

## **Døden i Kunsten**

### **Om melankoli og fremsyn**

Da Peter Greenaway i sommeren 1999 var i København i forbindelse med opførelsen af hans rekvisitopera *100 Objects to Represent the World*, udtalte han til Information: "For mig at se er filmen, som vi kender den idag, død."

Endnu en kunstart er blevet erklæret død. En tilsyneladende absurd erklæring netop når det gælder film, der de sidste mange år har været den eneste kunstart der har haft ubetinget succes. Filmen er netop en kunstart hvor man både er i stand til at bringe budskaber, og i Greenaways tilfælde oven i købet på en nyskabende måde, og samtidig opnå det, der for de andre kunstarter er mere problematisk, at rigtig mange mennesker føler at det de ser er dem vedkommende. Greenaway beskriver da også i interviewet et yderst vitalt filmprojekt, der i sin form står i skærende kontrast til erklæringen om filmkunstartens død.

Erklæringerne om kunstarternes uddøen, bogens død, maleriets død etc. og nu filmens død vil ikke ophøre. Set i lyset af al den kunst, og alle de film og bøger der stadig produceres, sælges, diskuteres, kritiseres og berører mennesker dybt, må erklæringerne siges at være tomme ord.

Kunstnerne har jamret højlydt i den sidste halvdel af dette århundrede over kunstens død. Forhåbentligt vil denne jamren høre op på den anden side af år 2000, men det var nok værdifuldt at forsøge at gøre sig klart hvad det er der er erklæret for dødt i kunsten, for derefter at se på hvad der stadig er liv i. I mit foredrag vil jeg derfor indlede med, så godt jeg kan, at svare på spørgsmålet: Hvad er det der er dødt i kunsten? for derefter at beskrive hvad jeg personligt har fundet er en overbevisende kunstnerisk vej og praksis nu og i den nærmeste fremtid, hvilket er det samme som min egen livstid.

### **Hvad er dødt i kunsten?**

To sider af indholdet i det moderne kunstprojekt er i hvert fald afgået ved døden, nemlig Avantgardens projekt og den traditionelle kunstnerrolle.

Utopitænkningen, som var en uadskillelig del af avantgardens idegrundlag, er nået til det endelige slutspil, og med det de værdier avantgarden kunne udlede som drivkraft for kunstværkerne og kunstnerens diskussioner. Forestillingen om at vi arbejder os hen imod et stadigt bedre samfund og en stadig bedre verdensorden, har lidt en krank skæbne, sidst med kommunismens fald.

I avantgardisternes ønske om at destruere enhver lov, norm eller værdi lå der en tro på at man derved kunne gøre opmærksom på alle falske, unødvendigt snærende love og

2

normer der forhindrede mennesker i at blive frie, lige og næstekærlige. Det vil sige, i det traditionelt avantgardistiske projekt lå der, trods det destruktive ydre, et smukt og nyttigt sigte.

Målet og midlet i avantgardens bestræbelser kom for eksempel til udtryk i kunstens virksomhed ved provokerende, skandaleomspændt vrængen af borgerlige værdier.

I dag findes der ikke flere regler at overskride, hvis man ikke skal overskride etiske normer som er så gennemgribende i samfundet - ja, i verden, at det ville være utilladeligt, - for eksempel at udstille udstoppede børn.

### **Kunstnerrollen.**

Der er ikke længere et idealt ærinde for kunstnerne at tage sig af, derfor heller ingen mission. Den traditionelle kunstnerrolle har eksisteret på tre myter. Dels myten om kunstneren som Guds særlige udsending, hvor kunstneren var indgivet et særligt guddommeligt talent som han havde pligt til at forvalte på bedste vis til ære for Gud. Senere blev kunstneren et geni, hvis evner blev tilskrevet ham selv i højere grad uden Guds indflydelse. I den periode trak kunstneren sig tilbage fra samfundet og ind i elfenbentårnet, for i ophøjet ro og fred at koncentrere sig fuldstændigt om at fuldbyrde sin personlige mission i verden.

