PERSPECTIVE

Billedseriens topologi. Det singulære og det sammensatte i Kandinskys Små verdener

Hvad er sammenhængen mellem det enkelte billede og den serie, det indgår i? Med Kandinskys Små verdener som eksempel undersøger artiklen billedserien som særlig billedkategori.

Resumé

Hvordan kan vi forstå og beskrive den forbindelse, der findes imellem billeder, som tilsammen udgør en serie? Denne artikel undersøger billedserien som billedkategori og foreslår, at seriens særlige rumlige og tidslige ordningsprincipper kan forklares med begrebet topologi, der både beskriver en udvidet geometri og en stedslære. Som eksempel inddrages Wassily Kandinskys (1866-1944) grafiske serie Små verdener [Kleine Welten] (1922), en billedserie, som i udpræget grad tematiserer forholdet imellem det singulære billede og den sammensatte serie.

Artikel

At arbejde i serier er ikke usædvanligt inden for billedkunsten, særligt, når det gælder kunst på papir, måske fordi det relativt billige materiale indbyder til at undersøge en tematik, et formanliggende eller noget perceptuelt og affektivt ikke blot i ét billede, men i flere varianter. Dermed opstår serien, sådan som vi kender den igennem den vestlige kunsthistorie, eksempelvis hos Albrecht Dürer (1471-1528), Max Klinger (1857-1920) og Pablo Picasso (1881-1973), blot for at pege på nogle af de mange billedkunstnere, som har arbejdet med ikke ét billede, som et fuldkommen afsluttet hele, noget singulært, men netop med grupperinger af flere billeder. I denne artikel er mit empiriske udgangspunkt for en kunstteoretisk, det vil sige ontologisk og hermeneutisk, undersøgelse af billedseriens ordningsprincipper imidlertid Wassily Kandinskys (1866-1944) grafiske serie *Små verdener* [Kleine Welten], der blev udgivet som portfolio i 1922 på bestilling af Propyläen Verlag i Berlin.[1] Et eksemplar af portfolien befinder sig i København, på Statens Museum for Kunst i Den Kongelige Kobberstiksamling. *Små verdener* er interessant at undersøge som eksempel på en serie som sådan, fordi Kandinsky heri tematiserer en spænding, som – vil jeg hævde – er indbygget i enhver billedserie, nemlig en spænding eller måske ligefrem en *differens* imellem det enkelte billedes selvberoende singularitet og dets simultane deltagelse i det kollektiv, den bestemte og sammensatte gruppe, som serien danner.

Allerede nu, med dette korte anslag, har jeg peget på, at billedserien må have særlige karakteristika for at kunne betegnes som en serie. For at kunne tale om billeder som varianter, må der være et slægtskab blandt de enkelte billeder, de må have et eller andet til fælles, således af de i serien akkurat danner en gruppe. Når vi har med flere billedobjekter at gøre, opstår der automatisk en rumlig relation imellem dem. De må være placeret rumligt i forhold til hinanden, hvilket igen betyder, at mødet med hvert enkelt billede, ét efter ét eller flere på én gang, hvis synsvinklen tillader det, må komme til syne over tid. Groft sagt indbefatter billedserien altså såvel noget synkront i og med det enkelte billede og noget diakront i og med serien. I artiklen introducerer jeg derfor topologi-begrebet, der både beskriver en udvidet geometri og en stedslære, som en indvej til at forklare billedseriens særlige rumlige og tidslige beskaffenhed, dens ordningsprincipper. Og i *Små verdeners* tilfælde understøtter denne topologi kunstens symbolske og imaginære stedsdannelse, med tilknytning til både et utopisk og filosofisk/kontemplativt eksistentielt rum, nærmere bestemt til en kosmologi. Som en undersøgelse af struktureringer og organiseringer af billeder, med fokus på formelle såvel som semantiske forbindelser i billedserier og særligt på rumlige og tidslige perspektiver, håber jeg, at artiklen ikke blot kan bidrage med nye perspektiver på billedserien som billedkategori, men endvidere kan være et bidrag til udviklingen af en kunstteori, som beskriver sammenhænge imellem billeddannelse, billedstrukturering, rum og tid, med en forståelse af sådanne sammenhænge som et topologisk anliggende.

Blad I. Wassily Kandinsky: *Små verdener I*, 1922. Farvelitografi. 247 x 218 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.

Blad II. Wassily Kandinsky: *Små verdener II*, 1922. Farvelitografi. 254 x 211 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.

Blad III. Wassily Kandinsky: *Små verdener III*, 1922. Farvelitografi. 278 x 230 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.

Blad IV. Wassily Kandinsky: *Små verdener IV*, 1922. Farvelitografi. 267 x 256 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.

Små verdener

Udgivelsen af *Små verdener* fandt sted et halvt år efter, at Kandinsky var tiltrådt som underviser ved Bauhaus-skolen i Weimar og som leder af værkstedet for muralmaleri. Serien består af tolv blade, som fordeler sig i et system af tre forskellige grafiske teknikker: litografi (stentryk), træsnit og radering. Serien er altså organiseret i et system af teknikker af indbyrdes forskellighed, ligesom den indrammes af en talmæssig orden, hvor de tre teknikker repræsenteres af hver fire blade, de i alt tolv, med slet skjult henvisning til andre kosmologiske ordninger efter dette symbolsk ladede tal: timer, måneder etc. De tolv små verdener indgår derved som dele i en større totalitet.

