oss også noe om deres metodiske tilnærming mer generelt. Det er imidlertid problematisk å snakke om ”metode” hos Deleuze og Guattari, fordi hele deres tilnærming til livet og tenkning setter seg opp i mot enhver idé om at vi skal nærme oss problemstillinger med ferdige skjemaer, spørsmål eller systemer. Vi må i stedet tillate tenkningen å åpne seg selv opp til muligheter som ligger utenfor tenkning. Filosofi må slik være kreativ og forme spørsmålene gjennom hva den møter. Kunsten er for Deleuze og Guattari det motsatte av metode gjennom at den tillater erfaringens anarki til å frigjøre seg fra former og metoder. Hvis Deleuze og Guattari kan sies å ha en metodisk tilnærming er det at vi aldri skal ha noen metodikk, men i stedet la oss *become* i relasjon til hva vi forsøker å forstå.

2 Territorie

Siden begynnelsen av 1990-tallet har Hirschhorn produsert en rekke utendørs *altere* og *monumenter* over forfattere, billedkunstnere og filosofer som har hatt en spesiell innflytelse på hans tenkning. I likhet med hans senere *displays*, har disse *altere* og *monumenter* noe *ad hoc* og spontant over seg. I motsetning til tradisjonelle altere og monumenter, som impliserer en hierarkisk tilbedelse eller beundring av en opphøyet gud eller person, så feirer Hirschhorns *altere* og *monumenter* ”helter” uten noen semantikk av monumental heroisme. Dette er ikke historiske verdensfigurer i en Hegeliansk forstand. De er ikke Napoleonere eller statsbyggere, men helter i yttergrensen av kulturen, marginale tenkere, tenkere utenfor sentrum og ofte av det ”utidige”. Dette innbefatter forfatterne Ingeborg Bachman, Robert Walser, Otto Freundlich og Raymond Carver, billedkunstneren Piet Mondrian, og filosofene Nietzsche, Georges Bataille og Gilles Deleuze. For eksempel begrunner Hirschhorn valget om å lage et *alter* til den kanskje minst kjente av disse figurene, den østerrikske forfatteren og poeten Ingeborg Bachmann (1926-73), i hennes livs tragiske natur (ill. 3-5). Bachmann var en kompleks, vanskelig tilgjengelig forfatter innenfor modernismen som endte livet i en brann kun 47 år gammel. Hun stod hele sitt forfatterskap i opposisjon til den dominerende østerrikske kulturen. Det ligger hos Hirschhorn en tro at om vi lærer marginale kunstnere som Bachmann å kjenne, vil vi også få en bedre forståelse av vår modernistiske historie, kunstnerens engasjement og hva de må gjennomgå som kunstnere for å være tro mot sin kritiske posisjon.

Gjennom disse referansene til fallerte utopiske idealer, kan Hirschhorns *altere*, *monumenter* og *displays* ses som sørgende over tapet av de intellektuelle og åndelige ideene som har gitt næring til moderne utopisk tenkning. Med marxismen som det mest omfattende talerør for sosial kritikk og endring etter 2. verdenskrig, ble ”socialismens død” på 1980-tallet synonymt med fordømmelsen av de utopiske tanker som var kommet frem innenfor sosial kritikk. Den plutselige og vidtrekkende skepsis til sosial endring dette skapte, speilet også den utfordring kulturell produksjon hadde befunnet seg overfor siden 1950-tallet. Bevisst eller ubevisst hadde kunstnere innenfor en kritisk kunstpraksis siden 1950-tallet måtte forholde seg til den historiske *avant-gardens* mislykkede prosjekt for sosial endring. Kunsthistoriens kritiske prosjekter kan se tilbake på et århundre av ufullførte eller fallerte manifeste som lovet paradigmatisk skift i kunstproduksjonen: ”From the vantage point of the precarious present, it would seem that not *one* of the most radical artistic

propositions of the 1960s now holds up – or they appear out of reach and reality.”⁶ 1960-tallets optimisme, for eksempel representert ved konseptualismens radikalitet og de politiserte utgavene av institusjonell kritikk, har på mange måter blitt tilintetgjort gjennom de påfølgende generasjonenes feilslåtte forsøk på gjenbruk av denne historien. I stedet har denne optimismen blitt erstattet av en ironi og kynisme, for eksempel representert ved post-minimalistisk skulptur, en praksis som Hirschhorns prosjekt må ses som et forsøk på brudd med. Hirschhorn har i en rekke arbeider og intervjuer fremhevet viktigheten av et kompleks sett av historiske referanser for utviklingen av hans kunstneriske prosjekt. Han har posisjonert seg kanskje tydeligere enn noen annen samtidig kunstner innenfor en historisk konstellasjon – de utopiske prosjektene på 1920-tallet og de radikale aspirasjonene på 1960-tallet.

Hirschhorns forbilder spanner fra sovjetisk avant-garde til Andy Warhol og fra Kurt Schwitters til Joseph Beuys. Koblingen av disse referansene kan imidlertid synes vanskelig å forene i en enkel kunstpraksis. Dette gjelder ikke minst Beuys og Warhol, som tilsynelatende stod for to diametralt forskjellige kunstneriske posisjoner. Beuys insisterte på muligheten av en praksis utenfor den tradisjonelle kunstinstitusjonen. Han hadde ringakt for museet, avviste galleriet og fremviste en alternativt aristokratisk og proletær ignoranse for kunstens transaksjonsverdi. Det som også kjennetegnet Beuys var hans ønske om å jobbe utenfor den kunstneriske produksjonen og kritikkenes diskursive rammer. For Warhol gjaldt det eksakt motsatte. Han var tydelig på den uunngåelige sammenflettingen av kunstnerisk autonomi og dens umiddelbare kommersielle overtagelse: ”Warhol’s works operated as acts of *détournement* not of spectacle by art but of *art by* spectacle.”⁷ Warhols arbeider forsterket inntrykket av at kunstnerisk form er identisk med merkevare og logo, og det å streve etter en egen identitet kan kun lykkes gjennom å skape en egen kunstnerisk ”corporate” identitet.

Selv om det umiddelbart ikke er lett å se noen formale likhetstrekk, har Hirschhorn selv uttalt at Beuys og Warhol er hans to viktigste forbilder: ”They were equally important; I could say that both were my teachers, though I never studied under them”.⁸ Beuys materialbruk, som har blitt kalt en ”attack on the rigidity of traditional sculptural materials”⁹, har vært trukket frem som forbilde for Hirschhorns bruk av utradisjonelle materialer innenfor kunsten. Men mens Beuys valgte sine materialer for deres evner til transformasjon og ”åndelige” kraft, tar Hirschhorns bruk av billige

⁶ Buchloh, Benjamin H. D: “Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams”, i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004, s. 42

⁷ Ibid., s. 43

⁸ Buchloh, Benjamin: “An Interview with Thomas Hirschhorn”, *October*, 2005, No. 113, s. 77.

⁹ Ibid., s. 78.

materialer utgangspunkt i at de nettopp ikke er ladet med noen energi, åndelig kraft eller verdi: "They're materials that everyone in the world is familiar with; they're ordinary materials. You don't define their use in advance; they aren't loaded. There's no doubt, no mystery, no surplus value."¹⁰ Beuys har blitt kritisert for at han ikke stilte kritiske spørsmål ved om hva og hvordan et kunstobjekt kan være, og derfor ikke bidro til å endre kunstobjektets status innenfor den kunsthistoriske diskursen, slik for eksempel Duchamp gjorde.¹¹ Et annet syn på Beuys er at han på en radikal måte nettopp fikk oss til å spørre oss selv om dette, siden Beuys kunst "posits *dialogue and direct communication as artistic materials*".¹² Beuys "social sculpture" kan fra et slikt perspektiv ses som et forbilde for senere installasjonskunst gjennom at den forutsetter et politisert betraktersubjekt. Gjennom å åpne sine kunstverk for offentlig eksaminasjon, kritikk og dialog, ble Beuys en modell for et aktivt kunstnerisk engasjement som Hirschhorn kan sies å ha tatt opp arven etter. Hirschhorn omtaler da også sin praksis med referanse til Beuys konsept "social sculpture", og han forsøker på samme måte å frigjøre skulpturen fra mediets konvensjoner og estetisk volum: "For me Beuys liberates the term 'sculpture' from aesthetic volumes. He is able to give back to the word 'sculpture' its potential. He removes it from a practice based in so-called noble materials. This first point is very important to my practice."¹³

Når det gjelder Warhol, trekker Hirschhorn spesielt frem at han gjennom hele sitt kunstnerskap urokkelig stod ved sin opprinnelige posisjon som illustratør og designer, samtidig som hans uttrykk var sterkt kritisk: "Their work wasn't just to do with formal concerns. The best example for me was Warhol... He never deviated from this initial approach. This says a lot to me. He understood that he didn't have to be either a painter or sculptor; he understood that commercial graphic design fell under the heading of 'illustration'. Having grasped that, he just developed, repeated, industrialized. It was that understanding that gave his work all its formal strength, and introduced a critical dimension."¹⁴ Også Deleuze trekker frem dette kritiske aspektet ved Warhols kunst:

"The more our daily life appears standardised, stereotyped and subject to an accelerated reproduction of objects of consumption, the more art must be injected into it in order to extract from it that little difference which plays simultaneously between other levels of repetition, and even in order to make the two extremes resonate – namely the habitual series of consumption and the instinctual series of destruction and death. Art thereby connects the tableau of cruelty with that of stupidity, and discovers underneath consumption a schizophrenic clattering of the jaws, and underneath the most ignoble destructions of war, still more processes of consumption."¹⁵

¹⁰ Gingeras, Alison M: "In conversation with Thomas Hirschhorn" i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004, s. 15.

¹¹ Se Benjamin Buchlohs artikkel "The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique", *Artforum* 5, 1980, s. 35-43.

¹² Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*, (Tate Publishing, 2005), s. 106,

¹³ Vergne, Philippe: *Thomas Hirschhorn, You Are So Annoying*, Parkett, No. 57, 1999, s. 139

¹⁴ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 11

¹⁵ Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*, trans. by Paul Patton, (Continuum, 1968), s. 365-6

Både Kurt Schwitters og Aleksandr Rodchenkos kunstpraksis kan sies å ta utgangspunkt i en anti-estetisk posisjon, og de forsøkte begge å fjerne kunstnerisk subjektivitet som basis for kunsterfaring: "Schwitters invokes the lost subject in the obsolescence of abandoned and rejected materiality, while Rodchenko's radical design (a fusion of abstraction and photomontage) articulated the beginning of a collective social production of the self of the future."¹⁶ Rodchenkos arbeider forsøkte også å løse den dialektiske konflikten mellom design og utopia, et aspekt ved kunstneren som har tiltalt Hirschhorn. For Hirschhorn markerte Rodchenkos reklamearbeider den vellykkede overgangen fra utopiske løfter til deres faktiske design, øyeblikket da avant-garde reklame muliggjorde informasjon og instruksjon for et folk som nylig hadde beveget seg opp fra fattigdom og analfabetisme. Som en kontrast til dette står reklame og design i den vestlige kapitalistiske verden, hvis primære prosjekt ifølge Buchloh er å forsterke en kollektiv analfabetisme: "If not quite yet on the level of an actual inability to read the names of the products, then this was true certainly on the level of a psychic and cognitive illiteracy of subjects that can only constitute themselves in the readings of the names of the products, as Warhol's paintings has amply testified."¹⁷ Denne tvetydighet i reklame- og designhistorien er et viktig element i Hirschhorns "montasjeestetikk".

I opposisjon til Rodchenkos utopisme, startet Schwitters med utgangspunkt i det han så som samfunnets meningsløse overflod. Schwitters, for eksempel gjennom hans *Merzbau* (ill. 9-11), innså at for å artikulere en stadig økende overproduksjon, måtte man ta i bruk arkitektoniske dimensjoner for å unngå den begrensning og intimitet billedcollagen etter hvert innebar. Denne arkitektoniske dimensjonen i Schwitters arbeider var også viktig for Hirschhorn i hans skift fra småskala collage og montasje, til hans altomfattende stor-skala *displays* med akkumuleringer av objekter, bilder og informasjon. Bruken av avfall og skraprester ble med Schwitters en sentral *avant-garde* strategi for å manifestere en politisk motstand mot kapitalistisk overproduksjon. Hirschhorns bruk av billige industrielt produserte materialer kan ses som del av denne tradisjonen, og han kan sies å stå i direkte opposisjon til Minimalistisk og post-Minimalistisk skulptur. Spørsmålet om de forskjellige formene for verdi et kunstverk kan ha og de kontinuerlige skiftene mellom kultverdi og bruksverdi, transaksjonsverdi og overskuddsverdi, utstillingsverdi og 'sign-exchange' verdi, står sentralt i Hirschhorns praksis. Enten har Hirschhorns objekter og materialer mistet all verdi, eller så har de aldri hatt noen verdi. Hirschhorns kunst utfordrer slik hele oppfatningen om kunstnerisk verdi i seg selv: "The issue of the choice of materials is political, but it's also pragmatic... I use the materials around me. These materials have no energetic or spiritual

¹⁶ Buchloh: *Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams*, s. 43

¹⁷ *Ibid.*, s. 44

power. They're materials that everyone in the world is familiar with; they're ordinary materials. You don't define their use in advance; they aren't loaded. There's no doubt, no mystery, no surplus value."¹⁸ I sin mest ekstreme form skjer denne devaluering av kunsten når Hirschhorn inviterer til vandalisme som en av mange mulige responser på hans verk, for eksempel i den planlagte fysiske destruksjon av hans verk *Someone Takes Care of my Work* fra 1992 eller hans *Skulptur-Station* fra 1997.

Hirschhorns bruk av "billige" materialer som aluminiumsfolie, papp, brun tape, plastikk, tre, gamle blader og aviser, kan umiddelbart ses som en referanse til *arte povera* bevegelsen. *Arte povera* artister som Mario Merz, Luciano Fabro og Janis Kounellis foretrakk imidlertid organiske materialer fremfor industrielle. Det var noe alkemisk og opposisjonsaktig i deres bruk av "lave" materialer som bivoks, mel, stein, dyreskinn osv. - et uttrykk for deres motstand mot den industrialisering og kommersialisering av kulturen som fulgte det italienske økonomiske mirakelet på 1960-tallet. Hirschhorns valg av materialer kan tilsvarende ses som et kalkulert valg ut i fra de politiske og estetiske konnotasjonene knyttet til det "billige" og "lave". Men ulikt *arte povera* kunstnerne, har Hirschhorn bevisst valgt materialer som er del av den industrielle konsumentverden. De er ikke rå-materialer, men materialer som har blitt industrielt bearbeidet og produsert. Kanskje viktigst i forhold til *arte povera* kunstnerne, er at Hirschhorns materialer ikke er heroiske i noen monumental forstand. I stedet er de materialer appropriert fra kapitalens sirkulasjon i den industrielle verdens kanaler for produksjon og forbruk. De har blitt prosessert, bearbeidet og gjenvunnet, og de bringer med seg de tiloversblivende restene av energien etter deres sirkulasjon innenfor en kulturell økonomi: "I wanted to make 'poor' art, but not Arte Povera. My work has nothing to do with Arte Povera. Because it's poor art, the materials must be poor to: quite simply, materials that make you think of poverty."¹⁹

Til forskjell fra minimalistenes bruk av industrielle rå-materialer for deres industrielt produserte objekter, bruker Hirschhorn lett tilgjengelige konsumentprodukter. Hirschhorn sier selv at han bruker disse materialene fordi de er "økonomiske", ikke fordi de økonomisk sett er "billige", men fordi økonomisk for han også betyr politisk: "I work with these materials because everyone knows and uses them. These materials are disposable. They exist, although not for the purpose of making art. Economy interests me. Economy has nothing to do with rich or poor; economy needs connections, it connects. Economy is boundless, economy is active, offensive."²⁰ Hirschhorn ser

¹⁸ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 15.

¹⁹ *Ibid.*, s. 15

²⁰ Fogle, Douglas: *No Heroics Please*, <http://www.thegalleriesatmoore.org/publications/hirsch/fogle.shtml>

økonomien som en strøm av energi gjennom et nettverk av sosiale, politiske og kulturelle relasjoner. I hans *displays* er aluminiumsfolien den elektriske lederen som forbinder de forskjellige elementene i et ikke-hierarkisk nettverk av sammenhenger. Slingtråder av aluminiumsfolie sprer seg og kobler fysisk de uforenlige bildene og formene i et nettverk av skulpturell energi som i et forsøk på å intervenere i den større strøm av kulturell kapital og symbolsk vekslingsverdi i den vestlige konsumentkulturen.

Bruk av forstørrede objekter fra dagligdagse ting som f.eks. skjeer og bløtkaker i Hirschhorns utstilling *Jumbo Spoons and Big Cake* fra 2000, har av enkelte blitt sett som en referanse til Claes Oldenburg, kjent for sine stor-skala skulpturer av dagligdagse objekter som kaker, skjeer, gafler, frukt osv. Selv om det tilsynelatende kan være likheter formalt sett, avviser Hirschhorn en slik kobling. For ham fungerer Oldenburgs komiske og ironiske arbeider mer som en feiring av en banal konsumentkultur, enn som en kritikk. I motsetning til de samtidige pop-kulturelle referansene som er sentrale i Oldenburgs verk, er Hirschhorn interessert i de historiske og metaforiske assosiasjonene implisert i skjeens form og dens rike symbolske potensial knyttet til føde, sult, fattigdom og privilegier. Hirschhorn har da også diskutert sin bruk av skje-formen i relasjon til Bertold Brechts dictum ”First comes fodder, then comes morality”. Brecht mente at kunsten kunne brukes som et sosialt og ideologisk forum for venstreintellektuelle og politiske formål: ”A Marxist rallying cry for the equal distribution of resources, Brecht’s statement encapsulates Hirschhorn’s most fundamental political convictions.”²¹

Hirschhorns valg av lokasjoner for sine verk i knutepunkter for kulturelle og økonomiske nettverk som bryter med det tradisjonelle hierarki innenfor kunstinstitusjonen, er også av betydning. Umiddelbart kan dette fokus på en ikke-hierarkisk lokaliseringen av hans verk synes å knytte Hirschhorn til den anti-galleri posisjon som kunstnerne innenfor konseptualisme og land-art på 1960- og 70-tallet stod for. Robert Smithson, i hans tekstbidrag i katalogen for Dokumenta 5 i 1972, stilte spørsmål ved den institusjonelle og kommersielle infrastrukturen i kunstverdenen. Smithson mente at museer, som fengsler og asyler, har saler og celler – ”nøytrale” rom som kalles gallerier. Smithsons poeng er at når et kunstverk plasseres innenfor et slikt galleri, mister det sin kraft, og blir et objekt eller overflate løsrevet fra omverdenen. Hirschhorn mener imidlertid at dette synet er feil, og skiller seg fra Smithson i at han ikke setter noen høyere verdi på verken innsiden eller utsiden av institusjonen. For Hirschhorn tar Smithson feil når han tror at et museum eller et kunstsenter ikke også representerer et offentlig rom, et sted for symbolsk og økonomisk utveksling, en

²¹ Rondeau, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 11

sammenfletting av kryssende kulturelle og sosiale krefter. Hirschhorn nekter derfor å trekke et kategorisk skille mellom galleriet og verden. Alle disse rommene er ikke bare like valide, men er viktige steder for å delta i den kulturelle økonomien som Hirschhorns *displays* påkaller i deres materialer, temaer og lokalisering.

Hirschhorn har blitt knyttet til institusjonell kritikk fordi han plasserer verkene utenfor institusjonen, men han er grunnleggende kritisk til konseptuell kunst, også slik den ytrer seg i forhold til institusjonell kritikk. Utgangspunktet for denne skepsisen er blant annet det Hirschhorn ser som den minimalistiske designkvaliteten i deres arbeider: "I had a problem with the excesses of design, because I know what corporate identity is, and I know what advertising is."²² Hirschhorn trekker frem Daniel Buren som en eksponent for dette: "And I found that conflict in the work of Buren; I speak of him because he is the most radical. Because his work is so totally designed, it suddenly raises utterly strange questions: Where does the design ends, for example? Or does it?"²³ For Hirschhorn blir dette et spørsmål om hvor radikaliteten stopper og hvor designet begynner. Han ser her en konflikt hos Buren, for eksempel når han får museumsvaktene til å bære striped vester som del av kunstverket: "...people come into the picture, and they can only go along with it because they work in the museum and are obliged to wear these vests. Here we must confront the question of the individual and of free choice".²⁴

Selv om Hirschhorn er svært bevisst kunstradisjonen, kommer spenningen i hans arbeider først og fremst fra refleksjonen over den sosiale og estetiske posisjonen til dagens kunstnere. I kontrast til den ny-konseptuelle estetikken for politisk korrekt kunst og sosiologiske former for representasjon eller interaktiv kunst, ønsker Hirschhorn å "deterritorialisere" begge deler gjennom sine anti-kulturelle og anti-kunstneriske virkemidler, i et forsøk på å gi en uttømt estetisk situasjon et nytt ekspressivt potensial. På mange måter kan man si at Hirschhorn har tatt utgangspunkt i 1980-tallets postmoderne oppfatning av objekt og skulptur, og gitt dette paradigmet et nytt støt gjennom forskjellige anti-kulturelle virkemidler. Det er slik mulig å se Hirschhorns utstrakte bruk av brun tape og aluminiumsfolie i relasjon til for eksempel Jeff Koons skulpturer i rustfritt stål, en praksis som Hirschhorn ser som en feiring og bekreftelse av markedsliberalismens globale triumf. Et eksempel er Koons arbeid *Kiepenkerl* fra 1987, hvor han relokaliserte en stålkopi av en tapt kommemorativ bronseskulptur i den tyske byen Münster. Som en ny og forbedret versjon av den samme gamle historien, kan Koons nystøpte minnesmerke ses som knyttet til løfte om de borgerlige

²² Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 79

²³ *Ibid.*, s. 79

²⁴ *Ibid.*, s. 79

verdiene ”shine brighter and last longer”. Hirschhorns arbeider, til forskjell fra Koons, står langt fra å overholde forbrukerslagordet ”Built better so you can care less”. I stedet avslører og bekjentgjør Hirschhorns arbeider det motsatte – stabilitet som en kollektiv myte: ”Cardboard! Marble! What’s the difference?”.

Umiddelbart kan Hirschhorns praksis og politiske posisjon synes å ha noe til felles med situasjonistenes strategi for *détournement* fra 1960-tallet. Utgangspunktet for situasjonistene var at vi lever i en ”society of the spectacle”, hvor kapitalen gjennom å reproducere sine maktstrukturer har oppnådd en total dominering av den kulturelle sfære, dens bilder og forestillinger. Situasjonisten Guy Debord foreslo en strategi for motstand mot dette som han kalte *détournement*, en negativ kritikk hvor bilder approprieres fra massemedia og bearbeides for å undergrave deres opprinnelige mening. Hirschhorns *displays* konfronterer oss med en overflod av bilder fra massemedia. Avisartikler, blader og videoer bombarderer betrakteren med historier og bilder knyttet til temaer som krig, terrorisme, internasjonal handel, mote osv. Men selv om Hirschhorns *displays* kan ha strukturelle likheter med *détournement*, er hans praksis ikke fokusert på en politikk av negasjon og sublimering. Hans arbeider stiller mange kritiske spørsmål, men gjennom at han aldri forsøker å gi oss noe svar, blir spørsmålene hengende uløste i luften for oss til å reflektere over. Hirschhorn sier at han “does not make political art, but makes art politically”.²⁵ Men i motsetning til tradisjonell politisk installasjonskunst, ønsker ikke Hirschhorn å aktivere betrakteren innenfor et avgrenset rom: ”I do not want to invite or oblige viewers to become interactive with what I do; I do not want to activate the public. I want to give of myself, to engage myself to such a degree that viewers confronted with the work can take part and become involved, but not as actors.”²⁶ I hans *displays* gir dette seg uttrykk i at det ikke forventes at betrakteren skal oppfylle en bokstavelig deltakende rolle, men i stedet å være en ettertenksom og reflektert besøkende. Dette betyr også at Hirschhorn ikke ser på sine verk som å kreve en tolkning eller fullføring fra betrakterens side. Dette skiller hans kunstpraksis fra den relasjonelle kunsten som er fremtredende på samtidskunstscenen i dag, og som har blitt beskrevet av Nicolas Bourriaud i boken *Relasjonell estetikk* fra 1998.

Bourriaud beskriver i sin bok fremtredenen av en kunstpraksis knyttet til det interaktive, sosiale og relasjonelle som kan sies å ligge utenfor de tradisjonelle definisjonene. Eksemplariske relasjonelle kunstnere for Bourriaud inkluderer Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzales-Foerster, Felix Gonzales-Torres og Liam Gillick. Gjennom deres sosiale engasjement, fokus på den menneskelige

²⁵ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 27.