Med avantgarden blev kunstneren den udenforstående der var uafhængig af samfundets normer og

magtens indflydelse via de økonomiske midler - kunstneren var for eksempel ikke længere afhængig af en mæcen. Kunstnerens ærinde blev da som en outsider at gennemskue og kritisere samfundet. Men med opkomsten af et kunstmarked der viste sig i stand til at sælge alt, også skandalerne, og med den udbredte anvendelse af massemediernes billeder i kunstværkerne, er kunsten de seneste 50 år blevet mere og mere en del af det omgivende samfund. Kunstnerne har selv arbejdet aktivt for at pille kunstneren ned fra piedestalen for at fjerne afstanden mellem kunst og samfund. Dette var i første omgang nok afledt af mange avantgardisters forhold til marxistisk ideologi og tilknytningen til kommunistpartierne i Europa, men der var også andre væsentlige grunde, som jeg kommer til at uddybe senere.

På en vis måde kan man sige at også disse to sider ved modernismens og postmodernismens projekt (avantgarde-skandalen og skandalekunstneren) stadig lever i bedste velgående, men kun på kunstmarkedet, hvor kunstsælgerne stadig bruger avantgarden som varedeklaration, fordi den endnu har et oprørsk og afklaret skær fra fortiden der virker troværdigt og som sælger varen. Kunstvaren er blevet til fetich og skal sælges på samme måde som en hvilken som helst mærkevare. (Dette talte jeg om i min åbningstale til kunstakademiet, som kan læses i sidste nummer af Periskop. Note 1). Og disse værdier lever også stadig blandt en del kunstnere.

### 3

Forvirringen opstår fordi vi står i en overgangsfase hvor gamle værdier udskiftes. For mange er det rimeligt let at se og i hvert fald fornemme at de gamle værdier er udspillede, men ikke hvad der skal erstatte dem, og dermed sætte billedkunsten på landkortet som en vægtig deltager i samfundet.

I beklagelserne over kunstens død ligger erkendelsen af at som indre drivkraft i de enkelte kunstværker er avantgardens kunstneriske værdier udlevede og tomme. Sammen med dem er kunstnerrollen, både som en særlig måde for den enkelte kunstner at navigere i tilværelsen og deltage i det sociale liv på, og som grundlag for diskussionerne om kunsten og de kunstneriske værdier også udlevede. Man kan måske drage en parallel til arbejderbevægelsens historie hvor de gamle revolutionære sange bliver mere og mere hule i takt med arbejderklassens større og større velstand, og proletariats forsvinden. Når friheden, ligheden og broderskabet bliver selvfølgelig og institutionaliseret, kan der ikke længere synges vrede slagsange.

### Subjektets død

En anden død der tales meget om er subjektets død. Kunstnerne har ligesom flere videnskabelige grene angrebet forestillingen om det autonome subjekt. Subjektets død eller subjektets opløsning viser sig i værkerne i form af readymades, i form af strukturelle systemer der fastsætter det visuelle udtryk, i pseudovidenskabelige fremtrædelsesformer og på mange, mange andre måder. Kunsten befinder sig i et paradigmeskift. Forestillingen om et subjekt der kan kontrollere verden fra et punkt der er fornuftigt og som kan være objektivt og dermed sandt i universiel forstand, er blevet sagt imod af videnskaben i det 20.nde århundrede. I stedet forstås subjektet som underlagt sine følelser, bestemt af sine opvækstbetingelser socialt og psykologisk, af køn og kultur. Det skaber individer der handler ustadigt og som uvidenskabeligt tager stilling fra sag til sag. Individer der har svært ved at sige noget generelt om verden. Det er ideen om det fornuftige subjekt, der er i stand til kontrolleret at udsige objektive sandheder om verden, der er ved at afgå ved døden. Dette har sat mindst to bevægelser igang indenfor kunsten. Dels den ovenfor beskrevne, hvor kunstneren har villet sætte det *store* kunstner-jeg ud af funktion, ved at opgive ønsket om at have magt over værkets endelige fremtrædelsesform. Dels ved at lade kunst og livspraksis opløse sig i hinanden så kunsten indgår i samfundslivet uden særkende. Denne sidste model har været afprøvet i 60erne uden held og igen i 90erne. Behovet for at dokumentere processen i disse liv- / kunstprojekter i form af foto eller video gør "ikke-kunsten" til værk, hvilket man ønskede at undgå. Da det at dokumentere en selvoplevet situation, hvor reglerne for hvordan processen skal forløbe er sat af kunstneren selv, og derfor umuligt kan blive en objektiv registrering af noget fremmed, men må blive en subjektiv fortolkning, får det der skulle være en afgrænset happening i tid en utilsigtet værk karakter. På samme måde

### 4

kan man sætte spørgsmålstegn ved om det virkelig er muligt at sætte kontrollen med værkets endelige fremtrædelsesform over styr, når kunstneren selv har opfundet reglerne for det spil med kunstværket, der

skal give det dets tilfældige fremtrædelsesform.

