



**”VI HAR IKKE
NOGET AT
SIGE, MEN VI
GØR DET SÅ
KONCENTRERET
SOM MULIGT”**

*De Unge Vilde
i dansk kunst*

Kamma Overgaard Hansen

*”Vi har ikke noget at sige,
men vi gør det så koncentreret som muligt”*

De Unge Vilde i dansk kunst

Kamma Overgaard Hansen

Indleveret til bedømmelse for ph.d.-graden ved Aarhus Universitet
Institut for Kultur og Kommunikation
Februar 2017

Hovedvejleder:
Jacob Wamberg
Professor, Aarhus Universitet, Institut for Kommunikation og Kultur

Bivejleder:
Claus Hagedorn-Olsen
Museumschef, Horsens Kunstmuseum

559.737 tegn inkl. mellemrum

ISBN: 978-87-7507-392-4
DOI: 10.7146/aui.208.150

Indhold

Indhold	5
Åbning	9
1 Mytologisering i en brydningstid	15
1.1 De nye kunstnere	16
1.2 Mod et kunsthistorisk paradigmeskift?	20
1.3 Ny energi – 'ny' kunst	23
1.4 Zeitgeist-udstillingen og Hegels historiesyn	25
1.5 Fra Les Nouveaux Fauves til De Unge Vilde	32
1.6 På særlige vilkår?	35
1.7 En plads i historien	38
1.8 Kunstnere og kunstnermyter	40
2 Den postmodernistiske ironikerposition	47
2.1 Rebeller uden sag?	48
2.2 Frandsen og de store fortællingers død	55
2.3 Postmodernistiske simuleringer	57
2.4 Mod en ny begyndelse?	58
2.5 Danto og det modernistiske paradigmeskift	62
2.6 Pastiche og skizofreni	68
2.7 Liv efter døden	73
2.8 Parodien som ironisk metakommentar	75
2.9 Gentagelse og genkendelse	77
2.10 Den groteske parodi	81
2.11 Parafrazen som genskabelse og aktivitet	90
2.12 Den postmoderne parafrase som kunst med kunst på	105
2.13 Oprør mod oprøret	107
2.14 De Unge Vilde som ironikere	109
2.15 Ironiens selvmord	112
2.16 Stadier på Kunstens Vej	114

2.17	Avantgardekunstneren som æstetiker	118
2.18	Den skizofrene ironiker	123
2.19	Mod en etisk kunst?	130
2.20	En kunst der ikke vil noget, men kan noget	144
3	Det sublime og nedbrydelsens æstetik	147
3.1	Den sublime negation	148
3.2	Den ironiske patos og den patetiske ironi	159
3.3	Den sublime suspense	166
3.4	De negerede tegn	173
3.5	Symboler udenfor kontekst	178
3.6	Opløsning af den ideologiske helhed	183
3.7	Underminering af sproget	196
3.8	Redskabet som det forhåndenværende	210
3.9	Opsamling af ressourcer	213
3.10	Over, under, gennem sproget	215
3.11	Kunst som teknik	219
3.12	Mod en sublim kunst	221
4	De Unge Vilde og avantgarden	223
4.1	Vidnesbyrd om vold	224
4.2	Mod en afsløring af modernismen	235
4.3	En samtidskunst uden samtid	239
4.4	Fra dogmatisk avantgardisme til aktiv nihilisme	242
4.5	Transavantgardisten som et særligt individ	251
4.6	Avantgarde som kitsch	253
4.7	Retroavantgardistiske performances	258
4.8	Manifeste efter manifeste	272
4.9	De nye situationister	278
4.10	Attituderelativister i aktion	283
4.11	Den postavantgardistiske Spielverderber	287
4.12	Ind i avantgarden, ud af avantgarden	293
	Kunst i et udvidet felt	301
	Resumé	307
	Summary	311
	TAK	315
	Litteratur	317

<i>INDHOLD</i>	7
Bilag 1: Værker af De Unge Vilde på danske museer	335
Bilag 2: Udstillingsliste fra Le Nouveaux Fauves	343
Bilag 3: Der Ring des Nibelungen	355

Åbning

”Hold nu kæft, hvor er det 80’er-agtigt!”

Ordene faldt prompte hos en journalist, der under forberedelserne til en TV-udsendelse på Horsens Kunstmuseum blev stillet overfor Anette Abrahamssons maleri *The Bird*, som ganske rigtigt er fra 1985 (figur 1). Maleriet er malet med olie i orange nuancer, der sine steder har fået lov at trække våde løbespor ned ad lærredet. Titlens fugl aner vi i en turkis konturstreg.



Figur 1: Anette Abrahamsson *The Bird*, 1985

Journalisten kendte ikke maleriet, men var ikke desto mindre sikker i sin sag. Trods alle de forskelligheder, der *også* kendetegner de tidlige 1980'eres kunstneriske nybrud i Danmark, synes der altså at være tale om en gruppe kunstnere, der formåede at fremelske sin egen æstetiske signatur. En signatur, som blandt andet handler om krasse farver og løbende maling; men som også handler om modsætninger, der mødes uden af dén grund at forenes i entydig harmoni (for nu at udtrykke det diplomatisk). Som kunstpublikum anno 2017 kan vi elske at hade dette '80'er-agtige'. En pæn pressedækning og høje besøgstal på ARKEN's udstilling *De vilde 80'ere* i 2010 og på Horsens Kunstmuseums *Dengang i 80'erne* i 2012 samt flere store udstillingssatsninger om *Die Neue Wilde* i Tyskland i løbet af 2015¹ tyder under alle omstændigheder på, at både kunstinstitutionen og de mennesker, den søger at servicere, igen er begyndt at interessere sig for 80'ernes unge kunstnere. Ikke desto mindre har de nu ikke længere helt så unge kunstnere og de kunsthistorikere, der blev udklækket samtidig med dem, gennem de sidste mange år stort set haft monopol på at fortælle historien om deres gennembrudstid. Jeg mener derfor, at tiden er moden til en revurdering af den rolle, 80'ernes nye kunstnere indtog på kunstscenen, og den særlige 80'er-signatur, de udviklede.

Og hvori består denne signatur så? Et grundlæggende problem i forhold til at arbejde med de værker, der ret hurtigt blev skrevet ind i kunsthistorien som værker af De Unge Wilde, er netop, at vi har at gøre med en meget broget palet af motiver og medier. Vi har naturligvis maleriet, som De Unge Wilde blev berømmet for at relancere; selvom kunstnere som Per Kirkeby (f. 1938) og senere Troels Wörsel (f. 1950) må siges at have gjort deres til at holde liv i det i årene op til 1980. Og ja, der *er* masser af løbende maling, heftige farvekombinationer og ridsede konturstreger i et mere eller mindre figurativt maleri med et præg af hastighed. Men graden af figuration er netop vekslende, og de motiver, der er, synes at være hentet alle steder fra – og for en dels vedkommende er de i øvrigt imitationer af samtidige tyske værker. Jeg mener derfor ikke, at svaret på mit spørgsmål skal søges i maleriet alene. Sideløbende med relanceringen af maleriet ser vi nemlig en lang række andre kunstneriske udtryksformer, hvoraf en hel del også var på programmet i 60'erne og 70'erne: Også blandt 80'ernes nye kunstnere blev

¹ Die Neue Wilde kunne i 2015 opleves i retrospektive ophængninger på flg. udstillinger i Tyskland: *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, Städel Museum Frankfurt, 22.7.-18.10.2015; *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*, Haus der Kunst, München, 26.6.-11.10.2015; *Avatar und Atavismus. Outside der Avantgarde*, Kunsthalle Düsseldorf, 22.8.-8.11.2015; *Aufbruch in Augsburg. Deutsche Malerei der 1960er bis 1980er Jahre*, Staatsgalerie Moderne Kunst im Glaspalast Augsburg, 2.7.2015-16.10.2016

der eksperimenteret med tegning, grafik, foto, Super 8-film, performance og ikke mindst skulptur. Meget blev forsøgt, ikke alt blev måske lige vellykket, og indimellem kan det være vanskeligt at se, hvori det egentligt 'nye' består. Men værkerne *blev til*, de blev taget alvorligt, og nok så væsentligt begyndte kunstkritikere og museumsfolk næsten øjeblikkeligt at skrive dem ind i kunsthistorien og erhverve dem til museerne.

Mit primære formål med denne afhandling er derfor at kaste nyt lys over nogle af de værker, der i dag repræsenterer De Unge Vildes ganske kortvarige boom på den danske kunstscene. En del af disse værker blev allerede med kunstnernes første store manifestation – maleriudstillingen *Kniven på hovedet* på udstillingsstedet Tranegården i foråret 1982 – introduceret med ordene "Det kan nok være svært at få øje på en klar strategi, og det overtryk, der i øjeblikket er i malerbøtterne, må da også betragtes som et overgangsfænomen".² Ikke desto mindre havde disse og lignende værker en betydelig gennemslagskraft, hvad der ofte forklares med, at de indvarslede den føromtaltede genfødsel af maleriet. Jeg er imidlertid tilbøjelig til at nedtone denne genfødselstanke til fordel for et spørgsmål, der forholder sig mere til, at 80'ernes kunst fortsat eller igen har et publikum; nemlig spørgsmålet om, hvad De Unge Vilde kan fortælle os i dag.

For at nærme mig dette spørgsmål tager jeg ikke blot fat i de mest '80'eragtige' malerier; men også i nogle af de værker, der ikke så ofte bliver taget frem fra museernes magasiner, når der skal laves kronologiske ophængninger over dansk kunsthistorie. Det er først og fremmest værker, som er skabt i andre medier end maleri, og som måske regnes for mindre spektakulære i dag, men som ikke desto mindre har været med til at positionere kunstnerne på tidens kunstscene. Mit mål med dette er netop at præsentere De Unge Vilde som dét, de på mange måder er: Enhver kunsthistorikers mareridt. Et mareridt, fordi de på postmodernistisk vis konstant sætter sig mellem flere stole og ofte signalerer, at deres kunstneriske meritter ikke skal tages helt alvorligt. Og samtidig – vil jeg hævde – en gave, fordi De Unge Vilde udgør en mulig forklaring på, hvordan kunsten kunne komme videre fra den avantgarde, der op gennem det 20. århundrede flere gange havde proklameret kunstens død. Formålet med denne afhandling er således først og fremmest at demonstrere, hvad det var for en forskel, De Unge Vilde rent faktisk gjorde for dansk kunsthistorie.

Afhandlingens præmis er, at De Unge Vildes værker på én gang er udtryk for bevidst strategi og ubevidst visuel afsmitning. Jeg hævder således, at De Unge Vildes værker i meget direkte forstand skal ses som produkter af deres tid, og at de følgelig kan udnyttes analytisk til at give os en bedre

² Christensen 1982: 13

forståelse af det kulturelle klima, de er skabt i. Et klima, som er præget af de politiske ideologiers opblødning, af nye teknologiers fremkost, af en ny og vanskelig økonomisk situation, af nye tvetydige kønspositioner og i øvrigt også af et museumslandskab i hastig forandring.

Afhandlingen er bygget op om et introducerende kapitel efterfulgt af tre hovedkapitler:

Det første, introducerende kapitel præsenterer de vigtigste grupperinger af unge vilde kunstnere i start-80'ernes Danmark. Jeg introducerer desuden til paradigmatheori og til den forestilling om tidsånd, der fra og med *Zeitgeist*-udstillingen i Berlin i 1982 bliver et tema i 80'erne. I kapitlet præsenterer jeg herudover nogle forbehold overfor den historieskrivning, der indtil nu har pågået om De Unge Vilde, og som blandt andet er båret oppe af en noget anekdotisk tilgang til periodens dyrkelse af den nye generation. Kapitlet er tænkt som et grundlag for at tænke med på de hypoteser, som ligger til grund for afhandlingen, og som udfoldes i de efterfølgende hovedkapitler:

At De Unge Vilde for det første indvarsler et paradigmeskift i dansk kunsthistorie, der åbner for et mere mangfoldigt kunstbegreb som afløser for et avantgardistisk kunstbegreb. Jeg undersøger denne hypotese ud fra en postmodernismeteoritisk vinkel, hvor De Unge Vildes meritter analyseres med afsæt i nogle af de karakteristika, der knytter sig til fremstillingerne på det postmoderne; herunder ikke mindst en ironisk kunstnerposition.

At De Unge Vilde for det andet mobiliserer dette paradigmeskift gennem en række destruktive og negerende greb, der i første omgang ligner det endelige dødsstød for kunsten, men reelt muliggør dens revitalisering. Jeg undersøger denne hypotese ud fra en mere materialitetsorienteret og moti-visk vinkel, hvor jeg slår ned på værker, der enten har et voldeligt motiv, er brutalt udført eller repræsenterer en destruktiv eller dekonstruktivistisk omgang med sprog og symboler.

Og at De Unge Vilde for det tredje trækker på en del af avantgardens metoder og strategier i deres fornyelse af kunstscenen – væk fra det avantgardistiske kunstbegreb. Jeg anlægger her en postavantgardistisk vinkel, hvor jeg undersøger De Unge Vildes måde at forholde sig til de forudgående årtiers avantgardebevægelser på.

Hermed har jeg allerede antydnet, at jeg forholder mig til en del af de teoridannelser, der var trendy på De Unge Vildes tid. Mit mål hermed er imidlertid ikke at reducere De Unge Vildes værker til en slags illustrationer af postmodernistiske, poststrukturalistiske og semiotiske teoridannelser, skønt en tendens til netop dette synes at være på spil allerede i en del af de tekster, der er blevet skrevet om De Unge Vilde i løbet af 1980'erne, og i

senere udgivelser.³ En sådan værkopfattelse synes at hvile på en antagelse om, at den enkelte kunstner har skabt sine værker med tidens teoretiske bibler i den ene hånd og herudfra arbejdet ganske målrettet med sin kunst. Eftersom dét, jeg ser i værkerne – og peger på med afhandlingens titel – snarere er en kunst, der synes at være skabt *uden mål og med*, vil jeg tillade mig at foreslå et mere romantisk kunstsyn i udlægningen af De Unge Vildes meritter: Et kunstsyn, der levner plads til eksperimentet, intuitionen og den mere eller mindre vilkårligt affødte associationsrække. Dermed hævder jeg vel at mærke *ikke*, at De Unge Vilde skaber deres værker udelukkende med afsæt i et særligt følsomt og fantasifuldt kunstnergemyt. Tværtimod forsøger jeg i afhandlingen at pege på, hvordan De Unge Vilde i udpræget grad samler op, hvad de ser, hører og mærker omkring sig. I dén forstand er De Unge Vildes værker produkter af deres tid, og de kan samtidig siges at være 'klogere' end kunstnerne selv. Fremfor at illustrere tidens teori-dannelser tilbyder værkerne os nemlig et udvidet perspektiv at betragte teorierne fra. Dermed kan De Unge Vildes værker så at sige gøre os klogere på teoretikerne.

De Unge Vilde kan samtidig tilbyde os et nyt blik på andre dele af kunsthistorien. Dét klinger unægtelig både meget omfattende og meget ambitiøst og lader sig naturligvis kun gøre, hvis vi tillader os selv at lege med på nogle lettere hasarderede teorilæsninger og grove forenklinger undervejs. Denne præmis indbefatter ikke mindst den amerikanske kunstkritiker og filosof Arthur C. Dantos (1924-2013) teori om *The End of Art* og den danske teolog, filosof og forfatter Søren Kierkegaards (1813-1855) karakteristik af ironikeren, der udgør to gennemgående figurer i afhandlingen. Afslutningsvis bør det bemærkes, at afhandlingen er skrevet med afsæt i et vist mål af dét, som den canadiske litteraturteoretiker Linda Hutcheon (f. 1947) har kaldt "intellektuel promiskuøsitet".⁴ Den inddrager således en blandet buket af teoretikere hentet fra forskellige humanistiske og sociologiske discipliner og udlagt i forskelligt omfang. Denne bredspektrede tilgang vil – er jeg klar over – aldrig være uden risici. Til gengæld synes den at være helt i De Unge Vildes ånd.

³ Se fx: Gottlieb 1983; Sørensen 1983b; Stjernfelt & Tøjner 1989; Ross 2004

⁴ Petermann 2013

Kapitel 1

Mytologisering i en brydningstid

1.1 De nye kunstnere

Når jeg indleder denne afhandling med en journalists påfaldende hurtige indkredsning af 'det 80'er-agtige', rører jeg allerede fra start ved ét af de dilemmaer, der knytter sig til en akademisk bearbejdning af 1980'ernes nye kunstnere: For hvad er det egentlig, der binder De Unge Wilde sammen? Ud fra et rent æstetisk perspektiv kan det i det mindste være svært at få øje på et egentligt fællestræk i det morads af kunstneriske udtryksformer, mere eller mindre åbenlyse inspirationskilder og mere eller mindre velgen-nemførte procedurer, der udgør den 'vilde' bølge i dansk kunsthistorie. Det fælles ligger måske mest i manglen på håndværksmæssig finish; i den hastige 'vi-gør-det-bare'-tilgang, der synes at præge en stor del af periodens mindre etablerede kulturscene. Og af samme grund er det sin sag at definere, hvem der har været 'inde', og hvem der har været 'ude' i forbindelse med fænomenet De Unge Wilde.

