

sosial status i samfunnet. Denne undersøkelsen vurderer også tilliten i forhold til ungdommers nasjonalitet og kjønn. Tilliten blir gradert etter ”meget stor tillit”, ”stor tillit”, ”lite tillit” og ”ingen tillit”. Resultatene av dette viser at de norske ungdommene har en mindre prosentandel ”stor tillit” til politiet enn de pakistanske ungdommene. Slår man sammen kategoriene ”meget stor tillit” og ”stor tillit”, viser resultatene små forskjeller mellom nasjonalitet og kjønn. Det gjør også resultatene i forbindelse med kategorien ”liten tillit”. Mens resultatene i forbindelse med kategorien ”ingen tillit” viser at norske har en større tillit til politiet sammenliknet med somalisk ungdom, som har minst tillit. Uavhengig av ungdommenes nasjonale tilhørighet viser undersøkelsen at gutter har minst tillit til politiet sammenliknet med jenter. Informantutvalget til Sollund signaliserer store kjønnsforskjeller i de etniske minoritetsgruppene. Mennene/guttene er mest sosialt aktive, mens kvinnene/jentene er mer passive i den sammenheng. Dette former trolig kvinnes tillitsforhold til politiet, som kan sies å være mer idealisert enn mennenes, som i sin tur baserer sine oppfatninger på reelle erfaringer med politiet. Dermed viser boken til store kjønnsforskjeller i den etniske delen av den norske befolkningen, som sier noe om hvordan menn og kvinner oppfatter situasjonen ulikt ut fra deres personlige erfaringer. På denne måten henviser Sollund til andre forskningsarbeider som omhandler hvordan kjønnsforskjeller i de etniske innvandrer miljøene påvirker handlemåten til dem som vokser opp i en diasporakultur.

Ulrik Schmidt 2007. *Minimalismens æstetik*, København, Museum Tusulanums Forlag, 322 s., ill.

Anmeldt av Jørgen Lund, Universitetet i Bergen

Ulrik Schmidt føyer seg med denne boken inn i rekken av publikasjoner om minimalismen, men gjør et særegent og fruktbart grep ved å betrakte billedkunst og musikk under ett. Undersøkelsen er *tverrestetisk* som forfatteren sier. Med utgangspunkt i en rekke kunstnere knyttet til 1960-tallet og New York, figurerer som Carl Andre, Donald Judd, Steve Reich og La Monte Young, ender han hos for eksempel Robert Rauschenberg, Bruce Nauman og Brian Eno omtrent ti år senere. Dermed har han gitt en samlet beskrivelse av det som er blitt stående som det typisk minimalistiske. Stikkordene er her anti-ekspresjonisme og anti-illusjonisme, objekt karakter og tingliggjøring, enhetlighet og helhetlighet, serier og moduler, prosessualitet og det Schmidt treffende kaller ”maskinalitet”.

Velformulert og konsistent går Schmidt trinn for trinn gjennom disse momentene, og evner i stor grad å avtvinge disse mildt sagt formalistiske forholdene en rik horisont av estetisk erfaring, ja til tider kan man nesten snakke om sensualisme i beskrivelsene. Schmidt bruker dermed det meste av plassen til presist sansemattede beskrivelser av bestanddelene i og utviklingen av det han kaller ”det minimalistiske verk”. Dermed leverer han et selvstendig og pregnant bidrag til forståelsen av et formspråk – hvis man i forbindelsen med en slik konsekvent ”avmenneskeligjort” kunst kan bruke et slikt ord – som er velkjent og mye gjenbrukt som overflate og design, men ikke i samme grad tilegnet som kunstnerisk erfaring.

Mine egne sviktende kunnskaper om musikk tillater ikke en bedømmelse av i

hvor stor grad Schmidts perspektiv bærer frukter musikkhistorisk sett. Men når han behandler det eminent minimalistiske temaet repetisjon og serialitet på kryss og tvers mellom musikk og billedkunst, er gevinsten tydelig. Med dette får Schmidt gitt en åpning til for eksempel objektkunstneren Donald Judds velkjente rekker eller ”trapper”. I musikken beskriver Schmidt hvordan det enkelte element eller fragment er involvert i både suksessjon i tid og i parallellitet eller sidestilling i tid; den enkelte enhet er involvert plastisk både i bredde og lengde, kunne man si. På denne bakgrunn viser et av Judds ”spesifikke objekter” seg ikke rett og slett som en enhetlig form i rommet som eventuelt er lik andre former, men snarere som et spill med *dannelsen* av form. Objektet er både noe som er og noe som er fordi det har vært. Man kan si at form foretar en overgang til *formativitet*. Det dreier seg mindre om hele objekter enn om en refleksjon over å være satt inn i helheter og muligens kunne gå ut av dem igjen. Det Schmidt forstår som ”et af de absolutte kernepunkter i den musikalske minimalismens æstetik” er dermed et kjernepunkt også for opplevelsen av den minimalistiske objektkunsten.