Gennem det praktiske og vedvarende arbejde med kunstværker finder man en vej i moradset og lægger den melankolske tyngde bag sig. Så enkelt kan det siges, men processen er i sig selv ikke enkel.

For de kunstnere der har fundet en vej i moradset, som Greenaway for eksempel, er kunstens død egentlig en tilstand der hører fortiden til. På vejen imod at blive til i den nye verdensorden er det kun erindringen om den funktion kunsten engang havde der er død. Forskellen mellem kunstmarked og personligt kunstnerisk projekt er afgrundsdyb, og det markedet kan få ud af at trække på gamle værdier er ligegyldig for drivkraften i

den kunstners projekt der har fundet en sti at følge i labyrintens vildnis. Og for at nå til nogen som helst erkendelse af hvad kunstens funktion kan have i den nye verdensorden, gælder udelukkende vedholdende arbejde og overbevisning om at kunsten også på dette tidspunkt i historien har sin berettigelse, hvilket Peter

Greenaways film i høj grad er eksempler på at den har.

Da jeg i en anden forbindelse blev bedt om at skrive en tekst om skulptur, udarbejdede jeg det jeg kaldte Kunstværkernes Aksiom. En skitse i 13 punkter. (Aksiom betyder selvindlysende grundsætning, eller påstand der uden bevis lægges til grund.)

Skitsen er et forsøg på i bakspejlet, dvs. kunstproduktionen er gået forud, at formulere mig om grundlaget for mit kunstsyn og fremkalde den ubevidste række af love og opgør med gamle kunstsyn og nye normer som er nærværende i kunsten her og nu, og som jeg navigerer i forhold til når de optager mig som standpunkter.

### **Kunstværkernes aksiom**

#### **En skitse i 13 punkter**

1. Alle kunstværker har, uanset hvilket medie de er skabt i, en fysisk og visuel side der forholder sig til alverdens fysiske og visuelle objekter og fænomener, og denne forholdsmæssige placering er afgørende, netop fordi de, som kunstværker, hverken er naturlige eller tilfældige.

Italo Calvino beskriver indgående i kapitlet "Synlighed" i sin bog: "Til det næste årtusind" forestillingsevnen og fantasiens indflydelse på skriften. Han skelner mellem to typer fantasiprocesser, en der går fra ordet og ender i visuelle billeder og en anden der går fra visuelle billeder og ender ved det sproglige udtryk. Han skriver: "I en film er det billede vi ser på lærredet også gået gennem en skreven tekst, derefter er det blevet "set" mentalt af instruktøren, og så rekonstrueret i sin fysiske tilstedeværelse ved optagelserne, for definitivt at blive fikseret på filmstrimlens billeder..... I denne

5

proces har forestillingsevnen "mentale biograf" en mindst lige så betydningsfuld rolle som faserne i den faktiske realisering af sekvenserne, sådan som de bliver optaget af kameraet og derefter monteret på klippebordet. Denne "mentale biograf" er i funktion hele tiden hos os alle; og det har den altid været, også inden filmen blev opfundet. Og den ophører aldrig med at vise billeder for vort indre øje". (note 2)

På den måde beskriver Calvino på fremragende vis hele det kompleks af komponenter der er billeders drivkraft, og hvordan de uophørligt trænger sig på. Den komplicerede proces fra forestillingsevne til fysisk tilstedeværelse (f. eks. i form af en film), fra billederne til tekstens indhold, fra det skrevne til det visuelle, fra fantasiens billedstorm til kunstobjektets tagen ophold i verden.

