

Ugress og kunst

av Alt Går Bra

Når kunst tar form som ugress, kan det få viltvoksende metamorfe konsekvenser. Blant ugresset i kunsthistoriens randsoner, finner vi både inspirerende motstandskraft og mer-enn-menneskelig sameksistens i stadig transformasjon.

Vi har en snikende følelse av at samtidskunst og kunstnere har blitt et uønsket element, ugress, rusk i maskineriet. Over hele landet skjærer kommunene ned på tilskudd til kunst, og ikke uventet kuttes støtten til de brysomme kunstnernes uforutsigbare produksjon først; i statsbudsjettet har den lovede kunstnersatsingen forduftet.

Det er forståelig at det kan være vanskelig å argumentere for å finansiere at vi kunstnere skal kunne skape det vi vil i et politisk klima preget av sensurerende tendenser og markedsrealistiske hensyn. Fantastiske bilder tilpasset egen smak kan dessuten generativ kunstig intelligens levere på sekunder, og om kunstnerne forsto sitt eget beste og var litt mer medgjørlige, ville vi ha produsert «det som folk er villig til å betale for». Den seirende logikken er å gi folket det de allerede vet de vil ha. For hva har ugress eller rusk i maskineriet noen gang tilført menneskeheten?

Vi vil se oss om i kunstens grøftekanter etter svar, og begynne der den kunsten som ennå ser ut til å være verdsatt, befinner seg – kunsten folk er villig til å betale for å se når de drar på ferie til Roma, Firenze, Paris eller andre byer hvor renessansens storslagenhet utfolder seg i all sin prakt. Men i stedet for å se mot kunstens midtpunkt, forskyver vi blikket ut i marginene, til hjørnene, vindusskottene og opp i taket. Der skjer det noe underlig: Langs utkanten av renessansefreskene snor merkelige, snirklande planter seg rundt i kriker og kroker, fylt av fantastiske, evig muterende vesener som gror fra blomsterkroner, vokser ut av hverandre og kravler rundt på stilkene; en bisarr blanding av mennesker, dyr, planter og ikke-organisk materie. Ugresset har tatt over i randsonen; det er akantusplanten som bærer groteskenes kunstneriske form der den kryper oppover veggene.

GRENSESPRENGENDE GROTESKER

Antikken var på moten på 1480-tallet, da Domus Aurea fra det første århundret evt. ble gjenoppdaget i Roma. Historien forteller om en ungdom som ved et uhell falt ned i et hull i bakken og fant keiser Neros begravde palass. Renaissancekunstnerne flokket til for å klatre ned i de underjordiske grottene og oppleve antikkens majestetiske haller.¹ Men da øynene vendte seg til mørket, var det et forbløffende syn som åpenbarte seg: I det skjelvende lyset fra oljelamper kunne kunstnerne skjelne en vill malerisk flora som uten hensyn til tyngdekraften slynget seg utover veggene i uhemmet metamorfose – et heftig sjokk mot forventningene om antikkens kontrollerte og harmoniske omgivelser. Blant snirklande planteranker fantes mennesker med nebb og klør og lysestakekropp, blomsterknopper med løvemanke og slangehode og alle slags tenkelige og utenkelige fantasikreaturer.

For kunstnerne var kombinasjonen av spennende grotteekspedisjoner og grensesprengende antikke kunstneriske utfoldelser uimotståelig. Det overrumplende smutthullet i den sobre estetikken fra antikken som nå var avdekket, ble en sjanse til frigjøring de ikke kunne la gå fra seg uansett hva Vasari eller andre autoriteter hadde å si om saken. Renaissancekunstnerne ville også male slikt som fikk navnet *grotesker*, etter «grotten» hvor inspirasjonen var funnet og i tråd med malerienes uhørte ekstravagante hybriditet. (Ifølge den franske kunsthistorikeren André Chastel (1912-90) var det pinlig

¹ Ettersom mange av renessansekunstnerne skriblet navnene sine som grafitti på veggene, kan vi i dag vite hvem noen av dem som besøkte utgravingen var. Se Chastel (1988), s. 19.