I forhold til at afgrænse mit felt har jeg derfor valgt at lade kunstens institutioner bestemme. Således har jeg valgt at bruge betegnelsen *De Unge Wilde*, fordi det er denne betegnelse, der optræder i oversigtsværker som *Ny dansk kunsthistorie* (1996), i kataloget til den første museumsudstilling af de nye kunstnere og til flere senere udstillinger; ikke mindst den retrospektive udstilling *De vilde 80'ere*, der kunne opleves på ARKEN i 2010. Det er samtidig dén betegnelse, som jeg har oplevet som mest samlende for dét nye, der fandt sted i dansk kunst i 80'ernes første halvdel.

Det er også med afsæt i kunstens institutioner, at jeg dømmer de kunstnere 'inde', der har været med i kunstneriske fællesskaber med betydning for dét, vi i dag kender som De Unge Wilde – det være sig atelierfællesskaber, udstillingssteder eller gruppeudstillinger, der i sin tid blev markedsført som 'vilde' eller senere er blevet forbundet med det af flere skriftlige eller mundtlige kilder. Først og fremmest drejer det sig om kunstnere fra *Kniven på hovedet* og *Værkstedet Værst*, hvis meritter jeg vil vende tilbage til mange gange, og som derfor kræver en nærmere præsentation først som sidst:

Kniven på hovedet var en gruppeudstilling, der fandt sted på Gentofte Kommunes Kunstbiblioteks udstillingssted Tranegården i perioden 2.-31. maj 1982. Her medvirkede Anette Abrahamsson (f. 1954), Peter Bonde (f. 1958), Peter Carlsen (f. 1955), Claus Carstensen (f. 1957), Dorte Dahlin (f. 1955), Berit Jensen (f. 1956), Søren Jensen (f. 1957), Steen Krarup (f. 1943), Kristian Dahlgård Larsen (f. 1958), Kehnet Nielsen (f. 1947), Jens Nørregaard (1946-1990) og Nina Sten-Knudsen (f. 1957), der alle var studerende ved Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedhuggerskole; også kaldet

Kanalen.⁵ At de var tilknyttet Kunstakademiet er værd at bide mærke i, al den stund at man herfra vægtede teoretiske diskussioner højt: ”vi er overbeviste om, at en billedkunstner bør have en forståelse af den politiske og kulturelle situation, som hans kunst kommer til at indgå i”, som det hedder hos Kunstakademiets daværende docent og snart efter rektor Else Marie Bukdahl (f. 1937) og professorerne Stig Brøgger (f. 1941), Hein Heinsen (f. 1935) og Albert Mertz (1920-1990) i forordet til en teoretisk tekstsamling fra 1984.⁶ Vi kan på denne baggrund tillade os at tillægge *Kniven på hovedet*-kunstnerne og de øvrige akademielever en vis teoretisk skoling. Nogle af kunstnerne fra *Kniven på hovedet* udstillede sammen flere gange siden; men som flere af tidens stemmer siden har fortalt, sluttede både punkens og De Unge Vildes storhedstid allerede med den tværkulturelle begivenhed *Gud & Grammatik* i foråret 1984.⁷

Værkstedet Værst var et kombineret atelierfællesskab, kunstscole og udstillingssted beliggende i et delvist nedbrændt telager ovenpå Eks-skolens Trykkeri på Rosenørns Allé 29; tæt ved det nuværende Forum i København. Lejemålet løb fra 1. januar 1982, og indtil ejendommen blev revet ned omkring nytåret 1983-84 (figur 2). Medlemmerne var som udgangspunkt Erik A. Frandsen (f. 1957) og Dorte Østergaard Jakobsen (f. 1957), hvis navne stod på lejekontrakten, samt Inger Bech Hansen (u.å.-1983), Ane Mette Ruge (f. 1955), den tyskfødte og akademiuddannede Christian Lemmerz (f. 1959) og den hollandskfødte og akademiuddannede Jacob Schokking (f. 1956). Endelig talte medlemmerne også Lars Nørgård (f. 1956), der kom til senere som elev ved stedets såkaldte ’eksperimenterende kunstscole’. *Værkstedet Værst* rådede blandt andet over en væv og en stentrykspresse og kan i det hele taget ses som et laboratorium, hvor mange forskellige medier og teknikker blev prøvet af. *Værkstedet Værst* spillede desuden en væsentlig rolle for mange andre end de faste kernemedlemmer. Blandt andet stod de bag gruppeudstillingen *Græsset maler koens ben*, der i februar 1983 forenede *Værkstedet Værst*-kunstnerne med især elever fra Kunstakademiet; herunder en del af dem, der havde været med på *Kniven på hovedet* året før.

Dermed har jeg imidlertid langt fra favnet alle de kunstnere, der kan kobles til De Unge Vilde – hvad enten man så vælger at lade dét beteg-

⁵ *Kniven på hovedet* og Kanalens kunstnere er præsenteret i: Andersen, Kirkegaard & Meier 1983: 44-76

⁶ Bukdahl et al. 1984: 11

⁷ *Gud & Grammatik* fandt sted på Charlottenborg i perioden 5.-27.5.1984 og var arrangeret af bl.a. kunstnerne Kurt Børge Simonsen og Morten Skriver. For kommentarer om begivenheden som afslutning på epoken, se fx: Poulsen 2010: 322-326; Kongstad & Vesterberg 2003: 308

Typiformular A 1979

Labor Lejekontrakt

Ansøgendes aflydende nr. 11. 1982

Samlet kr. **120,00** Geopart

§ 1. Partene og det lejede

1. Underskrift: **Kay Wilhelmsen A/S, Nylærmønstren 3, 3540 Farum**
 og **Jens Jacobsen og H. Frandsen, Kærsgade 6, 2. tv., 2200 N.**
 og **Jens Nielsen, Husumvej 86, 2700 Brøndhøj**

2. Lejedes: **lokale i ejendommen Rosenørns Allé 29, 2. etage**

3. Lejedes brugsformål: **250 m² tegnestue og lager**

§ 2. Lejens start og ophør

1. Lejemålet begynder den **01.01.1982**

§ 3. Lejen og dens betaling

1. Den årlige leje er kr. **12.000,00**, som betales på den af udløjeren anviste måde månedligt i **1. i en måned**.

2. Ved kontraktens underskrift er betalt kr. **1.500,00** for tiden fra **1. januar 1982** til **31.01.82**.

3. Som skudsikret depositum **4.000,00** kr. til sikkerhed for lejevens forpligtelse ved fratrædning og for betaling af værneregning.

4. Værneregningens periode begynder hvert år den **1. juli**

Form. 17. A. 4.
 Udarb. af Værkstedsrådet, Nørre Allé 118 København K.

Figur 2: Lejekontrakt for lokalerne Rosenørns Allé 29, der blev til *Værkstedet Værst*

ne et fænomen, en strømning eller ligefrem en periode i dansk kunst; en sammentømret gruppe var det under alle omstændigheder ikke! Hvis vi ganske forsigtigt vælger at kalde De Unge Vilde en 'bevægelse', skylder vi til gengæld at huske de kunstnere, der var organiserede omkring steder som *Værkstedet St. Kongensgade 61A*, værkstedskollektivet *Leifsgade, Galleri Deroute, Kongo* og *Galleri Sub-set*. Og endelig de kunstnere, der af den ene eller den anden bagvej, genvej eller omvej kom til at udstille sammen med de andre eller indgik i nye skabende fællesskaber med dem i løbet af 80'erne. En stor del af disse har siden fået plads i de danske museers samlinger, der i dag til sammen råder over 3474 værker skabt i 80'erne af kunstnere med tilknytning til De Unge Vilde. Navnene på de mange af kunstnerne, der således er sikret et efterliv, fremgår af optællingen bagerst i denne afhandling.⁸ Her skal for en god ordens skyld fremhæves tre af de kunstnere, der også medvirkede på *Græsset maler koens ben*: Inge Ellegaard (1953-2010), der gik på Kunstakademiet sammen med *Kniven på hovedet*-folkene; Lone Høyer Hansen (f. 1950), der som akademistuderende i årene 1980-1983 nåe-

⁸ Bilag 1

de at overlappe med dem; og den autodidakte Lars Ravn (f. 1959). Alle tre optræder senere i afhandlingen.

Nævnes skal også Ingunn Jørstad (f. 1953), Michael Kvium (f. 1955) og Sonny Tronborg (1953-2009), skønt deres betydning for De Unge Vilde i virkeligheden er mere perifær; først og fremmest fordi de så at sige 'kom til for sent'. Ikke desto mindre var de som medlemmer af *Performancegruppen VÆRST* sammen med Christian Lemmerz ophavsmænd og -kvinde til det udsagn, der også udgør titlen på denne afhandling: *Vi har ikke noget at sige, men vi gør det så koncentreret som muligt* var titlen på en performance, som gruppen opførte på Galleri Kongo i København i 1985.⁹ Det er samtidig et udsagn, der i sin kobling mellem desillusioneret fjollethed og ætsende ironi synes at tage De Unge Vildes kunstneriske projekt på kornet, for hvad stiller man egentlig op, når man ikke har noget (nyt) at ytre sig om?

Med De Unge Vildes entré i dansk kunstliv var det tilsyneladende slut med at 'sige' noget i betydningen: ytre et budskab. Men det var langt fra slut med at larme, forstyrre og skabe ravage. De Unge Vilde var ikke skandalekunstnere, som vi kender dem fra de avantgardebevægelser, der kom før dem. Men de var alligevel skandaløse i deres konstante insisteren på at blive set og få plads. Og som vi skal se, stillede deres ellers så umiddelbare og ofte overtydelige stil faktisk ganske store krav til det publikum, der gennem de seneste årtier havde måbet over minimalisme og konceptkunst indenfor murene af kunstens traditionelle institutioner – og rystet på hovedet over 60'er-avantgardens forsøg på at bringe kunsten ud til folket i form af aktioner og happenings udenfor institutionernes mure.

⁹ En fotoserie fra performanceen findes i: Kvium & Lemmerz 1985. Her er den tituleret *Vi har ikke noget at sige, men vi gør det så koncentreret som muligt* og tilskrevet Kvium og Lemmerz. På begge kunstneres hjemmesider optræder performanceen imidlertid med titlen *Vi har ingenting at sige, men vi gør det så koncentreret som muligt*, og på Lemmerz' hjemmeside er den tilskrevet Performancegruppen VÆRST. Ann Lumbye Sørensen beskriver performanceens forløb i: Lumbye Sørensen 2009: 26-30. Her fremgår det, at Lemmerz og Kvium var de eneste medvirkende, men ikke, om de øvrige medlemmer af Performancegruppen VÆRST var en del af tilrettelæggelsen heraf.

1.2 Mod et kunsthistorisk paradigmeskift?

Når De Unge Vilde er så vanskelige at sætte i kunsthistorisk bås, skyldes det formentlig, at de dukker op på et tidspunkt, hvor Verden på mange måder er i opbrud: Nok har røgen for længst lagt sig på den verdenshistoriske scene ovenpå to verdenskrige og et værdimæssigt omkalfatrende ungdomsoprør. Og nok er avantgardebevægelsernes skandaløse manifestationer på den kunsthistoriske scene ved at være dampet af. Men måske netop derfor synes atmosfæren ved udgangen af 1970'erne at være fortættet med forestillinger om en ny måde at se, tænke og være i Verden på. Ikke for ingenting formulerer den franske filosof Jean-François Lyotard (1924-1998) sin berømte teori om *det postmoderne* og opgøret med *de store fortællinger* i 1979,¹⁰ hvorefter en lang række teoretikere indenfor forskellige fagfelter tager fat på diskussioner om det postmoderne og postmodernistiske.

Som vi senere skal se, kredser diskussionerne om det postmoderne og postmodernistiske især om ophøret af et lineært historisk narrativ og om en opløsning af de kendte begreber. Dermed lægger de sig op ad en anden diskussion, som med jævne mellemrum dukker op i kunsthistorien; nemlig diskussionen om, hvilke begreber og kriterier, der skal være styrende for, at et givent kunstværk bliver klassificeret som kunst. Denne diskussion står centralt i kunsthistorikeren Merete Sanderhoffs (f. 1978) bog *Sorte billeder. Kunst og kanon*, der oprindeligt blev skrevet som en prisopgave i forlængelse af debatten om *Den danske Kulturkanon* i 2005. Med afsæt i syv danske og en enkelt norsk samtidskunstner argumenterer hun her for, at den danske kunsthistoriepraksis fortsat hænger fast i et kunstbegreb, der rækker tilbage til avantgarden før 1970 og derfor ikke kan rumme kunstnere med en mere eksistentiel, fortællende og håndværksmæssigt raffineret tilgang til værket. Sanderhoff kategoriserer disse kunstnere som *passionister* med udgangspunkt i den høje grad af patos, der kendetegner deres malerier.¹¹ Vi vil senere ganske kort berøre deres rolle i den nyere danske kunsthistorie i en diskussion om de retninger, som De Unge Vilde har medvirket til at udstikke for kunsten. For nu vil vi hæfte os ved de overvejelser, som Sanderhoff gør sig i forbindelse med sin introduktion af passionisterne, og som i høj grad handler om lødighed og – som hun skriver – ”*state of the art*”.¹²

Som Sanderhoff pointerer, er det det til enhver tid herskende kunstbegreb, der afgør, hvad der dømmes inde og ude i forhold til kunstinstitutionen. Hendes afdækning af de mekanismer, der er styrende for alle tiders

¹⁰ For en yderligere præsentation af Lyotards ræsonnement henviser jeg til kap. 2.2 samt Lyotard 1979a; Lyotard 1986; Brügger 2006; Stjernfelt 1995: 514-520

¹¹ Sanderhoff 2007: 37-42

¹² Sanderhoff 2007: 16

kunstbegreber, går via den amerikanske fysiker, historiker og videnskabsfilosof Thomas S. Kuhn (1922-1996).¹³ I 1962 lancerede han sin teori om *paradigmer* som et voldsomt frontalangreb på samtidens videnskabelige praksis. Groft sagt gjorde han op med den logiske positivisme, der forudsatte, at naturen var bygget op af rationelle begreber, som kunne påvises gennem iagttagelser og eksperimenter – og at naturvidenskabelige forskere med andre ord ville kunne nå frem til intet mindre end *sandheden*, hvis blot de udførte deres forskning omhyggeligt og regelret.¹⁴ I sin bog *Videnskabens revolutioner* påpeger Kuhn i stedet, hvordan naturvidenskaben gentagne gange har været på afveje, og hvordan man i disse mørklagte perioder netop har været tilbøjelig til at gøre sig iagttagelser og udføre eksperimenter, der underbyggede den herskende forestilling om Verdens sande beskaffenhed. Eksempelvis havde mange astronomer gennem en årrække observeret Uranus, men uden videre antaget, at der var tale om en stjerne, indtil William Herschel (1738-1822) i 1781 reviderede næsten 100 års forestilling om solsystemets opbygning ved at påvise eksistensen af endnu en planet ved hjælp af et specialbygget teleskop.¹⁵ Herschels opdagelse clashede således med datidens udgave af dét, der hos Kuhn kaldes *normalvidenskaben*,¹⁶ og som hidtil havde været styrende for, hvad forskere såvel som lægmænd rent faktisk var i stand til at *se*. Med andre ord peger Kuhns teori i retning af, at forskellen på en naturvidenskabelig og en humanistisk eller sociologisk forskningstradition måske ikke er så stor, som mange fortsat forestiller sig; men at selv noget så 'objektivt' som vores sansninger er styret af forudindtagne forestillinger om, hvordan Verden er skruet sammen.