For den som er ute etter en dybdebering i de kunstneriske erfaringer som knytter seg til minimalistiske verker, er Schmidts bok altså fremragende. Kvaliteten skyldes ikke minst evnen til å holde fokus – Schmidt bruker ikke plass på kunsthistoriske forsøk på å ”avgrense” eller definere minimalismen i forhold til 1960-tallets virkelighet av kunstnere, fremføringer og resepsjonsdebatt. Ei heller bruker han tid på forsøk på å sette minimalismen inn i en større kunsthistorisk ramme som for eksempel spør etter minimalismens røtter eller betydning for ”kunsten i dag”. Han problematiserer heller ikke selve beteg-

nelsen minimalisme og dens oppkomst. Det har ikke ”været en målsetning at tegne et bilde af den historiske minimalisme”, sier Schmidt.

Men det kan også være at dette er årsaken til noen viktige begrensinger ved boken. I hvilken grad kommer man fram til en ”minimalismens æstetik” rett og slett ved å beskrive det typisk minimalistiske verk uten å reflektere over hvordan man kom dit? Schmidt sier innledningsvis at han er ute etter det som ”knytter disse kunstverkene sammen”, en bestemt ”affinitet” eller ”sensibilitet” som samles og konvergerer i *opplevelsen*. Denne kommer også til uttrykk i ”en række velkendte naturfænomener så som havet, der fylder hele det visuelle felt, sneen, der dækker landskabet, eller lyden af regnet eller den susende vind”. Men det er vanskelig å bestemme en ”æstetik” rett og slett ved å foreta en forskyvning fra opplevelsesobjektene til opplevelsene, og det er da også vitterlig verkene og beskrivelsen av dem som preger boken. Status for den entitet som bærer navnet minimalismens estetikk, blir stående mer eller mindre åpen gjennom boken. Man får følelsen av at Schmidts prosjekt her røper at det er ute etter noe mer enn det han har fått gjennomført.

Hvis man for eksempel stiller spørsmålet om minimalismens aktualitet og om hvorfor det er blitt skrevet så mye om den i årene rundt årtusenskiftet, kommer man raskt på sporet av at det er noe spesielt ved minimalismen ut over de spesifikke trekk ved dens ”verk”. Hvis det er slik både Hal Foster og Thierry de Duve mer enn antyder, er minimalismen verken en historisk ansamling av kunst eller en opplevelse eller ”sensibilitet”, men snarere en slags produktiv forstyrrelse av kunsthistorisk og kunstteoretisk tenkning. Minimalismen er både moderne og ”postmoderne”, den er både sofistisert

formalisme og provoserende meningsløshet, den er både verk og grenseløs spredning ut i situasjon og miljø. Hvis Schmidt i større grad hadde problematisert sitt eget valg av vinkling, brukt litt større plass på teoretiske refleksjoner over minimalismen som kunsthistorisk fenomen og over sin egen rolle som teoretiker, kunsthistoriker eller estet, hadde han kanskje fått mer ut av sitt motiv "minimalismens æstetik".

I den siste delen av boken viser Schmidt hvordan kunstnere som Robert Smithson, den sene Robert Morris og komponisten Brian Eno med Rosalind Krauss' formulering tar til orde for "det utvidete felt" som alternativ til det distinkt avgrensede "spesifikke objekt". Vi har her å gjøre med en erfaring av at "space at large" – landskapet, omgivelsen, miljøet eller det "ambiente" – i en viss forstand tar over for kunstobjektet og dermed fjerner kontrasten mellom betont og ikke-betont, figur og grunn. Schmidt ser dette som en kritisk kunstnerisk bevegelse som angår "en på mange måder mere fundamental opfattelse af kunstobjektet, i det den ikke så meget angår kunstobjektets udformning, som den angår selve måden det 'er til stede' på i den fysiske virkeligheds tid og rum som en materielt og formelt *sammenhengende* entitet og proces." På dette punktet – der det står om selve kunstverket som sammenhengende, omrammet enhet – er Schmidt nær den prekære siden ved minimalismen som må være grunnen til at den er omfattet med så stor interesse på den kunsthistoriske dagsorden. Etter min mening er det grunnlag for å snakke om minimalismens *verkfjernende* karakter og dermed er det ikke rart den er et "crux" (Hal Foster) for vår kunsthistoriske og kunstteoretiske tenkning. Det dreier seg om en problematikk som faktisk på en eller annen måte vanskeliggjør Schmidts begrep om det minimalistiske verk.