Små verdener er abstrakte kompositioner, seks polykrome og seks monokrome, bestående af varierede billedmæssige elementer, sommetider geometriske, andre gange amorfe. I nogle af kompositionerne synes visse motiver mere genkendelige, f.eks. bådlignende objekter (blad II og VI) eller landskabselementer (blad I og II), mens andre har kortets diagrammatiske fremtoning i kombinationen af punkter, linjer og flader (blad VI og IX). Cirklen eller fragmenterede eller tilnærmede cirkler fremgår af flere af bladene (blad III og IV), hvorved det kosmologiske betones – det er verdensfremstillinger. Diagonale linjeføringer er endvidere udprægede og med til at tilføre visuel spændstighed (blad I, II, IV, VI, IX og XI), hvor centrifugale og centripetale energier synes at udfordre hinanden. Jan Würtz Frandsen har i en beskrivelse af serien betonet disse kræfternes spil, idet han betegner "Kandinskys abstraktion [som] resultat af en proces, der reducerer genkendelige figurer fra hans tidlige ekspressive maleri til frie billedmæssige eller ikoniske, elementer", ligesom Würtz Frandsen påpeger "en billedmæssig energetik, fremkaldt af modsatrettede bevægelser".[2]

Selve billedfladen, den grafiske grund, hvorfra figurationen kommer til syne, artikulerer Kandinsky på forskellig vis. Særligt i den sidste del af serien (blad X-XII) synes figurerne at bevæge sig frit hen over fladen, der enten kan aflæses som noget dybere bagvedliggende eller som i plan med figurerne, det er til stede immanent i selve papiret. I andre tilfælde markerer Kandinsky billedet som noget præcist afgrænset (blad II og VI-VII), hvor en sort grund lægger sig henholdsvis omkring, langs med og bagved billedets centrale elementer, mens han i blad VIII lader en sort streg indramme det inferno af sammenviklede billedelementer, som slynges rundt om midten af billedet.

Et billede kan i sig selv beskrives som et mikrokosmos, en egen lille verden, der virker igennem sine egne ordener heriblandt i og med sin komposition. Således kan vi beskrive *Små verdener* som bestående af individuelle billeder, der ikke desto mindre står i et formelt slægtskab – og for så vidt også tematisk, al den stund vi forstår dem som abstraktioner over samme tema: kosmologien. Som i musikken udspiller der sig et tema med variationer, alle af forskellig karakter, nogle virker mere energiske end andre, nogle har en dybere, næsten dyster tone (blad VII), andre virker lyriske, næsten legesyge (blad XI).

Det er værd at bemærke, at Kandinskys kunstsyn sammenkæder det rumlige med det symfoniske, det vil sige samstemmende, når han i 1913 i teksten *Tilbageblik* bruger musikalske metaforer og kosmiske elementer som solen og stjerner til at beskrive Moskva og betegner byen som en form for symfoni.[3] Indtrykket af byen kæder han endvidere sammen med en oplevelse af et værk af Claude Monet (1840-1926) fra dennes serie af høstakke, der som bekendt udgør en gruppe af gentagne motiver, om end det ikke er serien som sådan, men det enkelte billede, som for Kandinsky fremstår uforståeligt, men fascinerende, særligt fordi motivet synes at mangle:

> *Og pludselig – for første gang – så jeg et billede. Dette var en høstak, belærte kataloget mig. Jeg kunne ikke genkende den. Denne ikke-genkendelse var mig pinlig. Jeg fandt også, at maleren ingen ret havde til at male så utydeligt. Jeg fornam uklart, at genstanden i dette billede manglede. Og mærkede med forbavselse og forvirring, at billedet ikke alene fængslede, men uudsletteligt indprentede sig i hukommelsen og bestandigt indtil mindste enkelthed uventet svævede for øjnene. […] I det hele taget havde jeg det indtryk, at en lillebitte del af mit eventyr-Moskva endog eksisterede på lærredet.*[4]

Denne begyndende abstraktion, det manglende motiv, stiller os over for spørgsmålet om, hvad billedet så gjorde, og hvorvidt det da kan siges at samstemme med andre af seriens billeder.

Serier af billeder

Hvor billedvidenskaben med den såkaldte "billedvending" har bidraget væsentligt til forståelsen af billedets ontologi, hermeneutik, agens og epistemologi – hovedsageligt med fokus på det enkelt

billedobjekt – er systematiske undersøgelser, som leder til en forståelse af billeder ikke blot som enkeltstående fænomener og objekter, men som noget, der også kan indgå i grupper og endda i serier, mere sporadiske.[5] I den kunsthistoriske litteratur støder vi gang på gang på det isolerede billedobjekt, mesterværket. At udskillelsen af billedobjektet i sig selv er et kunstgreb, er ofte blevet fremhævet, for mange billeder er oprindeligt tænkt ind i en sammenhæng, i forhold til særlige rum og praksisser eller i forhold til andre billeder. Billeder kan være forbundet i grupper, der handler om tematisering af gentagelser imellem billederne, om et narrativt forløb beskrevet af billederne eller om bestemte temaer og udtryk, som undersøges i beslægtet form. Desuden kender vi utallige praksisser, hvor billeder indgår i mere eller mindre midlertidige grupperinger, eksempelvis i udstillingen, i forelæsningen, fotoalbummet, på hjemmesider og i webbaserede tjenester som Instagram og Pinterest.

Tematisering af selve gentagelsen finder vi eksempler på særligt siden 1960'erne, især i popkunsten og minimalismen. Her drejer det sig om udforskning af det serielle, forstået som en proces, hvor gentagelse og reproduktion er centrale aspekter. Det serielle som kunstnerisk strategi blev beskrevet allerede i 1967 af kunstneren Mel Bochner i artiklen "The Serial Attitude"[6] og kan i nogen grad kædes sammen med en mere generel interesse for strukturdannelser, som også undersøgt i semiotikken og i strukturalistisk funderet tænkning, herunder Michel Foucaults undersøgelse af, hvordan ordninger bliver til.[7] I artiklen argumenterer Bochner for, at der findes en seriel metode, der er logisk orienteret og kan være generativ. Han skelner derfor imellem på den ene side seriel kunst, som er underordnet bestemte logikker, så fremstillingen af det enkelte billedobjekt kan nærme sig det mekaniske, og på den anden side serier af billeder, som er forskellige men beslægtede versioner af samme tema og udtryk, som i Monets malerier af høstakke.