Vi gør os billeder af virkeligheden for at få greb om verden. Kunstens objekter og skulpturer hører ind under dette billedbegreb. Når vi ordner verden i vores billeder og tekster, opnår vi glimtvis en afklarethed der kan bruges til at gøre nye opdagelser. Vi bruger billeder, som vi bruger metaforer i sproget, fordi det er en bedre måde at udtrykke visse ting på, der ellers ikke kan udtrykkes. Som tolkninger trænger billederne fra "den mentale biograf" sig på, og gør deres fysiske realisering nødvendig. Derfor vil kunst og liv ikke kunne opløse sig i hinanden og blive til et. Det er ikke muligt at forestille sig en tid hvor mennesker ikke forsøgte at gøre sig billeder af det de

så og levede i, for at forstå og dermed få kontrol med omverdenen. Så skal vi i hvert fald så langt tilbage i tiden at det er et spørgsmål om vi overhovedet var blevet til det vi kalder menneske endnu. Fra det øjeblik mennesker fik intelligens nok til at forsøge at udvikle sig redskaber så det kunne underlægge sig naturen, har spaltningen mellem naturen og mennesket været reel, omend man har forstået den på forskellige måder til forskellige tider.

Man udtrykker sig i et stof, på et stykke papir, i en sten, på et lærred, på en filmstrimmel, på eller med sin krop, med et videokamera. Kunstværker er tolkende udsagn - de er fremmede, unaturlige om man vil, de beskriver noget der opleves fremmed og tilhører en orden man gerne vil kontrollere. Men de er også ting der, som alle andre ting, hører til i verden. Og deraf følger at kunstværker nødvendigvis må have en materiel eller fysisk fremtrædelsesform, og at form skal ses i forhold til alle andre former i verden, ligesom det talte sprog altid forholder sig til *hele* sproget, et sprog der både inkluderer digternes og vejrudsigten.

2. Kunstværkets røde bånd samler som et fluepapir alle nødvendige ingredienser og binder dem sammen i et garnnøgle eller en fletning af betydninger.

At bringe orden i omverdenens kaos gennem billedskabelse, indebærer en stadig fravælgelse af mulige komponenter. Det handler *ikke* om at ophobe ting og betydninger, så udsagnet kommer til at ligge i de tilfældigheder der opstår når tingene står ved siden

6

af hinanden og begynder at tale sammen uden bestemt retning eller ønske om sammenhæng. Kraftanstrengelsen går på at passe betydningerne sammen i forskellige rum der kan være dobbelttydige eller enkle, poetiske eller hæslige, rum der afgrænser tolkningsmulighederne. Det åbne i kunstværket ligger som det ubegribelige kig ud i intetheden og meningsløsheden, ikke i kontekstens prægning af den tomme form.

3. Alle kunstværker reflekterer forskellige sprogligheder: æstetikens, kunsthistoriens, filosofiens, skønlitteraturens, naturvidenskabernes og tingenes sprog. De stråler deres betydninger fra sig, og afsætter dem som ringe i vand, der over en årrække støder på betydningsdannelser fra andre sprogspil og præger dem. Samtidigt bølger betydningerne fra andre vidensfelter ind i kunstværkerne og rejser værkernes anden krop i form af talte og skrevne ordformationer.

På den anden side skriver kunstværkerne sig allerede ind i mange omfattende ordener, der samtidigt begrænser og udvider deres tolkningsmuligheder og deres grundlag. Deres grundlag er det de bygger på indefra, deres tolkningsmuligheder er dem man tilægger dem udefra. Her tager jeg afstand fra forestillingen om et rent usprogligt kunstværk. Minimalisterne havde f.eks. en fejlagtig forestilling om en betydningstom form som konteksten kunne præge. Der findes intet nulpunkt, ingen ubesmittet form. Samtidigt er det et forsøg på at forklare hvordan de forskellige vidensformer påvirker hinanden, og at imødegå den kritik der ligger i at det hele tiden påstås at kunsten ikke handler om andet end sig selv, og ingen indflydelse har på verden. Måske er det Kants skyld at kunsten er blevet sat ud på et sidespor, for han talte om at kunsten er interesseløs i forhold til omverdenen, at den er nytteløs og at skøn kunst er "en forestillingsart, der er målrettet for sig selv". (note 3). Han vidste ikke hvad vi ved nu om den forandring af subjektivitetens kardinalpunkter, den har gennemgået siden 1700-tallet. Kants autonome subjekt er interesseløs fordi det grunder sig i sig selv, i sin egen tilstrækkelighed. Det er sit eget centrum, sammen med Gud. Nutidens subjekt indgår ukontrolleret i verdens diskurs, da det hverken kan ty til Gud eller til objektivitetens overblik. Det enkelte individ, der er overladt til sin egen subjektivitet indskrives i omverden og tidsåndens interesse for dets tilfældige og afgrænsede deltagelse i den. Samtidig er det kun gennem en interesse i omverden at denne extreme subjektivitet kan forsøge at træde ud af sin ellers alt for klaustrofobisk indelukket i sig selv.