Kuhns tanke er herefter, at videnskabens historie udfolder sig som perioder med en bestemt normalvidenskab, der så afbrydes pludseligt af revolutionerende opdagelser som Herschels. Sådanne opdagelser bryder den videnskabelige konsensus og indvarsler et nyt paradigme med en ny normalvidenskab, der vel at mærke ikke nødvendigvis repræsenterer en højere sandhed, men *en anden sandhed*.¹⁷ Dermed sår Kuhn også tvivl om, hvor vidt videnskabens historie overhovedet kan fortælles som et lineært forløb:

”Lærebøger begynder [således] med at afstumpe forskerens sans for sit fags historie og giver sig så til at erstatte det, de har fjernet. Det er almindeligt, at videnskabelige lærebøger indeholder blot en lille smule historie, enten i indledningen eller – hyp-

¹³ Sanderhoff 2007: 15-34

¹⁴ Andur Pedersen 1995: 8-10

¹⁵ Kuhn 1962: 157

¹⁶ Kuhn 1962: 123-124; Sanderhoff 2007: 16-17

¹⁷ Andur Pedersen 1995: 30

*pigere – i spredte henvisninger til en tidligere tids store helte. Sådanne henvisninger får både studenter og fagfolk til at føle sig som deltagere i en lang historisk tradition. Men den tradition, videnskabsmænd udleder af lærebøger og kommer til at føle sig som deltagere i, har faktisk aldrig eksisteret.”*¹⁸

Kuhns skepsis overfor begreber som 'tradition' og 'videreudvikling' leder snarere i retning af et evolutionært syn på videnskabelig udvikling – en *survival of the fittest*-tænkning overført fra dyre- og plantearter til idéer og teorier.¹⁹ Overført til en kunsthistorisk sammenhæng vil det betyde, at kunsten ikke afspejler menneskehedens udvikling i retning af større håndværksmæssig eller intellektuel formåen. Tværtimod vil kunsthistorien skulle anskues som en ujævn cyklus af skiftende tiders mere eller mindre tydelige strategier og holdninger til fortidens kunst – tænk blot på, hvordan Middelalderens kunst blev forkastet som 'primitiv' i den italienske renæssance for siden at genopstå som vidnesbyrd om fortidens storhed i romantikken. Da Kuhn skriver sin bog i 1962, er han da også på det rene med, at hans samtids normalvidenskab i bred forstand står overfor et brud: "Forskning indenfor dele af filosofien, psykologien, lingvistikken og selv kunsthistorien tyder i dag sammenfaldende på, at der er noget galt i det traditionelle paradigme",²⁰ som han skriver. I Kuhns øjne befinder også kunsthistorien sig dermed i en yderposition, hvor en *postparadigmatisk* fase snart vil afløses af en fremtidig normalvidenskabs *præparadigmatiske* fase.

Kuhn kommenterer ikke sin samtids kunst i særlig grad. Et fristende gæt er dog, at han har øje for, hvordan skiftende avantgardebevægelser op igennem 1900-tallet har skubbet til kunstbegrebet og efterhånden gjort avantgardens institutionskritik, materialeeksperimenter og mediemæssige mangfoldighed til de lødighedskriterier, der gælder for bedømmelsen af al kunst. Vi kan samtidig overveje, om Kuhn allerede i 1962 aner det paradigmeskift, som postmodernismen kan udlægges som, og som i 2007 får Sanderhoff til at foreslå et "mangfoldighedsparadigme" som erstatning for et paradigme baseret på avantgardistiske værdier.²¹ Dermed ville Kuhns samtid udgøre en postparadigmatisk periode, der ved indgangen til 1980'erne er ved at glide over i en præparadigmatisk periode, der siden måske vil kunne fuldbyrdes i det mangfoldighedsparadigme, som Sanderhoff foreslår.

¹⁸ Kuhn 1962: 177 (overs. Knut Haakonsen)

¹⁹ Andur Pedersen 1995: 28; Sanderhoff 2007: 200

²⁰ Kuhn 1962: 162 (overs. Knut Haakonsen)

²¹ Sanderhoff 2007: 192-201

1.3 Ny energi – 'ny' kunst

En sådan udlægning af kunsthistorien er selvfølgelig tankespind. Læner vi os op ad Kuhns 'evolutionshistoriske' syn på videnskab, vil dét på den anden side gælde for al videnskabelig tænkning i udgangspunktet. Og som jeg vil udfolde i de følgende kapitler, er der talrige grunde til at tro på, at De Unge Vilde ved deres fremkomst i starten af 1980'erne rent faktisk indvarsler noget nyt – også selvom de både i deres medievalg, metoder og motiver peger tilbage til den 'tradition', som Kuhn forkaster.

Ny er i hvert fald den energi, hvormed en stort set ukendt flok kunstnere omkring 1982 indtager den danske kunstscene. Mentaliteten blandt 80'ernes nye kunstnere i Danmark synes med nutidige øjne at have været præget af en høj grad af iværksætterånd: Der blev startet gallerier, fællesværksteder og sågar en ny eksperimenterende kunstscole. Der blev udstillet, afholdt koncerter og festivals. Og ganske inspirerende synes denne iværksætterånd at være opstået mere eller mindre ud af ingenting. Det er dette 'ingenting', der i Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjners 80'er-monografi *Billedstorm* kaldes "Det Sorte Hul":

*"Var de store ideologier og sansninger fordampet, befandt man sig i et forsvindingspunkt, hvor sproget, overfladen, formerne, tegnene stod tilbage som skeletter uden selvfølgelig sammenhæng på den ene side – og hvor kroppen og dens helt nære sansninger og modulationer stod tilbage på den anden."*²²

Læg hertil en stadig altdominerende '68-generation, et samfund præget af arbejdsløshed og lavkonjunktur og en politisk verdensscene præget af smuldrende statsformer, og der tegner sig et mildest talt trøstesløst billede af de tidlige 80'ere. De Unge Vilde blev dem, der i dette antiklimatiske scenario formåede at skubbe til det kunstbegreb, der havde vundet frem fra midten af 60'erne og efterhånden var blevet en selvfølge. Her var kunstnerne, der formåede at få ørenlyd, sætte ting i gang og skabe noget.

Hvori dette 'noget' består, er et vidt begreb. Som det hedder hos kunsthistoriens *grand old man* Heinrich Wölfflin (1864-1945), er alt ikke muligt til alle tider.²³ Men lige netop i forhold til 80'ernes nye kunstnere synes 'alt' rent faktisk at have været muligt – måske netop fordi intet (nyt) umiddelbart var muligt. Ikke for ingenting talte den italienske kurator Achille Bonito Oliva (f. 1939) i sin dengang epokegørende bog *La Transavanguardia Italiana* (1980) om et opgør med den "lingvistiske darwinisme", der

²² Stjernfelt & Tøjner 1989: 9

²³ Wölfflin 1917: 11

fordrede, at al ny kunst nødvendigvis måtte være bedre end den forudgående for at blive skrevet ind i kunsthistorien²⁴ (et synspunkt, der i øvrigt ligner Kuhns tanke om, at historien ikke bevæger sig lineært fremad mod stadige forbedringer men snarere forløber ujævnt og cyklisk). I lighed med deres italienske kolleger, der brød igennem i 70'ernes sidste år, foregav De Unge Vilde da heller ikke at have skabt noget nyt eller fremragende: "Vi er ikke originale, mere influeret", hed det ligefrem i en manifestlignende præsentation hos Værkstedet Værst.²⁵

²⁴ Oliva 1983 (1980): 6. Originalteksten lyder: "Linguistic Darwinism".

²⁵ Bech Hansen m.fl. 1983: 32

1.4 *Zeitgeist*-udstillingen og Hegels historiesyn

Den manglende kunstneriske nyhedsværdi til trods tales der temmelig meget om 80'erne som en periode, hvor der herskede en ganske særlig tidsånd. *Zeitgeist* var den sigende titel på en af periodens væsentlige udstillinger; sammensat af et højprofileret kuratorteam og præsenteret i Martin-Gropius-Bau i Berlin i 1982²⁶ – og angiveligt et tilløbsstykke for de kunstnere, der på dansk grund allerede året efter fik prædikatet De Unge Vilde med slet skjult reference til de tyske *Neue Wilde* eller *Junge Wilde*.²⁷ Hvor mange, der talte om *Zeitgeist*, og hvor mange, der rent faktisk tog til Berlin og så den, står ikke helt klart. Sikkert er det dog, at Erik A. Frandsen, Dorte Østergaard Jakobsen og Lars Nørgård rapporterede fra udstillingen både i tegneserieform og i en artikel i tidsskriftet *CRAS*²⁸ (figur 3). Fra akademielevernes fløj så Nina Sten-Knudsen efter eget udsagn udstillingen ”efter alle de andre”.²⁹ Ophavsmændene til *Zeitgeist* var den græske kunsthistoriker Christos M. Joachimedes (f. 1932) og den engelske kurator Norman Rosenthal (f. 1944), der i fællesskab havde arrangeret udstillingen *A New Spirit in Painting* på Royal Academy i London året før og tidligere desuden udstillinger med det tyske avantgardefænomen Joseph Beuys (1921-1986).³⁰ Som Joachimedes skriver i udstillingens katalog, var de 45 kunstnere, der medvirkede på *Zeitgeist*, valgt ud, fordi de repræsenterede tre forskellige generationer, som alle arbejdede med maleri eller skulptur, og som alle udgjorde ”en tydelig modposition til den akademisk stivnede minimalisme”.³¹

²⁶ Udstillingen var iværksat af kunsthistorikerne Christos M. Joachimedes (f. 1932) og Norman Rosenthal (f. 1944) og kurateret af et team bestående af Eberhard Roters (1929-94), grundlægger af Berlinische Galerie; Lucie Schauers (1926-2011), forkvinde for Neuen Berliner Kunstverein; Wieland Schmied (1926-2014), forfatter, kunstkritiker og kurator på bl.a Documenta 6 (1977); Hans-Hermann Stober, der i dag er på Top 200 over Verdens førende kunstsamlere; og Barbara Jacobson. Udstillingen åbnede 16.10.1982 og sluttede 16.1.1983

²⁷ 'De Unge Vilde' optræder første gang i titlen på udstillingen *Uden titel – de unge vilde* på Aarhus Kunstmuseum i 1983

²⁸ Frandsen, Østergaard Jakobsen & Nørgård 1983. Ifølge Lennart Gottlieb besøgte Lars Nørgård faktisk ikke *Zeitgeist*, men fik alligevel sit navn på anmeldelsen (Gottlieb 2008: 71)

²⁹ Interview med Nina Sten-Knudsen 26.10.2015

³⁰ De to arrangerede sammen udstillingen *Art into Society; Society into Art; Seven German Artists*, der fandt sted på Institute of Contemporary Arts i London i 1974. Joachimedes arrangerede desuden den retrospektive Beuys-udstilling *Richtkräfte* på Neue Nationalgalerie i Berlin i 1977.

³¹ Joachimedes 1982: 10. Originalteksten lyder: ”Indem wir von der mittleren und jüngeren Generation von Künstlern ausgegangen sind, die durch die Überzeugungskraft ihrer

Seks af dem havde medvirket på udstillingen *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden* i Neue Galerie i Aachen i foråret 1980;³² fire var på Venedig Biennalen senere samme år blevet præsenteret som *Transavantguardia*;³³ to havde medvirket på *A New Spirit in Painting*;³⁴ tre var medstiftere af Kölner-værkstedet *Mülheimer Freiheit*³⁵ og atter tre af *Galerie am Moritzplatz* i Berlin,³⁶ der begge blev set som eksponenter for tidens nye 'vilde' maleri.

Som udstillingstitlen *Zeitgeist* signalerer, var "udstillingens udgangspunkt (...) *i dag*";³⁷ altså et blik på de nyeste tendenser på kunstscenen anno 1982. At udstillingen netop fik denne titel, kan forekomme en anelse paradoksalt, al den stund at de 45 medvirkende kunstnere for en stor dels vedkommende netop havde gjort deres entré på kunstscenen ved meget tydeligt at låne fra alle mulige *andre* tider i kunsthistorien. Det gælder for de italienske kunstnere fra *Transavantguardia*, de amerikanske og britiske kunstnere fra *A New Spirit in Painting*, de unge tyske kunstnere fra *Mülheimer Freiheit* og *Galerie am Moritzplatz* og de 'postfauvistiske' kunstnere fra *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden*, hvis rolle vi i øvrigt vil vende tilbage til. Alle er de kunstnere, der er blevet taget til indtægt for en fornyelse af især maleriet, men som samtidig er blevet opfattet som en slags 'genbrugskunstnere', hvis værker efterligner motiver og malemåder fra en svunden tid. Og hermed er vi fremme ved en væsentlig pointe med *Zeitgeist*-udstillingen: At tidsånden anno 1982 på sin vis var en ånd af 'ikke-tid'; at tiden i kronologisk forstand syntes opløst ved indgangen til 80'erne. Og at dét at kalde udstillingen *Zeitgeist* således kan opfattes som en dybt ironisk handling; idet man hermed påberåber sig noget, man ikke længere har og heller ikke tror på muligheden af. For så vidt er udstillingen symptomatisk for de teoridannelser om postmodernismen og det postmoderne, som blev udfoldet og diskuteret i tiden, og som vi vil zoome ind på i det følgende kapitel.

Inden vi kommer så langt, giver det imidlertid mening at se nærmere på selve forestillingen om *Zeitgeist*; et begreb der først og fremmest tilskrives

Arbeit eine deutliche Gegenposition zum akademisch erstarrten Minimalismus bezogen, sahen wir plötzlich aus einer neuen Perspektive die Arbeit von Künstlern der vorangehenden Generation – allen voran die von Joseph Beuys."

³² Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüperz og Susan Rothenberg

³³ Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente og Mimmo Paladino

³⁴ David Salle og Julian Schnabel

³⁵ Peter Bömmels, Walter Dahn og Jiri Georg Dokoupil

³⁶ Rainer Fetting, Helmut Middendorf og Salomé

³⁷ Joachimedes 1982: 10. Originalteksten lyder: "Die Ausgangspunkt der Ausstellung ist *heute*."



Figur 3: Erik A. Frandsen, Dorte Østergaard Jakobsen & Lars Nørgård: Tegneseriereportage fra *Zeitgeist*, uddrag, 1982-83

G. W. F. Hegel (1770-1831), skønt betegnelsen faktisk ikke optræder ordret nogetsteds i hans filosofiske produktion.³⁸ Når den alligevel har hæftet sig så solidt fast på Hegels forfatterskab, skyldes det nok til dels, at Hegel var den første filosof, der for alvor kobledede menneskets væsen sammen med den kulturhistoriske udvikling fremfor at operere med en forestilling om en tidløs og uforanderlig menneskelig 'fornuft' eller 'natur'.³⁹ Tværtimod taler Hegel om ånd (*Geist*) som en enhed (eller på Hegelsk: en *syntese*) af den såkaldt *logiske idé* og det faktum, at der findes en natur, som bare 'er' uden at være bevidst. Den logiske idé indebærer netop, at vi *bliver til*, fordi vi *bliver bevidste* og dermed ikke er 'intet'; altså en slags forlængelse af René Descartes berømte citat "Jeg tænker, altså er jeg til".⁴⁰ 'Ånd' hos Hegel

³⁸ Magee 2010: 262

³⁹ Koch 2004: 211

⁴⁰ Osborne & Edney 1994: 117

handler altså om at være kommet til bevidsthed om sig selv.

Forestillingen om, at der til enhver tidsalder knytter sig en særlig 'ånd', hænger netop sammen med Hegels skelnen mellem den enkeltes bevidsthed og *Weltgeist*; altså 'verdensånden' eller *den absolutte ånd*.⁴¹ I Hegels tænkning er alting forbundet; den enkelte del kan kun erkendes som en del af helheden, og alt kan i princippet erkendes. Når dette er muligt hos Hegel, skyldes det en grundlæggende præmis om, at Verden er dynamisk, fordi de mennesker, der bebor den, konstant udvikler sig frem mod større selvbevidsthed. Således vedbliver mennesket at tilegne sig nye erkendelser, som dog hurtigt nedbryder sig selv indefra. Vores erkendelser får os nemlig til at fremsætte *teser*, der konsekvent udfordres af *antiteser* for så at forene sig med deres modsætninger i *synteser* (eller sådan bliver Hegels system i det mindste oversat i den filosofiske oversigtslitteratur).⁴² Vi kan med andre ord ikke påstå noget uden samtidig at anerkende muligheden af, at det modsatte kunne være tilfældet, og derfor er alle idéer en syntese af en påstand (en tese) og et modargument (en antitese), der så igen udfordres af et nyt modargument (en ny antitese), der samler sig i en ny syntese etc. Det er denne proces, der kendes som Hegels *dialektik*, og som hos Hegel når sit klimaks i *den absolutte idé*, *den absolutte ånd* og *den absolutte viden*; alt efter om det nu er logikken, verdensudviklingen eller udviklingen af menneskets selvbevidsthed, man beskæftiger sig med.⁴³ Og det er vel at mærke en proces, der – vil jeg hævde – godt kan indlæses i Kuhns forestilling om paradigmeskift, skønt Kuhns arbejde ofte ses som et opgør med sin tids hegelianisme på grund af Kuhns afvisning af en større 'sandhed', der en dag vil åbenbare sig.⁴⁴ Ifølge den danske filosof Carl Henrik Koch (f. 1938) foregår udviklingen hos Hegel nemlig i kvalitative spring, hvor menneskeheden ikke først og fremmest erkender *mere*; men hvor nye begreber erstatter dem, der tidligere har været centrale for vores opfattelse af Verden.⁴⁵

Med til Hegels 'dialektiske' ræsonnement hører også, at virkeligheden ikke er noget, der befinder sig udenfor mennesket, men tværtimod er noget, mennesket selv skaber.⁴⁶ Derfor er det heller ikke overraskende, når Hegel i en af sine forelæsninger skal have udtalt, at "ingen mand kan overskride sin egen tid, for hans *tids* ånd er også *hans* ånd".⁴⁷ Følgelig skelner Hegel

⁴¹ Her er det væsentligt at bide mærke I, at begrebet 'ånd' hos Hegel betegner praktisk talt alt, hvad der ikke er materielt. Se fx: Koch 2004: 212

⁴² Se fx: Koch 2004: 214-216; Hartnack 1995: 268; Osborne & Edney 1994: 114, 116

⁴³ Koch 2004: 212

⁴⁴ Andur Pedersen 1995: 30

⁴⁵ Koch 2004: 214

⁴⁶ Osborne & Edney 1994: 114-118

⁴⁷ Magee 2016: 262. Citatet stammer fra en af Hegels forelæsninger om filosofiens

mellem en *subjektiv ånd*, der beror på menneskets egen bevidsthed, og en *objektiv ånd*, der så at sige udgør legemliggørelsen af menneskets bevidsthed i form af et samfunds sociale fællesskaber, institutioner og politiske apparat. Disse to former for ånd forener sig netop til en syntese i *den absolutte ånd*; altså Weltgeist. Væsentligt er også, at den Zeitgeist, der hersker i en given periode, naturligvis følger det dialektiske princip og dermed udgør et stadie på vejen mod Weltgeist – et stadie som Hegel i øvrigt selv mente at have opnået; idet han anså sin samtids preussiske stat for at være den mest fuldendte statsform.⁴⁸ Dén Zeitgeist, der hersker i en given tidsalder, vil følgelig altid være et vidnesbyrd om en højere grad af selvbevidsthed end dén, der har gjort sig gældende i dens nære fortid, som den om ikke andet vil udgøre et tidligt stadie i en metaforståelse af. 1980'ernes Zeitgeist er altså præget af en højere selvbevidsthed end for eksempel 1960'ernes – uanset om nogle af Hegels mange arvtagere måtte påstå, at man med '68-oprøret havde set lyset og fundet frem til den absolutte idé (tyve år efter nazismens fald ville de formentlig ikke sige 'Weltgeist' grundet ordets noget totalitære klang).