²⁶ Enwezor, Okwui: “Interview”, i *Jumbo Spoons and Big Cake at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, 2000, s. 27.

eksistens i en kaotisk virkelighet og et opprør mot den overkoding kunstmarkedet etterspør, er dette kunstnere det kan være naturlig å sammenligne Hirschhorn med. Imidlertid har disse kunstnerne valgt en kunstnerisk strategi som baserer seg på at betrakteren blir gitt en viktig rolle, gjennom at hennes/hans aktive deltakelse kreves for å fullende verket. Som Bourriaud beskriver Felix Gonzales-Torres' verk *Stacks* fra 1992: "Betrakteren har her en viktig rolle, fordi det er hennes samhandling med verkene som avgjør utstillingens struktur. Betrakteren konfronteres med innretninger som krever avgjørelser..."²⁷ Selv om hver av de kunstnerne Bourriaud beskriver som å ligge innenfor den relasjonelle estetikken har et eget univers av former, en egen problemstilling og en egen retning, kjennetegnes de ved at de oppfordrer betrakteren til å ta plass i et system, få dette til å leve, fullføre arbeidet og bidra til å utvikle dets mening. Det som binder verkene deres sammen er måten de opererer langs sfæren av mellommenneskelige relasjoner: "Verkene deres setter de sosiale utvekslingsformene på spill, samhandlingen med betrakteren står i kjernen av den estetiske opplevelsen de tilbyr, og kommunikasjonsprosessene fungerer i sin konkrete form som redskaper for å knytte sammen individer og grupper."²⁸

Selv om Hirschhorn selv sier at "the human condition" er sentralt i hans prosjekt, ligger hans intensjon langt unna et ønske om kommunikasjon som redskap for å knytte sammen eller skape forståelse mellom mennesker. Et eksempel på dette er Hirschhorns *Bataille Monument* som ble vist på Dokumenta 11 i 2002 (ill. 6-8). Lokalisert i en drabantby med hovedsakelig tyrkiske beboere i Kassel, flere kilometer fra lokalene for hovedutstillingene i Documenta, bestod *Bataille Monument* av tre midlertidige "bygninger" satt opp på en gressplen mellom to boligblokker og en skulptur av et tre. I tillegg inneholdt monumentet en midlertidig bar drevet av en lokal familie. Bygningene var konstruert av det som har blitt Hirschhorns signaturmaterialer - treplanker, finerplater, papp, aluminiumsfolie, gjennomsiktig plast og brun tape - og de inneholdt informasjon om Batailles liv og verk. For å komme til *Bataille Monument* måtte de besøkende bruke et tyrkisk drosjefirma som var blitt leid inn for å frakte de besøkende til og fra utstillingsstedet. Gjennom å lokalisere *Bataille Monument* midt i et innvandrersamfunn, hvis økonomiske og etniske status ikke umiddelbart var i målgruppen for Documenta, skapte Hirschhorn en alternativ situasjon mellom "kunstturistene" og innbyggerne. I stedet for at den lokale befolkningen ble objekter for det Hirschhorn kaller "the zoo effect", eller at innbyggere og kunstturistene ble knyttet sammen, følte kunstturistene seg som inntrengere. I lys av den internasjonale kunstverdenens intellektuelle pretensjoner, var et annet provoserende aspekt ved prosjektet at Hirschhorn tok de lokale innbyggerne seriøst som potensielle Bataille lesere. Dette skapte reaksjoner fra de besøkende om at Hirschhorns gest var upassende og

²⁷ Bourriaud, Nicolas: *Relasjonell estetikk*, oversatt av Boel Christensen-Scheel, (Pax Forlag A/S, Oslo 2007), s. 58

²⁸ *Ibid.*, s. 60

nedlatende, men disse aspektene ved verket kan imidlertid ses som å oppfylle Hirschhorns intensjon med prosjektet:

”This unease revealed the fragile conditioning of the art worlds’s self-constructed identity and intellectual ambitions. The complicated play of identificatory and dis-identificatory mechanisms at work in the content, construction and location of the Bataille Monument were radically and disruptively thought-provoking. Rather than offering, as the Documenta handbook claims, a reflection on “communal commitment”, The Bataille Monument served to destabilise (but also potentially liberate) any sense of what community identity might be, or what it means to be a ‘fan’ of art and philosophy.”²⁹

Denne type forsøk på “sabotasje” av kunstverdenens hierarkier og strukturer, er noe som er gjennomgående i Hirschhorns kunstneriske prosjekt: ”The outcome of Hirschhorn’s viewer-implicating face-offs is, perhaps inevitably, less a seduction than an entrapment in a web of inequalities, cumulative cruelties, bald simulations and false starts.”³⁰ Hirschhorn forvalter i *Bataille Monument* et løfte om å skape et rom for møter mellom mennesker. Samtidig bryter han imidlertid med en slik naiv forestilling gjennom sine distanseringsteknikker, hvor strukturene ikke brytes ned til fordel for en spontan enhet mellom mennesker, men for en stadig refleksjon over deres gjensidige fremmedhet. Hirschhorn ønsker å implisere betrakteren, men ikke som en aktiv aktør i fullførelsen av kunstverket: ”But I’m not an animator and I’m not a social worker. Rather than triggering the participation of the audience, I want to implicate them. I want to force the audience to be confronted with my work. The artwork doesn’t need participation; it’s not an interactive work. It doesn’t need to be completed by the audience; it needs to be an active autonomous work with the possibility of implication.”³¹

Teoretiske referanser til Hirschhorns kunstnerskap er mange og han selv er åpen om dette: ”Philosophers help me in my life.”³² Dette synliggjøres i hans arbeider, for eksempel i *monumentene* over filosofene Spinoza, Deleuze, Gramsci og Bataille. Som han sier på spørsmål om hvorfor han har laget disse monumentene: ”These philosophers have something to say to us today. I think that the capacity of human beings for reflection, the ability we have to make our brains work, is beautiful. Spinoza, Deleuze, Gramsci and Bataille are examples of people who instill confidence in our reflective capacities. They force us to think. Monuments to their memory continue to question, reflect, and keep this internal beauty vital.”³³ Selv om det innenfor mange kunstpraksiser de seneste tiår har vært tydelige referanser til filosofi, om ikke fra kunstnerne selv, så fra kritikerne, er det få som har vært så eksplisitt i denne koblingen mellom sin egen kunstpraksis og filosofi som

²⁹ Bishop, *Installation Art: A Critical History*, s. 127.

³⁰ Herbert, Martin: *Thomas Hirschhorn: Mind over Matter*, Contemporary, No. 61 (2004), s. 26

³¹ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 25-6

³² Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 93.

³³ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 31

Hirschhorn. Det ligger slik en nær kobling mellom Hirschhorns kunstpraksis, filosofi og hvordan han ønsker å leve sitt liv: ”If I love Deleuze or Spinoza it’s because of the absolute value of their work, because they give me strenght – I need them as a human being!”³⁴ Dette har også blitt trukket frem av kritikere: ”Hardly any other young artist has given such serious attention to French thought..., according to which all thought necessarily designates a ‘thinking of outside’.”³⁵

³⁴ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 11

³⁵ Fleck, Robert: *Thomas Hirschhorn*, Parkett, No. 57, 1999, s. 133

3 *Difference og becoming*

Med sin filosofi ønsket Deleuze å stille spørsmål ved og utfordre noen av den vestlige verdens dypest forankrede oppfatninger om tenkning, erfaring og virkelighet: "One can say about Deleuze's philosophy what is often said about French surrealism, namely, that it aims to produce a *revolution* in the mind, a fundamental change in how we think."³⁶ Et sentralt aspekt ved Deleuzes filosofi er at mennesket ikke lenger blir presentert som et midtpunkt for bevissthet og handling. Hans filosofi kan derfor ses som en kritikk av det syn på subjektet som har vært dominerende siden Descartes. Deleuzes filosofi er imidlertid ikke en direkte avvisning av denne tradisjonen, men han ønsker å vise at denne tradisjonens grunnleggende premisser knyttet til selvbevissthet og individuell frihet er del av en større prosess som ikke er knyttet til subjektiv erfaring. Meningsdannelsen skjer her verken som en mental hendelse, en sosial konvensjon eller et materielt objekt. For Deleuze har meningsdannelsen sin egen unike plass i virkeligheten, en egen ontologiske status. Deleuze avviser derfor ikke en ontologisk basis for filosofien, slik for eksempel Derrida og Foucault gjør. Det er med utgangspunkt i et slikt perspektiv på meningsdannelse at Deleuze mener vi kan oppnå en ny forståelse av vår psyke samt politisk, sosial og kulturell praksis.

Selv om termen "poststrukturalistisk" ofte brukes som samlebetegnelse for Foucault, Derrida og Deleuzes filosofiske prosjekter, betyr ikke dette at de hadde noen felles agenda eller at de dannet noen poststrukturalistisk skole. Det som var felles for poststrukturalistene var at de på forskjellige måter responderte på fenomenologien og strukturalismen. Når Deleuze begynte å skrive sine filosofiske avhandlinger på 1950-tallet, stod den franske filosofien i et veiskille mellom fenomenologien og strukturalismen. Inspirert av filosofer som Hegel, Kierkegaard, Husserl og Heidegger, utviklet franske eksistensielle og fenomenologiske tenkere som Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty og Gabriel Marcel en filosofi som kan kalles eksistensiell fenomenologi. For dem skulle filosofi ta for seg de grunnleggende elementene i den menneskelige eksistens – hvordan vi eksisterer, hvordan vi lever og dør, og hvordan vi møter verden rundt oss. Denne eksistensielle filosofien markerte et brudd med den franske akademiske filosofitradisjonen som hovedsaklig hadde vært opptatt av vitenskapsteori og filosofiens historie. Den påfølgende generasjonen med franske poststrukturalistiske filosofer som Foucault, Derrida og Deleuze, stod nærmere den tradisjonelle historiske tilnærmingen, og de var kritiske til den franske eksistensielle og psykologiorienterte fenomenologiskolen. Deres kritikk var særlig rettet mot fenomenologiens vokabular, metode og agenda som var sentrert rundt subjektiv erfaring og begreper som

³⁶ Due, Reidar: *Deleuze*, Polity Press, Cambridge, 2007, s. 1.

”bevissthet”, ”eksistens” og ”subjektivitet”. Deleuzes filosofiske prosjekt kan ses som et direkte oppgjør med en slik filosofi bygget på subjektiv erfaring.

Mens fundamentet for fenomenologien var den subjektive erfaringen, var fokus for strukturalismen å avdekke de strukturene som ligger bak konsepter, språk og tegn - strukturer som gjør subjektiv erfaring mulig. For strukturalistene har ingenting mening i seg selv, men får kun mening i relasjon til andre komponenter i et system. For eksempel har et ord ingen mening utenfor sitt språk.

Poststrukturalismen kan ses som en reaksjon på umuligheten av å basere kunnskap enten på ren erfaring, som i fenomenologien, eller på lukkede systematiske strukturer, som i strukturalismen. Problemet med å basere kunnskap på strukturer, er at en beskrivelse av slike strukturer nødvendigvis må gjøres fra et perspektiv utenfor eller over selve strukturen. Mens de andre franske poststrukturalistene fokuserte spesifikt på hvordan livet, væren eller det ”virkelige” var konstituert gjennom systemer, forsøker Deleuze i stedet å forklare systemenes opprinnelse med utgangspunkt i livet. For ham handler filosofi om utvikling av *begreper*, og ikke aksept av allerede utformede konsepter om hva som er riktig eller rasjonell tenkning: ”Begrebet er det, der gør, at tænkning ikke blot er en mening, en holdning, en samtale, sladder. Ethvert begrep udgør nødvendigvis et paradoks. En filosofi er netop, hva jeg har forsøkt at lave i *Anti-Ødipus* og i *Tusind plateauer*, specielt i *Tusind plateauer*, som er en tyk bog, der fremsetter mange nye begreper.”³⁷ I dette ligger en avvisning av ideen om en rent formal filosofi. For Deleuze handler ikke filosofi om å rette opp feil i tidligere tenkning, å skape en abstrakt logikk fjernt fra daglig tenkning eller å redusere tenkning til hva som kreves av det sannferdige og rasjonelle subjekt. I stedet ser Deleuze på tenkning som en aktivitet i livet, men et liv som ikke nødvendigvis betyr tenkning.

På samme måte som Deleuze, tar Foucault og Derrida også opp spørsmålet om hvordan man kan leve et liv. For Foucault er utgangspunktet at det som tilsynelatende er begrensninger i vår eksistens, i realiteten er historisk betinget og ikke iboende i menneskets natur. Dette betyr at våre historisk gitte identiteter ikke kan ses som en nødvendighet, men som en tilfeldighet - som forbigående fenomener og ikke ontologiske betingelser. For Derrida er utgangspunktet at det som fremstår som faste kategorier for erfaring egentlig er flytende, noe som gjør det umulig å si hva som faktisk *er* og ikke *er*. Foucault og Derrida avviser derfor en ontologisk basis for sin filosofi: ”For both Foucault and Derrida any approach to the question of being that goes by means of an account of an unchanging, pure nature or essence is misguided, for either historical or linguistic reasons... To address the question of being by means of an account of what there is would seem to constrain

³⁷ Deleuze, Gilles: *Forhandlinger 1972-1990*, overs. Diderichsen, Adam og Karsten Gam Nielsen, Det Lille Forlag, Fredriksberg, 2006, s. 166

human behaviour to narrow conformity.”³⁸ Deleuzes’ filosofi tar i motsetning til Foucault og Derrida utgangspunkt i ontologi, men han presser ontologien til sin ytterste grense gjennom å utfordre tradisjonelle forutsetninger for ontologi. Deleuze ser på ontologi som å involvere kreativitet og skaperkraft, og ikke en avdekking av hva menneskets og universets faktiske natur er.

Som en respons på det han så som problemene med både fenomenologien og strukturalismen, utviklet Deleuze begrepene *difference* og *becoming*, de to hovedbegrepene som kan sies å ligge bak hele hans filosofiske prosjekt. Både strukturalismen og fenomenologien plasserer *difference* og *becoming* innenfor et fast fundament, for eksempel innenfor et språks struktur, slik også hele den vestlige verdens tradisjonelle tanke sett har vært basert på væren og identitet. Deleuze og poststrukturalistene avviste ideen om at vi gjennom å undersøke en statisk struktur av forskjeller kan få tilgang til et fast punkt for total kunnskap om verden: ”There are certain Buddhists whose ascetic practices enable them to see a whole landscape in a bean. Precisely what the first analysts of narrative were attempting: to see all the world’s stories (and there have been ever so many) within a single structure...”³⁹ I stedet forsøker poststrukturalistene å forklare disse strukturenes opprinnelse og utvikling, for eksempel hvordan et system som språk opprinnelig oppstår og hvordan det endrer seg over tid. Deleuze forsøker med sin filosofi å konseptualisere både *difference* og *becoming*, men ikke med utgangspunkt i noen væren eller identitet. Deleuzes intensjon med sitt filosofiske prosjekt var derfor ikke kun å utfordre fenomenologien og strukturalismen, men hele den vestlige verdens tanke sett. Ikke minst var Hegel (1770-1831), som argumenterte for at all *becoming* og *difference* i livet og i historien kunne forstås innenfor en enhetlig åndelig utvikling, sett av Deleuze som en typisk eksponent for tendensen til å redusere og knytte *difference* til grunnleggende identitet og væren, og en representasjonell tankemodell. *Difference* er innenfor den filosofiske tradisjonen forstått enten som en *difference* fra det samme eller en *difference* av det samme over tid, hvor begge forutsetter en netto variasjon mellom to tilstander. En slik forståelse forutsetter at tilstandene er sammenlignbare og at det finnes en grunnleggende likhet som variasjoner kan observeres mot. Slik blir *difference* kun et relativt mål på likhet og, som et produkt av sammenligning, basert på eksterne relasjoner mellom ting. Å tenke *difference* og relasjoner på denne måten betyr å gruppere like med like og deretter trekke opp forskjeller mellom gruppene. I tillegg må det over slike grupperinger lages en universell gruppering, for eksempel ”væren”, en konstruksjon som alene kan gjøre gruppene meningsfulle og skape sammenhenger mellom dem. Et begrep om *difference* i opposisjon til den filosofiske tradisjonen ble derfor sentralt i Deleuzes’ filosofiske prosjekt:

³⁸ May, Todd: *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2005, s. 15

³⁹ Barthes, Roland: *S/Z*, trans. Richard Miller, Blackwell Publishing, New York, 1974, s. 3

”These were not exactly new problems, since the history of philosophy, and especially contemporary philosophy, dealt with them constantly. But perhaps the majority of philosophers had subordinated difference to identity or to the Same, to the Similar, to the Opposed or to the Analogous: they had introduced difference into the identity of the concept, they had put difference in the concept itself, thereby reaching a conceptual difference, but not a concept of difference.”⁴⁰

Difference blir i den tradisjonelle filosofiske modellen aldri oppfattet som en *difference* i seg selv, men med utgangspunkt i gjenkjennelse, identitet, opposisjon eller analogi. For Deleuze er problemet med en tilnærming som forenkler fenomener slik at de kan passe inn i en enhetlig modell, at den fjerner oss fra den konkrete erfaringens ”singularitet”. Deleuzes begrep om *difference* skiller seg fra det tradisjonelle synet på to måter. For det første utvikler han et begrep om *difference* som ikke baserer seg på en relasjon med *mimesis*, og for det andre utfordrer han hele den representasjonelle filosofien. Deleuze mener at vi ikke kan forutsette noen foruteksisterende enhet, men at vi må ta utgangspunkt i den virkelige verden slik vi oppfatter den. For ham synliggjør ethvert aspekt ved virkeligheten *difference*, og det finnes ingenting bakenfor *difference*. *Difference* er ikke grunnet i noe annet, men er kun en *difference* i seg selv. Med dette mener Deleuze den singulariteten som hvert øyeblikk, hver individuelle ting, persepsjon eller oppfattelse utgjør. *Difference* er ”intern” for tingen eller hendelsen, og en slik individualisering er en grunnleggende filosofisk forutsetning for Deleuze. Dette betyr at i stedet for å teorisere om hvordan individer kan grupperes, er det viktigere å utforske hvert individs spesifikke og unike utvikling: ”The genealogy of an individual lies not in generality or commonality, but in a process of individuation determined by actual and specific differences, multitudinous influences and chance interactions”.⁴¹

Deleuzes teori om *difference* utfordrer også den tradisjonelle representasjonsfilosofien. Denne betrakter hvert individ som å re-presentere eller presentere på nytt noe som kun er en hendelse innenfor en kategori eller original: ”Representation fails to capture the affirmed world of difference. Representation has only one single centre, a unique and receding perspective, and in consequence a false depth. It mediates everything, but mobilizes and moves nothing.”⁴² Innenfor et slikt dogmatisk tankebilde basert på representasjon blir *difference* noe som kan forklares ut i fra et overordnet konsept, og dermed også logisk kan underordnes dette. Det overordnede konseptet kan da anvendes på et uendelig antall spesifikke hendelser. Å tenke *difference* i seg selv betyr for Deleuze at man setter konseptet til side, og i stedet fokuserer på det singulære i dets produksjon. Et begrep om en generell ting kan da sidesettes til fordel for hver enkelts unike erfaring av denne tingen, her og nå.

⁴⁰ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. xiii

⁴¹ Parr, Adrian, ed: *The Deleuze Dictionary*, Columbia University Press, New York, 2005, s. 72

⁴² Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 55-6

Deleuzes begrep om *difference* gjør det mulig å opprettholde en ontologisk basis for hans filosofi. Deleuze mener at det er mulig å skape en ontologi som, i stedet for å sette begrensninger for hvordan man skal leve et liv, hva som *er*, åpner opp for spørsmålet om hvordan man *kan* leve et liv. En ontologi som snur opp ned på den tradisjonelle relasjonen mellom kreativitet og avdekking av hva som *er*, vil også snu opp ned på relasjonen mellom identitet og *difference*. Hvis ontologi er et prosjekt kun for å avdekke essensen i hva som *er*, betyr dette også å beskrive identitet med utgangspunkt i hva som *er*. En identitet krever en konseptuell stabilitet, noe som også betyr at den må ha karakteristikker som kan identifiseres over tid. Disse karakteristikkene behøver imidlertid ikke å være konstante over tid, men de må kunne fanges opp av de filosofiske *begrepene* som identifiserer dem. Foucault og Derrida mener at det ikke finnes noen ontologiske identiteter å avdekke, fordi det som tilsynelatende ser ut som stabile identiteter ikke er det. For Deleuze betyr imidlertid ikke umuligheten i å avdekke identiteter innenfor ontologien en avvisning av ontologi. Deleuze ser dette i stedet som en mulighet. For ham begynner man ontologi når man oppgir letingen etter konseptuell stabilitet, og i stedet begynner å se hva som finnes ut i fra *difference* og ikke identitet: "Difference is behind everything, but behind difference there is nothing."⁴³

Et *begrep* er for Deleuze verken ren fiksjon eller avdekking av hva som *er*. Et *begrep* adresserer de *differences* som ligger under de identitetene vi erfarer. For Deleuze finner ikke filosofien endelige svar på ting, den beveger seg under den stabile verden av identiteter til en verden av *difference* som på samme tid produserer identitetene og synliggjør dem som lite annet enn "skummet" av hva som *er*. Dette gjør filosofien gjennom å skape *begreper*. Et *begrep* står imidlertid ikke alene. Det sameksisterer med andre *begreper* på det Deleuze kaller et "immanensplan" som tillater forskjellige *begreper* å spille sammen på mangfoldige måter: "It is the plane that secures conceptual linkages with ever increasing connections, and it is concepts that secure the populating of the plane on an always renewed and variable curve."⁴⁴ For Deleuze kan *begreper* og *immanensplanet* gi en stemme til den *difference* som ligger bak alt, men hvor det ikke ligger noe bak *difference*. Dette er problematisk, for hvordan er det mulig at et *begrep* kan fange noe som ikke kan identifiseres? Deleuzes' svar på dette er at *begreper* ikke identifiserer *difference*, de kun "berører" dem. En analogi på dette er hvordan en lege må berøre huden til en pasient for å forstå hvor en muskelskade befinner seg når direkte identifisering er umulig. På samme måte berører filosofien noe som ikke direkte kan identifiseres: "It palpates something that eludes our theoretical grasp, something that eludes our knowledge."⁴⁵ *Begreper* berører og gir en stemme til *difference*. Filosofi er ontologi –

⁴³ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 57

⁴⁴ Deleuze, Gilles and Guattari, Felix: *What is Philosophy?*, Verso, London, 1994, s. 37

⁴⁵ May, *Gilles Deleuze: An Introduction*, s. 20

den snakker om det som *er*, men det som *er* kan ikke identifiseres. Sentralt for Deleuzes' filosofi er at det eneste som kan identifiseres er enkeltstående manifestasjoner, en singularer aktualisering, av hva som *er*.

Det blir derfor også viktig for Deleuze å skille mellom tenkning og kunnskap. Kunnskap er basert på gjenkjennelse og forståelse av identiteter. Når vi har kunnskap om noe betyr det at vi har en kognitiv forståelse av dets identitet. For Deleuze betyr ikke tenkning en identifisering av noe, og tenkning gir oss derfor ikke kunnskap. Tenkning beveger seg bortenfor det som er kjent til den *difference* som ligger under, bak og innenfor. Tenkning kan derfor kun berøre en *difference* som ligger bortenfor dens fatteevne. Der finnes alltid mer å tenke, alltid mer filosofi som kan skapes: "Philosophy does not consist in knowing and is not inspired by truth. Rather, it is categories like Interesting, Remarkable, or Important that determines its success or failure."⁴⁶ Hvis tradisjonell filosofi var kunnskapsbasert gjennom at den stilte spørsmålet "hva kan vi vite som vi ikke visste tidligere?", mener Deleuze at det riktige spørsmålet for filosofi er "hvordan kan vi se det som vi ikke har sett før?". Deleuze trekker her på Nietzsches syn på filosofi: "Thinking would then mean discovering, inventing, new possibilities of life."⁴⁷ Deleuze deler Derrida og Foucaults diagnose i forhold til at ontologi, slik den tradisjonelt har blitt praktisert, har lært oss at det som fremtrer for oss er naturlig og uunngåelig. Deleuze deler imidlertid ikke deres syn på løsningen på dette. Hvis spørsmålet er "hvordan kan man leve et liv?", mener Deleuze at man må angripe dette spørsmålet med en annen ontologi, en ontologi som åpner opp for muligheter vi ennå ikke har tenkt oss, en ontologi basert på kreativitet og eksperimentering:

"This is how it should be done: Lodge yourself on a stratum, experiment with the opportunities it offers, find an advantageous place in it, find potential movements of deterritorialization, possible lines of flight, experience them, produce flow conjunctions here and there, try out continuums of intensities segment by segment, have a small plot of new land at all times."⁴⁸

Nært knyttet til Deleuzes begrep om *difference* er hans begrep om *repetition*. For Deleuze betyr ikke *repetition* at samme ting skjer igjen, men en *repetition* knyttet til *difference* i en produktiv prosess som produserer variasjon i og gjennom hver enkelt *repetition*. Slik kan Deleuzes begrep om *repetition* best forstås som knyttet til oppdagelse og eksperimentering gjennom at det tillater nye erfaringer, affekter og uttrykk å fremtre. Å "repetere" betyr å begynne igjen, å bekrefte kraften i det nye og uforutsigbare. For Deleuze er livet i seg selv en aktiv og dynamisk kraft av *repetition* som produserer *difference*. *Repetition* blir for Deleuze produsert gjennom *difference*, og ikke *mimesis*.

⁴⁶ Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, s. 82

⁴⁷ May, *Gilles Deleuze: An Introduction*, s. 22

⁴⁸ Deleuze, Gilles and Guattari, *Felix: A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, The Athlone Press, London, 1988., s. 161

Det er slik en prosess som utøver motstand mot å bli del av et system av reproduksjon, og undergraver derfor hele den Platonske ideen om repetisjon for å produsere kopier. Deleuze ser på den Platonske tradisjonen som problematisk fordi den underkaster hele den kreative aspektet ved *difference* et immobilt system av *mimesis*. For Deleuze finnes det ikke noe originalt fundament som *repetition* i seg selv syklisk kan reproduseres ut av. Prosessen er ikke avhengig av noe subjekt eller objekt som repeterer, men er i stedet selv-opprettende.

Det finnes imidlertid ikke noe objekt for *repetition*, ikke noe endelig mål. Det som repeteres er ikke modeller, stiler eller identiteter, men den fulle kraften av *difference* i seg selv: "Repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind which contemplates it".⁴⁹ For Deleuze utgjør derfor *repetition* en positiv kraft for kontinuerlig utvikling og endring: "We need to repeat difference and thinking; the minute we feel we have grasped what thinking and difference are then we have lost the very power of difference."⁵⁰ Når Deleuze snakker om det nye som *repetition* påkaller, peker han mot den kreativitet som destabiliserer vanetenkning og konvensjoner: "For the 'new' - in other words difference - calls forth forces in thought which are not the forces of recognition, today or tomorrow, but the powers of a completely other model, from an unrecognised and unreconisable *terra incognita*".⁵¹ Dette står i motsetning til for eksempel Sigmund Freuds psykoanalytiske tilnærming som baserer seg på at vi tvangsmessig repeterer vår fortid, hvor alt materialet fra vår undertrykkede ubevissthet presser oss til å gjenta fortiden. Deleuze mener derfor at psykoanalysen begrenser *repetition* til representasjon. I boken *Anti-Oedipus* tar Deleuze og Guattari et oppgjør med Freud og Lacans psykoanalytiske fundament og teorier. Som et alternativ oppfordrer Deleuze og Guattari oss til en *repetition* som åpner muligheten for gjenskapelse. *Repetition* oppløser identiteter gjennom å endre disse, og gir dermed opphav til noe ukjennbart og produktivt. *Repetition* er slik ikke gjentakelsen av de samme gamle tingene over og over igjen, men å begynne på nytt, å fornye, å spørre, og nekte å forbli den samme.