Med sin artikel om middelalderlige billedsystemer lagde Wolfgang Kemp grunden til senere studier af billedgrupper, eller hvad David Ganz og Felix Thürlemann har kaldt for "billedet i flertal".[8] I de middelalderlige billedsystemer spiller den narrative forbindelse imellem billederne ofte en væsentlig rolle, men Kemp viser desuden, at ordningen af billederne i henhold til en narrativ logik stilles i forbindelse både med fremstillinger af en generel verdensorden og med en tredje orden, en figur, eksempelvis korset. Tilsammen danner disse tre ordener – fortælling, kosmologi og figur – en syntese, der både har teologiske implikationer, men også fungerer som et autonomt billedsystem.

Sammenstillinger af billedobjekter til nye enheder, eksempelvis hos samleren, i kunsthistorieskrivningen og som kunstnerisk strategi, er blevet belyst af Felix Thürlemann med begrebet "hyperbillede".[9] I sin analyse af billedtavlerne i Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas beskriver Thürlemann tavlerne som bestående af såvel et kategorialt semantisk net og en topologisk ordning, som tilsammen danner en syntagmatisk struktur, altså en ordning af delene i en gruppe.[10] Ifølge Thürlemann er såvel det samlede Mnemosyne-Atlas som de enkelte tavler i semiotisk forstand diagrammatiske strukturer. Warburgs Atlas kan derfor, mener Thürlemann, betragtes som en kompleks kunst- og kulturhistorisk rum-tid-model, hvori rumlige og tidslige akser krydser hinanden.[11] I sin undersøgelse af Picassos hyperbilleder peger Thürlemann til gengæld på ligheder med middelalderens billedsystemer, med den forskel at Picassos billedarrangementer, ophængninger i bestemte midlertidige systemer, dokumenteret med fotografi, ikke virker igennem en fremstilling af givne afsluttede historier, men ved at fremlægge en åben "fortællestrøm".[12]

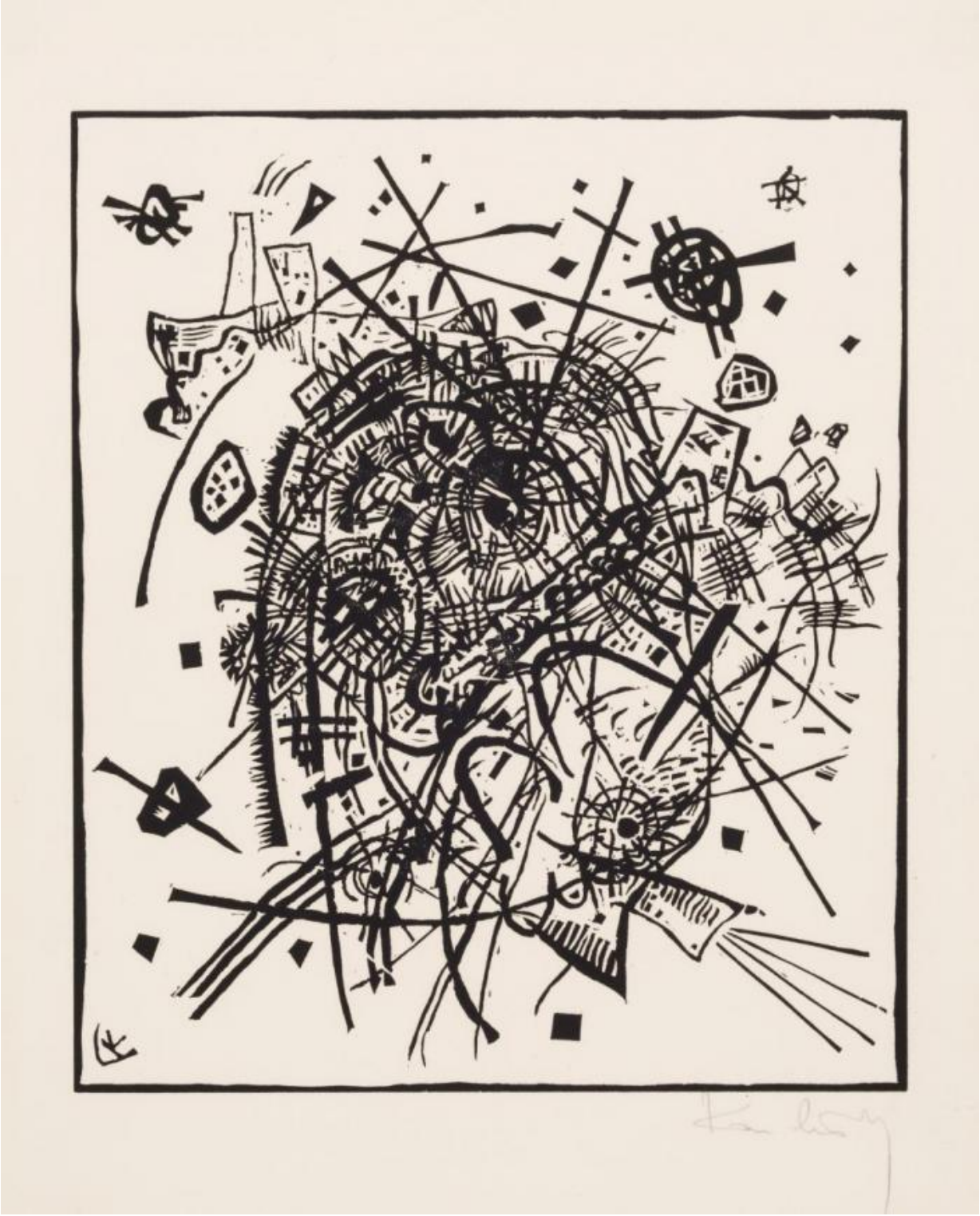
Som her kort opridset eksisterer der altså flere forskellige typer af billedgrupper, ordnet på forskellige måder. Gruppedannelsen kan, som beskrevet af Bochher, skyldes en særligt metodisk tilgang resulterende i serielle billedgrupper, den kan være narrativt funderet, som i middelalderens billedsystemer, beskrevet af Kemp, eller den kan være mere eller mindre kontingent i den midlertidige sammenstilling af billeder som beskrevet af Thürlemann under betegnelsen hyperbilleder. Men hvad med billedserier som *Små verdener*, der ikke er serielt fremstillede, ej heller narrativt funderede, og hvor sammenstillingen er en betingelse for forståelsen af det samlede værk? Hvilke ordningsprincipper gør sig da gældende? Nicolas de Warren skriver om Ellsworth Kellys serie af tegninger *The Mallermé Suite* (1991), at de enkelte værker ikke fungerer som kompositioner, men derimod tilsammen åbner for, hvad de Warren betegner som en "seriel dybde".