Hegel formulerede sin historiefilosofi i årene omkring Preussens indlemelse i Frankrig under Napoleon. Den stat, der var under konstruktion på Hegels tid, var måske nok forankret i den franske revolutions idéer om frihed, lighed og broderskab; men med tanke på Napoleons dispositioner i ind- og udland og hans udnævnelse af sig selv til kejser, kan man selv sagt sætte spørgsmålstegn ved hans berettigelse som demokratisk leder. Alle rimelige indvendinger til trods opererer Hegel imidlertid med frihed som sit fuldkomne slutmål. For at blive fuldstændig frit må mennesket først opnå absolut viden, der som nævnt er forbundet med indsigt i udviklingen af menneskets selvbevidsthed. Som Carl Henrik Koch skriver, handler dette om at opnå ”en erkendelse, som ikke er bestemt af eller bundet til en bestemt fase i menneskehedens udvikling, men er viden om udviklingen i sin helhed. På udviklingens højeste trin overskuer bevidstheden verdenshistorien.”⁴⁹ Man kan dermed sige, at indfangningen af en bestemt epokes Zeitgeist – afdækningen af hvori den består, hvordan den er opstået, hvad den erstatter – er et skridt på vejen til at opnå den fuldstændige forståelse, som er idealet hos Hegel, og som vil føre til frihed. Det er dermed en på mange måder løfterig titel, der bærer start-80'ernes store tyske generationsudstilling frem.

Som jeg allerede parentesisk har antydnet, har nogle af de idealer, som

historie fra 1805. Originalteksten i Magees oversættelse lyder: ”no man can overleap his own time, for the spirit of his time [der Geist seiner Zeit] is also his spirit”; kursiveringerne er mine.

⁴⁸ Osborne & Edney 1994: 114, 118

⁴⁹ Koch 2004: 212

knytter sig til forestillingen om *Zeitgeist*, samtidig haft nogle problematiske konnotationer i et Tyskland, der i 1982 stadig kæmpede med massive fortrængninger i forhold til sin fortid som nazistisk diktatur og fortsat var opdelt i et Øst- og et Vest-. Meget sigende ligger Martin-Gropius-Bau klos op ad Berlinmuren; på vestsiden men med udsigt til DDR fra bygningens øverste vinduespartier – og i øvrigt i den by, som var Preussens hovedstad, mens Hegel skrev sine lovprisninger af den preussiske statsform, og som for den sags skyld også havde status af hovedstad i Hitlers Nazityskland. Udstillingsbygningen er fra 1881 men måtte undergå en gennemgribende restaurering efter 2. Verdenskrig og var først genåbnet, året før *Zeitgeist* åbnede. I disse rammer kan Hegels idealisme – hans orientering mod det absolutte, hans preussiske nationalisme og forestillinger om menneskets ubegrænsede åndelige potentiale – have fået noget fascistoidt over sig. Hele forestillingen om, at mennesket er en brik i et større system, må på den anden side have afgivet en ram bismag med udsigten til et tillukket socialistisk diktatur så at sige i udstillingsbygningens baghave. Således kan man tale om, at både titel og lokalitet udgjorde ret markante paratekster til de værker, der var med på *Zeitgeist*, hvad en del af de medvirkende kunstnere da også valgte at kommentere i deres værker⁵⁰ (figur 4-6). Og man kan forsigtigt foreslå, at et opgør med det nazistiske tabu i Tyskland – og et opgør med måden at tale om politiske ideologier på i det hele taget – synes at indgå som en del af den tidsånd, der tegner 1980'erne som årti og fik betydning for de kunstnere, der havde deres debut omkring årtiets begyndelse.

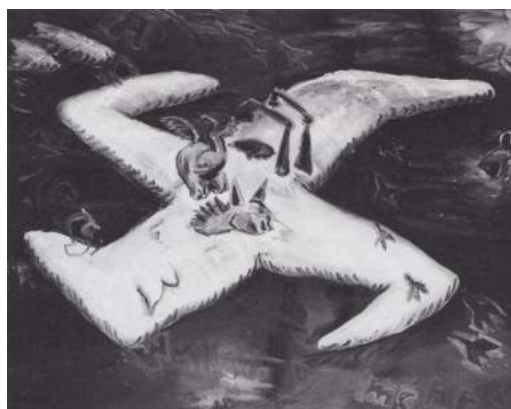
⁵⁰ Se evt.: Prinz & Diehl 1982: upag.; Calvocoressi 1983:120



Figur 4: Andy Warhol *Stadium*, 1982



Figur 5: Werner Büttner *Badende Russen II*, 1982



Figur 6: Jörg Immendorff *A. O. Was willst du mehr*, 1982

1.5 Fra *Les Nouveaux Fauves* til *De Unge Wilde*

Ret indlysende åbner forestillingen om en kollektiv tidsånd samtidig for nogle grove generaliseringer, der i dette tilfælde truer med at reducere hele 80'ernes kunstneriske produktion til et postmodernistisk miskmask af genbrugte stilarter med mere eller mindre tydelig ideologikritisk brod. Sådanne generaliseringer er – i forhold til 80'erne som i al anden kunsthistorisk skrivning – problematiske og udgør faktisk et særligt problem lige netop i fortællingen om *De Unge Wilde*. Selve navnet bygger nemlig efter alt at dømme på en misforståelse, der netop er affødt af en lovlig veloplagt historieforenklings. Således skriver Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner i 1989 følgende om det nye tyske maleri:

”Al snakken om subjektivismen og ’ny-ekspressionisme’ passede bedst på Berliner-gennembruddet i Tyskland, der på den ene side sprang ud af Berliner-undergrundens BZ’ere, bøsser og punkkoncerter – også motivisk –, på den anden side knyttede trådene bagud til århundredets tidlige tyske ekspressionisme i en ’hæftig’, tung og mørk kolorisme – Rainer Fetting, Bernd Zimmer, Helmut Middendorff, Salomé, Ina Barfuss. Bag disse tyske gennembrud lå den tyske halvfjerds-generation, der allerede havde genoptaget maleriet – Georg Baselitz, A. R. Penck, Anselm Kiefer, Markus Lüperz og Jörg Immendorf –, ofte med politiske motiver; men dennes relative seriøsitet blev fuldstændig overbudt af den uendelighed af ironi, der bar köln-gennembruddet. Inspireret af italienerne, der tidligere havde udstillet i Köln, dannedes her gruppen Mülheimer Freiheit – Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil, H. P. Adamski, Gerard Kever, Gerhard Naschberger, Peter Bömmels, der overgik italienerne i stilcitatater, også fra massekultur og reklame, og gjorde deres billeder til satirisk maleriske ’ordspil’, både i forhold til titler, tradition og kunstinstitution. I 1980 udstillede mange af dem på kunstmuseet i Aachen, hvis direktør med en ironisk gestus døbte udstillingen ’Les nouveaux fauves. Die neuen Wilden’ med henvisning til faunisterne – kunstnerne tog som nævnt disse kunsthistoriske betydninger med distance.”⁵¹

Stjernfelt og Tøjners lange opremsning emmer nærmest af 80'er-Zeitgeist med de mange kunstnernavne og ord som ”ny-ekspressionisme”, ”ironi”,

⁵¹ Stjernfelt & Tøjner 1989: 12

”stilcitatser” og ”satirisk maleriske ’ordspil’”. Sandt er det også, at udstillingen *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden* henviste til fauvisterne og blev den direkte anledning til, at man i Tyskland begyndte at tale om Die Neue Wilde – og i Danmark siden om De Unge Vilde. Wolfgang Becker (f. 1936), der i 1980 var direktør for kunstmuseet Neue Galerie – Sammlung Ludwig i Aachen⁵² og initiativtager til udstillingen, har imidlertid gentagne gange afvist enhver sammenhæng mellem udstillingen i Aachen og de kunstnere, der i dag kendes som Die Neue Wilde i Tyskland.⁵³ Hans afvisning handler dels om, at de 34 kunstnere, der medvirkede på *Les Nouveaux Fauves*-udstillingen, rent faktisk var nogle andre, end dem, der i dag forbindes med Die Neue Wilde – af de mange, som Stjernfelt og Tøjner opremser, var det faktisk kun Georg Baselitz (f. 1938), Jörg Immendorff (1945-2007), Anselm Kiefer (f. 1945), Markus Lüperz (f. 1941) og A. R. Penck (f. 1939), der var med; Immendorff i øvrigt kun med et enkelt værk og Kiefer med to. De kunstnere, der kom til at lægge navn til strømmingen i Tyskland, er således ikke dem, der rent faktisk kom til at udgøre den, men et lille udvalg af kunstnere, der er en halv eller en hel generation ældre end 80’ernes nye malere, samt en række andre, fortrinsvis amerikanske kunstnere.⁵⁴ Becker fastholder desuden at have ignoreret de senere Neue Wilde-kunstnere af æstetiske årsager, fordi han efter eget udsagn ”er frankofil”, ”hader tysk ekspressionisme” og alene udvalgte kunstnerne på *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden*, fordi han så en lighed mellem deres værker og de værker, der var karakteristiske for kunsthistoriens første *fauves* (’vilde’); altså franske kunstnere som Henri Matisse (1869-1954) og André Derain (1880-1954).⁵⁵

Bortset fra de fem ældre tyske kunstnere, som Stjernfelt og Tøjner nævner, og som også var med på *Zeitgeist*, er det da heller ikke kunstnerne fra *Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden*, der nævnes som forbilleder, når de danske ’vilde’ kunstnere præsenteres i danske udstillingskataloger. Det er derimod deres jævnaldrende fra Mülheimer Freiheit og Galerie am Moritzplatz, som Stjernfelt og Tøjner også nævner. Derudover henvises lejlighedsvis til de italienske transavantgardister Sandro Chia (f. 1946), Francesco Clemente (f. 1952), Enzo Cucchi (f. 1949), Nicola de Maria (f. 1954) og Mimmo Paladino (f. 1948), hvis betydning vil blive belyst i afhandlingens sidste hovedkapitel. Den direkte inspiration fra Tyskland og Italien har antagelig handlet om de danske kunstneres behov for at finde en ny kunstnerisk tilgang at spejle sig i, mens Eks-skolens medlemmer blev gråhårede omkring dem. Men som vi skal se i det følgende, har der formentlig også ligget et

⁵² I dag: Ludwig Forum für Internationale Kunst

⁵³ Se fx: Nemeček 1999: 145

⁵⁴ Jf. Bilag 2

⁵⁵ Samtale med Wolfgang Becker på Kunstsammlung Ludwig Aachen, 21.10.2015

markedsføringsmæssigt potentiale i at koble sig på de nye europæiske tendenser – ikke mindst for de gallerister og museumsfolk, der påtog sig at bære De Unge Vilde frem i det danske kulturlandskab.

1.6 På særlige vilkår?

Det er almindeligt kendt, at De Unge Vilde indtog kunstscenen nogenlunde samtidig med en ny generation af museumsledere. I 1984 tvang en lovgivningsændring en håndfuld *con amore*-museumsledere fra posten til fordel for nye krav om, at museumslederne ikke alene skulle have en kunstfaglig interesse, men også en kunstfaglig uddannelse. Én af de nye museumsledere fra 1984, Claus Hagedorn-Olsen (f. 1953), er i dag medvirkende årsag til, at denne afhandling i det hele taget kan skrives. En anden var Jens Erik Sørensen (f. 1946), der som nyuddannet kunsthistoriker i 1979 indtog først det daværende Aarhus Kunstmuseum som museumsinspektør, derefter varetog samme funktion på Statens Museum for Kunst i et par år og endelig vendte tilbage til Aarhus, hvor han endte med at bestride direktørposten i næsten 30 år. Christian Gether (f. 1948) fulgte efter som direktør for Kunstmuseet i Sorø – det senere Vestsjællands Kunstmuseum, der i dag hedder Sorø Kunstmuseum – to år senere. Udskiftningerne på museernes direktørposter indvarslede også en ændret praksis, hvor museumslederne i højere grad forventedes at satse på nulevende kunstnere og morgendagens stjerner fremfor alene at præsentere de kunstnere, der allerede var kanoniserede.

Studerer man udstillingskataloger fra 80'erne, er det da også tydeligt, at museerne var hurtige til at tage De Unge Vilde til sig – og oplagt at konkludere, at de nye kunstnere havde gunstige vilkår, fordi museernes rolle ændrede sig til i højere grad at indbefatte formidlingen af den nyeste kunst. Et oplagt spørgsmål herefter er imidlertid, om De Unge Vilde primært er blevet set som fornyere, fordi *museerne* sagde, at de var det – eller om museumslederne snarere tog De Unge Vilde til sig, fordi de øjnede, at et kunsthistorisk paradigmeskift var under indsejling. En tilsvarende iagttagelse vil i det mindste forklare, hvorfor Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner skyndte sig at skrive den retrospektive præsentation om 80'ernes kunst, som *Billedstorm* reelt er, allerede inden årtiets afslutning. Mit bud vil være, at tidligere beskrivelser af museumsledernes rolle som bannerførere har været en smule overdrevne, al den stund, at det omtalte generationsskifte blandt museumslederne først fandt sted fra 1984, hvor De Unge Vilde allerede var relativt veletablerede som kunstnerisk 'strømning' og i nogle tilfælde også som sælgende kunstnere. Til gengæld har museerne med deres indkøb og fortsatte indsamling af De Unge Vildes værker naturligvis været afgørende i forhold til at sikre De Unge Vildes eftermæle for fremtiden – trods alt er mere end halvdelen af de værkregistreringer, som De Unge Vilde tegner sig for i museernes samlinger i dag, værker som er skabt, mens kunstnerne

stadig var 'unge' og 'vilde'.⁵⁶

Så vidt museerne. Forud for de nye museumslederes tiltrædelse dukkede en række nye gallerier i løbet af 80'erne op både i København⁵⁷ og ikke mindst i Århus, hvor Galleri Specta åbnede i 1980 og sammen med det allerede etablerede Galleri Flint hurtigt tog de nye kunstnere til sig. Galleri Spectas indehaver Else Johannesen har i et senere interview fortalt, hvordan tidens veletablerede kunstnere som for eksempel Poul Gernes og Willy Ørskov (1920-1990) var med til at bane vejen for den nye generation af kunstnere og blandt andet kørte hende rundt til forskellige udstillinger og adresser i København, for at hun som nyslået gallerist kunne se værker af de kunstnere, som de syntes var væsentlige.⁵⁸ En anden Eks-skolekunstner, Peter Louis-Jensen (1941-1999), sendte et anbefalelsesbrev med Lars Ravn til den indflydelsesrige kunstsamler og udstillingsarrangør John Hunov (f. 1936).⁵⁹ Sidstnævnte tog da også i høj grad De Unge Vilde til sig, og det samme gjorde efterhånden kunstsamlere som Poul Jensen, Palle Dige og ikke mindst Henrik Prag, der i 1985 åbnede sit eget galleri på Strandvejen i Hellerup.⁶⁰ Også kunstsamleren Ragnar Salomonsen købte af De Unge Vilde og var i øvrigt medvirkende til, at den daværende Sparekassen STS skænkede nogle af de allerførste 80'er-værker til Aarhus Kunstmuseum. Dertil kommer, at en del af Hunovs samling siden er blevet solgt til KUNSTEN i Aalborg, mens Sorø Kunstmuseum i 1990 erhvervede en betydelig del af Prags samling.⁶¹ Og endelig begyndte overlæge Ib Hessov fra det daværende Aarhus Amtssygehus i 1985 at etablere en kunstsamling på hospitalet og erhvervede i den forbindelse værker af blandt andre Lars Nørgård (*Gaby robbed*, 1983) og Lars Ravn (*Rusland-Danmark 1-0*, 1986).⁶² Kunstsamlerne har således haft en væsentlig betydning for, hvilke af 80'ernes nye kunstnere, der er blevet indoptaget i kunstinstitutionen og dermed i højere grad vil

⁵⁶ Danske museer råder over 6315 værker skabt af kunstnere, der i årenes løb er blevet koblet til De Unge Vilde – af disse er som nævnt 3474 værker skabt i 80'erne, men ikke nødvendigvis erhvervet i løbet af 80'erne. Jf. bilag 1.