Det ligger en Nietzscheansk ånd over mye av den franske filosofien fra 1950-tallet og fremover, og Deleuze er ikke noe unntak. Deleuze bruker også Nietzsches begrep om "eternal return" for å utvikle sitt eget begrep om *repetition*. På mange måter kan Deleuze sies å være en direkte disippel av Nietzsche. Dette er tydelig både gjennom Deleuzes bruk av Nietzscheske begreper som *immanence*, *difference* og *repetition*, og den anti-konformisme som kan sies å være sentral i Deleuzes filosofiske prosjekt: "Perhaps Marx and Freud are the dawn of our culture, but Nietzsche

⁴⁹ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 90

⁵⁰ Colebrook, *Gilles Deleuze*, s. 7-8

⁵¹ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 172

is something entirely, the dawn of a counterculture.”⁵² *Eternal return* har en obskur rolle i Nietzsches filosofi og det finnes flere tolkninger av begrepets betydning i hans filosofi. Deleuze avviser en teleologisk tolkning av *eternal return*, og insisterer i stedet på at ”the return” er en aktiv bekreftelse som intensiveres ved hver gjentakelse, hvor heterogeneitet fremtrer ut av intensitet: ”According to Nietzsche the eternal return is in no sense a thought of the identical but rather a thought of synthesis, a thought of the absolutely different ... It is not the 'same' or the 'one' which comes back in the eternal return but return is itself the one which ought to belong to diversity and to that which differs.”⁵³ *Eternal return* er for Deleuze derfor ikke gjentakelsen av det samme, men gjentakelsen av *difference – difference* i seg selv: ”Return is the being of that which becomes. Return is the being of becoming itself, the being which is affirmed in becoming.”⁵⁴

Deleuzes *begrep* om *becoming* er helt sentralt i hans tilnærming til å uttrykke tenkningens dynamikk og ustabilitet. Med utgangspunkt i Nietzsche, bruker Deleuze begrepet *becoming* for å beskrive den kontinuerlige produksjon av *difference* immanent innenfor det som utgjør enkelthendelser. *Becoming* er for Deleuze den rene bevegelsen som tilsynekommer i endringer mellom spesifikke hendelser. I stedet for å være et endelig produkt, utgjør *becoming* en endringens dynamikk, situert mellom heterogene tilstander uten å tendere mot noe spesifikt eller endelig mål. *Becoming* blir for Deleuze slik en karakteristikk for produksjon av *events*, hvor hvert *event* er et unikt øyeblikk av produksjon i en kontinuerlig strøm av endringer. Det eneste som er felles for disse *events* er at de har blitt endret gjennom sin produksjon. Hvert *event* utgjør på samme tid startpunkt, midtpunkt og sluttunkt i en kontinuerlig syklus av produksjon. Hvis hvert øyeblikk representerer en unik sammensetning av krefter, og hvis universets natur er å bevege seg kontinuerlig gjennom tilstander uten noe endelig mål, så kan *becoming* ses som en evig, produktiv ”return of difference”. Livet er for Deleuze ikke annet enn en kontinuerlig strøm av *becoming*: ”For there is no being beyond becoming, nothing beyond multiplicity; neither multiplicity nor becoming are appearances or illusions... Multiplicity is the affirmation of unity; becoming is the affirmation of being.”⁵⁵ Alle vesener eller eksistenser er for Deleuze kun relativt stabile øyeblikk i en strøm av *becoming*-liv. Der er kun *becoming*, og denne *becoming* er *eternal return*. Dette betyr at fremtiden ikke er noe annet enn uaktualisert virtuell *difference*. Deleuze erkjenner at å akseptere *eternal return* er vanskelig, for å akseptere dette betyr å akseptere *difference* i seg selv. Det betyr å leve et liv som aksepterer en fremtid som ikke karakteriseres gjennom en gjentakelse av nåtiden eller dens aktualiseringer, men

⁵² Deleuze, Gilles: ”Nomad Thought,” i *Desert Islands and Other Texts*, Semiotext(e), London, 2004, s. 142

⁵³ Deleuze, Gilles: *Nietzsche and Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson, Athlone, London, 1983, s. 46

⁵⁴ *Ibid.*, s. 24

⁵⁵ *Ibid.*, s. 23-4

gjennom en *difference* som man aldri helt kan gripe. Fremtiden er da utenfor vår kontroll, både konseptuelt og atferdsmessig.

Det største hinderet for tenkning og *becoming* er for Deleuze humanitet og subjektet, fordi disse fremsetter faste fundamenter for *becoming* – enten et menneske som kjenner en verden som *becomes* eller et subjekt som ligger bak *becoming*. Deleuze kaller filosofier som baserer seg på en slik dogmatisk tankemodell basert på humanitet og subjektet som *doxa*. *Doxa* fremmer det Deleuze kaller ”opinion” – generelle sannheter som forsterker ukontroversielle felles moralske oppfatninger, for eksempel Kants begrep om ”universell fornuft”: ”What is a thought which harms no one, neither thinkers nor anyone else? Recognition is a sign of the celebration of monstrous nuptials, in which thought ’rediscovers’ the State, rediscovers ’the Church’, and rediscovers all the current values that it subtly presented in the pure form of an eternally blessed unspecified eternal object.”⁵⁶ Problemet ligger ikke spesifikt hos Kant, som Deleuze mente hadde et potensial for ny tenkning utover det vi normalt anerkjenner, eller andre filosofer som sådan. Problemet er knyttet til den tankestrukturen som ligger bak deres filosofier, det dogmatiske tankebildet i seg selv. Så lenge man befinner seg innenfor dette representasjonelle tankebildet, vil man ikke kunne lære å tenke annerledes. Deleuze ser imidlertid Spinoza, Nietzsche og Bergson som hederlige unntak fra det dogmatiske tankebildet som har preget filosofihistorien: ”...here and there isolated passionate cries are raised. How could they not be isolated when they deny what ”everybody knows...?” And passionate, since they deny that which, it is said, nobody can deny? ...it is a question of someone – if only one – with the necessary modesty to managing not to know what everybody knows.”⁵⁷ Deleuzes filosofi kan kalles anti-humanistisk, men ikke fordi han ønsker å erstatte det opphøyde bildet på mennesket med en annen modell for livets fremtredelse. For Deleuze er utfordringen å tenke uten modeller, aksiomer eller faste fundamenter.

Deleuze beskriver sin filosofi som ”transcendental empirisme”. De fleste transcendentale filosofier forklarer erfaring ut i fra et transcendentalt fundament eller opprinnelse, for eksempel et subjekt. Deleuze søker imidlertid frihet fra et slikt fundament for sin filosofi, og han forsøker å tenke livet som *becoming* og ikke væren. Transcendental empirisme bruker derfor begrepet *empirisme* for å tenke en erfaring, et liv eller *becoming* som ikke har noe fundament eller opprinnelse utenfor seg selv. Vi ser dette i hvordan Deleuze forsøker å tenke tid og *affekter* bortenfor menneskets synspunkt, og han ønsker med sin transcendentale empirisme å skape en ikke-menneskelig filosofi.

⁵⁶ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 135-6

⁵⁷ *Ibid.*, s. 130

Hvis vi aksepterer prinsippet om empirisme, hvor det ikke er noe prinsipp som kan strukturere erfaringen fra utsiden, så vil det være like mange verdener som det er individer. Hvert punkt i erfaringen åpner opp til hele verden, men fra sin egen spesifikke *becoming*. Deleuzes empirisme er slik en forpliktelse til *immanens* – enhver idé vi bruker for å forklare erfaring er i seg selv en hendelse innenfor erfaringen. I *transcendental empirisme* er det ikke noe subjekt eller væren som erfarer, kun erfaring. *Transcendental empirisme* frigjør tenkning fra ethvert endelig metafysisk fundament gjennom å insistere på at livet er en virtuell ”mangfoldighet”, ikke av ting eller agenter, men kontemplasjoner og sammenstillinger, hendelser og responser. Dette betyr at det ikke er en virkelig verden som deretter blir representert i virtuelle forestillinger av et privilegert subjekt. Livet er kun denne virkelige–virtuelle interaksjonen av forestillinger. Hver strøm av liv *becomes* en annen i respons til hva det ikke er. Forventningen går bortenfor det som er virkelig, men produserer også en ny ”virkelig”. Forestillingen er verken virkelig eller virtuell, men intervallet som bringer det virkelige ut av det virtuelle. Denne avvisning av å se *becoming* som lokalisert innenfor en privilegert forestilling, for eksempel som hjernen, gjør erfaringen *transcendental*. Den tillater erfaringen å virke som et *transcendentalt* prinsipp – et prinsipp som ikke setter seg selv utenfor det gitte i en posisjon av opphøyet og uavhengig domfellelse. Dette står i motsetning til *transcendens*, hvor vi begynner fra et allerede gitt fundament som virker som en basis for våre argumenter. En *transcendental* tilnærming spør i stedet hvordan en slikt gitt fundament er produsert. Den leder oss derfor inn i, og ikke bort fra, erfaring. I sin bok om Nietzsche sier Deleuze at ”bevissthet” alltid tilhører slaven fordi selve ideen om bevissthet låser erfaringsflyten inn i en væren. Vi begynner å gjenkjenne et bilde på oss selv, i stedet for å tillate videre *becoming*. Som en filosofisk metode har *transcendentalisme* direkte politiske implikasjoner. Hvis vi ikke kan begynne fra noe grunnleggende eller *transcendent* begrep, så kan ingenting – verken justis, demokrati eller humanitet – brukes som en grunn for politiske argumenter.

I kontrast til *transcendens* som en kunnskapsetikk, hvor vi søker å finne en endelig sannhet, beskriver Deleuze sin egen filosofi som en etikk av *amor fati* – som en kjærlighet til det som *er* - og ikke en søken etter en sannhet, rettferdiggjøring eller fundament bakenfor, utenfor eller *transcendent* til det som *er*. Det er imidlertid ikke nok for Deleuze å synliggjøre *transcendensens* illusjoner eller at skapte fundament som Gud, Væren eller Sannhet var menneskelige oppfinnelser og ikke gitt i verden. I stedet for å se det vi sier og gjør som produktivt for å skape relasjoner mellom oss selv og vår verden, forestiller vi oss at det finnes en større mening eller sannhet som bare venter på å avdekkes og tydes. Dette er den ”sykdom” Deleuze og Guattari beskriver som ”*interpretosis*” i *A Thousand Plateaus*. For å helbrede denne tendens til *interpretosis* må filosofi og

kunst presses til å bryte opp dette antatte enhetlige fundamentet for erfaring inn i *affekter* og *begreper*. Det er vanlig å se verden som subjektivt konstruert og som avhengig av menneskelig kultur eller språk. For Deleuze er subjektet, slik det har vært dominerende i vestlig tankesett siden Descartes og frem til fenomenologien, kun et eksempel på en form for transcendens. Vi har ikke lenger eksterne fundamenter som Gud eller Sannhet, men vi har skapt et tankebilde som vi aksepterer som et ultimat fundament. Det er dette som skaper *opinion* og sunn fornuft, og som tar form av ”Everybody thinks that...” eller ”We all know that....” eller ”It would be mad or absurd to think that”.

For Deleuze er det potensial for skaperkraft som livet og tenkning representerer sentralt, og livet kan ikke reduseres til det som faktisk har blitt produsert, til verden slik den har foldet seg ut. For Deleuze kan livet kun tenkes adekvat, og vi kan kun utløse tenkningens fulle potensial, når tanken møter det den selv ikke er. Filosofien kan kun bidra til tenkning i sitt fulle potensial når den trer ut av sine egne begreper om bevissthet, fornuft og humanitet. Mennesket har et potensial for tenkning, men det er kun når den menneskelige hjerne konfronteres med det den selv ikke er, at dette potensielt kan utløses og hjernen kan presses til sitt ytterste:

”Only in confronting the *unthought*, the *accidental* and the *unthinking* do we begin to think. Only when the human encounters the inhuman will we know what the human body can do, and only when life opens itself up to violence, destruction, death and zero intensity will we be able to discern just what counts as 'a' single life – its precarious distance and emergence from all its potentials *not* to be.”⁵⁸

I dette får kunsten en viktig rolle for Deleuze. Mens filosofi handler om å skape nye begreper, handler kunst for Deleuze om å skape nye sansninger og erfaringer. Filosofi og kunst kan imidlertid påvirke og endre hverandre. Som en følge av dette trakk Deleuze på en hel rekke forskjellige kunstnere og deres verk i sine filosofiske tekster. Deleuzes’ fokus var ikke å utvikle en teori om kunst, men å bruke kunsten til å utforme spørsmål og problemstillinger som utfordrer vårt etablerte tankesett om væren og livet. For det meste oppfatter vi ikke *becoming*, vi oppfatter kun verden som transcendent – en verden av ting utenfor oss. Deleuze mener imidlertid at vi spesielt gjennom kunst kan erfare sansning i seg selv, men ikke en sansning organisert i tråd med betrakterens spesielle interesser. Deleuze referer til dette som ”the being of the sensible”. En *singularitet* er nettopp denne ”becoming of the sensible”, den virtuelle kraften i det sansbare, dens utimelige mulighet. Hvis man går inn i et kunstgalleri, men i et totalt mørke fordi lysene er slått av, vil øynene forvente og forestille seg for eksempel et syn av farger som ennå ikke er aktualisert. Selv uten faktiske farger har man allikevel en følelse av ”colour to be seen” eller muligheten for farger. Enkelte kunstverk

⁵⁸ Colebrook, *Gilles Deleuze*, s. 4

kan fremvise et slikt potensial gjennom *singularitet*. *Singulariteter* er ikke forestillinger innenfor en tid, ikke persepsjoner organisert inn i en sammenhengende og ordnet verden, de er de *events* fra hvis tidens *difference* strømmer. Tid eller livets strøm er for Deleuze nettopp denne pulseringen av sanselige hendelser eller *singulariteter* som vi deretter erfarer og opplever som den faktiske verden.

Kunst kan være en kraft for aktualisering av virtuelle muligheter kun hvis den ikke ses som en representasjon av verden, men som et uttrykk for det som ennå ikke er. Kunsten kan gi oss andre verdener og *becomings*. Den gjør dette, ikke gjennom å være en kopi av den virkelige verden, men gjennom utvide og forlenge de virtuelle tendensene i den gitte verden. Vi skal ikke presentere et bilde på hva tenkning er, men maksimere evnen til å produsere nye og tidligere ikke forestilte måter å tenke på. Kunst er slik simulering - evnen til å produsere uttrykk, forestillinger og stiler som ikke er basert på noe annet enn deres egen *becoming*. Å insistere på at livet kun er simulering, er å insistere på at vi ikke er mer enn de karakterene eller maskene vi spiller. Ideen om en original eller et underliggende selv, er kun effekten av de produserte maskene og kopiene. Jean Baudrillard mener at mediakulturen har redusert alt til overfladiske bilder uten noen referanse til det virkelige. Deleuze avviser imidlertid det han ser som et nostalgisk ønske om å kunne gå tilbake til en tid hvor livet var mer "virkelig", og han forkaster ideen om at vi nå lever i en postmoderne verden som kun består av bilder. For Deleuze er simulakre virkelig, og livet har alltid vært simulering – en evne til å skape *becoming* og *difference*. Simulakre er for Deleuze verken et nylig eller rent kulturelt fenomen. Simulakre er ikke tapet av det virkelige – det er det virkelige. Livet *becomes* gjennom evnen til variasjon og evnen til å bli affektert, det tar en form som er annerledes enn det det er, og det forestiller seg det det ennå ikke er. Kunsten utgjør en kraft i simulakre fordi den produserer nye simuleringer, nye uttrykk av det virkelige.

4 Kunstens autonomi

Deleuze og Guattari har skrevet en rekke tekster spesifikt om kunst. Guattari har publisert artikler og kritikker knyttet til enkeltkunstnere, film, litteratur og kunst mer generelt. Deleuze har skrevet verk om Francis Bacon, barokkens kunst og arkitektur, samt litteraturen til Marcel Proust, Leopold von Sacher-Masoch og Lewis Carroll. Deleuze og Guattaris samarbeid i deres bok om Franz Kafka adresserer temaer som tolkning og uttrykksformer innen litteratur, og i deres større samarbeidsprosjekter inngår omfattende diskusjoner om kunst og kunstnere innenfor en rekke områder. I boken *What is Philosophy?* ønsker Deleuze og Guattari å vise at kunst, filosofi og vitenskap har forskjellige mål og begrensninger som gjør dem avhengige av hverandre. Mens filosofiens oppgave er å utvikle nye begreper og vitenskapens oppgave å utforske kunnskapens funksjon, er kunstens oppgave å utforske fornemmelsens krefter. For Deleuze og Guattari er derfor ikke tenkning en direkte forlengelse av kunnskap – filosofi tenker med begreper, vitenskapen tenker med funksjoner og kunsten tenker med fornemmelser. Filosofer skaper begreper av fornemmelser, mens kunstnere skaper fornemmelser ut av begreper, for eksempel slik som i arbeidene til en abstrakt maler som Mondrian. Men kunsten trenger ikke begreper for å tenke. En kunstner kan ta et begrep fra filosofi, for eksempel *rhizom*, men kun under den forutsetning at dette begrepet blir gjenskapet som en fornemmelse i kunstverket. Kunstnerens grunnleggende oppgave er, i følge Deleuze og Guattari, å skape et *fornemmelseskompositt*, og ”the only law of creation is that the compound must stand up on its own”⁵⁹ Den vekt Deleuze og Guattari her plasserer på kunstverkets autonomi kan virke konservativt i lys av den sene modernismens estetiske idealisme, men deres begrep om autonomi har en mer kompleks dynamikk. De filosofiske betraktningene rundt kunstens autonomi som kommer med Baumgarten, Schiller og Kant bringer en rekke endringer i forståelsen av høy kultur, og fremsetter en ny moderne forståelse av kunst. Med utviklingen av det moderne samfunnet blir kunsten skilt fra dens tidligere direkte knytning til sosiale funksjoner, og i stedet kontekstualisert som verdifulle kulturelle objekter i seg selv. Det ”nye” blir med dette også et grunnleggende element i kunstens produksjon og verdi. Dette kravet om originalitet i moderne kunst erstatter fokuset på opprinnelse i før-moderne kunst. For Deleuze og Guattari har også dette ”nye” en verdi, men da sett ut i fra noe som er grunnleggende nedbrytende, og ikke et ønske om transcendens eller estetisk idealisme. Dette kan også ses i deres hyppige bruk av modernister som Paul Klee, Jackson Pollock, Claude Debussy og Samuel Beckett, alle kunstnere som skapte abstrakte språk med en viss autonomi fra samtidens representasjonelle referansesystem.

⁵⁹ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 164

På en måte kan Deleuze og Guattaris begreper om kunstens autonomi sies å utgjøre en radikaliserings av modernismens autonomitanke, for eksempel den vi finner i Adornos estetiske teori, selv om denne har et annet utgangspunkt for kunstverket i det forholdet verket har til historien. For Adorno taler kunstverket om samfunnet gjennom å vende seg bort fra det, og i sine indre formproblemer bearbeider det motsigelsene i dette samfunnet. For Deleuze og Guattari handler kunst om et eksperiment, om å finne opp nye subjektiviteter, å gå bortenfor det eksisterende, men ikke i retning av utopi og forsoning. I stedet for at kunsten skal være ”billedløs” og dekket av et mørkt forheng som hos Adorno, skal kunsten skape en virtuell *becoming* som åpner historien opp mot nye muligheter og det ennå ikke-aktualiserte, det ”utidige” i Nietzsches mening. Dette utidige element blir ikke forklart ut i fra en logisk kritikk eller ødeleggelse av tradisjonen hos Deleuze og Guattari. De har ingen interesse av å delta i den *avant-garde* oppfatning av Hegeliansk dialektikk som ofte brukes for å kontekstualisere den moderne abstraksjonens prosjekt. Dialektikkens filosofiske historie går tilbake til de antikke grekerne som lot forskjellige meningsytringer få lov til å møte hverandre med det mål å få sannheten frem gjennom dialektikk eller konfrontasjon. Dialektikk virket slik gjennom negasjon, og i moderne filosofi er dialektikk særlig forbundet med Hegel. Han mente at livets motsetninger måtte konfronteres gjennom en dialektisk metode for å få frem deres identitet. Den historiske dialektikken som fulgte etter Hegel forsøkte å vise at sosiale konflikter og menneskelig lidelse kun kan forstås gjennom en kjennskap til de kreftene, for eksempel historie, som tilsynelatende er negative. Deleuze argumenterer imidlertid i mot en slik dialektikk som plasserer motsetninger sammen for å avdekke en endelig sannhet. I stedet argumenterte han for en ”superior dialectic” som tillater forskjeller og motsetninger å forbli uløste i et spenningsforhold. Dette vil ikke avdekke noen underliggende sannhet eller identitet, men i stedet synliggjøre *difference* og *becoming*. For Deleuze og Guattari betyr det ”nye” derfor ikke en negasjon av noe allerede kjent, men et møte med noe utenkt - *difference*. For Deleuze og Guattari utgjør filosofi, vitenskap og kunst distinkte tendenser eller krefter i tenkningen. Dette gjør det umulig å definere et enhetlig bilde på verden – der er like mange verdener som det er måter å tenke og oppfatte på – men det er en dynamisk interaksjon mellom disse forskjellige måtene å tenke på. I følge Deleuze studerer vi ikke filosofi eller vitenskap for å finne sannheten i kunst. Vi forsøker ikke å finne ideer eller sammenhenger som så blir uttrykt i kunstverk, og vi skal heller ikke bruke kunsten som et dokument, eksempel eller bevis for å understøtte påstander innenfor historie, filosofi eller psykologi. Interaksjonen mellom filosofi og kunst skal i stedet skape *differences* og divergens, og ikke enighet og ”common sense”.

I en tid hvor kunsten har blitt assimilert inn i livet som fritid, underholdning og ”big business”, forsøker Hirschhorn å gjenvinne den kunstneriske aktivitetens autonomi som en separat disiplin. Selv om Hirschhorns ønske om å gjenvinne kunstens autonomi kan ses som å ligge innenfor et modernistisk ideal, på samme måte som for Deleuze og Guattari, ligger det imidlertid en tydelig motstand mot modernismens idé om *kvalitet* som kriterium for estetisk vurdering. For å oppnå dette setter Hirschhorn fokus på *hvordan* verket blir til: ”To make art politically means to choose materials that do not intimidate, a format that doesn’t dominate, a device that does not seduce. To make art politically is not to submit to an ideology or to denounce the system, in opposition to so called ‘political art’. It is to work with the fullest energy against the principle of ‘quality’.”⁶⁰ I Hirschhorns *displays* blir ikke betrakteren bedt om å oppfylle en deltakende rolle, men i stedet være en tankefull og reflektert besøkende. Denne uavhengige posisjonen i Hirschhorns kunst sikrer verkets autonomi, men også betrakterens autonomi gjennom at denne ikke lenger blir presset til å oppfylle kunstnerens interaktive krav: ”This is something essential to art: reception is never its goal. What counts for me is that my work provides material to reflect upon. Reflection is an activity.”⁶¹ Det ligger imidlertid ikke noe ønske om at denne tenkning skal lede ut i noen endelig løsning eller sannhet. En anti-dialektikk som aksepterer motsetninger og *difference* er grunnleggende for Hirschhorns kunstneriske prosjekt: “As an artist, I don’t think that I have to resolve paradoxes and contradictions or to fight confusion; I myself feel confused and full of contradictions. I make affirmations without being certain of their validity.”⁶²

Både Deleuze og Guattaris og Hirschhorns syn på kunstens autonomi skiller seg med dette fra Umberto Eco’s teori om det ”åpne verk”. I boken *The Open Work* fra 1962 beskriver Eco hvordan samtidskunsten (på 1960-tallet) skiller seg fra tradisjonell kunst, representert ved Croces syn på kunst som et rent mentalt fenomen som kunne kommuniseres direkte fra kunstneren til leseren, med utgangspunkt i kunstverkets ”åpenhet”. I følge Eco produserer f.eks. Stockhausens musikk, Mallarmés *Livres*, Joyces *Finnegans Wake* og Calders *mobiles* ”works in motion”, kjennetegnet av kunstnerens avgjørelse om å overlate noen av verkenes elementer til publikum. Dette gjør at verkene ikke har en enkelt definitiv utførelse eller tolkning, men en mangfoldighet av mulige utførelser og tolkninger. Mallarmés idé med det ufullførte *Livres* var å ikke binde teksten inn i en tradisjonell bok, men kun utgi den som en mappe med ark det var opp til leseren å sette sammen i den sekvens han eller hun ønsket. Verkets ”endelige” utførelse ble slik overlatt til leseren. Joyces’ *Finnegans Wake*, for Eco det eksemplariske åpne verk, handler ikke om noe bestemt tema. I stedet

⁶⁰ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 29.