Kellys værker handler dermed, ifølge de Warren, ikke om det singulæres pluralitet, men om en singulær pluralitet.[13] Til sammenligning handler *Små verdener* både om det singulæres pluralitet og om en singulær pluralitet: Det enkelte værk fremstår som billedudsagn i egen ret, men tager samtidig del i gruppen. Singularitet og sammensætning sættes i forbindelse. Med sin påpegning af tilstedeværelsen af en særlig dybde antyder de Warren imidlertid, at serien som sådan indbefatter noget rumligt, altså noget udstrakt og relationelt. Warburgs Mnemosyne-Atlas er sammenstykket af billeder fra forskellige geografiske områder og fra forskellige tidsperioder. Spørgsmålet er, om en tilsvarende topologisk ordning, som beskrevet af Thürlemann i forbindelse med Mnemosyne-Atlasset, kan være på spil i billedserier, der fra begyndelsen er tænkt som et samlet system, eksempelvis i *Små verdener*? Kan et enkelt værk, ordnet i en gruppe, udspænde tilsvarende akser?

Blad V. Wassily Kandinsky: *Små verdener V*, 1922. Farvetræsnit. 275 x 235 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.

Blad VI. Wassily Kandinsky: *Små verdener VI*, 1922. Træsnit. 272 x 233 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.

Blad VII. Wassily Kandinsky: *Små verdener VII*, 1922. Farvetræsnit. 271 x 233 mm. Statens Museum for Kunst, public domain, SMK.



Blad VIII. Wassily Kandinsky: *Små verdener VIII*, 1922. Træsnit. 273 x 233 mm. Statens Museum For Kunst, public domain, SMK.

Kandinskys kosmologi

Som Horst Bredekamp har peget på, kan billeder betragtes som handlinger, der aktivt udsiger noget i verden, altså positionerer sig i forhold til en given kontekst.[14] De kan være forbundet med bestemte intentioner, men handler også i egen ret qua deres strukturering og i kraft af de kontekster, de møder. I tilfældet billedserien bliver denne positionering et spørgsmål om at møde verden med en klar om end åben struktur. Skønt delvist åben, kan vi dog ikke betragte billedserien på samme måde som andre billedkategorier bestående af adskilte dele. Billedserien er ikke en kollage af fragmenter, en form, vi ellers kan forbinde tæt med erfaringen af modernitet som udtrykt i moderne billedkunst, eksempelvis i kubismen eller surrealismen. Fragmentet står, som Dalibor Vesely har vist, nok stærkt

i kunst og arkitektur, og billedseriens åbenhed, semantisk og strukturelt set, kan siges at være beslægtet med fragmentets hermeneutik, men adskiller sig i og med at det enkelte singulære billedobjekt ikke, som fragmentet, henviser til en fraværende helhed.[15]

Gilles Deleuze skriver, at Monets første åkande gentog alle de efterfølgende, med det singulæres universalitet, modstillet det lovmæssige, det generelle.[16] En rumlig og tidslig forbindelse imellem værkerne, overskridende forestillinger om kronologi, må sætte sig igennem, og dermed kan man tale om noget stedsligt, om en topologi. Kan man da også tale om, at et værk – bestående af flere dele, en serie – etablerer sit eget topos, forstået som sit eget sted? Hvori noget er genkommende og dermed et slags lokalt almensted, således at selve forbindelsen imellem disse steder i sig selv ville kunne siges at udgøre en art motiv? Topologi kan omfatte studier af det genkommende topos forstået som et motiv. I denne artikel ønsker jeg ikke at studere specifikke motiver men snarere, hvordan noget overhovedet kan forstås ikke blot som et motiv, men specifikt som netop et genkommende motiv. Med andre ord, hvad der sammenbinder og understøtter det almene i almenstedet i relationel forstand. Hvordan bliver gruppen til? Hvad sætter os overhovedet i stand til at genkende sådanne motiver, hvilke affiniteter er nødvendige, hvilket fællesskab? Overvejer vi således, hvad et almensted, et topos, er for noget, kunne man sige, at undersøgelsen angår dette almene, altså det fælles, hvori det består. Underforstået er således, at der må være tale ikke blot om relationer imellem gentagne tilfælde af det samme motiv, men at der må være tale om etableringen af en form for kohærens eller kontinuum imellem disse motiver. Og dermed altså også et spørgsmål om grænser, for hvordan afgrænses topoi/motiver, hvordan forstår vi, at noget kan høre til just dér og ikke dér i netop denne region? Hvilke mekanismer træder i kraft i etableringen af disse tilhørsforhold, i sådanne økologier?