⁵⁷ Stjernfelt & Tøjner lister en del af dem i *Billedstorm*. (Stjernfelt & Tøjner 1989: 17)

⁵⁸ Interview med Else Johannesen 19.3.2014. Formuleringen er redigeret og godkendt af Else Johannesen pr. mail 19.10.2016.

⁵⁹ Anbefalelsesbrevet er gengivet i: Bang 2014: 46

⁶⁰ Sørensen 2008: 38

⁶¹ Museerne hed dengang henholdsvis Nordjyllands Kunstmuseum og Vestsjællands Kunstmuseum. Oplysninger om samlingerne er hentet fra museernes hjemmesider og KunstIndeks Danmark. Se: <http://kunsten.dk/da/indhold/birte-inge-christensen-og-john-hunnovs-samling-1848>, <http://www.sorokunstmuseum.dk/samlingen/museets-samling> og www.kid.dk.

⁶² Hessov 2005: 8-13. Nørgårds værk er erhvervet til Aarhus Amtssygehus i 1985, Ravns i 1987.

være sikret en plads i kunsthistorien og et fremtidigt publikum.

1.7 En plads i historien

Uden at underkende museernes betydning for De Unge Vildes rolle i kunsthistorien kan det dog som nævnt diskuteres, i hvor høj grad museernes rolle udspillede sig i løbet af De Unge Vildes gennembrudsperiode. På den anden side må denne gennembrudsperiode siges at have været virkelig kort – vi kan forsigtigt afgrænse den til årene 1982-1985 – så museerne *var* faktisk ret hurtige! Halvandet år efter *Kniven på hovedet* – og inden sin officielle tilbagevenden til Aarhus – lykkedes det således Jens Erik Sørensen sammen med kollegaen Lennart Gottlieb (f. 1953) at søsætte udstillingen *Uden titel. De unge vilde* på Aarhus Kunstmuseum. Udstillingen fandt sted i efteråret 1983⁶³ og var museets første ”forsøg på, på dansk grund, at give en massiv præsentation af det *danske* vilde maleri”, som det hedder i udstillingskatalogets forord.⁶⁴ Og Sørensen sparer ikke på krudtet, når han i udstillingskataloget introducerer de på daværende tidspunkt stadig forholdsvis ukendte unge kunstnere som de fornyere, kunstscenen har ventet på:

*”Ud af et politisk betændt Europa med krise, massearbejdsløshed, terror og konfrontation voksede den kunstneriske fornyelse med en indlysende samtidighed. Overalt i de europæiske lande, men måske mest direkte i Tyskland og Italien, udvikledes dét heftige maleri, der kan aflæses som sindbillede på en verdens råddende ufornuft og simulering; storbymenneskets identitetskrise; meningsløsheden og dekadencen. Et maleri, der som et blitzlys over Europa visualiserer det moderne menneske i forholdet til dets jeg og eksisterende virkelighed/uvirkelighed, - og som med ét gjorde al tidligere billedkunst til kunsthistorie.”*⁶⁵

Udviklingen af ”dét heftige maleri, der kan aflæses som sindbillede på en verdens råddende ufornuft og simulering; storbymenneskets identitetskrise; meningsløsheden og dekadencen”, fastsætter Sørensen til 1980 og som noget, der ”er blevet fejret ude i Europa”.⁶⁶ Og hermed indsætter han kækt de 21 kunstnere, som i sin tid var repræsenteret på *Uden titel. De unge vilde*, i et internationalt nybrud med et mærkeligt retrospektivt anstrøg. Dette greb kan virke en anelse gammeldags, navnlig i lyset af Sørensens rolle som

⁶³ *Uden titel. De unge vilde* kunne opleves på Aarhus Kunstmuseum i perioden 3.9.-9.10.1983

⁶⁴ Sørensen 1983a: 3

⁶⁵ Sørensen 1983b:5

⁶⁶ Sørensen 1983a: 3

'en af de nye' i det danske museumslandskab. Nok synes det ganske nærliggende, at Sørensen i sin katalogtekst søger at legitimere sin satsning på de nye danske kunstnernavne ved at indskrive dem i en større international tendens. På den anden side kan det undre, at en museumsinspektør, der også i egen selvforståelse kan ses som en repræsentant for noget nyt (sammen med Lennart Gottlieb smykkede Jens Erik Sørensen sig med titlen "de vilde magistre"⁶⁷), griber til en ganske traditionel måde at skrive kunsthistorie på: I hans præsentation af de nye kunstnere kommer "en ny kunst", som ganske vidst er repræsenteret ved kunstnere, der hver især "er optaget af egne billedkunstneriske udtryksmuligheder",⁶⁸ men som ikke desto mindre afløser "70'ernes ideologikritik og videnskabelige tænkning"⁶⁹ og "med sine energiudladninger har (...) skabt overtryk og sprængt ventilen på den vestlige kunstinstitution".⁷⁰ Midt i et oprør mod kunstmuseernes tendens til kun at fortælle kunsthistorien som et kronologisk forløb af for længst kanoniserede kunstnere og på hinanden følgende ismer, er Sørensen i sit udstillingskatalog i fuld gang med at videreføre den kronologiske kunsthistorieskrivning og kanonisere endnu en generation af kunstnere som repræsentanter for endnu en 'isme'; nemlig De Unge Wilde.⁷¹ Ikke overraskende var det da også Jens Erik Sørensen, der havde insisteret på udstillingens undertitel *De unge vilde* som tilføjelse til kunstnernes lakoniske *Uden titel*.⁷² Og dermed har han samtidig insinueret, at de 21 kunstnere er eksponenter for en international (eller i det mindste tysk og, som det fremgår andetsteds i kataloget, også italiensk, fransk, engelsk og amerikansk⁷³) strømning, der helt berettiget allerede har en position i kunsthistorien, og at denne position i øvrigt i sidste ende – og som nævnt som et resultat af tilfældighedernes vildveje – associerer dem med en verdenskendt kunstner som den fauvistiske hovedfigur Matisse.

⁶⁷ Bøgh, Jalving & Høholt 2010: 75

⁶⁸ Sørensen 1983a: 3

⁶⁹ Sørensen 1983b:5

⁷⁰ Sørensen 1983b:6

⁷¹ De Unge Wilde med store begyndelsesbogstaver optræder første gang i *Ny dansk kunsthistorie* i 1996 og vil for nemheds skyld også blive anvendt i denne tekst, selvom betegnelsen som nævnt er en konstruktion og dermed ikke uproblematisk. Også Lennart Gottlieb har påpeget dette i sit bidrag til *Uden titel. De unge vilde*-kataloget (Gottlieb 1983: 7).

⁷² Bøgh, Jalving & Høholt 2010: 22

⁷³ Sørensen 1983b:6

1.8 Kunstnere og kunstnermyter

Sørensen er således ude i et ærinde, der langt fra er enestående i kunsthistorieskrivningen. Digteren Søren Ulrik Thomsen (f. 1956), der brød igennem nogenlunde samtidig med De Unge Vilde og i øvrigt bidrog til *Kniven på hovedet*-kataloget, kommenterede allerede i 1982 på tendensen til at brande nye kunstnere efter en fastlagt mytologisk skabelon:

”Når man bliver kunstner i social forstand, dvs. når man får noget udgivet eller lignende, opdager man hurtigt, hvor central kunstnermyten er som vanemæssig bærer af denne ens kunst, der på sin side til gengæld ofte næsten forsvinder og ophæves i denne myte, der skrives ind over kunsten, når den for at få en social virkelighed, sendes ud i det ideologiske/økonomiske kredsløb. Selv har jeg ikke oplevet en sådan mytedannelse omkring min person, til gengæld har jeg oplevet det principielt tilsvarende, at der ideologisk etableres, hvad jeg vil kalde: en individualiseret flerhed af personer (’den nye generation’) og en privatisering af den kunstneriske subjektivitet (’den nye æstetik’).”⁷⁴

For Thomsen synes der ikke at herske nogen tvivl om, at mytologiseringen af hans samtids nye kunstnere – og udnævnelsen af dem til ’den nye generation’ – tjener et kommercielt formål. Den amerikanske kunsthistoriker Catherine M. Soussloff (f. 1951) har desuden påpeget, at kunstnerbiografien og kunstkritikken indtil 1700-tallet var stærkt forbundne, og at kunsthistorikere derfor er tilbøjelige til at fokusere på det biografiske i højere grad end andre historiske discipliner.⁷⁵ Uagtet at der er sket en del med det kunsthistoriske fagfelt siden 1997,⁷⁶ hvor Soussloff skrev sin bog, og i årene op til, vil jeg tillade mig at hævde, at vi stadig befinder os i efterdønningerne af en biografistisk kunsthistorietradition. Kunstneranedoten synes fortsat at leve i bedste velgående; også i den måde De Unge Vilde fortælles på. Eksempelvis synes det de senere år nærmest at være blevet obligatorisk at nævne, at Christian Lemmerz tilbragte en del af sin barndom på en jesuitisk kostskole i Schwarzwald.⁷⁷ Selv i Ann Lumbye Sørensens monografi *Memento. Christian Lemmerz. Erindring, krop, død*, hvor det med forfatterens egne ord ”er Christian Lemmerz’ værker og ikke hans person, der er

⁷⁴ Thomsen 1982: 44

⁷⁵ Soussloff 1997:151-152

⁷⁶ For et indblik i de nye tendenser, der brød frem indenfor det kunsthistoriske og -teoretiske felt i løbet af især 1990’erne se: Dam Christensen, Michelsen & Wamberg 1999

⁷⁷ Dette nævnes bl.a. i: Bech-Danielsen 2010, Sørensen 2011, Svanholm 2011

bogens emne”, nævnes det, hvordan ”hans flugtvej fra miljøets strenghed og regler var en usædvanlig evne til at tegne”, hvilket ”skabte et frirum sammen med hans filosofiske tilbøjeligheder, der blev understøttet i samtaler med skolens teologer og gejstlige.”⁷⁸

En sådan iscenesættelse af kunstneren som det særlige barn kan virke ganske harmløs; men jeg vil hævde, at den spiller en ikke ubetydelig rolle for kunstnernes image som ’rigtige’ kunstnere. Som kunsthistorikeren Mette Bøgh Jensen har anført i sin kritiske gennemgang af den kunsthistorie, der er blevet bedrevet i forhold til Skagensmalerne, er anekdoterne nemlig udtryk for en stærkt manipulerende omgang med kunstnernes livshistorie:

*”denne trang til at gøre kunstnerens barndom til genstand for indgående undersøgelser for her at finde beviser for deres genialitet bunder i publikums ønske om at finde en forklaring på det specielle og højt skattede kunstneriske talent, det vil sige selve den kunstneriske oprindelse. Hermed tolkes tilfældige begivenheder som uomtvistelige markører af dette talent.”*⁷⁹

Som Bøgh Jensen også er inde på, er barndomsanekdoten blot én af flere faste anekdotetyper, der hyppigt optræder i kunsthistorien. Andre tilbagevendende anekdotetyper handler om kunstnernes arbejdsmæssige fællesskab og om det søde kunstnerliv med de mange fester. Også disse typer er i høj grad repræsenterede i historieskrivningen om De Unge Vilde. Når Lennart Gottlieb i sin katalogtekst til Erik A. Frandsens store retrospektive udstilling *Det dobbelte rum* på ARoS i 2008 beskriver sit første møde med Værkstedet Værst, opstiller han eksempelvis et scenarie for sine læsere, som vi kender fra andre fortællinger om kunstnergrupperinger:

”Det var engang i september eller oktober 82, at jeg selv første gang fik kontakt med Værst. Jeg skulle i november holde foredrag om de nye tendenser på Nordjyllands Kunstmuseum og var på jagt efter dias af værker og også efter svar på en række spørgsmål om de vilde maleres tilgang til maleriet. Lars Nørgård, som jeg kommunikerede med, besvarede beredvilligt spørgsmålene, medens Frandsen og Lemmerz, skrev Nørgård, ikke svarede, fordi de ikke fandt dem ’relevante’, men de var ’meget villige til at tage diskussionen op’. Sikkert nok. Uden diskussion fik jeg til gengæld en sending på ikke mindre end 23 dias af nye malerier, ti af Frandsen, ni af Nørgård, tre af Lemmerz og et af Dorte

⁷⁸ Lumbye Sørensen 2009: 8-9

⁷⁹ Bøgh Jensen 2005: 38

*Jakobsen. Værst blev således allerede i november 82 en del af min historie om det nye maleri, uden at jeg vistnok havde set hverken personerne eller værkerne i virkeligheden.”*⁸⁰

Vi har ingen grund til at tvivle på, at Gottliebs oplevelse er sand. Ovenikøbet verificeres hans fortælling med forskellige nøjagtigheder omkring tid, sted og anledning for hans kontakt til Værkstedet Værst. Af den måde, hvor på Gottlieb fortæller om sin kontakt med Værkstedet Værst, får vi i tilgift en del at vide om gruppen: Der har hersket en rollefordeling, hvor Nørgård tilsyneladende har været den imødekommende, mens Lemmerz og Frandsen indtager en mere arrogant – men ikke helt afvisende – position. Værkstedet Værsts medlemmer havde mod på at diskutere og havde så at sige ’en holdning til kunst’, som de gerne ville udbrede. Der har i gruppen også hersket et vist mål af solidaritet og generøsitet, hvor man dels gerne stiller sine dias til rådighed; dels sørger for, at også gruppens andre medlemmer får vist deres værker til potentielle samarbejdspartnere. I sit tilbageblik løfter Gottlieb sløret for et diskussionslystent miljø, hvis aktører indtager hver deres roller. På tilsvarende vis giver Bøgh Jensen en række eksempler på, hvordan kunstnerne i Skagen diskuterede og kritiserede såvel tidens kulturelle liv som hinandens værker, og hvordan de enkelte kunstnere indtog forskellige positioner i gruppen.⁸¹

En sidste anekdotetype skal fremhæves her, fordi den føjer yderligere et aspekt til det image, 80’ernes kunstnere har opnået; nemlig fortællingen om det muntre og festlige bohemeliv. Også denne anekdotetype møder klangbund i anekdoterne om 80’ernes nye kunstnere. Den stortrives i tekster, der omhandler kunstnernes forhold til tidens kunstsamlere,⁸² og vi møder den også i andre aktørers tilbageblik på tidens kunstscene.⁸³ Og ikke mindst er den fremtrædende i kunstnernes egne erindringer: Claus Carstensen fortæller i antologien *Dengang i 80’erne*, hvordan ”man efterhånden begyndte at kende bartenderne [på Café Dan Turell], så når baren lukkede, kunne man blive hængende for nedrullede persienner og gå til fadølsanlægget, så det var sjældent, man var hjemme før 3-4 stykker.”⁸⁴ Vi møder også festanekdoterne i Trine Ross’ monografi om Lars Nørgård fra 2004, hvor kunstneren eksempelvis fester igennem med ”vennerne fra Værkstedet Værst” efter at have været en tur på skadestuen i forbindelse med en mislykket performance, der indbefattede klaverspil i en container og ”kaninpiger der delte karameller

⁸⁰ Gottlieb 2008: 70

⁸¹ Bøgh Jensen 2005: 51-54

⁸² Se fx: Hunov 2007 og Broch-Lips 2008a

⁸³ Se fx: Lynggaard 2010

⁸⁴ Interview med Claus Carstensen i: Kongstad & Vesterberg 2003: 305

ud”.⁸⁵ De drukhistorier, der optræder i fortællingerne om Værkstedet Værst og andre dele af 80’ernes kunstscene, er selvfølgelig repræsentative for en tid og et miljø, hvor det er ganske almindeligt at vise hud og drikke sig i hegnet. Men grundlæggende er historierne de samme som dem, der fortælles om tidligere epokers kunstnergrupperinger. Som Bøgh Jensen bemærker, er netop de to typer anekdoter, der omhandler arbejdsfællesskabet og de vilde fester, desuden særligt karakteristiske for kunsthistoriens fortællinger om det sene 1800-tals kunstnerkolonier.⁸⁶ Det ville givetvis være en tilsnigelse at betegne Værkstedet Værst eller andre af tidens kunstnergrupperinger som kunstnerkolonier, men ligheden er der: Værkstedet Værst var centreret om en rå og eksotisk location – bygningen var delvist nedbrændt og husede i øvrigt også Eks-skolens Trykkeri – og udgjorde et tæt arbejdsfællesskab af kunstnere fra flere forskellige lande, ligesom vi kender det fra Skagensmalerne. Og det er værd at overveje, om ligheden mellem Værkstedet Værst-anekdoterne og anekdoterne om Europas kunstnerkolonier medvirker yderligere til at indskrive Værkstedet Værst i den kanoniserede kunsthistorie og således er med til at legitimere dets status af betydeligt kunstnerisk laboratorium, hvor fra der blev udviklet egentlig og væsentlig kunst.