⁶¹ *Ibid.*, s. 27

⁶² *Ibid.*, s. 28

er det mulig å se en hel rekke forskjellige potensielle meninger, hvor ingen kan sies å være dominant. Teksten overlater derfor til leseren et "field of possibilities", og det er opp til denne å bestemme hvilken tilnærming som skal brukes. Ecos beskrivelse av det moderne åpne kunstverkets "controlled disorder" og "organic fusion of multiple elements" har tilsynelatende mye til felles med Hirschhorns *displays*. En nærmere lesning av Ecos tekst synliggjør imidlertid flere forskjeller. Ecos "åpne verk" er ikke fullt ut autonome i den forstand at de krever fullføring eller tolkning av en leser eller betrakter: "Therefore, to sum up, we can say that the "work in movement" is the possibility of numerous different personal interventions, but it is not an amorphous invitation to indiscriminate participation. The invitation offers the performer the opportunity for an oriented insertion into something which always remains the world intended by the author. In other words, the author offers the interpreter, the performer, the addressee a *work to be completed*."⁶³ Det ligger slik en intensjon og mulighet for tolkning og fullføring i Ecos "åpne verk" som vi verken finner i Deleuze og Guattaris kunstsyn eller Hirschhorns kunst.

⁶³ Eco, Umberto: *The Open Work*, trans. Anna Cancogni, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, s. 19

5 Schwitters *begjærsmaskin*

En av de sentrale ideene i Deleuzes tenkning er hans konsept om ”maskinen”. Deleuze beveger seg her bort fra en humanistisk modell for å kunne tenke *becoming* og tid uten noe fast fundament. Vi tenderer til å begynne vår tenkning ut i fra en forutsatt helhet som for eksempel mennesket, naturen eller et bildet på universet som en organisme med et spesifikt formål. Dette gjør at vår tenkning blir reaktiv gjennom at vi former vår tenkning basert på en forhåndsgitt enhet. *Maskinen* tillater imidlertid en aktiv tenkning gjennom at den ikke forutsetter en intensjon, identitet eller endelig mål. Deleuze bruker *maskinen* for å beskrive en produksjon som er *immanent* – ikke en produksjon av noe ved noen, men en produksjon for produksjonens egen skyld, en ubegrunnet tid og *becoming*. Deleuze og Guattaris idé om deterritorialisering er også direkte knyttet til tenkningen om *maskinen*, og i *Anti-Oedipus* og *A Thousand Plateaus* er begrepet om *maskinen* sentralt. I *Anti-Oedipus* insisterer de på at *maskinen* ikke er noen metafor, og at livet bokstavelig er en *maskin*. *Maskinen* har ikke noe subjektivitet eller organiserende senter, den er ikke mer enn de forbindelsene og den produksjonen den lager – den er det den gjør, verken mer eller mindre. *Maskinen* har derfor ikke noe fast ståsted, den er i en konstant prosess av deterritorialisering eller *becoming* en annen enn den selv. Den er ikke noe annet enn dens forbindelser. Den er ikke laget av noe, den er ikke for noenting og den har ingen fast identitet. Deleuze bruker eksemplet med en sykkel som i seg selv ikke har noe endelig formål. Sykkelen virker kun når den forbindes med en annen *maskin*, for eksempel den menneskelige kropp, og disse to *maskinenes* produksjon kan kun oppnås gjennom deres forbindelse. Menneskekroppen blir en syklist ved kobling til den andre *maskinen*, mens sykkelen blir et kjøretøy. Men det er også mulig å tenke seg andre forbindelser som skaper andre *maskiner* igjen. Sykkelen kan bli et kunstverk ved å plasseres i et galleri, og menneskekroppen kan bli en kunstner ved å kobles til en malerpensel. Det finnes ikke noe aspekt ved livet som ikke er *maskinistisk* – alt liv fungere og eksistere kun i den grad det forbindes med andre *maskiner*. For Deleuze og Guattari finnes det ikke noe liv utenom dets forbindelser. Vi har representasjoner, bilder eller tanker kun fordi der har vært *maskinistiske* forbindelser – øye forbindes med lys, hjernen med et konsept, munnen med et språk. Livet handler derfor ikke om noe privilegert synspunkt, men er en produktiv spredning av *maskinistiske* forbindelser med hjernen som kun en *maskin* blant andre.

I Deleuzes empirisme formes ideer gjennom å forlenge erfaringslinjer som for eksempel når hjernen forventer ”b” etter ”a”. Subjektet blir slik konstituert innenfor erfaringen, men også gjennom forestillinger om en ennå ikke gitt fremtid. Sosiale institusjoner, eller det Deleuze og Guattari kaller ”sosiale maskiner”, er kollektive forlengelser eller sammenstillinger som utvider erfaringen. Dette

kan for eksempel være en kropp som forbindes med en annen kropp, og i denne forbindelsen opplever velbehag. Deleuze og Guattari refererer til disse forbindelsene som ”begjærsmaskiner”. *Begjærsmaskiner* er ikke mer enn deres forbindelser eller erfaringer. Fra denne forbindelse av kropp eller fra erfaring, former menneskelige tanker ideer. Spebarnets munn som har erfart velbehag ved brystet vil begjære eller forvente brystet. I denne forventningen kan begjæret produsere en forestilling eller investering, og Deleuze sier derfor at begjæret er produktivt. Vi tenker normalt at vi begjærer det vi ikke har, men for Deleuze er begjær mer enn det faktiske. I tilfellet med spebarnet produserer tidligere velbehag en idé eller forventning om mer velbehag, og dette skaper en ”investering”. Brystet blir mer enn det det faktisk er – en kroppsdel – og får en ny virtuell dimensjon – brystet som fantasi, velbehag og begjær. *Sosiale maskiner* utvider og organiserer disse investeringene inn i organiserte institusjoner som morskap, familie og kultur. Det er forestillingsevnenes kapasitet til å forvente, forutse og utvide erfaringer som produserer formasjoner som tilsynelatende styrer menneskets liv, men som egentlig er fiksjoner produsert fra livet. Før før der er et barn som relaterer til en mor, før der er sosiale selv, er der en før-personlig persepsjon – forbindelsen mellom munn og bryst. Ideer, sanselighet eller forestillingsevnen utvider disse upersonlige forbindelsene av materie. Ideer har en singulær og ikke-menneskelig begynnelse. Vi har kun en idé om subjektet etter at kroppene forbindes for å forme regelmessige sekvenser, og ved å reflektere over og utvide disse sekvensene inn i en slags generell oppfattelse av subjektivitet.

En *maskinistisk* tilnærming til kunst vil være mindre opptatt av definisjoner, og mer opptatt av funksjoner. Vi spør ikke lenger ”hva betyr dette kunstverket?”, men ”hva gjør dette kunstverket?” eller ”hva setter dette kunstverket i bevegelse?”. *Kunst-maskinen* kan tenkes som å produsere en rekke effekter, hvor en av dem kan være en slags estetisk effekt. Dette innebærer en vending av estetikken bort fra metafysikk og transcendens, og mot *immanens*. Estetikk blir slik et navn for en *affektiv* deterritorialisering, en *becoming* - den estetiske effekt (eller *affekt*), som et brudd med tilvent atferd eller vanetenkning. Kunst blir slik i mindre grad en merkelapp for et objekt, enn et navn for en spesiell type sammenkobling. Vi beveger oss her mot en kompleks og utvidet kunsterfaring eller kunstpraksis. Kunst er ikke lenger den statiske produksjon, distribusjon og forbruk av et objekt, men kunstpraksis som en prosess, en *begjærsmaskin*, alltid i produksjon, alltid *becoming*. For Deleuze og Guattari er Schwitters *Merzbau*-prosjekt en slik *begjærsmaskin*.

Merzbau begynte som et prosjekt i Schwitters eget studio i 1919, og bestod av en kontinuerlig voksende, fordreid, multiperspektivistisk romslig struktur som Schwitters jobbet med helt frem til hans Hannover studio ble bombet i 1943 (ill. 9-11). Strukturen, som etter hvert strakk seg inn i

tilliggende rom og etasjen over og under, utviklet seg til et altomgripende miljø gjennom Schwitters aggregering av funnede materialer, objekter og skulpturelle former. *Merzbau* utgjorde aldri noe enhetlig arkitektonisk rom eller et skulpturelt objekt, men ble til gjennom Schwitters kontinuerlige produksjon og destruksjon. Strukturen var todelt: En ”ytre” arkitektonisk struktur laget av gips og tre, bygget opp langs mangfoldige og irregulære akser, og en ”indre” struktur, en kjerne bygget opp gjennom en formløs sammenvoksning av tilfeldige objekter og fragmenter. Den ytre og indre strukturen ble koblet sammen gjennom labyrintiske, små tunneler eller tomrom. Disse rommene brukte Schwitters til å presentere andre sammenstillinger eller samlinger av ting tatt ut av deres dagligdagse sirkulasjon. Dette inkluderte kroppslige (kontainere med Schwitters eget hår, negler og urin), industrielle og håndlagde ”produkter” plassert i tunnelene og rommene mellom den indre og ytre strukturen. Schwitters skar også ut hull og groper i den større massen som senere igjen ble dekket over av den sammenstilling av nye objekter som kontinuerlig foregikk. *Merzbau* skapte på denne måte en spenning mellom det ”indre” og det ”ytre”, for eksempel gjennom den deterritorialisering av materialer som skjedde når de blir skåret ut ett sted, og brukt eller reterritorialisert et annet sted i strukturen. Denne prosessen skapte kontinuerlig nye relasjoner, koblinger og *encounters* mellom materialer, objekter og rom. *Merzbau* skapes slik av en uendelig strøm av materiell aggregering - en slags produksjon av dens egen produksjon. Dette gjorde at *Merzbau* aldri ble noe sammenhengende eller ferdig produkt, og dens hybride struktur avviste ethvert forsøk på klassifisering. Var det skulptur, arkitektur, collage eller design? Alle forsøk på en slik klassifisering ender ut i den kunstneriske *prosess* som hadde forrang i Schwitters praksis. Hans eneste prinsipp var ”continuous fluid production”, en dynamisk additiv og subtraktiv prosess med kontinuerlig nye koblinger og ”cut-outs”. Schwitters insisterte selv på at *Merzbau*s eneste strukturelle prinsipp var ”flux” – av prinsipp uferdig. Med dette prinsipp fremsatte i realiteten Schwitters et ikke-prinsipp.

Deleuze og Guattari har i deres essay ”Programmatisk status for begjærsmaskiner” fra 1977, omtalt Schwitters kunstpraksis med utgangspunkt i dette ikke-prinsipp. Et prinsipp produserer en kode som et sett av objekter eller et konsept må forstås gjennom. Imidlertid mener Deleuze og Guattari at *Merzbau* fremsetter et sett av singulariteter, objekter og praksiser uten noen felles nevner, og hvis elementer er bundet sammen uten noe system. *Merzbau*s logikk er slik funksjon, og ikke representasjon. Dette sammenstillingsarbeid, bestandig uferdig, fremsetter en slags produksjon av produksjonsprosessen som uopphørlig endrer sine egne regler etter hvert som den utvikler seg. På denne måte blir en enkelt tolkning foreldet nettopp når den synes troverdig, den blir overskredet det øyeblikk den fremsettes fordi dens objekt endres og gjennom dette reiser nye spørsmål som igjen

åpner opp for nye tolkninger. Kodens parametere endrer seg hele tiden med arbeidets akkumulering. Det eneste som binder *Merzbau* sammen er det Deleuze og Guattari kaller ”begjærproduksjonen” - den endeløse produktive strøm av forskjellige materielle konfigurasjoner.

Gjennom sin praksis undergravde Schwitters integriteten og renheten i modernismens former knyttet til maling, lerret, pensel, fotografi og ready-made. Gjennom å krysse disse formene med de materialene og prosessene de var ment å overskride – det organiske og det industrielle – så åpnet han opp for en kunstpraksis som ikke var bundet av noen objektkategori eller klassifisering. En slags selv-drevet arbeidsprosess uinteressert i dens produkt, en praksis som kan beskrives som det Deleuze og Guattari kaller ”anorganic vitalism” i *A Thousand Plateaus*. Det mediespesifikke eller integriteten til hvert enkelt medium, blir i *Merzbau* underordnet det kontinuerlig skiftende produksjonsrom, hvor språk og materialitet møtes i et annet register – en *immanent* sammenstilling av relasjoner produsert gjennom kutting og sammenkobling, produksjon og forbindelseslinjer. Deleuze og Guattari beskriver *Merzbau* som ”Schwitters Merz og hus-maskin...som saboterer og ødelegger seg selv og det er umulig å skjelne mellom konstruksjonene av den og begynnelsen på ødeleggelsen av den”.⁶⁴ For Deleuze og Guattari utgjør de kompositoriske, anti-strukturelle relasjonene, kuttene og koblingene som *Merzbau* består av en *begjærsmaskin*. *Merzbau* knytter ikke sammen objekter, materialer og prosesser som koordinater i en enhetlig struktur, men som det fremmedgjorte møte mellom materialer og prosesser. Denne *begjærsmaskin* produserer og blir produsert igjen gjennom sammenknytningen av utklipp og tiloverblitte rester, eller tilfeldige relasjoner mellom elementer som i seg selv er distinkte: ”Videre er det tilfeldige relasjoner som garanterer disse reelt distinktive elementenes forbindelse uten forbindelse, eller deres autonome strukturer, i samsvar med en ’forrykt vektor’ som går fra den mekaniske uorden til det mindre sannsynlige.”⁶⁵ På denne måte kan Deleuze og Guattaris begrep om *begjærsmaskinen* brukes for å beskrive Schwitters operative metode for *Merzbau*. Begrepet presenterer en måte å tenke en kunstpraksis som prosess – et sett av aktiviteter som ikke kan reduseres til noen objektstatus åpen for en tradisjonell kunsthistorisk evaluering, basert på ideen om objektets tilsynelatende stabilitet. Representasjon og de visuelle kodenenes regime, for eksempel som utforsket i kubistiske collager, oppgis til fordel for prosessmessig overskridelse. En endeløs prosessering av materialitet erstatter en representasjonell kode basert på negasjon og fravær.

Deleuze og Guattari skiller mellom det operasjonelle modus de kaller en *begjærsmaskin*, og det vi tradisjonelt forbinder med en maskin. De advarer også mot en analogi mellom deres begrep *desire*

⁶⁴ Deleuze og Guattari: ”Programmatisk status for begjærsmaskiner”, 1977, i *Anti-Ødipus*, 2002, s. 421

⁶⁵ *Ibid.*, s. 422

og den psykoanalytiske oppfatninger av begjær i en Ødipal forståelse. Deleuze og Guattaris *desiring-machine* må i stedet ses som en libidinal og økonomisk drivkraft mot produksjon og produktive relasjoner eller strømmer: ”Begjærsmaskinene lar seg verken tilbakeføre til en tilpasning av reelle maskiner eller av fragmenter av reelle maskiner til en symbolsk funksjonsmåte, eller til drømmen om fantasmatiske maskiner med imaginær funksjon.”⁶⁶ Det skift fra forbruk (av et objekt eller en fantasi) til produksjon som *begjærsmaskiner* står for, krever en revurdering av relasjonen menneske og *maskin*, på samme måte som det betyr en revurdering av relasjonen mellom kunstner og medium. Målet er ikke å sammenligne eller kontrastere menneske og *maskin*, men å kreve en *encounter* mellom dem. En slik *encounter* synliggjør måten de relaterer til hverandre på, konstituert gjennom og av de større libidinale og sosiale sammenhengene. Subjektet kombinerer med et redskap eller en fantasi i en *assemblage* posisjonert innenfor et større regime eller sammenstilling - en *tekno-sosial maskin* - som igjen produserer subjekter, redskaper (konvensjonelle maskiner) eller fantasibilder. Slik kan *begjærsmaskinen* danne utgangspunkt for en utidig og pervers inntrengning og manipulering av den dominerende *tekno-sosiale maskin*. På denne måten kan man se Schwitters *Merzbau* som en *begjærsmaskin* som manipulerer den dominerende *tekno-sosiale maskin* – her forstått som det borgerlige modernistiske maleri eller kapitalens *tekno-sosiale maskin*: ”Schwitters *Merz* er siste stavelse i ’Kommerz’.”⁶⁷ *Begjærsmaskinen Merz*, allerede innskrevet i kapitalens *tekno-sosiale maskin*, er produktiv for objekter som åpner opp for flere prosesser og produksjoner. På denne måten åpner *Merzbau* opp og manipulerer et sett av materielle prosesser som allerede er operative, og som igjen er produktive for andre sammenstillinger, materialer og ideer: ”Det er ut fra dette synspunktet at det ikke bare dreier seg om en pervers bruk eller tilpasning av en teknisk, sosial maskin, men om overlagringen av en virkelig, objektiv begjærsmaskin, en konstruksjon av en begjærsmaskin i den tekniske sosiale maskinens midte.”⁶⁸ Med dette viser Deleuze og Guattari hvordan begjærsmaskinen gjennomfører en innside-utside ”fold” av et eksisterende regime. Selvet internaliserer det dominerende regimet, den gjeldende *tekno-sosiale maskin*, til det punkt hvor det produserer ham. Dette kan imidlertid gjøres ”ukorrekt”, eller man kan endre maskinens flyt og operasjonelle modus, og med dette utvikle en *begjærsmaskin* innenfor den internaliserte *maskin*. Konstant aktive *maskiner* produserer *maskiner* som igjen produserer andre *maskiner* i en uendelig regresjon/progresjon av produksjonen av produksjon. Schwitters kan derfor sies å være innenfor modernistiske, medium-avgrensede praksiser kun i den utstrekning at han praktiserer dem annerledes, og gjennom dette åpner opp for en annen type praksis.

⁶⁶ Ibid., s. 408

⁶⁷ Ibid., s. 423

⁶⁸ Ibid., s. 413

6 Deterritorialisering

Selv om Hirschhorn er sveitsisk, er han del av en generasjon med kunstnere og intellektuelle som er påvirket av hendelsene i Paris i mai 1968. Et av de mest grunnleggende intellektuelle skiftene som resultat av disse hendelsene, var en nyfødt skepsis til hierarkiske maktstrukturer, ikke bare innenfor staten og universitetet, men også innenfor venstreradikal politikk og kommunistpartiet. Foucault og Deleuze sto i fremste rekke av de som teoriserer om en alternativ politikk som var både anti-hierarkisk og inkluderende. Dette politiske syn gjenspeiles hos Hirschhorn i hans grunnleggende ønske om å unngå en elevering av kunstnersubjekt til en klassifiserende referent – den Ene - med en innsikt det mindre opplyste betraktersubjekt mangler. I all *avant-garde* og kritisk kunst ligger det et slikt element av en kunstner opphøyet til en transcendent politisk posisjon. Hirschhorn mener at det her ligger en grunnleggende konflikt mellom estetikk og ideologi:

“I am an artist, worker, soldier. I am neither a theoretician nor a philosopher. At first I wanted to be a graphic designer with a political commitment because of what I could achieve with social issues and in everyday life. Such political thinking, I understood after some time, is limited because such work only serves an ideology. I was not interested in making graphic design for an ideology. I wanted to give form to things that revolted me, that I could understand, that I did not agree with. But I wanted to give them my forms. That is how I decided to be an artist.”⁶⁹

I opposisjon til et tradisjonelt kunstsyn forsøker Hirschhorn i stedet å skape kunst som et *immanensplan* - kunst sett uten representasjonens briller: ”...for der findes ingen universalier, ingen transcendens, intet det ene, intet subjekt (eller objekt), ingen fornuft, der er intet andet end prosesser...”⁷⁰ Hirschhorns ”bok” *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* fra 1995 (ill. 12-15) viser et tidlig forsøk på å undersøke de virkemidlene som kan utgjøre en kunstnerisk respons på konflikten mellom estetikk og ideologi. Boken består av brukte og slitte kartongsider med håndskrevne spørsmål, og en sammenstilling av bilder hvis innhold spenner fra krig og ekstrem brutalitet til reklame og luksusobjekter. Gjennom disse konfronterende sammenstillingene leder Hirschhorn oss inn i en konflikt mellom estetikk og ideologi. Med en tredelt konstellasjonen bestående av ett spørsmål og to totalt uforenlige bilder, forsøker Hirschhorn å vise den tvetydighet han opplever når han tar opp arven etter fortidens montasjeestetikk. Dette blir tydelig gjennom de første sidene av boken som artikulere konflikten mellom estetisk forføring og ideologisk kraft, og som viser hvor lett *avant-garde* praksiser kan bli brukt til å understøtte politiske agendaer. Hirschhorn stiller på første side av boken spørsmålet: ”Please help me. This poster was designed by the Nazis, but I think it is beautiful. Why?” (ill. 12). Den plakaten Hirschhorn her referer til, en plakat publisert av de nazistiske okkupasjonsstyrkene i Frankrike, opererer på flere nivåer samtidig. For det første simulerer plakaten en spesifikk type sovjetisk plakatdesign fra 1930-tallet som påminner om

⁶⁹ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 35

⁷⁰ Deleuze, *Forhandlinger*, s. 177

Rodchenkos arbeider. Her ble fotografier av partihelter eller arbeiderklassen integrert inn i et dynamisk geometrisk design som et slags symbol på den utopiske proletære kultur. Plakatens andre nivå er å skape en retorisk trussel til den franske befolkning som er dens adressat. Dette gjør den gjennom å fremstille alle de som sloss mot den nazistiske okkupasjonen som russere med jødiske navn, for dermed å forsterke myten om koblingen mellom bolsjevikene og jødisk anti-kapitalisme. På den siste siden i boken stiller Hirschhorn et nesten identisk spørsmål: "Please Help Me. I think this poster is beautiful, even though I know what Stalin has done. What can I do?" Denne gang er plakaten et faktisk design av Klucis, produsert for Stalins propagandamaskineri i 1932 med teksten: "The Victory of Socialism in our country is guaranteed: the Base for a Socialist People's Economy has been constructed." Både den første og den siste siden av boken plasserer Hirschhorns kunstneriske prosjekt i friksjonen mellom estetiske og ideologiske interesser, i konflikten mellom radikal *avant-garde* design og reaksjonære politiske interesser. Buchloh mener at dette plasserer Hirschhorn praksis innenfor et spesifikt historisk øyeblikk: "Precisely, ours, when the previously separated spheres of avant-garde and mass-cultural representations have been collapsed by authoritarian politics into one homogeneous media monolith of ideological containment and control."⁷¹ I stedet for å tro at et slikt øyeblikk krever en tilbakevending til fotomontasje-praksisene til Heartfield og Klucis, er Hirschhorns *Les plaintifs* gjennomgående desillusjonerende, ikke minst sidene med sammenstillinger av bilder fra vår politiske samtid med bilder fra reklame og forbruk. Det kreves imidlertid en langt mer komplisert strategi hvis intervensjon og motstand i det hele tatt skal kunne oppnås med en kunstpraksis. En av Hirschhorns strategier for å oppnå dette, er å sette det estetiske opp mot det sosiale. De "naive" spørsmålene knyttet til det vakre i nazistenes og Stalins plakater viser ikke kun *avant-gardens* absolutte bestikkelighet, men også hvor lett den moderne *avant-garde* kulturen lot seg forføre av noen av historiens verste regimer.

Et annet aspekt ved Hirschhorns bok *Les Plaintifs* er at han stiller spørsmål direkte til betrakteren og ber henne/han om å hjelpe ham å løse denne motsetningen mellom estetikk og ideologi. Med dette uttrykker Hirschhorn at det er kunstnerens oppgave å forstå denne konflikten fra et perspektiv innenfor disse to sfærenes sammenkobling, i stedet for fra en tilsynelatende transcendental politisk posisjon. Politisering oppnås her ikke gjennom den type kritikalitet som kjennetegner for eksempel Hans Haackes eller Martha Roslers post-konseptuelle kunst, hvor et opplyst subjekt (kunstneren) appellerer til et annet antatt mindre opplyst subjekt (betrakteren). Hirschhorn avviser å adoptere kunstnerens antatte transcendentale posisjon som unntatt falsk bevissthet, og bekrefter i stedet den kunstneriske praksis' uunngåelige overlapping med ideologiske interesser. Montasjene i *Les*

⁷¹ Buchloh, *Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams*, s. 56

plaintifs artikulere også Hirschhorns syn om at den monolittiske kraften i reklame og konsumentkulturen, og det apparat som tjener deres interesse, nå kan sammenlignes med en propagandamaskin for en totalitær politikk. Dette gjenspeiles i Hirschhorns utsagn knyttet til hans egen kunstpraksis: “There is no possibility of getting different information; we are hostages to the information we are given. My work is also a struggle against intimidation and cynicism. These are my motivations as an artist. I want to work with what surrounds me and how I experience the world. It’s not political work; I am trying to make art in a political way. To make everything by hand, to enlarge nothing, to reduce nothing. To connect all the elements, to isolate nothing, to leave nothing out. There is no hierarchy.”⁷²

Gjennom å etablere uendelige relasjoner og forbindelser samt en overflod av informasjon, hindrer Hirschhorns *displays* en hierarkisk erfaringsmodell: “I do hate hierarchy, every hierarchy. In discussions with other artists, I’ve always felt quite alone with this position.”⁷³ Dette kan ses i verket *World Airport* fra 1999 (ill. 16-20). I dette *displayet* finnes det for betrakteren ikke noen begynnelse, ingen slutt, ikke noe hierarki av informasjon, og ikke noe visuelt ”pusterom”. Innenfor Hirschhorns demokratiske tegnssystem får motelogoer, reklame for luksusbiler og tekster av filosofer og forfattere samme konseptuelle vekt som representasjoner av hjemløse, tortur, folkemord, sultkatastrofer og krig. Siden ikke noe enkelt element i *World Airport* tiltrekker seg vår udelte oppmerksomhet, blir alle sammenkoblinger relative. Gjennom å følge slyngtrådene av aluminiumsfolie, som Hirschhorn kaller ”forgreininger”, forventer vi å finne et ”kontrolltårn” som kan gi oss en overordnet syntaks for alle de individuelle elementene. Et slikt løfte blir imidlertid brutt av Hirschhorn. I mangelen på et senter, manifesteres *World Airports* syntaks seg i relasjonen mellom enkeltkomponentene, og ikke i noe enkeltlement:

”What impressed me so much when I saw your *World Airport* for the first time in Chicago was the fact that the sheer quantity of information forced spectators to give up their desire for the false monolithic centrality of a traditionally conceived and unified work. But perhaps more important, one was also forced to see the existing political links between objects, stories, structures, and situations. Your work suddenly dispelled not only the monolithic isolation of a traditional work, but it also opened up a global way of reading and recognizing relations between phenomena that were previously disconnected and hidden.”⁷⁴

Gitt den ikke-hierarkiske, diversifiserte karakteren i *World Airport*, vil imidlertid enhver syntaks være ustabil. En bokstavlig lesning av ett komponent kan raskt radikalt skifte til en metaforisk lesning av et annet, og derigjennom bekrefte, komplementere eller motsi en tidligere opplevd mening. Et eksempel på dette er Hirschhorns bruk av Deleuze og Guattaris bok *What is*

⁷² Buchloh, *Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams*, s. 57

⁷³ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, 2004, s. 22

⁷⁴ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 94

Philosophy? ved et av de fire alterne han har inkludert i verket. Her inkluderer kunstneren ikke kun et avsnitt eller en side, men hele kapittelet ”The Plane of Immanence”. ”Plane” kan her referere til en to-dimensjonal overflate som metaforisk umiddelbart kan referere til gulvet verket er plassert på: ”The plane [of immanence] has no other regions than the tribes populating and moving around on it. It is the plane that secures conceptual linkages with ever-increasing connections, and its concepts that secure the populating of the plane on an always renewed and variable curve.”⁷⁵ Som sitatet indikerer er ”The Plane of Immanence” her den ultimate felles grunn, hvis ”renewed and variable curve” kan sies å referere til jorden. Når man leser videre vil man imidlertid se at dette kapittelet ikke omhandler en slik bokstavlig lesning av ”Plane”, men faktisk er en hyllest til Spinoza som Hirschhorn også har inkludert et *alter* til ære for ved siden av *What is Philosophy?* alteret (ill. 19).