Ved at bygge på en generel, tidstypisk og vestlig bevidsthed, (vi kan også kalde det en tidsånd, en diskurs, som er allestedsnærværende i vores kultur på dette bestemte tidspunkt) træder vestens kunstnere ud af deres subjektive fængsler, for med deres deltagelse, gennem det at rejse kunstværker, dag for dag at skabe

verden påny.

7

4. Kunstens sociale rolle i samfundet er først og fremmest symbolsk. Kunsten forholder sig altid direkte eller indirekte til døden. Derved perspektiverer kunsten, helt eller delvist, direkte eller indirekte, forholdet mellem meningsfuldhed og meningsløshed, mellem naturlighed og kunstighed, mellem ondt og godt, sandt og falsk. Al kunst er et resultat af dette forhold, også antikunsten.

Hvor henter kunstværkerne dybest set sine begrundelser? Hvad jeg og andre kunstnere med mig troede, var, at den kunstneriske produktion alene kredsede om at skabe *Nyheder*. Hvis et kunstværk ikke ser "nyt" ud, må det være gammelt. "Det nye" erstattede tidligere gældende kunstneriske værdier. Vi vidste at kunstværker måtte have "det nye's" overflade for at skrive sig ind i den fremskridt-ideologi der har været afgørende i det 20'ende århundrede. Med den slog l'art pour l'art holdningen for alvor igennem fordi den hvirvlende bevægelse af retninger der afløser hinanden i nyhedens interesse kun kan tage sig tid til at ændre på overfladen af tingene i begivenhedens favør. Slaget har stået om hvem der kunne slå det foregående kunstværk af banen ved at skabe et andet der gjorde op med det, og kun lidt om hvordan dette stadige opgør peger udover sin egen realitet. Dette forhold har overskygget alle andre begrundelser for kunstens tilstedeværelse og funktion i samfundet. Men fremskridt og utopiforestillingerne har som sagt lidt et alvorligt knæk i løbet af det 20'ende århundrede, så vi må på ny overveje hvad vi så stiller op.

5. Stoffet til den kunstneriske produktion eksisterer i et prisme mellem verdens fænomener og det metodiske eller subjektive fravalg af overflødig viden og information. Kunstneren må fastholde og med varsom intuition udvikle det der i en inspiration blev fanget i dette prisme. Intuition kan ikke kontrolleres, og inspiration kommer til én fra himlen, falder ind i én og er uforståelig. På intet tidspunkt er mennesker mindre autonome end i inspirationens og intuitionens øjeblikke. Netop på de tidspunkter opstår følelsen af at miste kontrollen som subjekt. En anden fornemmelse, der på en gang er mere almen og mere specifik tager over, som om alle tiders formbevidstheder er tilstede på en gang og som på en måde svarer til den tidsånd og fælles diskurs, jeg beskrev under punkt 3.

6. Kunstværkets fortolkende aftryk af verden, fastholdt som nyt objekt / fænomen i verden, er en væsentlig måde at danne udsagn på. Derved kommer kunstværket til at fremtræde som en ting med et udsagn der kan erfares og erkendes og som har til hensigt at påvirke betragteren direkte eller indirekte ved sin tilstedeværelse. Dette tilfører betragteren en indtil da ukendt erfaring, en fremmed oplevelse af fysisk eller erkendelsesmæssig karakter.

Læg mærke til at jeg ikke taler om overskridelse, men om tilføjelse. Verden forandrer sig også selvom vi ikke provokerer den på en anstrengt og vredladet måde. Forandring er

8

ikke en nødvendighed, men et faktum. Og forandring er kun sjældent et fremskridt. Kunstværkets virkemåde behøver ikke bero på en kunstnerisk strategi der manipulerer betragteren gennem provokation. Alene ved kunstværkets delagtighed i verdens gang, i dets tilblivelse der springer ud af den indre dynamik der er uafhængig af kunstnerens personlighed og selvrealisering fremkommer udtryk, der indimellem kan virke provokerende, men som ikke er udviklet bevidst med et sådant mål for øje.