for samtidens kritikere at de ikke kunne komme opp med noe bedre navn for disse maleriske utfoldelsene enn «grotesker».²⁾

Den mektige renessansemaleren, arkitekten og forfatteren Giorgio Vasari (1511–74), som ofte regnes som den moderne kunsthistoriens grunnlegger, avskydde groteskene: «Grotesker er en veldig løssluppen og absurd form for maleri, laget av antikkens kunstnere som ornamenter for rom hvor det enkelte steder ikke passet med annet enn ting i løse luften. De fylte derfor opp med uanstendige monstre i strid med naturlovene hvor kunstnerne med sine luner og påfunn skapte ting uten noen form for logikk. På den tynneste tråd hengte de en tung vekt den umulig kunne holde; de ga en hest bein av blader, et menneske tranebein, i tillegg til utallige karikaturer og småfugler. Jo mer bisarr malerens fantasi, jo mer var den verdsatt.»³⁴

Vasari var ikke alene om denne oppfatningen. Groteskenes uventede kunstneriske formular forbløffet samtidens smaksdommere, forteller Chastel, dette var noe de ikke hadde kontroll over og som bredte seg i 1500-tallets kunst som ugress.⁵

Da han søkte mot antikken for bekreftelse, fant Vasari sine følelser gjengjeldt i tekstene til den romerske arkitekten og skribenten Vitruvius fra det første århundret evt.⁶ Kunstnerens uregjerlige forestillingsevner var tilsynelatende like forstyrrende for autoritetene i antikken som i dens tilbakeskuende «gjenfødelse»⁷ i renessansen. Det kan se ut til at vi ikke har kommet så mye lenger i dag.

UGRESS SOM PIONER

Ugress er bare *ugress* om det forstyrrer menneskelige målsetninger, og er ikke en permanent karakteristikk ved en plante. Planter definert som ugress kan iblant opptre som «pionerer» der hvor jordsmonn er brent eller kjemisk skadet: Med sin hardførhet klarer de å slå rot der hvor andre må gi tapt, og slik forberede grunnen for nytt liv. Den italienske forskeren Damiano Acciarino, i dag tilknyttet Ca'Foscari-universitet i Venezia, beskriver renessansens grotesker som en *overgangskunst*⁸ og et viktig bidrag til renessansekunstens vekst. Groteskene var ifølge Acciarino porøse enheter som var i stand til å inkorporere ekstern innflytelse, redefinere seg selv og tilpasse sin egen form i en speiling av samtidens kulturelle vibrasjoner.

Ugressets formålstjenlige pionervirksomhet er vi naturligvis ikke alene om å peke på; det finnes mange eksempler på hvordan det som lever i utkantene, utenfor synsfeltet og som har vært uønsket så lenge noen kan huske, har fått fornyet oppmerksomhet. Flere har tydelig vist hvordan planter, dyr, mennesker og andre kreaturer sårt trenger marginenes forstummede stemmer for å finne bærekraftige modeller til å håndtere sine sammenfiltrede livsløp. I *Field Guide to the Patchy Anthropocene: The New Nature* (Stanford University Press, 2024) skriver antropologen Anna

² Se André Chastel (1988), *La grottesque*, Paris: Gallimard, Collection Le Promeneur, s. 12.

³ Giorgio Vasari (1993 [1550]), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione integrale, Milano: Newton Compton Editori, kap. XXVII.

⁴ Samtlige oversettelser til norsk er ved artikkelforfatterne.

⁵ Vasari skiftet mening om groteskene etter å ha studert Rafaels groteskmalerier i hans berømte i Loggia i Vatikanet (ca. 1516–20). Chastel skriver: «Men man merker tydelig hvordan en 'reform' av innovasjonen kommer inn her: gnagere og fugler trer inn i Rafaells Loggia uten å gjennomgå noen metamorfose; den klassiske sjarmen tar over på bekostning av det fantastiske, og det hybride trekker seg tilbake.» Chastel (1988), s. 31.

⁶ Se Vitruvius' påfallende like formulering som Vasari i *Vitruvius: De Architectura* (1955 [trolig rundt år 20. fvt.]), Frank Granger & Loeb Classical Library (red.), Cambridge, MA: Harvard University Press, VII. 5. lii–iv. Se også Chastel (1988) s. 32.