Et annet element ved Hirschhorn *displays* er hans forsøk på å gjøre det umulig for betrakteren å innta noen distansert posisjon overfor verkene. Verkenes åpne struktur skaper en situasjon hvor tenkning og tolkning er helt overlatt til betrakteren og dennes individuelle referanserammer. Det er i Hirschhorns *displays* ikke noe dominerende ideal for språk eller homogen taler-lytter relasjon, men kun ”an essential heterogeneous reality”. De tilsynelatende uendelige relasjonene og overfloden av informasjon, bilder og objekter i Hirschhorns *displays*, umuliggjør en hierarkisk erfaring eller monolittisk sentralitet, som er vanlig i tradisjonelle kunstverk: ”In my work, there is never a center. It is constituted of different elements. I do not think that art has a constituted center; it’s an open space. Art makes things move and keep thoughts moving; it decentralizes.”⁷⁶ Som i Deleuze og Guattaris *rhizom* ”there is no unity to serve as a pivot ... there are no points or positions ... such as those found in a tree .. there are only lines”.⁷⁷ Her beveger vi oss bort fra representasjon og teleologiske beskrivelser av verden. Hirschhorns *rhizom* virker slik uten noen referanse til ”den Ene” som subjekt eller objekt, uten referanse til en organiserende eller klassifiserende referent. Det er ingen slutt på dette *rhizomatiske* nettverket, ingen opprinnelse eller endelig mening. Det tillater aldri en overkoding. Med denne *mangfoldighet*, som Deleuze og Guattari kaller det, blir *rhizomet* mer komplekst og filosofisk, og synliggjør kunstnerens holdning til verden: Verden som et komplekst *immanensplan* – vår verden sett uten representasjonens briller. Disse prosessene virker i konkrete *mangfoldigheter*, og det er *mangfoldigheten* som utgjør det egentlige element hvor noe finner sted. *Immanensplanet* må konstrueres, og alle prosesser utspiller seg på *immanensplanet* og i en *mangfoldighet*, hvor ”ensliggjørelser, subjektiveringer, rationaliseringer og centraliseringer på

⁷⁵ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?*, s. 36-7

⁷⁶ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 32.

⁷⁷ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 9.

ingen måte er privilegert, de er tværtimod ofte blindgyder eller lukninger, der forhindrer det mangfoldiges vækst, forlængelsen og utviklingen af dens linier, produktionen av noe nytt”.⁷⁸

Den romslige utformingen av Hirschhorns *World Airport* hindrer en enkel bevegelse gjennom *displayet*: ”I make my kind of work because I don’t want people to be able to stand back from it. I want people to be inside my work, and I want spectators to be a *part* of this world surrounding them in this moment. Then they have to deal with it. That is why it looks the way it does.”⁷⁹ Betrakteren blir i verket tvunget så nært objektene at det blir en utfordring å ikke komme nær dem: ”distinctive nonaesthetic-based on rickety form, cheap materials, and a blizzard of images and words-[...] powdered by a sense of urgency and incomprehension in the face of catastrophe that leaves us, under his unforgiven neon, nowhere to hide.”⁸⁰ Rommets senter er ikke tilgjengelig, og alle hjørner er invadert, noe som umuliggjør et globalt oversiktspunkt. Det er for mye tekst og informasjon til at alt kan leses og absorberes, uansett hvor mye man måtte ønske dette. Verkets form gjør materialet og informasjonen det er komponert av uleselig, eller i hvert fall svært vanskelig å lese. Hirschhorn spiller med dette verket på super-kommunikasjon, men iscenesetter i stedet tapet av mening. Den kumulative kvaliteten i verket tvinger oss tilbake til vår manglende evne til å fange verden innenfor en slags sannhet eller moral. På samme måte ser Deleuze og Guattari kunst som radikalt ikke-referensiell. Kommunikasjon reduserer kunst til medieteknologi, med markedsføring som den ytterste horisonten. Kunsten kan kun måles i forhold til sin egen indre konsistens, ikke mot noen yttre verifiserbar enhet. Kunsten er for Deleuze og Guattari et ”fornemmelseskompositt” – en autonom struktur hvor persepsjoner og affekter rives løs og gjøres selvstendige fra sine objekt og subjekt, og slik blir *persepter* og *affekter*. Kriteriet for et slikt *fornemmelseskompositt* er at det kan stå for seg selv, og dette kompositt kan i Deleuze og Guattaris termer forstås som en *maskin* som på et virtuelt sett muliggjør fremtidige erfaringer.

Når Deleuze beskriver sin egen filosofi som ”utidig”, knyttes det til at den bryter med det han så som den vestlige tenkningens dogme som nådde sitt endepunkt i den moderne kapitalismen. Vi tenderer i våre liv å kun oppfatte det som angår oss. Vi abstraherer fra *becoming* og ser verden i form av faste ”territorier”. Vi kan da deterritorialisere til en viss grad gjennom å forestille oss andre typer væren, men vi motstår en total deterritorialisering eller det helt frie spill av forestillinger. I kapitalismen tar vi utgangspunkt i et fast territorie - en enhet av kapital (penger) – og forestiller oss alle mulige typer væren og deterritorialiseringer som målt gjennom kapital. Vi ser alt liv som en

⁷⁸ Deleuze, *Forhandlinger 1972-1990*, s. 178

⁷⁹ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 95

⁸⁰ Bush, Kate: *Prix Marcel Duchamp 2000: Seven Questions for Thomas Hirschhorn*, 2001, http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/hirschhorn.html

homogen materie som eksisterer for å bli vekslet i penger. Selv konsepter blir til informasjon som kan selges, f.eks. slik vi selger lykke, åndelighet eller selvutvikling gjennom merkevarer, terapiindustrien og reklamebudskap: ”I dag har informasjonsteknologi, kommunikation og reklamebranchen overtaket ordene ’konsept’ og ’kreativ’, og disse ’konseptkunstnere’ udgør en skamløs race, som udtrykker selve den handling at sælge som kapitalismens højeste tanke, en slags varernes cogito.”⁸¹ For Deleuze betyr det å være utidig imidlertid mer enn anti-kapitalisme. For han betyr det å undergrave de kreftene som hadde tillatt kapitalismen å fremtre. Sentralt i dette er tendensen til en enhetlig kvantifisering, en fastlåsing av all *becoming* gjennom kun en måleenhet eller et territorie – kapital. Kapitalismen er kun mulig fordi vi kan redusere livets kompleksitet og difference til ett enkelt transaksjonssystem - penger. I kapitalismen betyr det ikke lenger noe hva som sirkulerer – om det er penger, varer, informasjon eller også ”feel-good” budskap om feminisme, multikulturalisme eller samfunnet – så lenge det er kontinuerlige transaksjoner.

Hirschhorn avviser også at kunst handler om kommunikasjon: “...when I maintain that art is not about communication, that is true, because I have not created any kind of communication.”⁸² Det ligger bak dette også et grunnleggende syn hos Hirschhorn om umuligheten av å si eller fortelle noe som helst gjennom kunst: ”Although not to be compared, in Hirschhorn’s work, like that of Bruce Nauman, every utterance deals, quite independently of form, with the impossibility of saying anything at all. All of Thomas Hirschhorn’s works are based on this fundamental motif, which lends them a self-assurance and self-evidence that mark not only the extra-artistic references but also the formal considerations within the framework of recent history of painting and sculpture.”⁸³ I Hirschhorns kunst er den Ene som klassifiserende referent eller et enhetlig fundament for erfaring totalt fraværende. Kunstneren har ikke fremsatt noen større mening eller sannhet som venter på å avdekkes og tydes av betrakteren som i *interpretosis*. I stedet for et enhetlig fundament for erfaring, brytes dette fundament opp i *affekter* som ikke er meningsbærende i tradisjonell forstand, men som åpner opp for en deterritorialisering og et fritt spill av forestillinger. I Hirschhorns *displays* blir alt overlatt til betrakteren: ”Force them to choose what connections to make for themselves. Don’t wait for the artist to tell you what is important.”⁸⁴ Som hos Deleuze og Guattari ligger det i Hirschhorns *displays* en avvisning av en kommunikativ modell basert på negativ dialektikk og idelologisk kritikk. Den kommunikative modellen forutsetter og speiler en verden med allerede eksisterende ting: ”I hate the suggested importance of context in the presentation of artworks. From the outset I wanted my works to fight for their own existence, so I wanted to put them in a difficult situation:

⁸¹ Deleuze, *Forhandlinger 1972-1990*, s. 166

⁸² Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 88

⁸³ Fleck, *Thomas Hirschhorn*, s. 133

⁸⁴ Gingeras, *In Conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 5

My early works were intended to be a critique of what I was seeing; I didn't want to imitate what I was criticising, I wanted to try another way.”⁸⁵

Dette ønske om en desentrering og deterritorialisering av betrakteren, et sentralt aspekt ved Hirschhorns kunst, synes også å ligge bak mye av samtidskunsten. Dette kan for eksempel ses i installasjonskunstens insistering på betrakterens førstehåndserfaring med verket, et viktig aspekt også ved Hirschhorns displays. Det ligger imidlertid et paradoks i denne insisteringen på betrakterens autentiske erfaring av en ”oppøyet bevissthet” i møte med verket. En slik erfaring innebærer på samme tid både en bekreftelse og en desentrering av subjektivitet. Dette skjer fordi installasjonskunst spiller på en tvetydighet mellom to typer subjekt: den konkrete betrakteren som trer inn i verket og en abstrakt, filosofisk modell av subjektet som blir forutsatt gjennom måten verket strukturerer dette møtet. Bishop mener at det her ligger en tvetydighet i installasjonskunsten som ofte blir oversett: ”Does the viewer's consciousness become the subject/object, or the subject matter?”⁸⁶ Bishop mener at vi her ser en form for ny-kantiansk idealisme, hvor den isolerte betrakterens subjektive bevissthet-i-seg-selv erstatter kunstverket som skal betraktes-i-seg-selv. Her blir betrakterens persepsjon kunstens produkt – betrakterens bevissthet som subjekt: ”This tension – between the dispersed and fragmented *model subjekt* of post-structuralist theory and a self-reflexive *viewing subject* capable of reconizing its own fragmentation – is demonstrated in the apparent contradiction between installation art's claim to both *decentre* and *activate* the viewer. After all, decentring implies the lack of a unified subject, while activated spectatorship calls for a fully present, autonomous subjekt of conscious will (that is, a ‘modern’ subjekt).”⁸⁷ For Bishop betyr dette at de kunstpraksisene som faller inn under Bourriauds relasjonelle estetikk, baserer seg på tradisjonelle metoder for politisk aktivering. Disse kunstpraksisene opererer på to nivåer gjennom at de forutsetter et rasjonelt og sentrert betrakterindivid, samtidig som de fremsetter en ideell eller filosofisk modell for subjektet som desentrert. I en tid hvor det poststrukturelle prosjekt har erklært det filosofiske subjekt ikke kun som desentrert, men som dødt, er det mulig å se dette som en indikasjon på installasjonskunstens problem. Installasjonskunsten tar utgangspunkt i det poststrukturelle prosjekt for å splitte opp det singulære og enhetlige subjektet, og foreslår i stedet en alternativ modell for subjektivitet som fragmentert og mangfoldig. Samtidig undergraver installasjonskunstens behov for en aktivert og deltakende betrakter en slik dekonstruksjon av subjektet. Bishop mener imidlertid at situasjonen er mer nyansert og kompleks enn en slik forenkling kan tilsi. Installasjonskunsten posisjonerer oss samtidig som både sentrert og desentrert,

⁸⁵ Ibid., s. 14

⁸⁶ Bishop, *Installation Art: A Critical History*, s. 131

⁸⁷ Ibid., s. 131

og denne uløselige konflikten er i seg selv desentrerende: "Installation art calls for a self-present viewing subject precisely in order to subject him/her to the process of fragmentation."⁸⁸

Installasjonskunst insisterer på betrakterens fysiske tilstedeværelse nettopp for å utsette denne for en erfaring av desentrering. Men gjennom ønsket om å skape et øyeblikk av desentrering, strukturerer installasjonskunst implisitt betrakteren som *a priori* sentrert. Det er for Bishop derfor kun enkelte sjeldne ganger at installasjonskunsten klarer å få den ideelle subjektmodellen til å overlape med vår konkrete erfaring, slik at vi genuint føler forvirring, desorientering og destabilisering i møte med kunstverket. Bishop er derfor kritisk til den relasjonelle estetikkens kunst. En av de kunstnerne hun er kritisk til er Rikrit Tiravanija. Han er kjent for å skaper hybride installasjons-performances, for eksempel gjennom å lage mat til de besøkende som i verket *Untitled (tomorrow is another day)* fra 1996, et verk som insisterer på "bruk" fremfor kontemplasjon (ill. 21-23). Tiravanija forsøker gjennom dette å etablere relasjoner mellom de besøkende til hans verk, og denne aktive deltakelsen blir privilegert over uavhengig kontemplasjon. Denne måten å iverksette deltakelse fra betrakteren på har en historie tilbake til Kaprows happenings, Acconcis performances og Beuys deklarasjon om at alle er en kunstner. Det ligger i denne tradisjonen et syn om at det åpne, partisipatoriske kunstverket er mer etisk og politisk i sin implikasjon enn det autonome objektet, fordi kunstverket slik blir en sosial form som kan skape relasjoner. Det ligger imidlertid i dette et syn på politikk som er problematisk. Politikk impliserer her demokrati, men betyr nødvendigvis det at verket er inkluderende og egalitært at det samtidig er demokratisk? Et funksjonerende demokrati er ikke et politisk system hvor alle friksjoner og uenigheter mellom mennesker er fjernet, men et system hvor frontene mellom forskjellige posisjoner hele tiden blir brakt frem i lyset og bragt inn i debatt. Når Tiravanija skaper en "experience of togetherness for everybody" kan man argumentere for at alle konflikter blir visket ut, fordi verket kun snakker til en avgrenset gruppe mennesker som har noe til felles – en interesse for kunst (eller gratis mat). Det som ligger under både Bourriauds relasjonelle estetikk og Tiravanijas kunst, er et grunnsyn om at dialog i seg selv er demokratisk. Dette gjør at "Tiravanija's work tend not to destabilise our self-identificatory mechanisms but to affirm them, and collapse into everyday leisure – the repressive desublimation opposed so passionately by Oiticica. The microtopia arguably gives up on the idea of transformation in public culture and reduce its scope to the pleasures of the people in a private group who identify with each other as gallery goers."⁸⁹ Som en kontrast til dette trekker Bishop frem Hirschhorn. Bishop inkluderer Hirschhorns verk inn under installasjonskunst, selv om han selv ønsker å unngå de konvensjonene og kvalitative vurderingene som er knyttet til denne gjennom bruk av begrepet *display*. En av de

⁸⁸ Ibid., s. 131

⁸⁹ Ibid., s. 119

sjeldene gangene Bishop opplever følelsen av forvirring, desorientering og destabilisering, er overfor Hirschhorns verk. For henne er de relasjonene som Hirschhorns *displays* produserer ”marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of ”microtopia” and instead *sustains* a tension among viewers, participants, and context”.⁹⁰ Hirschhorn representerer for Bishop derfor et viktig brudd i installasjonskunstens syn på betrakteren. Dette synet deles også av andre kritikere: “Many of his pieces are a send-up of the politically correct social art that has prevailed over the past years.”⁹¹ Selv om Hirschhorn sjelden kommenterer samtidige kunstpraksiser, er han kritisk til installasjonskunstens fokus på å skape bruksverdi gjennom en involvering av betrakteren. Disse installasjonenes suksess eller fiasko blir da basert på i hvilken grad verket lykkes med å skape en slik involvering. For Hirschhorn er det viktig at betrakteren kan gjøre et selvstendig valg om ikke å se verket eller ikke å involvere seg. For ham eksisterer verket selv uten at noen ser det, og ikke kun i relasjon til noe betraktersubjekt: ”I’ve always thought that the work of art exists even if no one looks at it. It doesn’t exist only in relation to someone. Because if a work of art only exists because someone uses it or employs it in some way, there’s a *non-will* that I reject. The artist has to take responsibility for the artwork, including responsibility for its failure.”⁹²

⁹⁰ Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*, October 110, Fall 2004, p. 70.

⁹¹ Fleck, *Thomas Hirschhorn*, s. 132

⁹² Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 27

7 *Rhizom*

På mange måter kan boken *A Thousand Plateaus* fra 1987 ses som Deleuze og Guattaris svar på spørsmålet om hvordan man kan leve et liv, og også mer spesifikt om hvordan skape seg en kunstpraksis. Boken fremsetter en spesiell holdning til, eller kanskje *stil* for, intellektuelt og kunstnerisk arbeid, samt hvordan leve et liv mer generelt. Med en *modus operandi* knyttet til bekreftelse og kreativitet, går bokens stil også på tvers av det meste av samtidig kunstteori, hvis fokus som regel er negasjon og kritikk. Dette blir tydelig hvis vi sammenligner *A Thousand Plateaus* med Derridas *Of Grammatology*. Det finnes noen likheter, for eksempel begge bøkernes kritikk av representasjon og begges utforskning av *difference*. Men mens Derridas prosjekt er en kritisk lesning av andres tekster, er Deleuze og Guattaris prosjekt et forsøk på å rekonfigurere hvordan vi tenker om verden på en bekreftende og kreativ måte. *A Thousand Plateaus* kan på mange måter ses som et pragmatisk verk, en slags verktøykasse eller strategier for en annerledes måte å tenke og leve på:

”The best way to approach the book is to read it as a challenge: to pry open the vacant spaces that would enable you to build your life and those of the people around you into a plateau of intensity that would leave afterimages of its dynamism that could be reinjected into still other lives, creating a fabric of heightened states between which any number, the greatest number, of connecting routes would exist.”⁹³

I det første plataet av *A Thousand Plateaus* fremsetter Deleuze og Guattari begrepet *rhizom*. *Rhizomet* kan ses som et paradigmatiske eksempel på utvikling av et *begrep*. Dette *begrepet* presenterer et nytt ”tankebilde”, forskjellig fra og i opposisjon til de ”trestrukturer” som Deleuze og Guattari mener har gjennomsyret det vestlige tankesettet gjennom historien. *Rhizom* er opprinnelig en botanisk term for å beskrive en underjordisk, horisontal vekst som sprer sine røtter og skudd ut fra en stamme. Innenfor psykologien har Carl Jung brukt *rhizom* som en metafor for å beskrive den skjulte og underjordiske delen av livet - det virkelige livet i følge Jung. Deleuze og Guattari beskriver sitt begrep *rhizom* som et ikke-hierarkisk nettverk - et slags kart uten noe sentrum, en serie av sammenhenger uten noe startpunkt. I motsetning til sentrerte systemer med hierarkiske kommunikasjonsmetoder og allerede etablerte stier, er *rhizomet* et asentrert, ikke-hierarkisk, ikke-signifikant system uten en meningsbærende enhet, definert ene og alene av en sirkulasjon av tilstander. Den *rhizomatiske* strukturen innebærer en heterogenitet som ikke er meningsbærende i tradisjonell metafysisk forstand - den er uforutsigbar, og de heterogene elementene sirkulerer i sitt eget simulakre.

⁹³ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. xv

Begrepet *rhizom* kan ses som en kritikk av den tradisjonelle systemfilosofiens forsøk på å enhetliggjøre forståelsen av subjekt og erkjennelse. Det kan derfor ses som en videreføring og konkretisering av hovedtemaet i Deleuzes bok *Difference and Repetition*: "...putting into question the traditional image of thought".⁹⁴ Deleuze mener at vårt tenkesett er styrt av en gitt metode som kan føres tilbake gjennom hele den vestlige filosofien, og at vi i all vår tenkning er styrt av denne modellen. Utfordringen med dette er at alle forsøk på kritikk av denne metoden og forsøk på å finne alternativer, også blir låst innenfor dette tankesettet: "...there is a more or less implicit, tacit or presupposed image of thought which determines our goals when we try to think."⁹⁵ Deleuze og Guattari foreslår med *rhizom* et alternativ til denne tradisjonelle filosofiske og politiske maktmodellen – "a rhizome-thought instead of an aborescent thought".⁹⁶ Som en metafor på dette kontrasterer Deleuze og Guattari et *rhizom* med et tre. Et tre "is a system of derivation: first the roots, then the trunk, then the leaves"⁹⁷, og alt på et tre har sin spesifikke plass i et forutbestemt hierarki. Et *rhizom* fungerer ikke på denne måten. En *kudzu* er et *rhizom* (ill: 24 og 25): "It can shoot out roots from any point, leaves and stems from any point. It has no beginning: no roots. It has no middle: no trunk. And it has no end: no leaves. It is always in the middle, always in process. There is no particular shape it has to take and no particular territory to which it is bound. It can connect from any part of itself to a tree, to the ground, to a fence, to other plants, to itself."⁹⁸

Umiddelbart kan kunstfeltet mer generelt synes som *rhizomatisk*, hvor hver kunstart og hvert individuelt kunstverk kan forbindes eller har muligheten for å forbindes med alle andre kunstverk. En slik forenklet strukturell lesning av et *rhizom* ser imidlertid bort fra dets mer filosofiske aspekt - *rhizomet* som et tankesett i opposisjon til representasjon, og som en utfordring til tradisjonelle filosofiske forutsetninger og prosedyrer som hierarki og fortolkning. For Deleuze og Guattari muliggjør konseptet *rhizom* en ny måte å tenke kunst på, en vending fra det transcendent til en immanent tenkning. Dette involverer uunngåelig en kritikk av struktur, i og med at strukturer krever "kontrollpunkter", og *rhizom* kan derfor ses som et poststrukturalistisk, eller i kanskje enda større grad et anti-strukturalistisk, begrep. Det er derfor grunnleggende forskjeller i Deleuze og Guattaris konsept *rhizom* og de typiske representasjonsmodellene vi finner i vestlig metafysikk og tilnærminger til kunst og estetikk.

⁹⁴ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. xiv-xv.

⁹⁵ Ibid., s. xv.

⁹⁶ Ibid., s. xv.

⁹⁷ May, *Gilles Deleuze: An Introduction*, s. 133.

⁹⁸ Ibid., s 133-4.

Som Derrida demonstrerer i boken *Truth in Painting*, har all historisk diskurs rundt kunst, så vel som diskursen rundt meningsdannelse mer generelt, tatt utgangspunkt i binære relasjoner som for eksempel mening versus objekt eller innhold versus form. Gjennom å stille spørsmål som ”hva betyr kunst?” eller ”hva betyr dette maleriet?”, aktiverer man automatisk en konseptuell motsetning mellom objekt/form og mening/innhold. Dette forutsetter at kunst faktisk har en bakenforliggende mening eller representerer noe. Kunst blir slik forutbestemt gjennom spørsmålene man stiller. Derrida forsøker gjennom sin dekonstruksjon å demonstrere at dette løftet alltid blir brutt. Vi kommer aldri bakenfor omstendighetene ved det objektet vi omtaler. Imidlertid gjelder dette også Derridas egne dekonstruktive tilnærminger som i seg selv var et svar på representasjonens krise. Her er kunsten alltid forutbestemt gjennom den diskursen som omgir den, og dermed også fanget innenfor representasjon.

Hvordan kan man så se for seg en tenkning om kunst bortenfor representasjon og dens kritikk? Dette er et vanskelig spørsmål, fordi vi lever, og spesielt akademia innenfor kunsthistoriefeltet, i en representasjonell verden. Vi er vant til å tenke binære relasjoner som innhold/form, dybde/overflate, sjel/kropp, signifikat/signifikant osv. Poststrukturalismen er på mange måter en kritikk av disse binære relasjonene. Svakheten med denne kritikken er imidlertid at den ofte kun reverserer den privilegerte i den binære relasjonen gjennom en kritikk av tidligere teorier og tekster. Eksempler på dette er Derridas kritikk og reversering av tale/skrift, Jean Baudrillard og skillet mellom virkelighet og det virtuelle, samt Roland Barthes’ og bevegelsen fra verk til tekst. Alle disse poststrukturalistiske teoriene er en kritikk av opprinnelse, denne opprinnelsens privilegerte posisjon og representasjon som sådan. Slik sett er disse prosjektene på mange måter kun en lesning og kritikk av andres teorier, hvor hver teoretiker leser og problematiserer en tidligere diskurs eller tankesett. Ufordringen er at kritikken selv blir fanget av objektet for dens kritikk. Dette betyr at kritikken av representasjon skjer innenfor, og er bestemt av, representasjonens eget felt, en representasjon som selv er i krise. Kunsten selv, slik den figurerer innenfor representasjon, bidrar selv til denne dynamikken. Det meste av kunsten speiler et tilsynelatende selvbekreftende bilde på vår egen subjektivitet gjennom en ytre form og et indre innhold. En endring i hvordan vi tenker kunst, vil da nødvendigvis også endre hvordan vi tenker om oss selv og *vice versa*. På denne måten synliggjør krisen i representasjon også en krise i subjektiviteten. Deleuze og Guattaris filosofi og kunstsyn er derfor ikke kun en kritikk av representasjon, men også et forsøk på å tenke vår subjektivitet på en ny måte. For Deleuze og Guattari gjør begrepet *rhizom* det mulig å unngå den tradisjonelle modellen for representasjon, men samtidig også å unngå det de mener er svakheteene i poststrukturalistisk kritikk.