På sin side behandler Schmidt uten videre "det utvidete felt" som en variant av det minimalistiske verk. Her aner man en innsnevring som på et eller annet punkt begynner å komme på kant med minimalismens sensibilitet. Den stadige tilbakeføringen av de beskrevne forhold til det "minimalistiske verk" passer dårlig til den eminent minimalistiske insisteringen på tingens identitet med seg selv, på at den er det hele og ikke bare en substans som bærer sekundære "egenskaper". Den minimalistiske *spredning* eller "ambiens", uten skille mellom betont og ikke-betont, må undergrave tanken om at det skulle eksistere noe privilegert som bærer denne spredning eller skal krediteres for den. Det "verkfjernende" gjør med andre ord at hele begrepet *Kunsten* står på spill, vi har også med noe *kunsthjernende* å gjøre.

Schmidt hevder at det minimalistiske objekt ikke var et strategisk trekk i en anti-kunstnerisk eller antimusikalsk strid. At rabulistisk avantgardisme i gammel forstand ikke var minimalismens anliggende er klart, men det er like åpenbart at Schmidt i sin betoning av det formale i "det minimalistiske verk" rett og slett fortier minimalismens antikunstneriske historiske tilknytninger. Det "spesifikke objekt", Judds kasser, har sammenheng med et maleri som er så rent og tingliggjort at det vipper mot Duchamps *ready made*. Minimalismen, som tidlig også ble kalt "know-nothing-nihilism", er ikke bare beslektet med det dadaistiske ingenting, men med popkunst, med Robert Rauschenbergs gjenstandsestetikk og med Jasper Johns' omslag mellom nonfigurative striper og et amerikansk flagg. Her er kunstverkets overslag i ikke-verk og i den trivielle virkeligheten uomgjengelig.

Allerede Smiths kube *Die* fra rundt 1960 var like mye en plump "ikke-kunst-

nerisk” og kroppslig berøring av bakken som den var et geometrisk verk med bestemte kunstneriske egenskaper. Dermed var den også et ”utvidet felt” ut i verden og virkeligheten. Det aspekt ved minimalismen som Schmidt først berører for alvor ved dens historiske slutt, Smithsons ”utvidede” *land art* og ”det ambiente”, ligger allerede i de overslag i ”bokstavelig” retning som for eksempel Carl Andre og Robert Morris sto for tidlig på 60-tallet. Clement Greenberg hadde allerede slått negativt ned på dette ved å snakke om en billig bruk av ”the look of non-art”, med surrealistiske eller dadaistiske røtter. Det er umulig å snakke om en minimalisme som ikke i en eller annen forstand er verkfjernende, og som dermed snarere tilbyr oss en estetikk, en problematikk eller foranderlighet som oppstår når vi står uten ”verk” eller ”kunst”. Antagelig kommer dette tydeligere fram hvis minimalismen ses sammen med hele bredden av fenomener i modernismen som virker i samme retning.

Å anerkjenne det verkfjernende eller kunstfjernende ved minimalismen er ikke det samme som å bestemme den som en ”antikunstnerisk eller antimusikalsk strid”, en rabulisme som slår oss i ansiktet med noe annet enn kunst. Minimalismen innebærer en utvidelse i rommet, en spredning, en uavgrensethet i forhold til omgivelsene *via* kunstobjektet. Utkommet av dette kan ikke rett og slett kalles verk eller endog kunst. Det dreier seg om en forsiktig og

problematiserende drenering av selve skillet mellom kunst og virkelighet. Et velkjent symptom på det spesielle ved denne problematikken, er at Michael Frieds kategoriske angrep på minimalismen som ”ikke-kunst” er blitt stående som det sentrale skrift om minimalismen. Det er antageligvis langs disse linjer man må søke når man spør etter det spesielle og aktuelle ved minimalismen, og om grunnen til at minimalismen står sentralt på den kunsthistoriske dagsorden uten at den som kunst er så sentral. Minimalismens merkelige særstilling har å gjøre med at det her rokkes ved så fundamentale størrelser i vår tenkning at det begynner å ligne på et slikt ”ur-sprang” som Walter Benjamin tenkte seg i forbindelse med det tyske sørgespillet og dets *Ursprung*, snarere en dagsorden enn et historisk fenomen.

Schmidt får fram eminente beskrivelser av formale trekk ved kunsten ved å fortelle om ”det minimalistiske værk”, men reduserer kanskje samtidig forbindelsen til det mest interessante ved minimalismen. Mens Schmidt åpenbart har fornemmelse for ”minimalismens æstetik” som et viktig anliggende, har de mest radikale implikasjoner av denne estetikken en tendens til å forekomme her, selv om det Schmidt har å si om ”det minimalistiske værk” er glimrende. Om dette er en innvending eller snarere enn et forslag til videre diskusjon får stå åpent.