Problemet med at skille sig af med avantgarden som forståelsesrammen for kunstproduktionen består i avantgardens opfattelse af kunstproduktionen som et sværdslag med enhver lov, norm og værdi. Et sværdslag, hvis mål det er at få betragteren til at indse at denne indtil da har forholdt sig løgnagtigt, usandt, fejlagtigt til verden. Denne opfattelse gennemsyrrer stadig alle dele af kunstproduktionen og kunstindustrien og stiller sig i vejen for en anden mere frugtbar måde at betragte kunstproduktionen på.

7. Kunstneren vægter og udvikler kunsten set i dens faglige og historiske traditions perspektiv, for at fastholde at kunstværket tilhører en unik erkendelsesform.

Kunstværker tilhører en unik erkendelsesform som den accepterede avantgarde er på vej til at sætte over styr. Denne erkendelsesform har grundlæggende en anden omgang med verden end den videnskabelige og rationelle. Den er ikke blot sansende, den er grundlæggende baseret på billeder og form, dens forståelse af verden går gennem form, billede og narrativitet. Dens ukontrollerethed, dens ubevidsthed er kun ukontrolleret og ubevidst fordi dens forklaringer er billedlige og ikke sproglige, de tilhører en anden orden, som på trods af dens usproglighed ikke er mindre forklarede og forståelige for den der ser. Kunstnere kan godt tale om kunstværker, og kunstværker kan godt forstås gennem italesættelsen når de formidles, men i tilblivelsesøjeblikkene findes der lange perioder uden logiske årsag - virkningssammenhænge. Alle medier der giver plads til udfoldelsen af denne unikke erkendelsesform kan anvendes til at skabe kunstværker med.

Avantgardens behov for at overskride alle vedtagne regler ved totalt at afvise kunstens grundlag, har ført til et reelt tab af kunstnerisk faglighed. For at være mere tidssvarende bevæger kunstnere sig ind på fremmede vidensområder i håbet om på

den måde at skabe interessante værker, fordi de som kunstnere har en anden indgang til mediet. Men i langt de fleste tilfælde sker det ikke. At flytte udsagn fra medier der traditionelt er fremmede for kunsten over i en kunstkontekst er et hyppigt anvendt greb, der skulle løse kunstens problem, men som sjældent er nok i sig selv. Duchamps greb med flaskestativet og pissekummen er blevet afprøvet til hudløshed siden 1912. Kunstværker udført på computere, med videokameraer, lyde og dufte, installationer og

9

kunst / liv projekter er ofte antikunstprojekter hvis forståelses- og vurderingsramme ønskes lagt udenfor den kunstneriske disciplins traditionelle kriterier. Ifølge den avantgardistiske opfattelse af kunstens opgave er dette selve målet. For denne opfattelse er det udelukkende positivt at der ikke kan nå at opstå nye kriterier til vurdering af hvad der for eksempel er godt og skidt, fordi rammen hele tiden skiftes ud.

Udover at det har ført til en stadig jagt på ubrugte områder som affyringsramper for kunstneriske ideer, har det også ført til en uvidende anvendelse af medierne, der kun er interessant som antikunstneriske eksperimenter. Da der for tiden er fuldstændig konsensus omkring avantgardens ideer og mål, er det næsten umuligt at diskutere den

særlige kunstneriske vidensform eller kunstneriske faglighed på en nuanceret måde. Derfor forsvinder de kriterier kunstværkerne skærpes af, og deraf følger amatørisme, usaglighed, uvidenhed og faldende tro på kunsten og dens indflydelse på samfundet.

8. Kunstinstitutionens aktuelle ”-ismer” er blot et af de parametre som kunstværkerne forholder sig til, og de kan tolkes uafhængigt af disse. Værkerne er bundet til et langt bredere tidsperspektiv, som sporene fra fortiden skriver dem ind i. Disse spor, som ikke lader sig ignorere, gør kunsten til en institution, en disciplin. De er nærværende i kunstværkerne, enten som rester eller som det tavse volumen, der omslutter kunstværket og som det har undladt at give form.

Avantgardens krav om at lægge traditionen bag sig har ført til den absurde ide, at alle gårsdagens spor kan forkastes eller forsvinde. Forestillingen om at man konstant kan stå uberørt som en nyfødt baby overfor verden, uden viden, erfaring og faglighed, resulterer i at kunstværkerne produceres på et hensvindende grundlag.