Deleuze og Guattari fremsetter med begrepet *rhizome* på mange måter et program for en utvidet forståelse av kunstpraksisen og for å leve våre liv som en kunstpraksis. En slik praksis kommer ikke fra et helt annet eller nytt ståsted, men produseres med utgangspunkt i tilgjengelig materiell fra et ”arkiv”, et territorie som i seg selv gir mulighet for deterritorialisering. I tilknytning til kunsthistorien vil en slik kunstnerisk strategi sette fokus på allerede eksisterende strukturer, for det er i tilknytning til disse at fluktlinjer, forstått som kreative linjer, kan identifiseres og følges: ”An art history rhizome in this sense is not an abandonment of, but a reengagement with, the matter of representation, albeit representation in a different way.”⁹⁹ En kunstpraksis kan ut i fra dette forstås som en prosess hvor kunstneren fra et ”striated space” (organisert og representasjonelt) åpner opp et ”smooth space” (ikke-organisert og ikke-representasjonelt). Disse fluktlinjene kan være destruktive eller reterritorialiseres, men nye fluktlinjer, nye bevegelsesmuligheter vil så åpne seg i en konstant prosess av åpning og lukking. Dette er imidlertid ikke noe filosofisk program for eskapisme eller en utopisk metafysikk, men en oppfordring til å fokusere på verden her og nå. For Deleuze og Guattari står kunsten alltid mellom det virkelige og det virtuelle som en slags abstrakt og fremtidsorientert ”maskin”. Deleuze og Guattari oppfordrer oss med dette til å rive oss løs fra den tradisjonelle og dominerende oppfattelsen av opprinnelse, mening og sannhet. Målet med dette er å finne ”that which tears thought from its natural torpor and notorious bad will, and forces us to think.”¹⁰⁰ Løsrivelsen skal gjøres i form av å være i konstant bevegelse; følge fluktlinjer, bryte tradisjoner, bevege seg på forskjellige plan, utforske nye territorier – og med disse bevegelsene danne et *rhizom*.

Bøker, *altere*, *monumenter*, *kiosker*, *displays*; finerplater, gammel papp, aluminiumsfolie, brun tape, gjennomsiktig plastikk; fotokopierte bilder av reklame, supermodeller, krigsoffere, avrevne kroppsdeler, pornografi, geometriske abstraksjoner, portretter av kjente personer; tekster om filosofi, filosofer, kinetisk fysikk, kunstnere, økonomi, globalisering, avisoverskrifter; tekster av filosofer og marginale kunstnere; utstillingsmannekenger, kister, store ”bulbs”, overdimensjonerte kopier av forbruks- og luksusobjekter; rom fylt til randen av bilder, tekst og objekter som gjør et distansert betrakningspunkt umulig; overlessede *displays* hvor ingen en-dimensjonale relasjoner, hierarkier mellom elementer eller en samlende syntaks er mulig å finne; en *mangfoldighet* av sammenstillinger og forbindelser mellom heterogene elementer som er intellektuelt uforståelig - dette er Hirschhorns *rhizom*. Hirschhorns *rhizom* maner frem en nærhet mellom aspekter av verden som ellers ikke møtes. Det ligger spenninger i disse sammenstillingene, ingenting er nøytralt, og de

⁹⁹ O’Sullivan, Simon: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, Palgrave Macmillan, London, 2006, s. 34

¹⁰⁰ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. xv.

videreføres som mangfoldigheter av heterogene deler som igjen leder til nye sammenstillinger og fluktlinjier. Dette skaper et virrvarr av *affekter* som virker både attraktive og frastøtende på kroppen, og et nytt kart over verden skapes for et øyeblikk, for så igjen å danne nye sammenstillinger. Den eneste måten å unngå den sterke følelsen av fysisk og kroppslig ubehag som oppleves i det nære møte med bildene og objektene, er å søke tilflukt i tekstene som kunstneren tilbyr oss. I denne konfronterende *encounter* mellom betrakterens kropp og kunstverket, oppstår nye sammenstillinger og nye tanker. Betrakteren omformes slik til et råmaterial som bearbeides av kunstverket, som i prosessen kaster dem inn i en uventet *becoming*. Selv om det er i det direkte møtet med kunstverket at dette får en ”mening” for betrakteren, har ikke dette noe å gjøre med et innerste vesen eller fornuft hos dette subjekt, eller noen form for endelig sannhet. Meningen finnes verken i verket eller hos den som begrunner dette, og heller ikke midt i mellom. Meninger oppstår i det grenseløst antall deler som utgjør de samtidig nærværende kroppene, både menneskelige og ikke-menneskelige, i deres usynlige kryssninger. I dette ligger det et ekspressivt og performativt element i Hirschhorns kunst. Kunstneren er i Hirschhorns *rhizom* en eksperimentør som fungerer som en katalysator for individuasjoner. Han kan ikke forutsi hvilke elementer som kommer til å utløse visse reaksjoner – det optimale spenningspunkt hvor reaksjoner utløses – men må overgi sin posisjon som subjekt, og søke det kreative potensial som han innehar. I Hirschhorns *displays* ligger det en virtualitet gjennom den *becoming* som venter på oss, et slags livets muligheter som kreativ energi – en slags eksperimentell øvelse i frihet. Det handler ikke om å representere livet, men å underkaste livet et eksperiment. Hirschhorns ønske er å slite oss løs fra identitetens monotoni, og kaste oss inn i en prosess av *difference* og *becoming*. Hans *displays* tømmes aldri for nye forbindelser eller muligheter, de løper i alle retninger og kan ikke beskrives innenfor presise grenser. Hirschhorn leker på denne måten med kunsthistoriens territorie og institusjon - en kunstinstitusjon som forsøker å reterritorialisere den kreative impulsen til de kunstnere og verk den anerkjenner gjennom å redusere dem til brikker i et kommersielt og politisk spill. Hirschhorn søker hele tiden en flukt fra denne type reterritorialisering gjennom en kunstnerisk produksjon som kontinuerlig gjenaktiveres som en eksperimentell og dynamisk *becoming* i opposisjon til dominerende tenkning og *doxa*:

“Art is always movement, art is work. I hate forms and formalisms that wish to impose themselves on us as something fixed, stable, immutable. I want my work not to make one think first about art, but rather about something related to other work or life experiences. Laboratory, storage, studio space, yes, I want to use these forms in my work to make spaces for the movement and endlessness of thinking and to provide time for the movement of reflection.”¹⁰¹

I Hirschhorns *rhizom* er prinsippene om *forbindelser* og *heterogenitet* som impliserer kontakt og bevegelse mellom forskjellige miljøer og registre, og mellom områder som normalt ses som

¹⁰¹ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 34

distinkte og atskilte, sentralt: "I'm trying to connect things that I don't understand: I show it in my work in a stupid sort of way... When you work quickly, like me, you cannot control everything. I'm not here to show that I'm able to control things well. This is what I call working politically."¹⁰²

Dette kan ses i verket *Jumbo Spoons*. I dette *displayet* er alle de forskjellige elementene i rommet relatert og i et avhengighetsforhold, koblet sammen gjennom Hirschhorns signaturformer – tråder av sammenrullet aluminiumsfolie som ligner krokete grener, ledninger eller store tentakler. Disse "conductors" som Hirschhorn kaller de, skaper et nettverk av sammenkoblinger mellom objekter, bilder, tekster og videosekvenser. I formale termer tillater dette "low-tech" ledningssystem informasjon, mening og, viktigst for kunstneren, energi å strømme innenfor rommet i en uendelig rekke retninger samtidig. Som Hirschhorn sier det:

"There is a will to make connections - to intellectually, physically, and politically link all of the elements of my project together... [Often] the links are not there... it is up to me to make such connections visual. When I make links between objects with tinfoil-a portrait of Nietzsche, a portrait of Princess Diana, and a giant Rolex-these links do not really exist, it is only a will. My work as an artist, as opposed to the work of a scientist or philosopher, is to make such links or connections."¹⁰³

Et gjennomgående element i Hirschhorns *displays* er hvordan vidt forskjellige temaer konfronteres gjennom bilder og objekter. I hans *rhizom* kan hvilken som helst "linje" kobles til hvilken som helst annen "linje", og det sprer seg uforutsigbart gjennom nye forbindelseslinjer: "Semiotic chains of every nature are connected to very diverse modes of coding (biological, political, economic, etc.) that bring into play very different regimes of signs."¹⁰⁴ Disse linjene sprer seg imidlertid ikke slik at de danner noen organisk helhet. *Rhizomet* er en *mangfoldighet*, og søker å bevege seg bort fra den binære subjekt/objekt strukturen som preger det vestlige tankesettet. Et *rhizom* kan slik ses som et alternativ til tradisjonell representasjon: "As with Foucault's concept of heterotopia, the rhizome brings together fragments and elements which defy the logic of representation, functioning as an outrage to common sense".¹⁰⁵ Som Hirschhorn sier: "I liked bringing together what shouldn't be brought together. The stronger the contrast, the better it was... The action of putting together two things that have nothing to do with each other is the principle of collage – that's where the politics lies. In today's society meaning is diluted by an overload of information as well as the tendency to over-explain everything."¹⁰⁶

For Deleuze og Guattari er opprettelsen av denne type forbindelser sentralt for kreativitet generelt, og kan gi oss en mindre en-dimensjonal eksistens. Forbindelser og allianser kan skapes mellom

¹⁰² Rondeau, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 8

¹⁰³ Ibid., s. 10

¹⁰⁴ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 7.

¹⁰⁵ Marks, John: *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity* (Pluto Press, London), 1998, s. 46.

¹⁰⁶ Gingeras, *In Conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 18

forskjellige mennesker, forskjellige objekter og forskjellige praksiser, som i seg selv bidrar til mer fleksibilitet: "It is in this sense that a rhizomatics might be characterised as the practice of the amateur involving as it does a certain bricolage, or 'Do-It-Yourself' logic".¹⁰⁷ Selv om kunst kan gi navn til et objekt, kan vi også bruke "kunst" for å gi navn til denne type pragmatiske prosesser for forbindelser og sammenkoplinger. I stedet for å peke mot noe bakenfor, som en slags formidler av mening, vil kunsten kunne være et navn for denne sideveis bevegelse på tvers av tidligere forbindelser. Her vil kunsterfaringen ikke være en "transport" av mening, men en av flere og flere forbindelser. En *rhizomatisk* kunstpraksis vil søke flere og flere forbindelser og sammenkoplinger for å produsere og utnytte alternative eller opposisjonelle nettverk utenfor det dominante: "A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organisations of power, and circumstances relative to the arts, sciences and sosial struggles."¹⁰⁸ Gjennom å blande atskilte kategorier, produsere nye *encounters* og fostre monstrøse koblinger, kan nye typer tanker bli muliggjort.

Deleuze og Guattari ønsker med *rhizomet* å få oss til å se verden på en annerledes måte, å tilby oss "fluktlinjer" fra vår representerte og overstratifiserte oppfatning av selvet. Man kan se en av kunstens roller som å være en slik fluktlinje fra våre fastlåste vaner knyttet til tankesett og eksistens til verdens *mangfoldighet*: "Multiplicities are defined by the outside, by the abstract line, the line of flight or deterritorialisation according to which they change in nature and connect with other multiplicities."¹⁰⁹ En kunstpraksis er et dynamisk system i forbindelse med en rekke forskjellige regimer, og alltid i kontakt med noe utenfor seg selv. En kunstpraksis er derfor definert gjennom dens ytterste grense, dens "grenselinje" eller det Deleuze og Guattari kaller fluktlinje, forstått som det punktet lengst unna dens nåværende territorie. Kunstneren, når denne er en kunstner i en Deleuziansk forståelse, opererer langs denne fluktlinjens ytterpunkt. Kunsten kan slik ses som en funksjon av deterritorialisering, og ikke som et objekt eller disiplin som sådan.

¹⁰⁷ O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, s. 17

¹⁰⁸ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 7

¹⁰⁹ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 9

8 *Encounter*

Deleuze og Guattaris kunstsyn, hvor kunstens estetiske funksjon igjen blir fremhevet, står i opposisjon til de dominerende sosialhistoriske, psykoanalytiske og dekonstruktive tilnærmingene som har vært dominerende innen kunstteori og kunsthistorie de siste tiårene. Den sosialhistoriske (eller marxistiske) kunsthistorien forklarer og tolker kunstpraksiser med utgangspunkt i deres historiske produksjonstidspunkt, hvor kunst figurerer som representasjon *par excellence*. Her blir kunstverkets historiske opprinnelse grunnlag for en endelig tolkning, hvor estetikk blir underordnet ideologi. Med dekonstruksjon blir dette sosialhistoriske synet på representasjon og opprinnelse problematisert. Her blir estetikk sett som del av en diskurs om eller av representasjon, en representasjon som imidlertid er i krise. Det ”estetiske øyeblikk” blir fornektet, og ”kunst” blir derfor kun et tomt løfte. Dette betyr ikke at en sosialhistorisk eller dekonstruktiv kritikk ikke kan være kraftfull, den andre er også en kritikk av den første, men de er spesifikt kritikker som baserer seg på en teknikk for ”lesning” av kunstverk. Men etter en dekonstruksjon av et kunstverk, er kunsten fortsatt der, til stede som en produsent av *affekt*. Kunst skaper det Deleuze og Guattari kaller *percepter* og *affekter*, men med en annen betydning av ordene enn den vi vanligvis forbinder med dem: ”Percepter er ikke persepsjoner, men små pakker af sanseindtryk og relationer, som lever et selvstændigt liv uafhængig af den, som føler dem. Affekter er ikke følelser, men derimod tilblivelser, der flyder ut over den, der gjennomlever dem (der bliver en anden) Affekt, percept og begreb er tre uløselig forbundne kræfter, der bevæger seg fra kunst til filosofi og omvendt.”¹¹⁰ For Deleuze og Guattari er *affekter events* som ikke kan reduseres til diskurs. *Affekt* er for dem kroppens bevegelse fra en tilstand av *affekt* til en annen. *Affekt* gir derfor navn til en kropps *becoming* i møte med en annen kropp, for eksempel et kunstobjekt. *Affekter* handler for Deleuze og Guattari derfor ikke om signifikasjon eller mening som sådan. De opptrer i et annet ikke-signifikant register, og det er dette som skiller kunst fra språk (selv om Deleuze erkjenner at språk også kan ha et *affektivt* register og derfor kan involvere *becoming*). Kunst kan forstås som det Deleuze og Guattari kaller et *fornemmelseskompositt* gjennom dens produksjon av *affekter*.

Fra et dekonstruktivt perspektiv vil det imidlertid argumenteres med at *affekter* kun er meningsfulle innenfor et språk. Her blir *affekter* sett som en unåelig og uutsigelig førspråklig opprinnelse. For Deleuze og Guattari er imidlertid *affekter* også, og primært, følt erfaring. Man kan derfor ikke fornekte dem – det er *affekter* som utgjør livet og kunsten. *Affekter* er det Deleuze og Guattari kaller det ”molecular” under det ”molar”, hvor det *molecular* kan forstås som livets og kunstens intensive

¹¹⁰ Deleuze, *Forhandlinger 1972-1990*, s. 167

kvalitet, det som pågår under og parallelt med meningsdannelsen. Man kan derfor ikke "lese" *affekter*, man kan kun erfare dem. For dekonstruksjonister som Derrida og Paul de Man er imidlertid "erfaringens øyeblikk" utilgjengelig for bevisstheten. Alt vi har er dens spor gjennom vår erfaring av passerende øyeblikk. Alt vi da har er kun et slags ekko, en re-presentasjon, av *affekt*. Deleuze stiller imidlertid spørsmål ved om *affekt* er bortenfor erfaringen eller transcendent på denne måten. Gjennom å stille spørsmålet "hva er *affekt*?" har vi allerede forutsatt at det finnes et svar, et svar som kan gis skriftlig. *Affekt* har da blitt plassert i en konseptuell opposisjon som først lover, og deretter frustrerer, tilstedeværelse. For Deleuze og Guattari er imidlertid *affekt* noe helt annet - et *event* – hvor *affekter* blir direkte erfart eller gitt i erfaringen, og dermed er det som utgjør verden og oss selv. På spørsmålet om hva en *affekt* betyr, kan ikke svaret gis i form av signifikasjon (det finnes ikke *affekt*-retorikk), men i form av årsaker og betingelser. *Affekt* er for Deleuze og Guattari alltid et produkt av en spesiell type *encounter*. Det kunsten gjør, er å produsere *affekter*, men man kan ikke lese *affekter* i tradisjonell (semiotisk) forstand, du kan kun erfare dem. Gjennom deres fokus på den *affektive* siden av kunsterfaringen bringer på mange måter Deleuze og Guattari "estetikken" tilbake til kunsten, en estetikk basert på kunstens deterritorialiserende funksjon og dens evne til å ta oss utenfor oss selv. Dette har likhetstrekk med for eksempel Bataille og Lyotard som på hver sin måte også ser kunst som en form for *affektiv* eller rituell praksis som gir tilgang til en verden bortenfor den kjente. Dette innebærer at de ser på kunst som mer enn et rent kulturelt objekt:

"Art is thus confused with a cultural object ... But the work is not merely a cultural object, although it is that too and always have been, and if it hold out or is able to hold out a promise of an infinity of forms and commentaries, and through this infinity, a promise of community of feeling, it is because it harbours within it an excess, a rapture, a potential of associations that overflows all the determinations of its 'reception' and 'production'."¹¹¹

For Deleuze og Guattari utgjøres denne verden av *affekter*, dette univers av krefter, vår egen verden sett uten den tilvante subjektivitetens briller. Men hvordan kan man fjerne disse brillene, selve grunnlaget for vår subjektivitet? Deleuze og Guattari ser kunsten som en slags portal, eller inngangsport, til en annen verden av det de kaller "molecular" *becoming*, vår verden erfart på en annen måte eller "the 'summoning', and making visible of otherwise imperceptible forces".¹¹² Kunsten kan slik operere som en slags "revne" i representasjonen, hvor det "molecular" åpnes opp i vår omgang med kunst, det estetiske blir aktivert og kunsten gjør det som er dens viktigste operasjon – den endrer, om enn for et kort øyeblikk, vår følelse av våre "selv" og vår erfaring av verden. Gjennom på denne måten å gjeninnføre kunstens autonomi, krever Deleuze en viktig rolle for kunsten. Denne autonomien er imidlertid ikke den samme som hos for eksempel Adorno, men en rekonfigurering av estetikken bort fra Adorno og på mange måter hele den Kantianske arv. For

¹¹¹ Benjamin, A., ed: *The Lyotard Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, s. 93

¹¹² Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, s. 181-2

Deleuze og Guattari er kunsten det genuint kreative *event* som aktualiserer det *virtuelle*. For Adorno lå kunstens viktighet i dens ”ubrukelighet”, at den ikke kunne reduseres til konseptuell tenkning. Kunsten kunne derfor ikke ha noen rolle i eller kritisere fornuften og dens følgesvenn, verdens kapitalistiske varesystem. Med Deleuze og Guattari får vi et annerledes syn på verden, og filosofien og kunstens rolle i denne. Filosofi kan ikke lenger forstås som en utopisk aktivitet, men som pragmatikk – den aktive utviklingen av *begreper* for å løse konkrete problemer. Kunsten er ikke ubrukelig, men har en helt spesifikk rolle avhengig av type kunst. Deleuze og Guattari skiller imidlertid mellom forskjellig typer kunst. For eksempel er de mer kritisk til konseptuell kunst som de mener har mer til felles med filosofi. Installasjonskunst kan imidlertid ses som et paradigmatisk eksempel på kunst som innfallsport til nye verdener.

Deleuze og Guattaris syn på installasjonskunst har likhetstrekk med Julia Kristevas. For henne utgjør installasjonskunst et *fornemmelseskompositt*: ”I mean by that a wish to make us feel, through the abstractions, the forms, the colours, the volumes, the sensations, a real experience.”¹¹³ Kristeva skriver om installasjonene, ikke ut i fra hva de representerer, men hvordan de virker på oss. Hun beveger seg her mot en post-medium oppfattelse av kunstpraksis, hvor det mediumspekifikke i et Greenbergsk modernistisk kunstsyn, eller spørsmålet *hva er kunst?* i et Derridiansk dekonstruktivt kunstsyn, ikke lenger står sentralt. I stedet blir det sentrale spørsmålet hva et kunstverk kan gjøre, dets funksjon. Denne ”estetiske funksjon” blir for Kristeva det endelige mål med kunst. Med utgangspunkt i Deleuze og Guattari og deres betoning av estetikk og *affekter*, kan kunstens funksjon ses som å gjøre det usynlige synlig, gjøre det ukjennelige kjent. For Deleuze og Guattari innebærer kunsten en kreativ deterritorialisering inn i *affektenes* rike. Kunst kan slik forstås som et navn for en virkning, en estetisk virkning for endring, mindre involvert i å forstå verden og mer involvert i å utforske mulighetene for å være i og *become* med verden. Kunsten er slik mindre opptatt av kunnskap og mer opptatt av erfaring – å flytte grensene for hva vi kan erfare.

I kunsten frigjøres krefter fra den enkelte observatør gjennom *affekter* og *persepter*. *Affekt*, som presentert i kunst, bryter de hverdagslige og opinionbaserte forbindelsene vi lager mellom ord og erfaring. Opinion eller *doxa* lager en direkte forbindelse mellom *affekt* og konsept, mellom hva vi sier og hva vi ser. Fra en svært kompleks strøm av persepsjoner vil vi tendere til å oppfatte kun kjente og repeterte objekter. Vi ser ikke på oss selv som en strøm av persepsjoner, men som en person med identitet. Når vi erfarer data som farger, lyd eller stofflighet, så underordner vi dette til hverdagslige konsepter. For Deleuze jobber imidlertid kunsten i motsatt retning. Den bryter opp den

¹¹³ Kristeva sitert i O’Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, s. 51

ordnede flyt av erfaringer inn i dens "singulariteter". Kunsten skaper en verden av *affekter* og *persepter*, og den kan bryte opp og ødelegge opinion og fornuft gjennom å utfordre vår tillærte tenkning og tankesett. Kunst blir i dette perspektivet primært tenkt som et *event* eller en *encounter* – effekten av en kropp på en annen. Kunst navngir imidlertid også et "objekt", eller kanskje heller et prinsipp om intern sammenheng. Deleuze og Guattari ser derfor kunst også som et slags *affektivt* aggregat, og det er "style" som definerer kunst fra ikke-kunst. *Style* tar opplevde *persepter* og *affekter* inn i kunstens domene: "In each case style is needed – the writer's syntax, the musician's modes and rhythms, the painter's lines and colours – to raise lived perceptions to the percept and lived affections to the affect."¹¹⁴ Det er *style* som skaper kunst, *style* som skaper og bevarer en spesiell kombinasjon av fornemmelser: "What is preserved – the thing or the work of art – is a *bloc of sensations, a compound of percepts and affects*."¹¹⁵ Deleuze og Guattari mener at det er dette som gjør kunst til en slags "væren" som kan sies å eksistere uavhengig av mennesket, fordi mennesket som det er fanget i sten, på lerretet, eller gjennom ord, er selv en sammensetning av *persepter* og *affekter*. Kunst har derfor en uavhengig og selv-opprettholdende eksistens i verden, og virker derfor også uavhengig av dens produsent: "The artist creates blocs of percepts and affects, but the only law of creation is that the compound must stand up on its own."¹¹⁶ Slik kan kunstens forstås som et slags "monument", men ikke et *monument* som et minne om fortiden.

Hirschhorns *display Superficial Engagement* fra 2006 kan ses som et slikt *fornemmelseskompositt* av *persepter* og *affekter* som produserer en *encounter* i møte med betrakteren (ill. 26-34).