Topologien kan angå kortlægningen af bestemte steder, f.eks. særligt konstituerede baggrunde foran hvilke en handling udspiller sig. Men inden for billedkunsten, og særligt i den moderne, spiller handlingen en mindre rolle, så abstraktion kan gøre overvejelser om motivet overflødigt. Nok har vi et forbillede i Aby Warburgs studier af patosformler, altså genkomne udtryk i billedkunsten på tværs af tiden og inden for forskellige kulturkredse. For den abstrakte kunsts vedkommende bliver det dog snarere Warburgs undersøgelser af tvær-epokale forbindelser i Mnemosyne-Atlasset, der som greb kan vise sig brugbart. Også med udgangspunkt i *Små verdener* drejer det sig om forholdet mellem forskellige billedobjekter, men ikke fra forskellige kunstneres hånd og fra forskellige perioder som hos Warburg. I stedet har vi at gøre med en billedgruppe, en serie, hvor et fælles topos bliver til.

Vi har med billeder at gøre, som tematiserer såvel det itu-sprængte som det tilblivende, altså i proces. Billederne danner hver for sig en verden men også tilsammen, idet de tolv blade antyder tilstedeværelsen af en større orden. I sin indføring til *Små verdener* skriver Peter Anselm Riedl, at Kandinsky ikke blot på mystisk vis skaber en helhed ud af de tolv blade, men at det samme syn, den samme fornemmelse også findes i hvert enkelt af disse blade.[17] En særlig dialektik viser sig ifølge Riedl: ”Geometrisk soliditet og tilsvarende naturlig tilvækst, ratio og fantasi – disse de *Små verdeners* konstituerende kræfter – trænger sig igennem”.[18]

Karen Koehler har peget på sammenhængen imellem *Små verdener* og utopiske byplaner, idet hun argumenterer for, at Kandinsky var optaget af kortlægning i 1920’erne.[19] Således henviser hun til formelle ligheder imellem kortelementer f.eks. jernbaner og bestemte visuelle elementer i Kandinskys værker. Såvel fysiske som metafysiske steder er ifølge Koehler til stede i serien, om end vagt definerede så alligevel med brug af konventioner fra topografisk fremstilling, ikke mindst idealbyer.[20] Hun fastslår, at ”man kan argumentere for et topos i *Små verdener* og konkludere, at trykkene, generelt set, indikerer utopiske planer”.[21] Problemet bliver, at Koehler ser Kandinskys værker som en slags illustrationer af bestemte byplanmæssige ideer. Det er værdifuldt, at hun peger på visse sammenhænge, det virker således overbevisende, at der er forbindelser imellem urbanistiske ideer og visse billedelementer i Kandinskys værk. Læsningen bliver imidlertid for streng, idet andre atmosfæriske, ligefrem åndelige aspekter af værkerne derved tildeles mindre betydning. Snarere end at handle om fremstilling af byer i konkret forstand, kan vi sige, at *Små verdener* – på linje med byplaner – udtrykker bestemte organisationsformer, særlige relationer, det

vil sige at de kan læses som diagrammer. For som Koehler påpeger, kan hvert blad betragtes som et lille samfund, ligesom bladene tilsammen, som portfolio, bliver til et lille samfund, med Koehlers ord "individuelle billeder, som sammen former en integreret helhed".[22]

I sig selv danner *Små verdener* et univers af grafiske teknikker, som påpeget af Christoph Schreirer.[23] Han henviser til, hvordan Kandinsky i sine værker umiddelbart før første verdenskrig og under beskæftigede sig med motiver som dommedag og syndfloden, det vil sige en destruktion af den gamle verden, nedbrydelse, hvorefter opbygningen af nye verdener bliver et tema, som artikuleret i *Små verdener*. Schreirer har desuden vist, at dette kan ses i forlængelse af de kunstneriske ambitioner, Kandinsky fremlagde i bogen *Om det åndelige i kunsten* udgivet i 1911, nemlig at værkskabelse skulle være verdensskabelse. I denne tekst henviser Kandinsky også til musikken samt til rumlige og tidslige fænomener som metafor for kunstens arbejde:

> *For når den samme klang gentages, fortætter ophobningen dén åndelige atmosfære, som er en nødvendig forudsætning for, at følelserne kan modnes (også i deres allerfineste substans), ganske som man ser det på forholdene i et drivhus, hvor en bestemt fortættet atmosfære er betingelsen for, at visse frugter kan modne.*[24]

Hvor det metafysiske og følelsesmættede står særlig stærkt først i Kandinskys karriere, indtager det rationelle en plads fra og med Bauhaus-tiden, som understreget af *Små verdener*s logiske ordning, fremlagt i Kandinskys introduktionsblad til portfolien, dog endnu farvet af musikkens metaforer:

> *"Små verdener" toner frem fra 12 blade. // 4 af disse blade blev skabt ved hjælp af sten, // 4 – ved hjælp af træ, // 4 – ved hjælp af kobber. // 4 x 3 = 12. // Tre grupper, tre teknikker. // Hver teknik blev valgt ud fra dens passende karakter. // Hver tekniks karakter spillede en ydre rolle som hjælp til at skabe 4 forskellige Små verdener. // I seks tilfælde nøjedes de "Små verdener" med sorte linjer eller sorte pletter. // De tilbageværende 6 havde også brug for andre farvers toner. // 6 + 6 = 12. // I alle 12 tilfælde pådrog de "Små verdener" sig, med linjer eller pletter, et eget nødvendigt sprog. // 12.*[25]

Allerede i *Om det åndelige i kunsten* udvikler Kandinsky ideen om en dobbeltklang, noget samstemmende, hvilket videreføres i bogen *Punkt und Linie zu Fläche* udgivet i 1926, altså fire år efter *Små verdener*. Heri taler han om forholdet imellem punkt og flade, idet der i kraft af flere enkeltdele, flere billedelementer, kan dannes dobbeltklange, der i sidste ende resulterer i "klang som sum af alle disse klange".[26] Spørgsmålet om samklang er også et spørgsmål om forholdet imellem del og helhed. Christopher Short har argumenteret for, at principperne for sådanne relationer fylder mere i *Punkt und Linie zu Fläche* end i *Om det åndelige kunsten*. Han betegner dette som "jagten på tilfælde, hvor modsætninger og sammenstillinger af grupper af elementer eller koncepter forenes og efter principperne ifølge hvilke sådanne foreninger kan finde sted".[27] Dette indebærer ikke blot helheden som fænomen men også adskillelsen, grænsen eller differentieringen, gerne simultant.[28] Short anfører, at "grænsen som neksus for forskel bliver også ifølge Kandinsky til neksus for syntesen; den konstituerer både forskel og kontinuitet og tillader simultant diversitet og helhed".[29] Netop denne simultanitet imellem det adskillende og det forenende kan vi betegne som topologisk.