For at vende kunstens udvikling må vi fjerne os fra den avantgardistiske tidsånd efterhånden dræbende indflydelse, og forsøge at svare på spørgsmålet om kunstens legitimitet, blandt andet set i lyset af dens bundethed til det tidsperspektiv punkt 8 beskriver.

9. Det 20.nde århundredes kunstnere har stræbt efter at sætte det individuelle kunstnersubjekt ud af spil. Derfor anvendes metoder hvori kunstneren satser sig selv i en proces der sætter kontrollen med resultatet

over styr. Kunstneren bliver kampplads for sproglighedernes bølgende slag, i udsagnenes kamp om pladsen og retten til at komme til orde. Individualiteten krystalliserer og destillerer essensen af dette slag, i et forløb der minder mere om alkymistens kemiske forsøg, end om romantikerens forsøg på tilbagetrukket og med et fast greb i troen på det autonome individ, at fremkalde ånden.

Det 20. nede århundredes erfaringer indenfor sociologi, psykologi og andre videnskabelige områder viste os at der ofte var andre og ukontrollerede motiver bag vores handlinger, end dem vi umiddelbart troede. Ved at fokusere ensidigt på den enkelte kunstners personlige oplevelser, og lade denne udtrykke frit hvad der dukkede

10

op fra kunstnerens dyb, indførte Den Abstrakte expressionisme psykoanalysen i kunsten. Med den blev kunsten knyttet tæt til det hverdagslige og menneskers behov. Freud havde vist at det ubevidste kunne styre menneskers handlinger så individet mistede kontrollen over sig selv, og samtidigt blev der med psykoanalysen skabt grundlag for at dette ubevidste kunne bevidstgøres således at kontrollen igen kunne opnås, nu bare på et mere bæredygtigt grundlag - troede man. Det viste sig på mange måder at være en blindgyde. I den sene avantgardeperiode fra 1950'erne og frem til idag, er denne psykoanalytiske andel i kunsten blevet afprøvet, udvidet og kritiseret. Kritikken er gået på at kunsten bliver for privat set igennem det kunstneriske subjekts behov for at realisere det ubevidste selv. Kunstens legitimitet kan ikke grundes i private opgør, den må for eksempel have samfundsmæssig tilknytning i en eller anden forstand. Pop-kunstnerne lagde afstand til den abstrakte expressionisme ved at afvise at kunsten havde noget som helst med en selvrealisering at gøre. Andy Warhol's billeder legitimeredes ved alt andet end kunstnerisk originalitet.

Billedkunsten har sammen med videnskaberne erkendt at det autonome subjekt er en af fortidens illusioner. Problemet med bortfaldet af det autonome subjekt er problemet med bortfaldet af muligheden for at betragte verden objektivt. Kan verden da kun betragtes, beskrives og fortolkes fra en personlig synsvinkel der er i konstant bevægelse og som knytter sig så tæt til den enkelte, at der ikke længere er noget generelt, der kan indgå i en fælles forståelse? Som det fremgår af det jeg hidtil har skrevet, finder jeg det ikke sandsynligt, selv om det kunne synes indlysende. Billedkunsten har på forskellig vis forsøgt at tage konkvensen af denne erkendelse, uden at det endnu har ført til kunstværkernes forsvinden som ting, objekter i verden. Og hvorfor skulle det også være den naturlige konkvens af subjektets død? Der har været lange tider hvor det autonome subjekt slet ikke eksisterede i den kunstneriske praksis, og dog udførtes der vigtige skulpturer, monumenter og billeder som betog mange dengang, og som også fascinerer os idag.

10. Kunstværkerne grunder sig på immanens, materialernes egne stoffligheder og henvisninger, formkategoriernes egne skoler, skalaens specifikke påvirkning og sprogenes spil, deres indbyrdes indtrængning i hinanden og fusion.

Kunstværkerne forholder sig på den ene side, som de ting - objekter de er, til de formelle regler som faget har haft og som det senest har udviklet. På den anden side forholder kunstobjektet sig til objekter og billeder indenfor design, arkitektur, industri og til naturens former. Iboende formen, stoffligheden og skalaen ligger udsagnet. Form er indhold. Form visualiserer indholdet. Indholdet er formen - men indholdet vokser ikke alene ud af formen og formbearbejdningen. Sprogenes spil er indholdsredskabet.