Utstillingsrommet, i utgangspunktet en hvit kube, er overlesset med bilder av lemlestedede kropper fra krigene i Irak og Afghanistan; utstillingsmannekenger og "bulbs" gjennomboret av skruer; store kister; tepper fylt med korte tekster som "Striking av nerve" og "Who's next"; reproduksjoner av geometriske abstraksjoner; en uleselig tekst om kinetisk fysikk; samt en biografi om og bilder av den sveitsiske kunstneren Emma Kunz (som tror at hennes abstrakte tegninger har evne til å helbrede). Hele galleriets rom er fylt til randen av bilder, tekster og objekter, og bilder på krig og destruksjon står i grotesk konfrontasjon med bilder som kan ses som ren dekorasjon. Det frastøtende i hans "estetikk" og de svært ubehagelige bildene av lemlestedede ofre for krig, gjør at mange snur i døren. Det blir for ubehagelig. Når man først kommer inn i rommet gir Hirschhorn oss ikke noe pusterom fra denne følelsen av ubehag: "Confrontation is key."¹¹⁷ Den eneste mulige flukt

¹¹⁴ Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, s. 170

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 164

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 164

¹¹⁷ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 27

fra dette fysiske ubehag på betrakterens kropp, er de filosofiske tekstene han har inkludert i verket: "Hirschhorn in fact aimed to provoke in the viewer an analogous sense of physical discomfort."¹¹⁸

I et intervju i tilknytning til utstillingen sier Hirschhorn: "I see the world as completely fragmented. I refuse to offer an experience of the whole. That's why I always put so many things inside the work. Not to overwhelm people, but to force them to choose what connections to make for themselves. Don't wait for the artist to tell you what is important."¹¹⁹ Med de intellektuelt uforståelige konfrontasjonene ønsker Hirschhorn å provosere frem tenkning og refleksjon hos betrakteren, og reaksjonene uteble ikke:

"This exhibition," she announced, "is horrible. It is evil and sick and should not be allowed. Look at this! Heads of dead people next to pretty abstract drawings, making formalism out of suffering, designs out of death. This can't be done! The artist is a rich European who knows nothing of war, nothing of suffering. There should be an outcry. This is the worst exhibition in New York and someone should write that. This isn't an art exhibition at all but a stupid provocation and it should be shut down now!"¹²⁰

Med *displayet Superficial Engagement*, hvor groteske bilder av krig og lemlestelse blir satt opp mot dekorativ kunst og reklamebilder på en intellektuell uforståelig og provoserende måte, forsøker Hirschhorn å skape en *ruptur* i betrakterens etablerte forestillinger - en sjokk-effekt. Gjennom de monstrøse sammenstillingene i *displayet* produseres en *ruptur* i representasjonen og våre tilvante forestillinger. Med dette ønsker Hirschhorn å provosere frem nye fluktlinjer i betrakterens etablerte tankesett og tenkning: "There was no possible implication for the spectator other than thinking – which is of course the most important activity an artwork can provoke, the activity of thinking."¹²¹ Ifølge Deleuze og Guattari skapes en slik *ruptur* når elementene kombineres slik at de frembringer "an activity to the pitch of intensity" og "the heightening of energies is sustained long enough to leave a kind of afterimage of its dynamism that can be reactivated or injected into other activities, creating a fabric of intensive states between which any number of connecting routes could exist".¹²² Dette er den sjokk-effekt Deleuze og Guattari mener er nødvendig for å fremkalle tenkning hos betrakteren: "It cannot be regarded as a fact that thinking is the natural exercise of a faculty, and that this faculty is possessed of a good nature and a good will. 'Everybody' knows very well that in

¹¹⁸ Rondeau, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 14

¹¹⁹ Scott, Andrea: *Shock and awe: Thomas Hirschhorn makes art for life during wartime*, 2006, <http://www.timeout.com/newyork/articles/art/148/shock-and-awe>

¹²⁰ Utsagn fra en besøkende til Hirschhorns utstilling *Superficial Engagement* ved Barbara Gladstone Gallery i New York i 2006. Fra Gregory Volks artikkel: "Shock of the news", *Art in America*, June-July, 2006.

¹²¹ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 26

¹²² Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 8.

fact men think rarely, and more often under the impulse of a shock than in the excitement of a taste for thinking.”¹²³

For Hirschhorn, som for Deleuze og Guattari, er ikke kunstens formål å representere eller uttrykke et felles verdensbilde eller noen delt erfaring – kunstens mål er å sjokkere, ødelegge vante forestillinger og provosere frem ny erfaring: ”Something in the world forces us to think. This something is an object not of recognition but of a fundamental *encounter*.”¹²⁴ Det som kjennetegner et objekt for en *encounter* er at det kun kan sanses. Det som kjennetegner et objekt for ”gjenkjennelse” er at det ikke kun sanses, men at også andre åndsevner tas i bruk: ”It therefore presupposes the exercise of the senses and of the other faculties in a common sense.”¹²⁵ I gjenkjennelse blir vår kunnskap, tro og verdier bekreftet – en re-presentasjon av noe som allerede finnes. I en slik ikke-*encounter* blir våre tilvante måter å leve og handle på i verden bekreftet og forsterket, og som en konsekvens skjer ingen ”tenkning”. Deleuze mener derfor at representasjon begrenser tenkning. Med en ekte *encounter* skjer imidlertid det motsatte. Våre typiske måter å leve på og vårt kunnskapssystem blir utfordret – vi blir tvunget til tenkning. En *encounter* opererer slik som et forstyrrende ledd i vår tilvante væremåte – den skaper et brudd, en ”revne” i vår tilvante subjektivitet. Men samtidig inneholder en *encounter* også en bekreftelse av en annerledes måte å se og tenke denne verden på, et slags kreativt øyeblikk som oppfordrer oss til å tenke nytt og annerledes. Det er her det politiske aspektet ved Hirschhorns kunst ligger. Ikke som et tema eller en ideologi som får sin kunstneriske representasjon, men en slags gjenskapt politisk praksis som ikke kan skilles fra en kunstnerisk praksis: “The heterogeneous visual and textual elements in Hirschhorn’s work are metaphors for nonrationalist forces capable of disrupting what he sees as globalisations drive to bring ever greater order and uniformity to the world in the name of profit.”¹²⁶ Det handler her i stedet om å skape nye verdener og andre individualiteter gjennom betrakterens *encounter* med kunstverket. For Deleuze og Guattari er livet, når det virkelig leves, en historie av slike *encounters* som alltid skjer bortenfor representasjon. Brudd og bekreftelse er derfor to sider av den samme *encounter*. Kunsten, gjennom å bryte med en verden og samtidig skape en annen, bringer begge disse momentene sammen. For Deleuze og Guattari er derfor kunst et objekt for en slik *encounter*, men også en *encounter* i seg selv og det som produseres gjennom en slik *encounter*. Kunst blir slik et *event* som bringer med seg muligheten for noe nytt.

¹²³ Ibid., s. 168.

¹²⁴ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 139

¹²⁵ Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 139

¹²⁶ Snodgrass, Susan: *The Rubbish Heap of History – Thomas Hirschhorn*, Art in America, 2000, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_ai_62111788?tag=artBody;coll

Deleuze og Guattari ser på kunst og filosofi som å ha gjensidige påvirkning på hverandre. Ikke kun kan de skape former for erfaring som ikke tar utgangspunkt i et universelt anerkjent subjekt, de kan også ødelegge et enkelt subjekts ”harmoniforhold”, slik at tenkningen blir splintret opp i *affekter* og *begreper*. Et sentralt aspekt ved Deleuze og Guattaris *begreper* om filosofi og kunst er at de er radikalt ikke-referensielle. Kommunikasjon reduserer filosofi til medieteknologi, med markedsføring som den ytterste horisonten. En tilsvarende avvisning av kommunikasjon finnes hos Hirschhorn:

“My work is something that I feel, that I have to make. I, Thomas Hirschhorn, simply, really, not only will make a statement theoretically but will also attempt to sustain this statement in reality. I can then say, for example, that when I maintain that art is not about communication, that is true, because I have not created any kind of communication. But I was there in the field and have tried to defend art and uphold its autonomy.”¹²⁷

Det som i stedet finner sted i Hirschhorns *displays* er det Deleuze og Guattari kaller “expression”: “Og det, der erstatter kommunikasjonen, er en form for ekspresjonisme.”¹²⁸ I et slikt perspektiv blir kunsten et *event*, en *encounter*, hvor fokus ligger på kunstens performative aspekt – hva den gjør med oss og hva den får oss til å gjøre. Som Hirschhorn beskriver det: ”As an artist, I ask myself, am I able to create an event? Am I able to make encounters?”¹²⁹

Vi har her beveget oss bort fra et dekonstruktivt paradigme, fra kunstnerens ”absent presence”, fra kunst som ”spor” eller signatur. Vi beveger oss helt bort fra representasjon som sådan. Det er ingen retorikk eller ”lesning” av kunstverket her, ikke noe tradisjonelt kunsthistorisk språk. Med deres karakterisering av kunst som et *fornemmelseskompositt* har Deleuze og Guattari skapt et begrepsapparat for kunst som ikke lenger har noe med signifikanter og signifikater å gjøre. For Deleuze og Guattari er kunst en komposisjon av *persept*er og *affekter* brakt sammen i en slags ”rytme”. Kunstnere er de som legger til nye variasjoner eller sammensetninger av *affekter* for å skape nye rytmer. For Deleuze og Guattari betyr kunst å skape andre mulige verdener, verdener som inkorporerer det virtuelle – *affektenes* domene – som et nøkkelkomponent: ”The monument does not actualise the virtual event but incorporates or embodies it: it gives it a body, a life, a universe ... These universes are neither virtual nor actual; they are possibles, 'the possible as aesthetic category'.”¹³⁰ Dette er for Deleuze og Guattari ikke det samme som Adornos ”utopian blink” - ikke beskrivelsen av en utopisk verden, men en verden her og nå.

¹²⁷ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 88

¹²⁸ Deleuze, *Forhandlinger 1972-1990*, s. 179

¹²⁹ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 85

¹³⁰ Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, s. 177

9 *Krigsmaskin*

Jacques Ranciere deler Bishops syn på at relasjonelle kunstpraksiser blander kunst og politikk på en måte som sammenblender dem med etikk, noe som han mener gjør disse praksisene overidealiseret og ikke tilstrekkelig politiske. Ranciere mener dette må ses i lys av den større debatten omkring en svekket demokratisk offentlig sfære i nyliberale regimer - et resultat av den globalisering og individualistiske konsumentkultur som nå gjennomsyrrer den vestlige verden. Enkelte aspekter ved relasjonell estetikk kan ses som å reflektere det Ranciere kaller ”post-demokrati” - en demokratisk form tilpasset den globale kapitalens behov, en nyliberal ”consensus at the centre”, hvor alle motsetninger har blitt eliminert. Når et samfunn mangler en slik genuin konfrontasjon mellom forskjellige politiske identiteter, blir grunnen lagt for en fundamentalisme som ikke kan styres gjennom en demokratisk prosess. For Deleuze og Guattari er denne fundamentalismen i dag knyttet til kapital, og alt knyttet til denne ”Ene” reterritorialiserer alle forsøk på deterritorialisering.

For å motstå en slik fundamentalisme er det i følge Deleuze og Guattari nødvendig gjennom det konsistensplanet som kunst er, å produsere nye fluktklinjer – et kunstnerisk *immanensplan* med røtter i den materielle verden som kan fremme tenkning, sansning og *affekt*. Hirschhorn er en representant for en slik kunstpraksis i opposisjon til den dominerende fundamentalisme som opererer på *immanensplanet* – et plan som for Ranciere representerer ”the plane of radical equality”. Dette er tydelig i Hirschhorns insistering på kunstens autonomi, men også hans skepsis til den type demokrati han ser i den vestlige verden i dag:

“I want to make non-hierarchical work in non-hierarchical spaces. The work is not something more in the museum and something less in the street: this is essential for me. I am concerned by equality and inequality in all forms. Thus, I do not want to impose hierarchies; in exhibiting my work, I try to efface the values associated with the location of the exhibition. I am not interested in prestige. I am interested in community. Democracy is a beautiful concept, but I think democracy and direct democracy are becoming increasingly passive; they are terms that dissimulate. Democracy can conceal private interests. I want to replace the word democracy with equality.”¹³¹

Det ligger i Hirschhorns kunstneriske prosjekt en grunnleggende opposisjon mot den dominerende tanke som posisjonerer kapitalismen og globaliseringen som en slag liberal teologi – en demokratisk kraft som ikke kun lover ubegrenset rikdom, men også spredningen av demokratiske verdier. Den verdensomfattende spredningen av denne liberale kapitalistiske teologi produserer også en form for kulturell dominans, en dominans som får mange til å konkludere med at vi har nådd historiens slutt. I følge denne teorien så representerer spredningen av det liberale demokrati på en global basis begynnelsen på en universell historie, hvor det liberale demokrati representerer det

¹³¹ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 27

konkluderende kapittel i vår sosiopolitiske utvikling. Det ligger også bak denne konsensuskultur en inngrodd skepsis til det prosjekt for historisk og sosial endring som har vært sentrale problemstillinger for kritisk kunstnerisk produksjon siden 1950-tallet. Men i stedet for å slåss mot institusjonene, museet, systemet, markedet, som har vært en fremtredende karakteristikk ved det kritiske *avant garde* prosjektet, har Hirschhorn valgt en annen strategi: "I never really understood the critique of the institution. It's important to stress that I've never based my work on institutional critique or the critique of commerce. I don't want to fight against; I want to fight for. I want to fight for my work. And through my work I want to confront the audience, criticism, the market, the institution, the system, the history, but it isn't an end in itself."¹³² For Hirschhorn innebærer det å slåss mot noe kommunikasjon. Det ligger i dette en kritikk av det som tradisjonelt har vært sett som en kritisk eller politisk kunst, for eksempel den postmodernistiske kunstens bruk av parodi og ironi for å snu opp ned på "sannheten". Både parodi og ironi bevarer det "sanne" gjennom at de trenger sammenhengen mellom uttrykk og innhold som et utgangspunkt for å fungere. Denne kunsten beveger seg derfor innenfor representasjon og kommunikasjon, "an absurdity by 'unmotivated' excess of signification".¹³³ For Hirschhorn betyr dette at den ironiske og parodiske postmoderne kunsten blir for banal, og derfor enkelt kan assimileres inn i den dominerende kulturen.

Det er nettopp en slik konsensuskultur som feirer vår sosiale orden, hvor selvstendig tenkning har blitt mer og mer vanskelig og det offentlige rom domineres av reklame og tabloide mediakanaler, som Hirschhorn stiller spørsmål ved gjennom sin kunst: "...a kind of resistance despite our mass culture's lack of resistance."¹³⁴ For Hirschhorn skjuler feiringen av denne kulturen konkrete sosiale realiteter og motsetninger, og de begrensninger det liberale demokrati medfører i forhold til moralsk og materiell utvikling:

"In my view, there are complicities between globalization and what I call "macro-isolation." There is a link between these two forces, which tend to go in opposite directions but which finally meet by profiting from each other. Globalization, communication everywhere and all over, economic forces, worldwide enterprises all become increasingly closer and unified. The world grows smaller. Macro-isolation, self-isolation, and particularities-ethnic, religious, social, linguistic, cultural, etc.-local divisions, regional and private wars, war lords tend to separate one entity from another. This shrinkage and splitting is what I wished to explore in *World Airport*."¹³⁵

For eksempel gjør den omfattende bruken av informasjon og reklame på boards, lysbokser og tv-apparater som dekker alle mulige synsvinkler på en flyplass, at en privat, udelt oppmerksomhet ikke lenger er noen selvfølge. Hirschhorns *display World Airport* kan ses som et forsøk på å

¹³² Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 23

¹³³ Massumi, Brian, ed: *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002, s. xv

¹³⁴ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 98

¹³⁵ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 30

gjenskape en slik semiotisk opphopning av de funksjonelle og kommersielle interesser som kjennetegner en flyplass. Selv om det er enkelte tydelige underliggende metaforer i dette verket, tilbyr det gjennom sin ikke-hierarkiske, oppstykkede karakter, ikke noen overordnet syntaks. I stedet tilbyr det ”a series of highly unstable readings and associations that render the viewer at one and the same time a late-twentieth-century Gulliver and the Incredible Shrinking Woman, made to feel simultaneously large and small before the deluge of information and the scale at which these metaphors have been realized. ‘Where am I’.”¹³⁶

Det er det samme politiske prosjekt Deleuze og Guattari bedriver – å skape en politikk av *difference* i opposisjon til liberal politisk teori. Utgangspunktet for Deleuze og Guattaris teori om politikk er det de kaller det dogmatiske tankebilde. Dette baserer seg på individets sosiale kontrakt med staten, som igjen ”representerer” individene og deres interesser. I dette dogmatiske tankebilde er det allerede etablerte identiteter, hver med sine kvaliteter, som igjen skal representeres gjennom tenkning. For liberal politisk teori er representasjon det som binder individet sammen med staten. Identiteter og representasjon utgjør det dogmatiske tankebildet, og dette speiles direkte i liberal politisk teori. Det å opprettholde stabilitet blir derfor sentralt i politisk debatt, og mot dette står anarki eller kaos som representerer ustabilitet og uorden. Et sentralt spørsmål som kan stilles, er om det gir mening å snakke om individer som selv velger sine spesifikke interesser, eller om ikke samfunnet man vokser opp og lever i, er med på å bestemme hva disse interessene faktisk er? Spørsmålet for Deleuze og Guattari er om det er mulig å tenke annerledes: må politikk nødvendigvis være fanget i det dogmatiske tankebildet, eller er det mulig å tenke annerledes? Må individet være den bestemmende ontologiske enhet for politisk teori? Alternativet for Deleuze og Guattari er begrepet om *maskinen*. Denne kan situeres på nivå med individet, samfunnet, staten, det før-individuelle, mellom grupper eller på tvers av disse. Med begrepet *maskin* er det ingen privilegert enhet. Å tenke ”maskinistisk” betyr å se på individenes relasjon som kun ett nivå av sammenhenger som kan diskuteres. Individer har ulike interesser avhengig av hvilke forbindelser de har til sin omverden. Slike maskinistiske sammenkoblinger er produktive – de er kreative. Dette står i kontrast til psykoanalytisk tenkning, hvor begjær ses i lys av mangel – jeg begjærer det jeg ikke har, men ønsker meg. Hvis vi tenker begjær maskinelt, ses ikke begjær lenger i lys av mangel, men som en skaper av sammenkoblinger. Å begjære er da å skape forbindelser med andre – seksuelt, politisk, estetisk, gastronomisk osv: ”The breast is a machine that produces milk, and the mouth a machine coupled to it. The mouth of an anorexic wavers between several functions: its possessor is uncertain as to whether it is an eating machine, an anal machine, a talking-machine, or a breathing-

¹³⁶ Walker, Hamza: “Disguise the Limit”, i *Jumbo Spoons and Big Cake at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, 2000, s. 19

machine (asthma attacks).”¹³⁷ *Maskiner* fyller ikke mangler, de binder sammen, og gjennom disse forbindelsene skaper de noe nytt. Begrepet om *maskinen* kan ses som knyttet til begrepet *difference*, og *maskinen* står som et sentralt politisk begrep i den nye formen for politisk tenkning Deleuze og Guattari utvikler (et annet begrep Deleuze og Guattari bruker for å beskrive en maskinistisk tenkning er *rhizomatikk*).

Kunst som en *begjærsmaskin* er involvert i ”the production of productions, of actions and passions; productions of recording processes, of distributions and of co-ordinates that serve as points of reference; production of consumptions, of sensual pleasures, of anxieties, and of pain”.¹³⁸ Kunsten kan imidlertid også fungere som en slags blokkering for større institusjonelle og globale ”coding machines”. Det er på denne måte at ”the artist is the master of objects; he puts before us shattered, burned, broken-down objects, converting them to the regime of desiring machines...so as to cause desiring-machines to undermine technical machines”.¹³⁹ Et sentralt aspekt for kunsten i dette er kontinuerlig eksperimentering:

”The value of art is no longer measured except in terms of decoded and deterritorialised flows ... It is here that art accedes to its authentic modernity, which simply consist in liberating what was present in art from its beginnings, but was hidden underneath recordings and axiomatics: the pure process that never ceases to reach its fulfillment as it proceeds – art as ’experimentation’.”¹⁴⁰

Kunstens eksperimentering involverer en frigjøring av *begjær*, et *begjær* for flere og flere forbindelser bakenfor representasjonens repressive apparat. Deleuze og Guattari åpner her også opp for en ny og annerledes politikk som unngår sosiale begrensninger og tilvante restriksjoner, og som kan forbindes med andre *maskiner* for å danne det de kaller en *krigsmaskin*. Dette kan involvere en absolutt dekodning eller noe som det ikke er mulig å kode - en ”jamming” av alle koder. Kunst kan slik operere som et politisk instrument gjennom plasseringen av et objekt på en slik måte at det forrykker den situasjonen som omgir det. Hirschhorns overdrevent store og amatørmessige objekter laget av aluminiumsfolie med referanser til kommersielle konsumentobjekter, kan umiddelbart leses som om Hirschhorn er interessert i en direkte kritikk av forbrukersamfunnets spredning inn i alle kultursfærens områder. Hans arbeider innehar utvilsomt en kritisk kraft, men dette bygger ikke på en negasjon av eller en direkte opposisjon til objektet, eller de politiske økonomier de måtte speile: ”Hirschhorns active choice in adopting a strategy of affected simplicity should not be mistaken for

¹³⁷ Deleuze, Gilles and Felix Guattari: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 1984, s. 1

¹³⁸ *Ibid.*, s. 4

¹³⁹ *Ibid.*, s. 32

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 370-71

parody, cynicism, or irony. It should be taken at face value.”¹⁴¹ Når Hirschhorn snakker om hva det er som levendegjør hans praksis, sier han ofte ”I like insipid things, things that are a little stupid”.¹⁴²

Forbrukerobjektet blir aldri fornektet i Hirschhorns arbeider, det blir mangfoldiggjort: ”Hyper-productivity and excess, low quality and mess are nothing but cheap tricks-material strategies that work in concert to form a machine that addresses the way the worth of autonomous objects has evaporated into pure sign-exchange value.”¹⁴³ Gjennom å fremstille alt i sin fattigere og svakere versjon av sitt kommersielle selv, forsøker Hirschhorn å skape en ny vitalitet i ellers uttømte tegn for kapital. På ett nivå tilbyr denne *maskinen* bekreftelse av urbant liv gjennom å fremsette en paradoksal fornærmelse – motstand gjennom svakhet. Med sine ”larger-than-life” luksusvarer i aluminiumsfolie og aforistiske skriblinger på papp-plate collagene i hans *displays*, ønsker ikke Hirschhorn å degradere objektene. Han er i en prosess for å fremstille både seg selv og objektene som mer ydmyke og billigere versjoner av dem selv. En revaluering skjer, ikke kun en omstilling av binære motsetninger som fattig/rik, men en utforskning for å lokalisere drivkreftene bak disse verdiene. Gjennom å følge et synspunkt som er utenfor det binære forholdet fattig/rik, blir kvaliteter og krefter endret uten noen dialektisk snuoperasjon eller utviklingen av en tredje term: ”After passing through Hirschhorn’s cheap trick, a Rolex-symbol of wealth and arrogance-becomes fragile to the point that it is almost emotionally touching.”¹⁴⁴ Dette er ikke en Rolex for de fattige, men et luksusobjekt redusert til sitt fattige skjell - ikke fattig på noen økonomisk måte, men gjennom at den ber oss om medlidenhet. Gingeras mener at Hirschhorns *maskin* på denne måte produserer tydelige kritiske *affekter*: ”Underlying the objects that he fashions out of these meager materials is a sophisticated machine whose inner workings produce affects and interpretations that extend beyond mere formal statement.”¹⁴⁵

Den jamming og dekodning av forbrukerobjekter Hirschhorn produserer gjennom *displayet Very Derived Products* kan ses som effekten av den *krigsmaskin* Hirschhorn beskriver sitt kunstneriske prosjekt som. Dette er en *krigsmaskin* som dekode den dominerende tradisjonen og systemet, og slik fremprovoserer selvstendig nytenkning hos betrakteren. Kunstens formål er slik å etablere en kritisk praksis som kan kjempe mot de etablerte maktstrukturene innenfor samfunnet og kunstinstitusjonen:

¹⁴¹ Gingeras, Alison: *Cheap Tricks – Hirschhorn’s Transvaluation Machine*, Parkett, No. 57, 1999, s. 137

¹⁴² *Ibid.*, s. 137

¹⁴³ *Ibid.*, s. 137

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 137

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 136

”You can define philosophy and art as the search for your weapon. It’s a question of how to arm yourself while fighting against the established power. Philosophy and art are *machines de guerre*. I like this. A war machine is a tool with which to struggle for freedom, to territorialize yourself, to get out of the whole shifty art, culture, power system. There is nothing new, no creation, no action without this *machine de guerre*. Art and thinking result in permanent self-mutation, self-deconstruction and self-mutilation.”¹⁴⁶

Begrepet om filosofi og kunst som en *krigsmaskin* er sentralt for Deleuze og Guattari i boken *A Thousand Plateaus*. I *A Thousand Plateaus* blir spørsmålet om *minor* kunst også et spørsmål om *krigsmaskinen*, forstått som en form for organisering som opponerer mot den dominerende statsformen eller det *major*. Dette handler om å skape en *maskin* som kan følge deterritorialiseringens linjer, som kan operere langs fluktlinjer – produksjonen av en praksis eller et liv som opererer med andre romslige/spatiale og temporale koordinater enn staten eller den dominerende. *Krigsmaskinen* er derfor i mindre grad definert gjennom krig, enn gjennom det rommet den okkuperer og genererer - det Deleuze og Guattari kaller et ”nomadic space”. Dette ”nomadic space” er alltid i opposisjon til staten eller det de kaller ”striated space”: ”An ideological, scientific, or artistic movement can be a potential war machine, to the precise extent to which it draws a creative line of flight, a smooth space of displacement. It is not the nomad who defines this constellation of characteristics; it is this constellation that defines the nomad, and at the same time the essence of the war machine.”¹⁴⁷ Deleuze og Guattaris beskrivelse av ”nomadic thought” er et sentralt element for å skape nye fluktlinjer i et *rhizome*. Sentralt i ”nomadic thought” ligger en kritikk av verdens tilstand, og en tro på at en endring til det bedre krever et helt nytt tankesett. Det ligger her en implisitt tro på kunstens evne til å endre verden hos både Deleuze og Guattari og Hirschhorn: ”The proposition is, of course, once again that art has the ability to change the world”¹⁴⁸

Verken Deleuze og Guattaris eller Hirschhorns *krigsmaskin* må forstås som anti-kapitalistisk på en ideologisk måte. For Deleuze og Guattari representerer kapitalismen på mange måter en slags ”smooth space”, hvor nye forbindelser og deterritorialisering finner sted. Det en *krigsmaskin* opponerer mot er blokkeringen av *begjær*, den reterritorialisering som finner sted på de deterritorialiserte ”flows”, slik Deleuze og Guattari ser transaksjonssystemet basert på penger som å låse og reterritorialisere kapitalismen inn i et ”striated space”. *Krigsmaskiner* kan sammenlignes med det Deleuze og Guattari kaller *probe-heads* – former for organisering i opposisjon til den dominante, men laget av det samme stoff og alltid i forkant av det apparat som forsøker å fange

¹⁴⁶ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 21

¹⁴⁷ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 27.