⁷ *Renaissance* på fransk betyr «gjenfødelse».

⁸ Damiano Acciarino (2019), «Between Renaissance and Reformation: Grotesques and the Debate on Images», i *Paradigms of Renaissance Grotesques*, Damiano Acciarino (red.), Toronto: CRRS Publications, s. 49.

Lowenhaupt Tsing og hennes kolleger om en *holobiont*⁹ som «en kombinasjon av vesener som utvikler seg og tilpasser seg sammen. Tidligere tradisjoner i biologi og naturhistorie har oversett slike vesener og deres flerartede kompleksitet»¹⁰. Kanskje har slike kombinasjoner og forståelsen av artenes gjensidige avhengighet likevel ikke vært fullstendig oversett i den historiske kunstens domene – selv om man må skifte fokus for å finne dem.

UGRESS SOM ORNAMENT

Mellom steile bestillingsverk i et programmatisk formspråk og med klare retningslinjer – «kunden har alltid rett» – ble det altså i marginene renessansekunstnerne utfoldet seg med sin nyvunnede frihetsfølelse og brysomme ugresskunstproduksjon.¹¹ Bokstavelig talt, ettersom de snirkende plantene som utgjorde kjernen i disse uhemmede kunstuttrykkene, som oftest var varianter over akantusplanten, et ugress som har sin helt egen fantastiske historie.

Akantusen vokser og trives i grøftekantene rundt Middelhavet. Bladene er store, blomsterstilkene er imponerende, og viljen og evnen til å spre seg overveldende. De gamle grekerne gjorde akantusen til et ornament; den franske filosofen Gilles Deleuze (1925–95) stilte en gang spørsmål ved hva et ugress har å gjøre i de greske templene.¹² Ingen vet helt sikkert hvorfor, selv om Vitruvius i et forsøk på å forklare akantusornamentets opprinnelse forteller en anekdote om en tjenerinne som plasserte en kurv på toppen av gravsteinen til sin herskerinne. Når våren kom, vokste en akantus som hadde slått rot under kurven frem, slik at bladene omkranset kurven. Da kunstneren Callimachus (ca. 300 fvt.) gikk forbi og så dette, ble han inspirert til å utforme det som kom til å bli kalt den korintiske søyleordenen, hvor akantusens ugressblader kroner stolt rundt de greske søylenes kapiteler.¹³ Selv om dette aldri har blitt etablert som en ubestridt, offisiell forklaring på akantusens betydning, har gravstedforbindelsen ledet til tentative tolkninger av akantusornamenter som symbol for gjenskapelse, fornyelse og regenerering. Etter hvert spredde akantusen seg uansett som et ornamentalt ugress, først østover, og siden over hele kloden. Den greske akantusvarianten ble dessuten videreført i stor skala av romerne. I frodig utfoldelse gjennomgikk akantusen gjentagende hamskifter på sin vei. Vi gjenkjenner den for eksempel i ornamenter fra Midtøsten, India og USA, og her hjemme dukker den opp i ekstravagante utskjæringer i kirker og ikke minst i rosemalingen. I arkitektur og design er akantusornamenter stadig å finne i ulike former. Det var de gamle grekerne som startet eventyret, men over hele verden har folk gjort akantusen til sin egen. Etter hvert har imidlertid de kravlende, polymorfe utspringene fra akantusgroteskene i renessansens marginer tilsynelatende blitt luket ut på veien; de er vanskeligere å få øye på.

POLYMORF AMBIVALENS

Sentrum har alltid vært avhengig av marginene for sin eksistens, selv om modernitetens rådende stemmer i sin ignoranse bryskt har skjøvet dem til side som *uønsket*. For å bryte opp modernitetens stramme, hierarkiske grep, trenger vi robuste verktøy som Tsings feltguide. Spørsmålet er; kan vi finne noen brukelige verktøy her i marginene av kunstens historie, i selskap av groteskenes uhemmede, ugress-bårne metamorfose?