Alle fornyelser af museernes formål og praksis til trods synes kunstinstitutionens mekanismer ved De Unge Vildes ankomst til den danske kunstscene altså grundlæggende at fungere fuldstændig som de altid har fungeret. Som vi har set, er Jens Erik Sørensen med sin katalogtekst til *Uden titel. De unge vilde* da heller ikke den sidste repræsentant for en uddøende race af ’lingvistiske darwinister’ – for nu at bruge Olivas udtryk – men tværtimod repræsentativ for en generel tendens til at dyrke kunsthistoriens helte og udlægge kunsthistorien som en fortælling om generationer, der afløser hinanden. Inddragelsen af anekdoter og kunstnerstereotyper kan da også sagtens anskues som noget, der er kommet 80’ernes nye kunstnere til gavn; ikke mindst fordi en del af De Unge Vilde fra starten var gode til at forholde sig parodisk til deres egen iscenesættelse som kunstnere og derved føjede en ekstra dimension til deres i forvejen ofte temmelig parodiske værker.

En meget åbenlys parodi på den arketypiske kunstnerrolle så man for eksempel i efteråret 1985, da Peter Bonde, Erik A. Frandsen og Christian Lemmerz åbnede den fælles udstilling ”*Man skal ikke altid give folk en hjælpende hånd*” og til lejligheden havde forfattet en tyk parodi på en tekst fra et af Galerie Modernes kataloger:

”*Peter Bonde, Erik A. Frandsen og Christian Lemmerz er kendte navne i den danske kunstverden. Allerede som 26-årige har*

⁸⁵ Ross 2004: 33

⁸⁶ Bøgh Jensen 2005: 51-52

de solgt arbejder til Statens Museum for Kunst og nu er de repræsenteret på en lang række muséer. Peter Bonde, Erik A. Frandsen og Christian Lemmerz nøjes ikke med et atelier; men har atelier's i Berlin, Karlsruhe samt i København. Peter Bonde, Erik A. Frandsen og Christian Lemmerz er de dansk/tyske kunstnere vi kender, der har sagt nej tak til de fleste udstillinger i USA. De vil ganske simpelt kun udstille i eet af de allerbedste gallerier i New York – og de har tid til at vente på det helt rigtige tilbud, som både de og vi tror vil komme. Efter vores mening er de også de dansk/tyske kunstnere der har de største chancer for at slå igennem i USA. Peter Bonde, Erik A. Frandsen og Christian Lemmerz er ensomme – selv midt i storbyen søger de ensomheden. Vi vil derfor blive meget overraskede, hvis Peter Bonde, Erik A. Frandsen og Christian Lemmerz dukker op under ferniseringen på denne første udstilling på Vesterbrogade 116 C, baggård – de befinder sig i deres atelier i ensomhed.”⁸⁷

En lignende klichedyrkelse møder vi i Frandsens portrætter af sine kunstnerkolleger, hvor der bliver kævet bajere og røget smøger i et orgie af neonfarver og løbende maling (figur 7). Beklageligvis synes den åbenlyse ironi, der har ligget i disse overdrivelser i De Unge Vildes gennembrudsperiode, at have fortonet sig i eftertidens genfortællinger af perioden. Beklageligt, fordi den ironiske pointe synes at være gået tabt sammen med dén kritiske refleksion, der kunne have nuanceret det syn, vi har på De Unge Vilde i dag.

De mange anekdoter udgør nemlig et problem for mig og andre, som måtte ønske at revidere det billede, vi har af De Unge Vilde i dag. Ikke alene bidrager de til en skabelonagtig og klichétung fortælling om Kunstneren med stort K, ”hvis handlinger og karakter tilpasses universelle konventioner og standarder” og er sammenlignelig med den klassiske græske fortælling om ”heroen”, som det hedder hos Sousloff med lån fra hendes anekdotekritiske forgængere Ernst Kris (1900-1957) og Otto Kurz (1908-1975).⁸⁸ De medfører også en risiko for meget tendensiøse læsninger af de enkelte kunstværker fra perioden: Eksempelvis er det nærliggende at aflæse Lars Nørgårds portrætter af kunstnerkollegerne som rene illustrationer af anekdoterne, selvom de lige så vel kan indlæses i en større sammenhæng, hvor de traditioner, der knytter sig til enkeltportrættet, gruppeportrættet og det allegoriske maleri, udfordres (figur 8). Samtidig kan det måske virke mere oplagt at illustrere

⁸⁷ Bonde, Frandsen & Lemmerz 1985: 11. Se desuden: Gottlieb 2008: 85

⁸⁸ Sousloff 1997: 146. Originalteksten lyder: ”whose actions and character conform to universally held conventions and standards”.



Figur 7: Erik A. Frandsen *Portræt af Peter Bonde*, 1983

de 'unge' og 'vilde' 80'ere med et af Erik A. Frandsens portrætter af sine mandlige kunstnerkolleger flankeret af smøger og ølflasker end med et af Nina Sten-Knuksens malerier af ulve eller hjorte (figur 9). Dermed er vi fremme ved en problematik, der ikke kun indbefatter negligering af de kvindelige kunstners værker – men af en stor del af de værker, der blev til i regi af De Unge Vilde.⁸⁹

Når den mytologiserende praksis i mine øjne kan blive problematisk, handler det imidlertid også om, at kunstinstitutionen med sin deltagelse i dette – relativt let gennemskuelige – spil, risikerer at underminere sin egen autoritet som dén særlige instans, der har bemyndigelse til at fortælle det omgivende samfund, hvilke kunstnere og kunstværker der er værdige til en plads i historien. Kunstinstitutionens udråbelse af bestemte kunstnere som væsentlige bliver med andre ord for let at skyde ned med en kritik, der ligner Søren Ulrik Thomsens. Det ville på denne baggrund være let at nedskrive De Unge Vildes indsats på den danske kunstscene som en ren konstruktion, hvis primære formål har været at promovere nogle nye museumsledere i uhellig alliance med en flok jævnaldrende kunstnerspirer. Med henvisning til min egen indledende karakteristik af De Unge Vilde som sjuskede, useriøse og skamløst tyvagtige kunsthistoriske mareridt ville dét endda forekomme

⁸⁹ For en mere udfoldet diskussion af kunsthistorisk skrivningens indflydelse på, hvilke værker der opleves som repræsentative, se: Overgaard Hansen 2015



Figur 8: Lars Nørgård *De tre gratier*, 1985



Figur 9: Nina Sten-Knudsen *Yeibi chai*, 1983

overordentlig fristende. Anskuet i et mere helhedsorienteret perspektiv ville dette imidlertid efterlade os med et ret omfattende kunsthistorisk problem: For uanset om vi holder af deres tidlige værker eller ej, var De Unge Vilde dem, der fulgte efter hundrede års skiftende avantgardebevægelser. De var dem, der for alvor satte billeder på forestillingen om en postmodernistisk kunst. Og de blev dem, der mere eller mindre direkte kom til at påvirke senere generationer af kunstnere, og som for en dels vedkommende fortsat indtager markante positioner på den danske kunstscene.⁹⁰ De kunsthistoriske hittebørn med det fejlbehæftede navn var ikke kun kommet for at lave ballade!

⁹⁰ Foruden en høj udstillingsaktivitet, prestigefyldte opgaver og høje salgspriser hos nogle af De Unge Vilde har en del af dem også fået lov at påvirke senere generationer af kunstnere. Fx har Anette Abrahamsson undervist på Det Kongelige Danske Kunstakademi siden 2008 og på Det Fynske Kunstakademi i 2001-2007; Peter Carlsen har undervist på Det Jyske Kunstakademi 1995-1999 og på Det Kongelige Danske Kunstakademi 2001-2002; Peter Bonde og Claus Carstensen har begge undervist på Det Kongelige Danske Kunstakademi i henholdsvis 1996-2005 og 1993-2002.

Kapitel 2

Den postmodernistiske ironikerposition

2.1 Rebeller uden sag?

Bredspektrede, eksperimenterende, formålsløse. Mange af de tillægsord, vi kan koble på De Unge Vilde, er ikke entydigt positive. Og dét, vi i dag kender som ung vild 80'er-kunst, bryder på mange måder med en mere traditionel forståelse af det 'gode' og 'rigtige' kunstværk som eksempelvis veludført, originalt eller dybfølt. Som vi snarest skal se, synes De Unge Vildes kunst tværtimod ofte at være omgærdet af en udtalt fjollethed (og lejlighedsvis af en tvivlsom inderlighed), som vi i høj grad også møder hos deres tyske åndsfæller, hos hvem den formentlig har bidraget til Wolfgang Beckers afvisning af dem. Det fjollede – platte, overstadige, hæmmingsløse – manifesterer sig i et vist omfang i kunstnernes udtalelser og selvpromovering og har formentlig også spillet sammen med punkens vrængende attitude overfor det etablerede. Ikke mindst møder vi den særlige 'unge vilde' attitude i en række motiviske greb og i en række værkstitler fra perioden.

Denne attitude – og navnlig dens anstrøg af politisk indifferens – virker måske mindre sindsoprivende i dag, end den har gjort i begyndelsen af 1980'erne. For selvom 80'erne i manges bevidsthed er neokonservatismens årti, var reminiscenserne af 60'ernes og 70'ernes socialistiske oprør i høj grad stadig nærværende. Eksempelvis gav Folketingsvalget i 1979 plads til 68 mandater fra *Socialdemokraterne*, 11 mandater til *Socialistisk Folkeparti*, 6 mandater til *Venstresocialisterne* og 5 mandater til *Retsforbundet*, hvis partiprogram både har liberalistiske og socialistiske træk. Selvom regeringsmagten blev overgivet til den konservative Poul Schlüter (f. 1929) i 1982, forsvandt den danske venstrefløj selv sagt ikke fra den ene dag til den anden. Tværtimod var *Socialdemokraterne* fortsat Danmarks største parti, *SF* var på størrelse med *Venstre*, og et hav af venstrefløjsfraktioner var fortsat aktive op igennem 80'erne. Venstrefløjen var med andre ord synlig på en helt anden måde end i dag, hvor den almindelige dansker næppe kerer sig om *DKP - Danmarks Kommunistiske Parti* (1919-), *DKU - Danmarks Kommunistiske Ungdom* (1909-90), *DKP/ML - Danmarks Kommunistiske Parti/Marxister-Leninister* (1979-2006), *VS - Venstresocialisterne* (1967-98), *SI - Socialistisk Internationale* (1976-92), *KAK - Kommunistisk Arbejdsreds* (1964-89), *KAP - Kommunistisk Arbejderparti* (1976-94), *SAP - Socialistisk Arbejderparti* (1980-89) og *Fælles Kurs* (1986-2001).

Dertil kommer, at en række nye aktivistiske bevægelser opstod i begyndelsen af 80'erne, hvor de i stor stil blev dannet i forlængelse af den folkelige kamp for at redde legepladsen *Byggeren* fra nedrivning i 1980 eller indgik som et led i *BZ-bevægelsen* og kampen for et ungdomshus umiddelbart herefter. Desuden var venstrefløjspartiernes retorik generelt mere bombastisk og militant i 80'erne, end den er i dag. Eksempelvis vedblev *VS* op igennem

årtiet at benytte partibogstavet Y udformet som en slangebøsse som deres partilogo (figur 10). Og fra den radikale venstrefløj så man plakater med voldelige og svært bevæbnede politibetjente og hætteklædte demonstranter, der svarede igen med brosten, ild og pigtråd. I sin bog *Gadens parlament. 30 års plakater fra den radikale venstrefløj* fra 2012 karakteriserer cand.mag. i moderne kultur og kulturformidling Malene Meisner 80'ernes aktivistiske venstrefløjsplakater som en blanding af den klassiske politiske propagandaplakat med tydelig symbolik, den avantgardistiske montageplakat og en mere subkulturel plakat med indforståede koder. De tidlige 80'eres plakater er, som hun skriver, ”præget af et identitetsarbejde, hvor man forsøger at bryde med mainstreamkulturens ’lækre’ og ’professionelle’ udtryk, og i stedet forsøger sig med udtryk og symboler, som peger på et andet værdisæt”,⁹¹ og de er ofte håndtegnede som ”en hyldest til amatørerne”. De symboler, der indgår i plakaterne ”hentes fra punkkulturen og ungdomskulturen, lige fra punkernes klassiske brug af sikkerhedsnålen til den anti-intellektuelle tegneserie.”⁹² Som eksempler på sidstnævnte fremhæver hun tilbagevendende figurer som den maskerede amerikanske tegneseriehelt fra 1930'erne *Fantomet* og Andebys mystiske skurkefigur *Sorte Slyngel/Sorte Klat*, hvis historie rækker næsten lige så langt tilbage (figur 11).

Det er på denne baggrund ikke overraskende, at De Unge Vildes malerier både rummer elementer af politisk propaganda og gerne blander elementer fra mange forskellige sammenhænge, som det for eksempel er tilfældet i Erik A. Frandsens maleri *Mordet på en kinesisk bookmaker* (figur 12).

Mordet på en kinesisk bookmaker

Med en økse, en kommuniststjerne og et parolelignende tekstfelt på læreredets nederste del, er det temmelig oplagt at aflæse Erik A. Frandsens maleri *Mordet på en kinesisk bookmaker* fra 1983 som en aflægger af tidens politiske plakater. Som Lennart Gottlieb gør opmærksom på i kataloget til Frandsens store retrospektive udstilling på ARoS i 2008, er det umiddelbare forlæg imidlertid et andet, nemlig en skulptur af Christian Lemmerz. Lemmerz' skulptur blev vist på Værkstedet Værsts udstilling *Græsset maler koens ben* i februar 1983 og forestillede en sort ”Mickey Mouse-lignende figur, der med en økse kløver en Mao-lignende figur med bøger under”, som Gottlieb beskriver det. Titlen var den samme og er hentet fra John Cassavetes' film *The Killing of a Chinese Bookie* fra 1976; en film som hverken Lemmerz eller Frandsen i øvrigt havde set. Hvor Lemmerz' skulptur at

⁹¹ Meisner 2012: 46

⁹² Meisner 2012: 50



Figur 10: Plakat for VS – Venstresocialisterne, o. 1967



Figur 11: Aktivistisk plakat tegnet af Jesper Deleuran, 1983

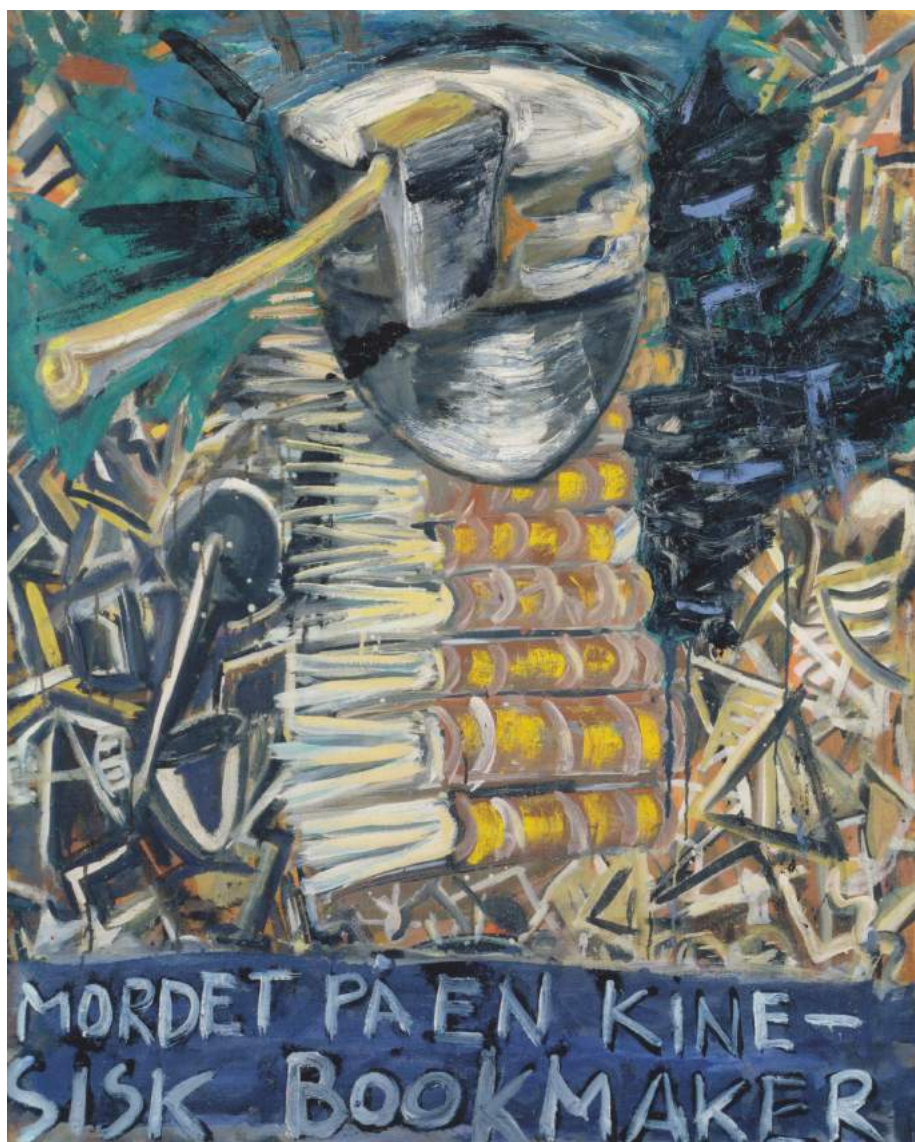
dømme efter en beskeden fotodokumentation (figur 13) skildrede et mord i meget konkret forstand, er der hos Frandsen med Gottliebs ord tale om ”et mere symbolsk mord”.⁹³

Frandsens maleri svarer i omfang og format nogenlunde til en stor plakat.⁹⁴ Dets øverste tredjedel domineres af en økse, der skråt nedefra fra venstre sigter mod en grågrønlig kasket, på hvis front vi kan se halvdelen af en rød stjerne. Kasketten ligner i faconen og med stjerne logoet en maoistisk uniformskasket og synes at hvile på et tårn af nogenlunde lige tykke bøger med gulbrune bogrykke. Der er ikke nogen tekst på bøgerne, og bogtårnet kan derfor i princippet illustrere en hvilken som helst bog. Eftersom det visuelt er forbundet med maoistkasketten, er det dog oplagt at koble de to ting til et fælles ophav, hvad Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner da heller ikke tøver med i deres beskrivelse af værket i *Billedstorm*. Deres identificering af bogstakken som ”formandens [Maos] samlede værker”⁹⁵ giver også – på sin egen absurde måde – mening ud fra værkets titel, hvor den ny-

⁹³ Gottlieb 2008: 73

⁹⁴ Maleriet måler 110 x 90 cm, mens standardstørrelserne for en plakat i formaterne B0 og B1 er henholdsvis 100 x 140 og 70 x 100 cm.