¹⁴⁸ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 99

dem. *Krigsmaskiner* er derfor *avant garde* og ikke demokratiske, her forstått som majoritetsstyrte. For Deleuze og Guattari er en *krigsmaskin* en ”particular way of occupying, taking up, space-time, or inventing new space-times” og ”revolutionary movements and artistic movements too, are war machines in this sense.”¹⁴⁹ Selv om Hirschhorns kunst må ses som grunnleggende politisk, er den imidlertid ikke ideologisk basert eller direkte marxistisk: ”At first I wanted to be a graphic designer with a political commitment because of what I could achieve with social issues and in everyday life. Such political thinking, I understood after some time, is limited because such work only serves an ideology. I was not interested in making graphic design for an ideology. I wanted to give form to things that revolted me, that I could understand, that I did not agree with. But I wanted to give them my forms. That is how I decided to become an artist.”¹⁵⁰

Hirschhorns prosjekt er grunnleggende kritisk til den tradisjonelle oppfatning at den opphøyede kunst har en slags tilleggsverdi som ikke er grunnet i noen mental aktivitet, men som kommer fra eksterne verdier som er tilført kunsten gjennom historien. Hans ønske er å produsere kunst uten noen som helst form for verdi:

”To make poor art means to work against a certain idea of richness. To make rich art means to work with established values; it means to work with a definition of quality that other people have made. I want to provide my own definition of quality, of value and richness. I refuse to deal with established definitions. I’m trying to destabilize them. I’m trying to contaminate them with a certain non-valuable aspect of reality. The value system is a security system. It’s a system for subjects without courage. You need values to ensure yourself, to enclose yourself in your passivity and anxiety... To make poor art is a way to fight against this principle. Quality, no! Energy, yes!”¹⁵¹

Hirschhorn avviser at man kan knytte en verdi til et materiale, enten det er stål, marmor, edeltre, tomme rom eller enorme, innrammede objekter. For Hirschhorn er det et misforhold mellom denne type materialer og en kunst kritisk til samtiden. Disse materialene intimiderer, forfører og dominerer, i stedet for å innby til tenkning. For å fremprovosere tenkning spiller ikke materialet noen rolle. Knyttet til dette er også Hirschhorns kritikk av den hvite kuberen:

”Also it is very important to me that the gallery space is not simply a white cube – after all, who can afford empty white spaces? I don’t want any white spaces! This is luxury, I realized, is no longer something merely *expensive*; it is something that doesn’t exist. These empty white spaces rarify objects to intimidate the viewer. For that reason it is very important to me that my work always has a lot of elements, a lot of material.”¹⁵²

¹⁴⁹ Deleuze, *Forhandlinger*, s. 172

¹⁵⁰ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 35

¹⁵¹ Gingeras, *In conversation with Thomas Hirschhorn*, s. 15

¹⁵² Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 93

10 Reterritorialisering?

Når Hirschhorn beskriver sin egen kunstpraksis, har denne mye til felles med et *rhizom*:

”I work with and create forms that reflect how I experience the world, how I am forced to confront reality, and how I understand the age in which I am living: For me that means first of all not to create any spaces where one can stand back and maintain distance. Second, it means not to set up any hierarchies. Third, it means to break through one-dimensional relationships, to try to split up centered vantage points, and to make singular viewpoints impossible. ...it is for these reasons that the *connections* are so important for me.”¹⁵³

I en kontinuerlig eksperimentering for å etablere nye forbindelser, søker Hirschhorn å produsere *mangfoldigheter* og *encounters* som desentrerer betrakteren, åpner nye fluktlinjer og provoserer frem tenkning og refleksjon hos betrakteren. I de overlessede displayene hvor bilder, objekter og tekster sprer seg i alle retninger, beveger Hirschhorns *rhizom* seg nær kaos. Men som Deleuze og Guattari sier: ”A work of chaos is certainly no better than a work of opinion; art is no more made of chaos than it is of opinion. But if art battles against chaos it is to borrow weapons from it that it turns against opinion, the better to defeat it with tried and tested arms.”¹⁵⁴ Hirschhorn kan derfor ikke helt forlate struktur eller følge en absolutt deterritorialisering. Hirschhorn trenger treet, eller territoriet, for å produsere *rhizomet*. Dette er en vanskelig balansegang, for fluktlinjer og *mangfoldigheter* kan fryses og *rhizomet* blokkeres. ”You may make a rupture, draw a line of flight, yet there is still a danger that you will reencounter organisations that restratify everything, formations that restore power to a signifier, attributions that reconstitute a subject-anything you like, from Oedipal resurgences to fascist concretions.”¹⁵⁵ Denne faren er iboende i *rhizomet*, hvor kunstverket, med utgangspunkt i verden eller et territorie, deterritorialiserer denne, men verden vil på nytt reterritorialisere kunstverket innenfor et territorie. Oppgaven for kunstneren er da å finne en ny åpning, en ny fluktlinje å følge, i en kontinuerlig prosess av eksperimentering med nye forbindelser. Risikoen er at kunstneren ikke klarer dette, men forblir reterritorialisert innenfor et territorie, assimilert inn i den dominante kulturen.

I *A Thousand Plateaus* skiller Deleuze og Guattari mellom det de kaller ”minoritarian” og ”majoritarian”. En ”majoritarian mode” presenterer en motsetning, for eksempel mellom mann og kvinne, som allerede gitt og basert på et privilegert og opprinnelig skille. Dette skillet baserer seg på forestillingen om at det finnes en generell væren – mennesket – som deretter har lokale variasjoner som rase, kjønn eller kulturelle forskjeller. I en ”minoritarian mode” er ikke skillet basert på en privilegert, og skillet blir ikke sett som del av en allerede gitt orden. Deleuze og Guattari beskriver

¹⁵³ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 94

¹⁵⁴ Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?*, s. 204

¹⁵⁵ Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 10

kvinnen som ”minoritarian”. Dette er ikke fordi kvinnen er en minoritet, men fordi det ikke finnes en standard eller norm for kvinnen. Kvinnen er imidlertid kun ”minoritarian” så lenge bruken forblir en åpen i forhold til *becoming*. Så snart kvinnen blir appellert til som den nye standarden, som for eksempel som en legemliggjøring av omsorg, passivitet eller medfølelse, blir bruken ”majoritarian”, og i stand til å ekskludere de som ikke oppfyller kriteriene. Kunsten har evnen, ikke til å representere verden eller subjekter, men å forestille, skape og variere *affekter* som ikke allerede er gitt i verden. I litteraturen vil et eksempel på dette være bruken av et språk som ikke er fastlåst i kommunikasjon eller representasjon, men som i stedet blir lyd (et ”stammende” språk), eller et språk som ikke skaper noen mening (som for eksempel den absurde språkverdenen Lewis Carroll skaper i *Alice in Wonderland*). Med utgangspunkt i skillet mellom ”minoritarian” og ”majoritarian”, kaller Deleuze og Guattari denne typen litteratur ”minor” litteratur. Det som kjennetegner denne er at den ikke appellerer til etablerte modeller eller gjør noe krav på å representere menneskeheten. Den produserer noe som ennå ikke er gjenkjennbart. *Minor* litteratur tilfører ikke bare et nytt verk til den dominerende tradisjonen, men bryter med og forrykker denne tradisjonen. Litteraturen, når den fullt ut utnytter dens potensial for å være litteratur, er alltid ”minoritarian”. For Deleuze og Guattari er *minor* litteratur lik stor litteratur, og de bruker Franz Kafka som et paradigmatisk eksempel på dette. Kafka var en stor forfatter for Deleuze og Guattari, ikke fordi han fanget den urepresenterte ånden til det Tsjekiske folk, men fordi han skrev uten noen standard oppfatning om ”folket”. Han skrev, ikke som et subjekt med identitet, men som en stemme for noe som ikke ennå er gitt – ”a people to come”. Det som kjennetegner ”minor” kunst er at den deterritorialiserer det dominerende språket, den er alltid politisk og en utopisk funksjon er immanent i denne kunsten. Samtidskunstens form og innhold påvirkes i stor grad av det internasjonale markedet for kunst, og spesielt fra den økende trenden av biennaler, hvor det utvikles et referensielt globalt kunstspråk – et dominerende, ”majoritarian” språk. Hirschhorn ser selv på sin egen kunstpraksis som *minor*, en slags ”stamming” innenfor dette dominerende kunstspråket, som også har tydelige politiske og utopiske aspekter. Men kan man kalle Hirschhorns kunstpraksis *minor* når han får oppdrag fra Dokumenta, eller blir vist på Barbara Gladstone Gallery, et av de mest anerkjente galleriene i New York? Er Hirschhorns bevegelse fra tidlige utendørs *altere*, plassert på gaten, til hans altomfattende *displays* som blir vist og omtalt innenfor anerkjente kunstinstitusjoner, tegn på et blokkert *rhizome*? Eller er dette kun et nytt territorie som Hirschhorn forsøker å deterritorialisere? Har Hirschhorns kunstspråklige ”stamming” blitt det nye referensielle ”majoritarian” globale kunstspråk? Er det mulig å produsere kunstverk uten noen ”verdi”, når Hirschhorns verk nå selges på auksjoner og gjennom gallerier til høye priser?

Hirschhorn ønsker å skape en *encounter* mellom sine *displays* og publikum – kunst som *event* - men hvor går balansegangen mellom et *event* og ”spectacle”? Hirschhorn er bevisst denne vanskelige balansegangen, men mener at hans egen kunst unngår ”spectacle”: ”I feel that the condition of spectacle always results from thinking of an event of two groups, one that produces something and another that looks at it.”¹⁵⁶ For Hirschhorn skal hans ikke-hierarkiske kunst ikke bare ses på, men bidra til å produsere noe hos betrakteren - *becoming*. Det er også et viktig aspekt for Hirschhorn at et ”spectacle” er planlagt på forhånd, mens dette ikke er tilfelle for et *event*: ”An event is something you can’t plan ahead of time, because you never know what will happen.”¹⁵⁷ Hvis kunstneren allerede vet hva slags erfaring som vil skapes, er det ikke lenger et *event*. For å unngå dette må Hirschhorn gjøre erfaringen kompleks for publikum: ”I believe that if there is such constant challenge, one can fend off the spectacle.”¹⁵⁸ Hirschhorns mange referanser til filosofi har også medført kritikk. Han har blitt kritisert for den overdrevent pedagogiske og, på den andre side, ikke-konkluderende bruk av intellektuelle figurer som Deleuze og Bataille. Hirschhorn vil imidlertid ikke utdype noe om den innflytelsen noen spesifikk teori eller moralsk posisjon har på hans praksis. Han erkjenner umuligheten av å overliste den kapitalistiske logikken som i dag gjennomsyrrer den vestlige verden, men ser samtidig ikke sin posisjon som spesielt pessimistisk eller kynisk. Hirschhorn frembyr oss i sine *displays* en rekke vanskelig tilgjengelige teoretiske tekster uten å gi oss noen forklaring på hans bakenforliggende motivasjon, rettferdiggjøring av valgene eller kommentar og veiledning. Det Hirschhorn formidler har derfor mer å gjøre med et forsøk på å spre og feire en ånd av aktiv undersøkelse, enn noe genuint håp om noen reell forståelse av ideene han presenterer. Men gjennom de ekstreme konfrontasjonene Hirschhorn setter opp i sine *displays*, utfordrer han publikum på en måte som er svært krevende. Dette er en vanskelig balansegang, og risikoen er at Hirschhorn skaper en *encounter* med sine *displays* som er så komplisert, konfronterende og utmattende, at det stiller for store krav til at han kan nå et bredt kunstpublikum. Hirschhorn sier at han ikke ønsker å ekskludere noen: ”If I say I want to make a work for a *collective* public, then I am obliged to, and it is my desire to make a work in which I don’t ever exclude anyone.”¹⁵⁹ Men hvem er publikum for Hirschhorns *displays* på Documenta og Barbara Gladstone Gallery? Er ikke risikoen stor for at Hirschhorn, på samme måte som kunstnerne innenfor den relasjonelle estetikken, skaper egne ”microtopia” for et publikum avgrenset til en elite av kunstinteresserte? For eksempel, hva skjer når publikum setter seg i baren i *Bataille Monument*, bestiller mat og drikke, og på denne ”møteplassen” får en mulighet for samtaler med likesinnede?

¹⁵⁶ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 86

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 86

¹⁵⁸ *Ibid.*, s. 86

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 86

Selv om Hirschhorn fremsetter en strategi for ikke-kommunikasjon som forneker oss en tolkning av det meningsbærende i hans arbeider, eller *interpretosis* som Deleuze og Guattari kaller dette, betyr det ikke at de enkelte elementene i hans *displays* ikke bringer med seg en signifikasjon. Den tendens til å "lese" verkene og *interpretosis* som ligger dypt forankret hos oss som kunstpublikum, vil også være utgangspunktet for de fleste som ser Hirschhorns *displays*. Det er derfor ikke vanskelig i Hirschhorns politisk ladete arbeider å se en direkte kritikk av kapitalismen og måten denne styrer vår virkelighet. En kritikk av forbruk og måten varekulturen griper inn i alle samfunnets, kulturens og livets hjørner, er mulig å se i hans *Jumbo Spoons and Big Cake*. En kritikk av vår mediakultur og krigen i Irak er en mulig lesning av *Superficial Engagement*, mens *World Airport* kan leses som en kritikk av globaliseringen. Dette kritiske aspektet er sentralt for Hirschhorn, men han har blitt beskyldt for å være politisk korrekt i sin kritikk av blant annet globaliseringen. Det som forstyrrer slike forenklede og tradisjonelle lesninger av hans *displays* er den *mangfoldighet* verkene utgjør, og de provoserende koblingene mellom uforenlige temaer Hirschhorn setter opp for å skape nye fluktlinjer. Sentralt i dette er hans syn om kunstens produktive og dynamiske elementer – den evne til å skape bevegelse eller *becoming*: "Nothing is impossible with art. Nothing."¹⁶⁰ Forutsetningen for den bevegelse og *becoming* Hirschhorn ønsker å skape med sitt *rhizom*, er imidlertid at man som publikum må åpne opp for å la seg *affektere*. Dette krever en annen holdning til verkene og "kunstopplevelsen" enn en tradisjonell lesning. Hirschhorn kan her beskyldes for å ha en naiv tro på kunstens evne til å skape refleksjon, nye fluktlinjer og endring. Kan kunst virkelig påvirke folks liv på en slik måte som både Hirschhorn og Deleuze og Guattari tror og ønsker, eller er eneste mulighet, som Warhol sier "nothing but business"? Hirschhorn anerkjenner dette utopiske elementet i hans kunst: "A utopia is something to aim for, a project, a projection. It is an idea, an ideal. It is right, it is wrong. Art and making artworks are utopian. But a utopia never works. It is not supposed to. When it works, it is utopia no longer."¹⁶¹

¹⁶⁰ Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, s. 87

¹⁶¹ Enwezor, *Jumbo Spoons and Big Cake*, s. 35.

Illustrasjoner

- Ill. 1: Thomas Hirschhorn, *Altar for Raymond Carver*, 1999
- Ill. 2: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 3: Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Altar*, 1998
- Ill. 4: Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Altar*, 2006 (“Aktionen auf dem U2 Alexanderplatz”)
- Ill. 5: Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Altar*, 2006 (“Aktionen auf dem U2 Alexanderplatz”)
- Ill. 6: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002
- Ill. 7: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002
- Ill. 8: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002
- Ill. 9: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1919-43
- Ill. 10: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1919-43
- Ill. 11: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1919-43
- Ill. 12: Thomas Hirschhorn, *Atlas: Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, 1995
- Ill. 13: Thomas Hirschhorn, *Atlas: Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, 1995
- Ill. 14: Thomas Hirschhorn, *Atlas: Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, 1995
- Ill. 15: Thomas Hirschhorn, *Atlas: Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, 1995
- Ill. 16: Thomas Hirschhorn, *World Airport*, 1999
- Ill. 17: Thomas Hirschhorn, *World Airport*, 1999
- Ill. 18: Thomas Hirschhorn, *World Airport*, 1999
- Ill. 19: Thomas Hirschhorn, *World Airport*, 1999
- Ill. 20: Thomas Hirschhorn, *World Airport*, 1999
- Ill. 21: Rikrit Tiravanija, *Untitled (tomorrow is another day)*, 1996
- Ill. 22: Rikrit Tiravanija, *Untitled (tomorrow is another day)*, 1996
- Ill. 23: Rikrit Tiravanija, *A Retrospective (tomorrow is another fine day)*, 1996
- Ill. 24: Kudzu-planter
- Ill. 25: Kudzu planter som “overmanner” trær
- Ill. 26: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 27: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 28: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 29: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 30: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 31: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 32: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 33: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006
- Ill. 34: Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006

Litteraturliste

Litteratur om Thomas Hirschhorn

Artikler

Birnbaum, Daniel: *Practice in Theory*, Artforum, New York, September 1999.

Birnbaum, Daniel: *Thomas Hirschhorn Talks about His Critical Laboratory*, Artforum, New York, March 2000.

Basualdo, Carlos: "Bataille Monument, Documenta 11, 2002" i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

Buchloh, Benjamin H. D: "Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams", i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004, s. 40-93.

Buchloh, Benjamin H.D: *Cargo and cult: The displays of Thomas Hirschhorn*, Artforum, New York, November 2001.

Fleck, Robert: *Thomas Hirschhorn*, Parkett, No. 57, 1999, s. 128-31.

Fogle, Douglas: *No Heroics Please*,
<http://www.thegalleriesatmoore.org/publications/hirsch/fogle.shtml>

Gingeras, Alison: *Cheap Tricks – Hirschhorn's Transvaluation Machine*, Parkett, No. 57, 1999, s. 134-7.

Herbert, Martin: *Thomas Hirschhorn: Mind over Matter*, Contemporary, No. 61 (2004), s. 24-29

Rappolt, Mark: *Thomas Hirschhorn: Strange Love*, Art Review, Issue 23, June 2008, s. 72-73

Snodgrass, Susan: *The Rubbish Heap of History – Thomas Hirschhorn*, Art in America, 2000,
http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_/ai_62111788?tag=artBody;coll

Stracey, Frances: *The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present*, October, Spring 2006, No. 116.

Vergne, Philippe: *Thomas Hirschhorn, You Are So Annoying*, Parkett, No. 57, 1999, s. 138-41.

Intervjuer med Hirschhorn

Buchloh, Benjamin H. D: *An Interview with Thomas Hirschhorn*, October, Summer 2005, No. 113, Pages 77-100.

Enwezor, Okwui: "Interview", i *Jumbo Spoons and Big Cake at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, 2000, s. 26-35

Gingeras, Alison M: "In conversation with Thomas Hirschhorn" i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004, s 6-39.

Bush, Kate: *Prix Marcel Duchamp 2000: Seven Questions for Thomas Hirschhorn*, 2001, http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/hirschhorn.html

Anmeldelser/kritikker av utstillinger

Fibicher, Bernhard: *Swiss Army Knife*, Kunsthalle, Bern, 1998.

Haidu, Rachel: *The imaginary space of the other: Thomas Hirschhorn's Carboard Utopias*, vector [e-zine] #04, January 2006 (http://virose.pt/vector/x_04/haidu.html)

Johnson, Ken: *A Vivid Potpourri with Carnage at Its Core*, New York Times, February 7, 2006.

Moe, John Refsdal: *Du er selv et eksessprodukt: Thomas Hirschhorn, Chalet Lost History, Galerie Chantal Crousel, Paris*, Kunstkritikk.no, januar 2004.

Rondeau, James: "Essay", i *Jumbo Spoons and Big Cake at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, 2000, s. 8-15

Scott, Andrea: *Shock and awe: Thomas Hirschhorn makes art for lfe during wartime*, 2006, <http://www.timeout.com/newyork/articles/art/148/shock-and-awe>

Searle, Adrian: *My Ugly Laundrette*, The Guardian, July 3, 2001.

Siddiqui, Yasmeen og Vartanian, Hrag: *Histories of Violence: Thomas Hirschhorn's Superficial Engagement at Gladstone Gallery*, The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture, March 2006 (<http://brooklynrail.org/2006-03/artseen/histories-of-violence>).

Walker, Hamza: "Disguise the Limit", i *Jumbo Spoons and Big Cake at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, 2000, s. 19-25

Wilson, Michael: *Caves of New York - Thomas Hirschhorn's Caveman*, Artforum, New York, February, 2003.

Tekster av Thomas Hirschhorn

"Emergency Library", i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

"Letter to Thierry", i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

"Less is Less, More is More", i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

"Regarding 'Political Correctness'", i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

"Skulptur-Sortier-Station" i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

"Text for Flugplatz Welt / World Airport", i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

“Letter to Laurence and Hans Ulrich Obrist”, i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

“Letter to Véronique”, i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

“About the work: Pole-Self”, i *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon, 2004.

“For Reto Flury”, i Notz, Adrian og Hans Ulrich Obrist, ed: *Merz World: Processing the Complicated Order*, JRP/Ringier, Zurich, 2005

Tekster av Gilles Deleuze og Felix Guattari

Boundas, Constantin ed: *The Deleuze Reader*, Columbia University Press, New York, 1993

Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, The Athlone Press, London, 1994.

Deleuze, Gilles: *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, Semiotext(e), London, 2004

Deleuze, Gilles: *Forhandlinger 1972-1990*, overs. Diderichsen, Adam og Karsten Gam Nielsen, Det Lille Forlag, Fredriksberg, 2006

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002

Deleuze, Gilles: *Nietzsche and Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson, Athlone, London, 1983.

Deleuze, Gilles: *Pure Immanence: Essay on A Life*, Zone Books, New York, 2001

Deleuze, Gilles: *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, Semiotext(e), New York, 2006

Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 1984.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, The Athlone Press, London, 1988.

Deleuze og Guattari, “Programmatisk status for begjærsmaskiner”, 1977, i Deleuze, Gilles and Guattari, Felix: *Anti-Ødipus: Kapitalisme og schizofreni*, overs. Stene-Johansen, Knut, Spartacus Forlag, 2002.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix: *What is Philosophy?*, Verso, London, 1994.

Tekster om Gilles Deleuze og Felix Guattari

Bogue, Ronald: *Deleuze and Guattari*, Routhledge, London, 1989

Buchanan, Ian og Nicholas Thoburn: *Deleuze and Politics*, Edinburg University Press, Edinburgh, 2008

- Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze*, Routledge, London, 2002
- Due, Reidar: *Deleuze*, Polity Press, Cambridge, 2007
- Marks, John: *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*, Pluto Press, London, 1998
- Massumi, Brian, ed: *A Shock to Thought: Expression after Deleuze og Guattari*, Routledge, London, 2002
- Massumi, Brian: *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia*, The MIT Press, Cambridge, 1992
- Mattson, Helena og Sven-Olov Wallenstein red: *Deleuze och mångfaldens veck*, Axl Books, Stockholm, 2008
- May, Todd: *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2005
- O'Sullivan, Simon: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Though Beyond Representation*, Palgrave Macmillan, London, 2006
- Parr, Adrian, ed: *The Deleuze Dictionary*, Columbia University Press, New York, 2005

Generell litteratur

- Adorno, Theodor: *Aesthetic Theory*, Continuum, London, 1997.
- Bachmann, Ingeborg, *Tredve: Noveller*, oversatt av Høst, Gerd og Åse-Marie Nesse, Gyldendal, 1980.
- Barthes, Roland: *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1977.
- Barthes, Roland: *S/Z*, trans. Richard Miller, Blackwell Publishing, New York, 1974.
- Bataille, Georges: *Den Fördömda Delen samt Begreppet Utgift*, oversatt av Johan Östberg, Brutus Östlings Bokförlag, Stockholm/Stehag, 1991.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor The University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, A., ed: *The Lyotard Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1989
- Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London, 2005.
- Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, Fall 2004, s. 51-79
- Bois, Yves-Alain og Rosalind Krauss: *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.
- Bourriaud, Nicolas, *Relasjonell estetikk*, oversatt av Boel Christensen-Scheel, Pax Forlag A/S, Oslo 2007

- Buchloh, Benjamin H. D: *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, 2000.
- D’Alleva, Anne: *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005
- Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York, Zone Books, 1995 (1958).
- Derrida, Jaques: *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- Derrida, Jaques: *Truth in Painting*, trans. Bennington, Geoffrey and Ian McLeod, University of Chicago Press, 1987
- Eco, Umberto: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989
 Ford, Simon: *The Situationist International: A Users Guide*, Black Dog Publishing, 2005
- Eco, Umberto: *Travels in Hyperreality*, Harcourt, New York, 1986
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D.: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004
- Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.
- Foster, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, An October Book, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996.
- Foucault, Michel: *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, Athlone Contemporary European Thinkers Series, Continuum International Publishing Group; 2003.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
- Kendall, Stuart: *Bataille*, Reaktion Books, London, 2007
- Krauss, Rosalind: *The Cultural Logic of The Late Capitalist Museum*, October, no. 54, Fall 1990.
- Liotard, Jean-Francois: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Theory and Hirstory of Literature, Volume 10, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Michelson, Annette ed.: *Andy Warhol*, October Files 2, The MIT Press, 2001
- Myklebust, Ragnar Braastad (red.): *Tema: Georges Bataille*, Agora: Journal for Metafysisk Spekulasjon, Nr. 3, 2005.
- Notz, Adrian og Hans Ulrich Obrist, ed: *Merz World: Processing the Complicated Order*, JRP/Ringier, Zurich, 2005

- Pefanis, Julian: *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard*, Duke University Press, Durham and London, 1991.
- Ranciere, Jacques: *The Future of the Image*, Verso, London, 2007
- Ranciere, Jacques: *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004
- Rosenthal, Mark: *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*, Tate Publishing, Houston, 2004
- Royle, Nicholas: *Jacques Derrida*, Routhledge, London, 2003
- Sarup, Madan: *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, London, 1988
- Spinks, Lee: *Friedrich Nietzsche*, Routhledge, London, 2003
- Taylor, Brandon: *Art Today*, Laurence King Publishing, London, 2005
- Wallenstein, Sven-Olof: *Bildstrider: Föreläsningar om estetisk teori*, Alfabetta Bokförlag, Stockholm, 2004
- Wallenstein, Sven-Olof: *Deleuze og estetikken*, (www.kunstkritikk.no)
- Williams, James: *What is poststructuralism?*, Acumen Publishing, Chesham, 2005