Kanskje den danske kunsthistorikeren Maria Fabricius Hansen (f. 1964) er på sporet av noe når hun skriver om det «attraktive, fengslende og til og med utfordrende potensialet i billedkunsten slik det

⁹ Begrepet *holobiont* ble først introdusert av Lynn Margulis i Lynn Margulis (1991), *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*, Massachusetts: MIT Press.

¹⁰ Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena & Feifei Zhou (2024), *Field Guide to the Patchy Anthropocene*, Stanford: Stanford University Press, s. 4.

¹¹ Se Chastel (1988), s. 8.

¹² Gilles Deleuze (2023 [1981]), *Sur la peinture: Cours mars–juin 1981*, Paris: Les Éditions de Minuit, s. 227.

¹³ Se Vitruvius (1955 [trolig rundt år 20 fvt.]), IV. 1. ix–x.

var utforsket i de ornamentale groteskene i 1500-tallets Italia»¹⁴. Hun forteller om en epoke som var gjennomsyret av ideer om uforutsigbarhet og transformasjon, og en fascinasjon for ambivalens og metamorfose. Slike strømninger var knyttet til en forestilling om kunstens opphav i naturen, og utgjorde forutsetningene for maleriske sekvenser hvor blomster, frukt, dyr og fantastiske hybrider vokser eller fødes ut av hverandre.

Ifølge Tsing har det å minne oss om alle veseners livlige aktiviteter, både menneskelige og ikke-menneskelige, vært overlatt til «fabulister»¹⁵. Hun skriver at hun leter etter forstyrrende økologier hvor flerfoldige arter lever sammen uten hverken å søke harmoni eller erobring. Det implisitte kreative potensialet i groteskenes sammensatte, hybride skapninger leser Fabricius Hansen som en feiring av kunstnerisk fantasi og en utfordring av et naturalistisk én-til-én-forhold mellom kunst og håndgripelig virkelighet. Ifølge nevnte Chastel bar mange bildende kunstnere på 1500-tallet på et århundrelangt ønske om å slippe bort fra forventninger om å være en slags virkelighetens sannhetsvitner. Groteskene kunne for øvrig være både attraktive og skremmende, forteller Fabricius Hansen: Deres ekstravagante fantasifulle tiltrekningskraft kunne fort gli over i frastøtelse, fremkalt av deres urovekkende fantasifostre.

Fabricius Hansen bemerker at skiftende identiteter er en fellesnevner i groteskene. Ved siden av hybride vesener et sted mellom menneske, dyr, planter og ikke-organisk materiale, ser hun en aktiv bruk av kjønnsambivalente menneskelige former. «Det avgjørende her er en idé om kroppen som åpen, uferdig, voksende og grensesprengende, som vedlikeholder vekslende passasjer til den omliggende verden mens den konstant genererer nye kropp»,¹⁶ skriver hun og siterer den russiske litteraturteoretikeren Mikhail M. Bakhtin (1895–1975), som mente at groteskene er «den for alltid uferdige, alltid skapende kroppen, linken i den genetiske utviklingens kjede».¹⁷ Disse utsagnene resonnerer bemerkelsesverdig med vår samtids anerkjennelse av destruktiviteten i de fastlagte kategoriene, binaritetene og hierarkiene som har vært så gjennomtrengende i modernitetens epoke – den epoken som ligger mellom groteskenes vekstperiode og vår egen tid.

Ifølge Fabricius Hansen var 1500-tallets tanke sett suspendert mellom gamle ideer om natur og kunst, rotfestet i et aristotelisk og middelaldersk verdenssyn, og modernitetens spirende nye ideer. Å være opptatt av og å finne glede i forvandling og tvetydighet, leser hun som et resultat av en periode av transformasjon. Hun forteller at utover 1600-tallet tok modernitetens ideer om menneskelig rasjonalitet og overlegenhet over naturen, gradvis over – og med dem en skepsis mot avbildninger av rene fantasikreaturer. Interessen for groteskenes ambivalente appell i spennet mellom tiltrekning og frastøtelse døde hen, og ble erstattet av entydige og didaktiske bilder som for eksempel kirken kunne bruke til å spre den rette tro.¹⁸ Groteskene ble forvandlet til naturalistisk, detaljert dekorasjon, fortsetter Fabricius Hansen, temmet og fri fra sin tidligere kreative overflod, etter hvert som absolutistiske kulturelle og politiske tendenser gjorde groteskenes ambivalens mer og mer utålelig. Ugresset ble igjen luket bort.