⁹⁵ Stjernfelt & Tøjner 1989: 82, tavle 48



Figur 12: Erik A. Frandsen *Mordet på en kinesisk bookmaker*, 1983

ligt afdøde kommunistiske leder Mao Zedong (1893-1976) således bliver dén kinesiske 'book-maker'/bog-mager, der er blevet slået ihjel. (I parentes bemærket døde Mao af naturlige årsager samme år, som Cassavetes udsendte sin film.)

Klassikeren *Citater fra Formand Mao Zedong* – bedre kendt som *Maos lille røde* – var pligtlæsning også på den danske venstrefløj siden udgivelsen i 1964 og er angiveligt den bedst sælgende bog i Verden næst efter Bibelen og Koranen. Bøgerne på Frandsens maleri ligner imidlertid ikke den lille



Figur 13: Christian Lemmerz *Mordet på en kinesisk bookmaker*, 1983

røde lommebog, som de fleste voksne i 1970'erne og starten af 80'erne har kunnet nikke genkendende til. Snarere er der tale om en form for arketypisk bog i gyldenlæderindbinding og med stift omslag. Det forekommer derfor mere oplagt at aflæse Frandsens bogstak som en slags repræsentation af bøger generelt og deres mulige symbolske potentiale som for eksempel kilder til viden, fordybelse eller intellektualisme. På baggrund af denne iagttagelse kan man overveje, om Frandsen med sin økse ikke alene langer ud efter kommunismen, som den blev fortolket og praktiseret af Mao i Kina frem til 1976, men i mindst lige så høj grad efter en intellektualiseret socialisme og kommunisme, som den blev forvaltet af den politiske venstrefløj i Danmark i 1983. Hvor Lemmerz i sit værk lod Mao – eller i hvert fald en repræsentativ maoist – blive slået ihjel på karikeret vis af noget så gruopvækkende antikommunistisk som en amerikansk og kommerciel figur, trues maoismen hos Frandsen så at sige både *udefra* og *indefra*: Øksen styres ikke mod maoismens symbol af en fast hånd, men synes snarere at være kastet med løs hånd mod konstruktionen, der til gengæld hviler på et skrøbeligt fundament af bøger, der svæver frit i rummet.

Det rum, konstruktionen af bøger og maoistkasket svæver i, er imidlertid ikke et tomrum. Snarere synes det at fyldes af en slags gullige dimser, der minder om kinesiske skrifttegn, men er sært tredimensionelle i deres malemåde. Øverst til venstre indrammes øksens skaft af en mørkegrøn og blå skyggeformation, der mod højre toner over i en sort tornadolignende formation. Til venstre for bogstakken aner vi også en figur, der minder om et gammeldags telefonrør. Alle disse baggrundselementer er malet med en løs og hastig penselføring, der nærmest virker 'CoBrA-agtig' i sit udtryk, ikke mindst fordi de skrifttegnslignende figurer mimer de geometriske former fra for eksempel Egill Jacobsens (1910-1998) maskebilleder, og fordi farveholdningen ligner CoBrA-malernes (figur 14). Frandsens maleri giver dermed ikke kun associationer til en venstrefløj, hvis storhedstid er forbi og måske netop sluttede med Maos død. Maleriet udpeger også nogle forskellige måder at ytre sig på – fra propagandaplakaternes paroler over telefonrøret, bøgerne, skrifttegnene og sluttelig til den voldelige aktion som kommunikationsform repræsenteret ved øksen. Værket synes desuden at kommentere på mindst én af avantgardens kanoniserede bevægelser. For så vidt kunne der være tale om et 'dybt' kunstværk med samtidsrelevante budskaber.



Figur 14: Egill Jacobsen *Græshoppedans*, 1941

Alle illusioner i den retning punkteres imidlertid af værkets titel, der ovenikøbet er skrevet direkte på lærredet: For det første kobles værkets mulige revolutionære potentialer hermed til noget fuldstændig uvedkommende. For det andet er den film, titlen henviser til, en *art film*, hvis primære publikum næppe har været hentet fra den af kommunismen så højt besungne arbejderklasse. Og for det tredje og væsentligst bidrager Cassavetes' filmtitel med et ordspil, der indsat i denne sammenhæng fremfor alt er vældig plat. Hermed viser *Mordet på en kinesisk bookmaker* sig alligevel ikke at have noget på hjerte, men er først og fremmest at regne for en vittighed.

Som sådan har værket formentlig været en rød klud i ansigtet på de '68-oprørere, der ved 80'ernes begyndelse stadig holdt fast i troen på en større politisk sag. Frandsens værk er nemlig ikke, hvad det giver sig ud for: en politisk plakat med opfordring til voldelig opstand. Det er 'bare' et maleri, der låner fra nogle af de visuelle inputs, der har været til rådighed i 1983. At det derved kommer til at ligne en rebelsk ytring, udspringer tilsyneladende af en tilfældighed, og Frandsen selv fremstår dermed som en slags pseudorebel uden nogen form for veldefineret politisk eller kunstnerisk agenda – en rolle som han vel at mærke indtager på en scene, der fortsat er befolket af 'rigtige' rebeller med en 'rigtig' sag.

2.2 Frandsen og de store fortællingers død

Frandsens værk er samtidig illustrativt for mindst én af de forestillinger, der knytter sig til karakteristikken af det postmoderne samfund; nemlig forestillingen om *de store fortællingers død*. Jean-François Lyotard betragtes af mange som ophavsmand til begrebet om det postmoderne; skønt det kan diskuteres, hvor konsistent dette begreb i det hele taget er hos Lyotard.⁹⁶ I hvert fald går der kun fire år, fra han første gang beskriver det i sit mest kendte værk, rapporten *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (på dansk: *Viden og det postmoderne samfund*), som han skriver for Conseil des universités du Québec i 1979, og til han i værket *Le différend* fra 1983 selv omtaler det postmoderne som et udvandet begreb.⁹⁷ Inden da når Lyotard dog at argumentere ganske indgående for, hvordan viden er relativ, som vi også har set det hos Kuhn.⁹⁸ Følgelig vil de virkelighedsrepræsentationer, som politiske ideologier hævder at basere sig på, altid være konstruktioner eller ”fortællinger”.⁹⁹ Og blandt de ’store fortællinger’, der har været kendetegnende for det såkaldt ’moderne’ samfund, men ikke længere er gyldige at anskue verden igennem, nævner Lyotard *Frigørelsen og Marxismen*.¹⁰⁰ Hvad sidstnævnte angår, kan vi nemt fortolke Frandsens maleri som en illustration af dens tidligere status af ’stor fortælling’ (jf. mængden af bøger) og dens nuværende og uundgåelige død (jf. øksen der sigter mod bogstakken). Som det fremgår af den analyse, jeg har foretaget af Frandsens maleri, er der dog mere på spil end blot at skildre kommunismens (forestående) fald: Frandsen er også i gang med at lade maleriets historie gentage sig selv (genbrug af CoBrA), kritisere en intellektualisering af ideologierne (bogstakkens omfang og manglende lighed med Maos kendteste værk) og dekonstruere sproget i betydningen: bærer af meningsfulde ytringer (de flagrende skriftlignende tegn og parolens ordspil). Hermed tager han fat på en del af Lyotards pointer, som de udfoldes i *Viden og det postmoderne samfund* og efterfølgeren *Det postmoderne forklaret for børn* (1986).

Lige så relevant i denne sammenhæng er Lyotards bestemmelse af Frigørelsen som et afsluttet projekt. Med sit begreb om frigørelse sigter Lyotard blandt andet til forestillingen om, hvordan videnskabelige landvindinger el-

⁹⁶ Som både Poul Poder og Hans Hauge (f. 1947) har påpeget, er der i øvrigt en del teoretikere, der benytter betegnelsen ’postmoderne’ længe før Lyotard (Poder 2007: 503; Hauge 2014: 217-218).

⁹⁷ Brügger 2006: 54

⁹⁸ Jameson 1984a: viii

⁹⁹ Lyotard 1979b: xxiii. Bennington & Massumis engelske oversættelse lyder ”narratives”.

¹⁰⁰ Hauge 2014: 218

ler efterlevelse af den rette fælles idé vil føre til menneskehedens universelle frisættelse.¹⁰¹ Det forekommer desuden nærliggende, at Lyotard i sin betvivlelse af frigørelsesidealet langer ud efter et begrebsapparat, som han tidligere har beskæftiget sig med; nemlig Sigmund Freuds (1856-1939).¹⁰² I vores sammenhæng forekommer det i det mindste oplagt at skele til Freuds begreb om det ubevidste; nærmere bestemt den udbredte antagelse blandt Freuds væsentligste arvtagere, at en frigørelse af det ubevidste fra traditioner og normer vil føre til større lykke. Med aflivningen af frigørelsesidealet som bærende værdi uanset ideologisk ståsted kan Lyotard indirekte lange ud efter hippiebevægelsen, hvis ideologiske guru, den østrigske psykoanalytiker og seksualreformatør Wilhelm Reich (1897-1957), var blandt de fremmeste talsmænd for en idealisering af det frigjorte individ.¹⁰³ Tænkt i forlængelse af Lyotards kritik kan Frandsens maleri bruges til at stille spørgsmål ved, hvad al den frigørelse egentlig skal gøre godt for: Førte hippietidens frigørelseseksperimenter blot til en dogmatisk skrivebordsmarxisme? Og er frigørelsen i sig selv efterstræbelsesværdig, eller efterlader den os netop i et tomrum, uden meningsfulde projekter eller budskaber? Frandsens holdning synes at ligge nærmest det sidste. Og hvis man ikke kan afbøde faldet ned i intetheden, kan man i det mindste bestræbe sig på at have det sjovt, mens man falder.

¹⁰¹ Poder 2007: 505-506

¹⁰² Som Finn Frandsen har peget på, bruger Lyotard bl.a. Freuds begreber til at udvikle sine begreber om *libidinalæstetik* og *libidinaløkonomi* i første halvdel af 1970'erne (Frandsen 1982: 130-132).

¹⁰³ Se fx: Stjernfelt 1995: 518; Øvig Knudsen 2011: 381-382

2.3 Postmodernistiske simuleringer

Frandsens vittighed synes samtidig at bevæge sig indenfor rammerne af dét, der hos den amerikanske litteraturkritiker og marxismeteoriker Fredrich Jameson (f. 1934) beskrives som nogle af postmodernismens væsentlige mærker, nemlig *simulacret* og *pastichen*. Væsentligt for forståelsen af disse begreber, som de udfoldes hos Jameson i hans artikel *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* fra 1984,¹⁰⁴ er hans udlægning af det postmoderne som et felt, hvori alle kulturelle impulser finder en ny retning. Det postmoderne er altså ikke et håndgribeligt fænomen, men snarere en kulturel forandring i meget bred forstand, der opløser forestillingen om en lineær tid.¹⁰⁵ Denne forestilling om en fremadskridende historisk udvikling ophører i Jamesons øjne samtidig med, at modernismens kunstretninger efterhånden har mistet deres provokerende brod og i stedet er blevet accepteret som æstetisk gangbare. Når disse provokationer gentages i 1984, hvor Jameson skriver sin artikel, gentages de altså som *noget andet*: Dét, der i 1920'erne eller 50'erne er et modernistisk stiltræk, er i 80'ernes postmoderne kultur symptomer på blandt andet overfladiskhed, en svækket historisk tidslighed og en opløsning af subjektet.¹⁰⁶ Når Erik A. Frandsen mimer CoBrA-maleriets farveglæde og løse penselstrøg, viderefører han således ikke en modernistisk avantgardegrupperings ideer, men skaber i stedet, hvad Jameson betegner som et *simulacrum*: en kopi der ikke viser tilbage til nogen konkret original, men derimod repræsenterer en modificering af selve fortiden.¹⁰⁷

For Jameson er postmodernismen dermed ikke ensbetydende med, at den historiske fortid opløses helt – den videreføres blot i en fragmenteret og udpræget kunstig udgave, uden hensyntagen til, hvilke større sammenhænge, der han dannet rammen om dens enkeltdele. Således er den postmoderne kultur kendetegnet ved gengivelsen af en bestemt *nutidig forestilling om fortiden*; en slags 'udvandet historicisme', hvor *produktion* af nye værker er erstattet med *reproduktion* af tidligere værker.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Jameson 1984b. Artiklen blev senere omarbejdet til en bog, der udkom i 1991. Titlens *Late Capitalism* refererer til den marxistiske økonom Ernest Mandel (1923-1995), der i sin bog *Der Spätkapitalismus* fra 1972 definerer kapitalismen efter 2. Verdenskrig som domineret af multinationale samarbejder, globalisering og masseforbrug.

¹⁰⁵ Jameson 1984b: 53-57

¹⁰⁶ Jameson 1984b: 57-58, 63, 71

¹⁰⁷ Jameson 1984b: 65-66

¹⁰⁸ Jameson 1984b: 79

2.4 Mod en ny begyndelse?

Forud for denne udvanding af historien – og herunder ikke mindst af modernismens projekt – ligger imidlertid det væsentlige skifte, som modernismen i sig selv repræsenterer i kunsthistorien, og som i det hele taget synes at kendetegne tiden efter det 20. århundredes teknologiske og samfundsmæssige omvæltninger. Som Jameson skriver i sin indledning til *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, har de seneste år op til 1984 ”båret præg af en omkalfatrende milleniarisme, i hvilken forudannelser om fremtiden, katastrofale eller forløsende, er blevet erstattet af forudannelser om afslutningen på det ene og det andet”.¹⁰⁹ Hermed sigter han sandsynligvis til Arthur C. Danto, der samme år udgiver et essay, hvori han beskriver modernismen som vejen til kunstens ophør. Inden vi kaster os over denne lækkerbissen af nostalgisk-desillusioneret (post-)modernismekritik, giver det imidlertid mening at se nærmere på en tekst, der i dag kan betragtes som en slags politologisk pendant til Dantos: Jamesons bemærkning synes nemlig at forudse en anden markant udgivelse; essayet *The End of History?*,¹¹⁰ som den japansk-amerikanske professor i statskundskab Francis Fukuyama (f. 1952) offentliggør i sommermånederne op til Berlinmurens fald i 1989 og siden omskriver til bogen *The End of History and the Last Man* (1992).