11

11. Kunstværket eksisterer i den reelle verden og af den reelle verdens billeder og former. Kunstneren giver form til mødet med verden og transformerer dette møde ind i et stof af materiale. Formernes metamorfose er virkemidlet. Sindbilleder på det ustadige, det evigt forandrende.

12. Værkernes gennemslagskraft afhænger af den præcision der ligger i de valg der træffes og af den

*visuelle* overbevisning der ligger i dem.

13. Kunstværker sætter skamløst og grundlæggende spørgsmålstejn ved alting.

På denne måde deler filosofien og kunsten betingelser, og tilsvarende bliver kunsten nyttig eller unyttig på samme måde som filosofien, alt efter hvordan man ser det.

Med opfindelsen af ready-maden i begyndelsen af 1900-tallet gik noget langsomt i stå for kunsten efterhånden som århundredet skred frem. Formskabelse blev, som årene gik, et mere og mere uanvendeligt greb i kunsten, og man forsøgte på alle måder at undgå den.

I design og arkitektur lever man af formskabelse, og måske derfor interesserer de to fag mig. Forskellen er at for arkitektur og design er det æstetiske af afgørende betydning, det æstetiske forstået i betydningen det, som omhandler det skønne. For arkitekten og designeren som skal leve af at omgive folk med rum og ting der anvendes i hverdagen, objekter som har nyttig anvendelse og giver mening til et kvalitativt godt liv, skal rummene og objekterne give folk nydelse og glæde. Objekterne eller rummene må forsøge at ramme noget i forbrugeren der opleves som rigtigt, smukt, godt eller anderledes på en ikke anstødelig måde. For billedkunsten har formen en helt anden betydning. Og skønhed eller grimhed er værdier der har en anden funktion. Her deler kunsten betingelser med filosofien i den forstand at den stiller grundlæggende spørgsmål ved alt der tages for givet, som for eksempel hvad der er nyttigt, hvornår noget har kvalitet og hvad der er harmonisk, smukt og godt. Det er forskellen på æstetikerens og kunstnerens.

Men kunstnerisk formskaben er værdifuld, for den lægger processen væk fra private vandringer i egne erfaringer og generaliserer dem. Idet de transformeres ind i et stof, et bearbejdet materiale, bliver de fremmede for kunstneren selv. At arbejde med form er at lægge noget til, at konstruere, at være skabende og at lægge noget ud i en anden proces der arbejder på andre betingelser end de inderliggjorte. Det er for eksempel ikke tilfældet når man benytter sig af registrerende fotografier som vi kender dem fra dagspressen eller bruger ready-mades der ikke er sat ind i en bearbejdet sammenhæng.

## 12

Det forekommer mig at formskabelsen må opprioriteres i kunsten. Det er i formskabelsen at det særlige ved den kunstneriske erkendelse og vidensform ligger. Der er sider ved de kunstneriske genrer som er fremherskende idag, som med fordel kunne udfoldes hvis der blev lagt mere vægt på det formende, end på at gøre op med foregående kunstværker i nyhedernes og brudenes tjeneste (- hvilket er det samme som i fremskridtets tjeneste).

Vi må leve med at vi befinder os i en overgangsfase der er utydelig, forvirrende og ikke særlig flatterende.

Med vores værker deltager vi i den store afsøgning af det kunstneriske felt og undersøgelsen af nye værdier for mennesket, samfundet og kunsten.

Kunstværker er tidsdokumenter, også når de skabes i perioder der ligger imellem afklarede tidsperioder. Vi efterlader os spor i form af ting. Sporene tilbage i tiden er dem vi lever af og på. I fremtiden vil man også leve med vores spor.

Elisabeth Toubro, København November 1999

Note 1. Periskop. Forum for kunsthistorisk debat. Nr. 7 1999

Note 2. Italo Calvino. Til det næste årtusinde. *Amerikanske forelæsnings*.

Note 3. Dette foredrag reflekterer blandt andet over Jacob Wamberg's artikel: "Kunstbegrebets forældelse?" udgivet i bogen "Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat", og de intense diskussioner Jacob Wamberg og jeg har haft i forlængelse af den. Det er fra den artikel, jeg har de her citerede sætninger af Kant.