KUNST OG KRISE

«Vi befinner oss bokstavelig talt i det marginale, og det marginale er alltid og overalt det tillattes domene.»¹⁹

¹⁴ Maria Fabricius Hansen (2019), «Ambiguous Delights: Ornamental Grotesques and Female Monstrosity in Sixteenth-Century Italy», i Chris Askholt Hammecken & Maria Fabricius Hansen (red.), *Ornament and Monstrosity in Early Modern Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 46.

¹⁵ Anna Lowenhaupt Tsing (2015), *The Mushroom at the End of the World*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, s. vii.

¹⁶ Fabricius Hansen (2019), s. 59.

¹⁷ Mikhail Mikhajlovič Bakhtin (1984 [1965]), *Rabelais and His World*, overs. Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, s. 26. Sitert i Fabricius Hansen (2019), s. 59.

¹⁸ For en utfyllende diskusjon av dette temaet, se Damiano Acciarino (2018), *Lettere sulle Grottesche (1580–81)*, Roma: Aracne Editrice.

¹⁹ André Chastel (1988), *La grottesque*, Paris: Gallimard, Collection Le Promeneur, s. 41.

For Fabricius Hansen er groteskene et eksempel på 1500-tallets aktive utforskning av kunstens påvirkningskraft. Hun peker på bemerkelsesverdige diskusjoner rundt kunstnerens rolle: om bruken av fantasi i den kreative prosessen, den kunstneriske oppfinnsomhetens potensial og begrensninger, kunstnerens bidrag til forståelsen av forholdet mellom kunst, virkelighet, liv og død, og ikke minst selve bildets natur. Vi skulle gjerne sett flere slike diskusjoner i dag, sammen med en anerkjennelse av kunstens kapasitet til å bidra i håndteringen av nåtidens uforutsigbarhet og vår evne til transformasjon i krisetider. Tydeligvis må vi grave dypt i verktøykassen for å bli hørt av markedsliberalismens døve ører. Utbasuneringer av hittil velfungerende argumenter for kunstens selvfølgelige verdi, føles som å rope mot vinden. Komplekse ideer har dårlige tider. Spørsmålet er om det uønskede virkelig *er* uønsket – vet politikerne hva de gjør når de sakte struper kunstverdenens intrikate ugress-røtter som strekker seg som et næringsrikt nettverk over hele samfunnet?

Tsing skriver at «meningsfull bærekraft krever en flerartet gjenoppblomstring, det vil si at levedyktige landskap må gjenskapes gjennom samhandling mellom mange organismer»²⁰. Et skritt på veien til å oppnå dette er ifølge Tsing å spore opp de kulturelle historiene hvor slike mer-enn-menneskelige sosiale relasjoner er å finne. Groteskenes viltvoksende metamorfose kan kanskje formuleres som et forslag til en slik historie – nettopp der hvor det kanskje føles mest upassende å lete, skjult i marginene til den vestlige kunsthistories mest etablerte hierarkiske posisjon. Men kan hende er det likevel noe inspirasjon å finne her, i den frimodige og ukuelige transformasjonsviljen groteskene kommuniserer fra sine kriker og kroker. Kanskje kan de bidra både til vårt behov for nye fabuleringer om polymorf sameksistens, og i motstanden mot forsøk på å marginalisere kunstens verdi. I politikernes iver etter å dra opp ugresset med roten for å bøte på en kriserammet tid, kan det være på sin plass å minne om overgangskunstens potensial som livgivende pioner. For hvem vet hvilket liv som spirer i det ugresset som nå ryddes vekk?

²⁰ Anna Lowenhaupt Tsing (2017), «A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability», Marc Brightman & Jerome Lewis (red.), *The Anthropology of Sustainability. Palgrave Studies in Anthropology of Sustainability*, New York: Palgrave Macmillan, s. 51.