Blad IX. Wassily Kandinsky: *Små verdener IX*, 1922. Koldnålsradering. 237 x 200 mm. Statens Museum For Kunst, public domain, SMK.

Blad X. Wassily Kandinsky: *Små verdener X*, 1922. Koldnålsradering. 239 x 200 mm. Statens Museum For Kunst, public domain, SMK.

Blad XI. Wassily Kandinsky: *Små verdener XI*, 1922. Koldnålsradering. 238 x 199 mm. Statens Museum For Kunst, public domain, SMK.

Blad XII. Wassily Kandinsky: *Små verdener XII*, 1922. Koldnålsradering. 237 x 197 mm. Statens Museum For Kunst, public domain, SMK.

Det singulære og det sammensatte

Billedserien kan karakteriseres ved, at den er uden udvikling (modsat cyklussen), men baserer sig på en grad af gentagelse inden for en særlig ikke-hierarkisk orden, således at kunstneren opnår en form for kontinuitet, en kohærens.[30] Denne kontinuitet tænker jeg her som en særlig rum- og rytmedannelse, en topologi, der endvidere forbinder billedserien med dette at skabe en kosmologi, et dynamisk diagram over rumlige og tidslige relationer. Kandinskys *Små verdener* er dermed ikke blot verdensfremstillinger, men som serie og helhed selv en undersøgelse af det verdenskonstituerende, også selv om seriens billedobjekter gensidigt og hver for sig artikulerer en såkaldt ikonisk differens, en forskelsdannelse.[31]

At forholde delene til hinanden kan umiddelbart ligne den øvelse, man gør i den traditionelle stilistisk og/eller ikonografisk orienterede kunsthistorie. Her er den komparative analyse et redskab, som hviler på en ide om, at sammenligningen skærper forståelsen af forskelle og ligheder, "princippet om gensidig skærpelse", som Thürlemann har betegnet det, og som samtidig er

forbundet med "princippet om distancering".[32] Altså på samme tid en distribution og kontraktion, en modulation. Vi må overveje, om sådanne kræfter også kan være på spil i det enkelte værk, vi betegner som en serie. Christoph Heinrich har peget på, at serier er karakteriseret ved såvel regelmæssighed som rytme. Dermed adskiller serien sig fra cyklussen eller blot og bart fra værkgruppen, hvor førstnævnte har en bestemt rækkefølge og et bestemt antal værker for at danne netop en cyklus, sidstnævnte er derimod langt mere løst defineret, eksempelvis igennem en tematisering.[33]

Det rytmiske udspiller sig rumligt og tidsligt igennem gentagelser og forskelle, på sin vis som Monets åkander eller høstakke. Vi kan betegne et aspekt af disse forskelle med Gottfried Boehms tidligere nævnte begreb om ikonisk differens, om end Boehm hovedsageligt anvender begrebet om det enkeltstående billedobjekt. Ved ikonisk differens forstås den syntese af forskellige kræfter, som kendetegner billedet, men netop lader sig forene med synet f.eks. en oscillation imellem det motiviske og det strukturelle. Boehm peger således på Monets gengivelser af katedralen i Rouen, hvor hvert billede på samme tid gengiver katedralen som figur over grund og som et langt mere udflydende felt af farveklatter.[34] De to aspekter er sammenflettede, så at sige indlejrede i hinanden. Den billedmæssige syntese optræder således allerede i det enkelte billedobjekt, om end som en forskelsdannelse, som differens.

Kan denne ikoniske differens også siges at optræde imellem billeder, som et fælles sammenstemmende topos? Som når der i *Små verdener* både optræder et fælles motiv, en slags figur, i hvert billede, mens billedobjekterne også i alt danner et samhørende felt. Spændingen mellem det motiviske og det strukturelle strækker sig da over hele gruppen af billeder. Igen må vi overveje, hvordan de rumlige og tidslige aspekter, som indfinder sig imellem flere værker, kan beskrives, altså det sammenbindende ordningsprincip. Gilles Deleuze har argumenteret for, at der i Francis Bacons (1909-1992) malerier opstår en særlig rytme, en modulation imellem billederne. Dette gælder ikke mindst, når billederne er organiseret i tryptikoner, som dermed spænder over en afstand, altså indskriver en rum-tid. Bacons billedserier indbefatter ifølge Deleuze såvel adskillelses-, delings- som isolationskraft, og disse fordelinger resulterer i, hvad han betegner som "grundlæggende rytmer".[35] Rumlige og tidslige kræfter sætter sig således ind imellem billederne. Som Deleuze skriver: "Tiden findes ikke mere i legemernes kromatik, den er indtrådt i en monokromatisk evighed. Det er en umådelig rum-tid, som forener alle ting, *men ved at indføre et Saharas afstande, en Æons århundreder imellem dem:* triptykonet og dets adskilte tavler."[36] I sin bog om forfatteren Marcel Proust skriver Deleuze om kunsten som verdensskabende og verdensåbnende, potentialer, der ifølge Deleuze udgør selve kunstens kraft. Således citerer han Proust, som skriver, at

> *Kun gennem kunsten kan vi komme uden for os selv, få at vide, hvad en anden ser af den verden der for ham ikke er den samme som vor, og hvis landskaber ellers ville være lige så ukendte for os som de, der muligvis findes på månen. Takket være kunsten kan vi i stedet for at se en eneste verden, vor egen, se verden mangfoldiggjort, og lige så mange originale kunstnere der er, lige så mange verdener har vi til vor disposition, som er mere forskellige fra hinanden end de, der ruller i det uendelige rum […].*[37]

Kunsten lader ifølge Deleuze og med Proust altså det singulære nedbryde, den tillader, at vi kommer uden for os selv, blot for at se verdener, der er nogle andre end vores egen. Verden bliver mangfoldiggjort, i og med kunsten bliver den til små verdener, pluralis. Også Sanford Kwinter har beskæftiget sig med spørgsmålet om relationen imellem rum og tid i moderniteten, idet han peger på tiden som noget, der ikke eksisterer *per se*, men som udfolder sig i og med differentieringer, i individuationer "*en bloc* af punkt-øjeblikke, der er strengt uadskillelige fra deres associerede miljøer eller deres *betingelser for emergens*."[38] *Små verdener* kan, som nævnt ifølge Karen Koehlen, beskrives som samfund, altså som miljøer, skønt Koehlen ikke udvikler dette argument til et mere

generelt niveau. Her ser vi imidlertid, med Kwinter, billedserien som i sig selv konditionerende sådanne miljøer, sådanne sammensatte tilstande, og dermed som et rumligt og tidsligt system, der kommer til syne. Som kunstværk mangfoldiggør *Små verdener* verden, men det særlige ved Kandinskys serie er desuden, at selve denne mangfoldiggørelse tematiseres. *Små verdener* undersøger det verdenskonstituerende, sammenhængen mellem det singulære og det sammensatte, ikke blot som en metafysik, men netop fordi kunsten *per se* konstituerer verdener. I den forstand er serien en poetik, en artikulation af kunstens grundlag.

For så vidt som billedserien danner rumlige og tidslige miljøer kan vi sige, at den er stedsdannende, et topos dukker frem i en udvidet geometri, hvor dele indgår i et kontinuum, men inklusiv invarians og differentiering. I *Små verdener* ser vi dette i mødet mellem det singulære værk og de ordnende principper. Det enkelte værk fremtræder i sort/hvid eller i farver, det består af punkter, linjer og flader. Nogle af billederne betoner det indrammede, andre det centrifugale, i nogle synes billedelementerne i opløsning, andre antyder genkendelige motiver. Som Kandinsky skriver, finder hver verden sit sprog. Og samtidig tager hvert værk del i flere forskellige grupper: den sort/hvide gruppe, farvegruppen, træsnitgruppen etc., ligesom alle værker tilsammen indgår i gruppen med navnet *Små verdener*, den samlede series tolv blade, en tolv-tonet samklang.

Modulationer finder sted, når vi medtænker et aspekt af tid i oplevelsen og forståelsen af billedserien, fra værk til værk og på rejse igennem hele serien. Kandinskys *Små verdener* er tilstødende værker, tilstødende verdener, men også hinanden gensidigt konstituerende og dog afgrænsede. De står i relation til hinanden og indlejrer sig i hinanden, som sammensatte i gruppen, i et miljø, også i og med virkningen af ikonisk differens tværs over serien. Og da samtidig bliver vi klar over, at forestillingen om blot én verden, vores egen, i sig selv er et billede, og at der snarere eksisterer mange verdener, mange kosmologier, hele serier. Med Marcel Proust, kunstens mange verdener.[39]

Verdensåbninger

I denne artikel har jeg præsenteret billedserien som undersøgelsesgenstand, det vil sige en gruppe af billeder, der er tænkt som dannende en form for enhed, men uden dog at være struktureret som et sluttet forløb, som en billedcyklus eller en narrativt styret sekvens. Og dog mere sammenhængende end den midlertidigt sammenstykkede gruppe. Mit fokus har altså været billedserien som en kunstnerisk set intenderet sammenhæng, eksemplificeret ved Wassily Kandinskys portfolio *Små verdener* fra 1922. Artiklen har desuden ønsket at bygge videre på nyere resultater i billedteorien inden for studiet af ”billedet i flertal” men ved at tage fat et sted, hvor teoridannelsen endnu er begrænset, nemlig i spørgsmål om billedseriens rumlige og tidslige aspekter, her nærmere forstået som seriens topologi.

Artiklen har handlet om det genkommende, det forbundne, altså hvad det er for ordningsprincipper, der binder billeder sammen til en serie. Jeg har kaldt disse principper for topologiske. Igennem en undersøgelse af serien sammenholdt med såvel Kandinskys kunstteoretiske overvejelser som med forskellige begreber fra kunstteorien og filosofien har jeg forsøgt at argumentere for, at vi kan forstå serien som en samstemmighed, hvor del og helhed indgår i relationer af såvel kontinuerlig som forskelsbetonet karakter. Særligt gælder, at serien indebærer en syntese, vi kan beskrive som topologisk for så vidt som den er stedsdannende, nærmere bestemt at den funderer sig på rumlige og tidslige relationer, der også indebærer grænsedannelse, rytme og sammenfatning.

Værkerne i Kandinskys billedserie *Små verdener* er kendetegnet ved, at de alle tematiserer rum- og tidsdannelser, særligt i forståelsen af kosmologiske ærinder, at fremstille imaginære verdensbilleder. Man kan dermed tale om, at værkerne tilsammen danner et konceptuelt rum, et modulerende diagram over en verdensdannelse. *Små verdener* lader os forstå verden som noget relationelt, sammensat, som flere verdener. De er kosmologier, også i deleuziansk forstand i og med at kunsten i sig selv er verdensskabende og verdensåbnende. Stedsdannelsen handler dermed både om konkret fysisk betydning, ordningen af billedobjekter, og om det imaginære og for så vidt som at noget, billedhandlingen, finder sted i og med åbningen af værk og verden. ▢

Artiklens signaturbillede er en detalje af Wassily Kandinsky: Små verdener VII, 1922, Statens Museum for Kunst, se Blad VII.

Noter

1. I Hans Konrad Roethels katalog over Kandinskys samlede grafiske værk optræder *Små verdener* som nr. 164-176, inklusiv portfoliens vignet. Roethel: *Kandinsky. Das graphische Werk*, DuMont, Køln 1970. Se også Jørgen Schultz: ”Kandinsky’s Kleine Welten. Theory and Practice”, *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* 11 (1987), s. 39-75.

2. Jan Würtz Frandsen: ”Wassily Kandinsky”, *Øjenlyst II. 76 grafiske blade fra Den Kongelige Kobberstiksamling*, Chris Fischer og Jan Würtz Frandsen, red., Statens Museum for Kunst, København 1998, s. 162.

3. Wassily Kandinsky: *Tilbageblik*, Rasmus Fischers Forlag, København 1964, s. 24-25.

4. Kandinsky 1964, s. 29-30.

5. Eksempelvis på sådanne undersøgelser er David Ganz og Felix Thürlemann, red.: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Reimer, Berlin 2010, og Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des* hyperimage, Wilhelm Fink, München 2013.

6. Mel Bochner: ”The Serial Attitude”, *Artforum International* 4 (1967), s. 28-33. Se også Elke Bippus: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art and Postminimalismus*, Reimer, Berlin 2003; Klaus Albrecht Schröder, red.: *Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude*, Albertina, Wien 2004; Joel Smith: ”More than One. Sources of Serialism”, *More than One. Photographs in Sequence*, Smith, red., Yale University Press, New Haven og London 2008, s. 9-29.

7. Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.

8. Wolfgang Kemp: ”Mittelalterliche Bildsysteme.” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22. Bd. (1989), s. 121-134; Ganz og Thürlemann 2010.

9. Thürlemann 2013, s. 7.

10. Thürlemann 2013, s. 109; se også Wolfram Pichler: ”Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular”, *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, David Ganz og Felix Thürlemann, red., Reimer, Berlin 2010, s. 111-132; Wolfram Pichler og Ralph Ubl, red.: *Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Turia + Kant, Wien 2009.

11. Thürlemann 2013, s. 113.

12. Thürlemann 2013, s. 145.

13. Nicolas de Warren: ”Ad Infinitum. Boredom and the Play of Imagination”, *Infinite Possibilities. Serial Imagery in 20th Century Drawings*, Anna Chávez, red., Davis Museum and Cultural Center, Wellesley, MA 2004, s. 9-11.

14. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2011.

15. Dalibor Vesely: *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, MIT Press, Cambridge, MA og London 2004, s. 318-352.

16. Gilles Deleuze: *Difference and Repetition*, Continuum, London 2004, s. 2.

17. Peter Anselm Riedl: *Wassily Kandinsky: Kleine Welten*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1962, s. 17.

18. Rield 1962, s. 18.

19. Karen Koehler: ”Kandinsky’s *Kleine Welten* and Utopian City Plans”, *JSAH* 57:4 (1998), s. 436.

20. Koehler 1998, s. 437.

21. Koehler 1998, s. 437.

22. Koehler 1998, s. 444.

23. Ulrike Schneider: ”Variations on a Theme. Reflections on Serial Portrait Photography”, *Portraits in Series. A Century of Photographs*, Gabriele Betancourt Nunez, red., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamborg 2011, s. 58.

24. Wassily Kandinsky: *Om det åndelige i kunsten*, Forlaget Jupiter, Odense 1988, s. 94.

25. Wassily Kandinsky: *Kleine Welten*, Propyläen Verlag, Berlin 1922.

26. Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Benteli, Bern 1955, s. 38.

27. Christopher Short: *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928. The Quest for Synthesis*, Peter Lang, Bern 2010, s. 137.

28. Short 2010, s. 143.

29. Short 2010, s. 144.

30. Schneider 2011, s. 22.

31. Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2007.

32. Thürlemann 2013, s. 16.

33. Christoph Heinrich: ”Serie – Ordnung und Obsession”, *Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession*, Annabelle Görgen, red., Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, s. 8.

34. Boehm 2007, s. 48-49.

35. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Sansningens logik*, Billedkunstskolernes forlag, København 2013, s. 55.

36. Deleuze 2013, s. 62.

37. Marcel Proust citeret i Gilles Deleuze: *Proust og tegnene*, Det lille forlag, Frederiksberg 2003, s.

64.

38. Sanford Kwinter: *Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, MIT Press, Cambridge, MA og London 2001, s. 48.

39. Det falder uden for denne artikels kunstteoretiske ærinde, og dog vil jeg nævne, at Bruno Latour har peget på, at en forståelse af verden som bestående af mange verdener ikke mindst bliver nødvendiggjort i en antropocæn tidsalder, hvor de mange verdeners gensidige påvirkning viser sig med al tydelighed: ”Efter som det nu er verdenerne, der er spørgsmålet, lad os da sammenligne kosmologier med hinanden.” Latour: ”Waiting for Gaia: Composing the Common World through Arts and Politics”, *What is Cosmopolitical Design? Design, Nature and the Built Environment*, Albena Yaneva og Alejandro Zaera-Polo, red., Ashgate, Farnham 2015, s. 27.

Om forfatteren

Martin Søberg

Adjunkt, ph.d., Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering (KADK), Arkitektskolen

Martin Søberg er mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og ph.d. fra Kunstakademiets Arkitektskole med en afhandling om skitsen som redskab i udviklingen af en arkitektonisk poetik. Han arbejder aktuelt på en forskningsbaseret monografi om den danske modernistiske arkitekt Kay Fisker og har publiceret inden for emner som nutidigt kunstfotografi, landskabsarkitektur og nyere arkitekturhistorie og -teori med fokus på tegningen.

- martin.soberg@kadk.dk