Ifølge Fukuyama har menneskeheden gradvist udviklet sine ideologiske samfundsfundamenter i mere demokratisk retning, men har nu nået sit ultimative niveau:

*”det århundrede, der fra begyndelsen var fuldt af selvtillid og tro på det frie vestlige demokratis ultimative sejr, lader henimod sin afslutning til at være vendt tilbage til sit udgangspunkt: ikke til en ’ideologiernes død’ eller til et sammenløb af kapitalisme og socialisme, som tidligere forudset, men til en ufortrøden sejr for den økonomiske og politiske liberalisme.”*¹¹¹

Mennesket har så at sige ført sine bestræbelser på at udvikle og forædle de ideologier, der er fulgt i kølvandet på Den Franske Revolution i 1789, til

¹⁰⁹ Jameson 1984b: 53. Originalteksten lyder: ”The last few years have been marked by an inverted millenarianism, in which premonitions of the future, catastrophic or redemptive, have been replaced by senses of the end of this and that”.

¹¹⁰ Fukuyama 1989. Essayet blev første gang offentliggjort i det amerikanske tidsskrift *The National Interest*.

¹¹¹ Fukuyama 1989: 1. Originalteksten lyder: ”[But] the century that began so full of self-confidence in the ultimate triumph of Western liberal democracy seems at its close to be returning full circle to where it started: not to an ‘end of ideology’ or a convergence between capitalism and socialism, as earlier predicted, but to an unabashed victory of economic and political liberalism.”

deres foreløbige slutpunkt. Således er Fukuyama tilbage ved Hegel og hans opfattelse af den preussiske stat som en fuldendt statsform og en realisering af den absolutte idé. Som Fukuyama skriver, har der efter Napoleons sejr ved Jena i 1806 naturligvis været nok at tage fat på i form af bekæmpelse af slaveriet, indførelse af stemmeret for kvinder og sikring af minoriteters rettigheder; men ”de grundlæggende principper for en liberal demokratisk stat kunne ikke forbedres yderligere”.¹¹² Menneskehedens ”ideologiske evolution”¹¹³ når altså sin afslutning i en slags ’diskret liberalisme’, der nok er ideologisk funderet, men forbliver noget bagvedliggende og underforstået fremfor at kamme over i totalitarisme.

Fukuyamas genoptagelse af Hegels historiesyn går imidlertid via den russisk-franske og temmelig marxismeskæptiske filosof Alexandre Kojève (1902-1968), der i slutningen af 1940’erne tog konsekvensen af sin egen Hegel-læsning og nedsatte sig som embedsmand under den franske regering. Forud for dette havde Kojève i en årrække forelæst om Hegels filosofi ved den prestigefyldte *École Pratique des Hautes Etudes* i Paris. Også han formulerede en ’End of History’-tankegang med reference til Hegel. I modsætning til Fukuyama talte Kojève bare ikke om liberalistisk demokrati, men om en syntese af socialisme og kapitalisme,¹¹⁴ hvad Fukuyama dog anser for outdated, som det fremgår af ovenstående citat. Hvor Hegels anden markante arvtager, Karl Marx (1818-1883), forudså, at kapitalistiske lande til enhver tid ville bekrige hinanden i forventning om at maksimere deres profit gennem territorialudvidelser i den tredje verden, forudså Kojève netop, at kapitalistiske stater ville værne om deres profit ved at søge kompromisser og samarbejdsaftaler med hinanden.¹¹⁵ På lignende vis forudser Fukuyama i *The End of History?*, at fremtidige krige vil involvere såkaldte ”states still in history” – nationer, der endnu ikke har implementeret det liberalistiske demokratis principper – mens de ”posthistoriske” lande (”states at the end of history”) måske nok vil ligge i krig med førstnævnte nationer, men afstå fra at bekrige hinanden. Som Fukuyama optimistisk redegør for, er antallet af posthistoriske nationer ved udgangen af 80’erne støt stigende. *The End of History?* kan dermed også læses som et vidnesbyrd om en gryende tro på en bedre og mere stabil Verden, befriet fra fascisme og kommunisme og fri for religiøs fundamentalisme og ekstremistisk nationalisme.¹¹⁶ En tro, der

¹¹² Fukuyama 1989: 2. Originalteksten lyder: “the basic principles of the liberal democratic state could not be improved upon.”

¹¹³ Fukuyama 1989: 2: Originalteksten lyder: ”the end point of mankind’s ideological evolution”

¹¹⁴ Howse 2004: 43

¹¹⁵ Howse 2004: 44

¹¹⁶ Fukuyama 1989: 7-13; 17

måske ligner Hegels tro på den preussiske stat som implementeringen af den franske revolutions grundlæggende idéer om frihed, lighed og broderskab.

En væsentlig bemærkning her er imidlertid, at udviklingen af stadig højere selvbevidsthed frem mod den absolutte idé hos Hegel ikke nødvendigvis er lineær, men derimod kan opfattes som en *cyklisk udvikling*. En sådan udvikling begynder med dét, som Hegel kalder *den rene væren* – ”et begreb uden nogen som helst egenskaber”, som det hedder hos filosofen Justus Hartnack (1912-2005) – og som efter lange kæder af antiteser og synteser fører til den absolutte idé, der så igen er betinget af forestillingen om den rene væren.¹¹⁷ Overfører man denne udlægning af erkendelsens gang gennem Verden til Hegels historieforståelse, vil det betyde, at Weltgeist kan opnå mere end én gang. Dette er da også præcis, hvad Fukuyama antyder med sin afsluttende sætning ”Måske vil selve denne udsigt til århundreders kedsomhed efter historiens afslutning medvirke til at starte historien forfra endnu engang.”¹¹⁸ Som vi snarest skal se, kan en cyklisk historieforståelse samtidig indlæses i Dantos udlægning af kunsthistorien. Dog må man formode, at historiens gang i anden omgang vil forløbe som en endnu mere selvbevidst og ’metaagtig’ udvikling, hvor individet er bevidst om sin egen og sine forgængeres høje niveauer af selvbevidsthed. Og på dette punkt synes Fukuyamas optimisme at blive afløst af en mere dystopisk verdensanskuelse:

*”Historiens afslutning vil blive en meget trist begivenhed. Kampen for anerkendelse, villigheden til at risikere sit liv for et fuldstændig abstrakt mål, den verdensomspændende ideologiske kamp, der fremkaldte dristighed, mod, opfindsomhed og idealisme, vil blive erstattet af økonomisk beregning, den endeløse indsats for at løse tekniske problemer, miljømæssige bekymringer og tilfredsstillelsen af sofistikerede kundebehov. I den posthistoriske tidsalder vil der hverken være kunst eller filosofi, kun den evindelige puslen om museet for menneskets historie. Jeg kan mærke hos mig selv, og iagttage hos andre omkring mig, en kraftfuld nostalgi efter den tid, hvor historien stadig fandtes.”*¹¹⁹

¹¹⁷ Hartnack 1995: 268-271

¹¹⁸ Fukuyama 1989: 17. Originalteksten lyder: “Perhaps this very prospect of centuries of boredom at the end of history will serve to get history started once again.”

¹¹⁹ Fukuyama 1989: 17. Originalteksten lyder: ”The end of history will be a very sad time. The struggle for recognition, the willingness to risk one’s life for a purely abstract goal, the worldwide ideological struggle that called forth daring, courage, imagination, and idealism, will be replaced by economic calculation, the endless solving of technical problems, environmental concerns, and the satisfaction of sophisticated consumer de-

Fukuyama synes hermed at gentage nogle af Jamesons pointer om den postmodernistiske kultur: Hans forudsigelse om, hvordan den 'ægte' kunst vil blive erstattet af "den evindelige puslen om museet for menneskets historie", leder tankerne hen på Jamesons karakteristik af simulacret, der netop kun tillader os at opleve fortiden i en modificeret og blodfattig udgave. Antydningen af nostalgi læner sig desuden op ad en senere kritik af Jameson som nostalgiker og dermed konservativ i betydningen: fremskridtsfjendtlig.¹²⁰ Og endelig lægger forestillingen om en tid uden "mod, opfindsomhed og idealisme" sig op ad den forestilling om kunstens nulpunkt, som Danto havde beskrevet fem år tidligere.

mands. In the post-historical period there will be neither art nor philosophy, just the perpetual caretaking of the museum of human history. I can feel in myself, and see in others around me, a powerful nostalgia for the time when history existed."

¹²⁰ Hutcheon 1998: 5. Hutcheons kritik af Jameson behandles senere i kapitlet.

2.5 Danto og det modernistiske paradigmeskift

Samme år som Jameson udgav sin artikel, beskrev Danto som nævnt modernismen som vejen til kunstens ophør. I sit overlagt polemiske essay *The End of Art*¹²¹ – der siden er blevet refereret og diskuteret et utal af gange, ikke mindst af Danto selv¹²² – redegør Danto for, hvordan kunsten frem til sidste halvdel af 1800-tallet¹²³ først og fremmest var *mimetisk*,¹²⁴ altså søgte at gengive virkelighedens fænomener så realistisk som muligt. Denne forestilling er naturligvis langt fra uangribelig;¹²⁵ men den passer ind i Dantos egen læsning af Hegel. Retfærdigvis skal det nævnes, at Dantos Hegel-læsning synes at nyde en vis anerkendelse; i hvert fald bidrog han i 2004 med et afsnit om netop Hegels syn på kunstens afslutning til en Harvard-udgivelse om tysk litteraturhistorie. Udgivelsen blev redigeret af notabiliteter som den amerikanske germanist David E. Wellbery (f. 1947) og den tysk-amerikanske litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrecht (f. 1948),¹²⁶ og Dantos beskrivelse af Hegels kunstopfattelse står hermed ikke kun for egen regning, men har også bredere akademisk rygdækning. Danto tilskriver i sit bidrag Hegel en tankegang, der ligner hans egen; nemlig dén, at kunsten ikke længere opfylder et formål i sig selv – ”vi er vokset fra kunst, så at sige”, som han skriver.¹²⁷ Som tidligere nævnt er alt fremskridt ifølge Hegel betinget af en fortløbende proces frem mod stadig højere *selvbevidsthed*, hvis ideelle slutpunkt er *absolut viden*. Dette slutpunkt kan i sidste ende kun nås ad filosofiens vej;¹²⁸ og Hegel modsætter sig hermed den tyske romantiks forestilling om kunsten som overlegen formidler af det åndelige. Som Danto skriver, opfatter Hegel dette mål som både opnået og tabt igen til en tilstand

¹²¹ Danto 1984. Danto skrev essayet som åbningstekst til Berel Langs debatbog *The Death of Art* i 1984.

¹²² Se fx: Danto 1985, Danto 1986, Danto 1995, Danto 1998

¹²³ Danto har senere udråbt Van Gogh og Gauguin til at være de første modernister men nævner også Clement Greenberg, der tidsfæster modernismens fremkomst med Manets malerier fra 1860'erne. (Danto 1995: 7-8)

¹²⁴ Danto 1984: 8

¹²⁵ Bl.a. har Crispin Sartwell bemærket, at Danto alene tager højde for vestlig kunst, og at han i øvrigt overser tidlig kunst, der ikke er skabt til at gengive virkeligheden, såsom russiske ikoner (Sartwell 1997: 89). På lignende vis har William Evans indvendt, at Danto ignorerer manierismens vildt svungne former og voldsomme perspektiviske virkemidler, og at han i øvrigt baserer sin teori om virkelighedsrepræsenterende kunst på en fejlagtig læsning af Vasari (Evans 2005: 120-122).

¹²⁶ Wellbery & Ryan et al. 2004

¹²⁷ Danto 2004: 536

¹²⁸ Danto 1984: 33; Morgan & Purje 2015: 9

af ”hvad der praktisk talt er en total pluralisme”, hvilket ikke overraskende får Danto til at tillægge Hegel en udpræget grad af fremsynethed.¹²⁹

Som Danto udlægger det, beskriver Hegel en kunstnerisk pluralisme, hvor alle materialer og stilarter står til rådighed for at skabe noget kunstnerisk, ”så længe det ikke modsætter sig de formelle krav om at være udelukkende skønt og anvendeligt for kunstnerisk behandling,” som det hedder hos Hegel.¹³⁰ Denne pluralisme følger hos Hegel efter tre faser af henholdsvis symbolsk, klassisk og romantisk kunst,¹³¹ og som Danto videre skriver, ville det nok ”overraske Hegel, at skønhed ikke længere regnes for at være ’et formelt krav til kunsten.’”¹³² I Dantos udlægning har billedkunsten (inklusive de tre faser af dens historie, der beskrives hos Hegel, må man formode) udviklet sig i retning af en mere og mere raffineret form for mimesis, indtil den omkring 1905 overhales af filmmediet, der i virkelighedsgengivende henseende er den teknisk overlegen.¹³³ Hermed indtræffer en form for krise i kunsten. Dét, som Danto med vanlig retorisk swung kalder ”the paradigm of progress”¹³⁴ – ’fremskridtes paradigme’ – ophører, og en ny måde at tænke kunsthistoriske perioder på må nødvendigvis opstå.¹³⁵ Danto antyder i første omgang en opfattelse af den ikke-mimetiske kunst som ”postprogressiv”¹³⁶ og en udlægning af modernismen som starten på en æra, hvor ”historien om kunstnerisk fremskridt kan afspilles bagfra”,¹³⁷ som en bevæ-

¹²⁹ Danto 2004: 539. Originalteksten lyder: “It is astonishing that Hegel should see the end of art in what is in effect a total pluralism, though he could not have foreseen the kind of pluralism that defines the art world today.”

¹³⁰ Hegel citeret i: Danto 2004: 539. Originalteksten hos Danto lyder: ”Any material, shaped in any way, can be art ‘only if it does not contradict the formal law of being simply beautiful and capable of artistic treatment.’” (Hegel 1975: 605)

¹³¹ For en uddybning af disse se: Danto 2004: 539

¹³² Danto 2004: 539. Originalteksten lyder: “It would surprise Hegel, that beauty is no longer regarded as a ‘formal law of art.’”

¹³³ En lignende tanke optræder allerede hos Lyotard to år tidligere og synes her at være taget for givet med formuleringer som ”It is not just photography that has rendered the profession of painting ‘impossible’”. I samme artikel hævder Lyotard desuden, at maleriet med avantgardens fremkomst ”became a philosophical activity.” (Lyotard 1982: 65-66). Dantos artikel synes dermed at være inspireret enten direkte af Lyotard eller af en bredere diskussion, der har pågået i årene op til, at han skriver sin artikel.

¹³⁴ Danto 1984: 24

¹³⁵ Danto 1984: 21, 24-27, 31

¹³⁶ Danto 1984: 19. Det originale citat lyder: “there is no internal reason for us to think that science, or art, have to be endless, and so there was always a question that would have to be faced, as to what post-progressive life would be like. To be sure, we have more or less abandoned this model in art”

¹³⁷ Danto 1984: 21. Originalteksten lyder: ”I suppose that the history of artistic progress could be run backward”.

gelse væk fra mimesis til fordel for en abstrakt ekspressionisme.¹³⁸ Henimod slutningen af sit essay spidser han imidlertid pointerne yderligere til:

*”det er muligt at hævde, at kunsten har nået sin afslutning. Naturligvis vil der fortsat blive skabt kunst. Men kunst-skabere, der lever i dét, jeg vil kalde den posthistoriske kunstperiode, vil skabe værker, der mangler den historiske væsentlighed og betydning, vi igennem lang tid har lært at forvente. Kunstens historiske stadium er nået, når det er velkendt, hvad kunst er og betyder.”*¹³⁹

Det fremgår ikke helt klart, hvor vidt dette stadium af total kunstforståelse er nået, da Danto skriver *The End of Art* i 1984. I løbet af essayet aner man imidlertid en voksende uvilje mod hele 1900-tallets kunst. Som Danto skriver, er det begyndt ”at virke, som om kunstens hovedformål i vores århundrede var at forfølge spørgsmålet om sin egen identitet, samtidig med at den afviste alle tilgængelige svar som utilstrækkeligt generelle”, og kunsten forekommer ham dermed at være ”konceptualiserbar uden at passe ind i et eksisterende koncept.”¹⁴⁰ Dantos uvilje accentueres ikke mindst i hans afsluttende udlægning af Hegel. Her begynder Danto dels at citere brudstykker fra Hegel, dels at kaste egne punchlines på bordet: Han får blandt andet sagt (med Hegel), at ”kunst er, og forbliver for os, et fænomen fra fortiden”, og (med egne ord) at ”pluralismens tidsalder er over os. Det betyder ikke længere noget, hvad man gør, og det er dét, der menes med pluralisme.”¹⁴¹ Det kunstbegreb, Danto lægger frem som en afløser for det mimetiske og præmodernistiske, er med andre ord et smuldrende, tiltagende uklart kunstbegreb. Dermed ligner det dét, som Danto senere forsigtigt udlægger som et postmodernistisk kunstbegreb, og som han fastholder sin kritik af.

¹³⁸ Danto 1984: 24

¹³⁹ Danto 1984: 31. Originalteksten lyder: ”it is possible to suggest that art has come to an end. Of course, there will go on being art-making. But art-makers, living in what I would like to call the post-historical period of art, will bring into existence works which lack the historical importance or meaning we have for a very long time come to expect. The historical stage of art is done with when it is known what art is and means.”

¹⁴⁰ Danto 1984: 30. Originalteksten lyder: “it began to seem as though the whole main point of art in our century was to pursue the question of its own identity while rejecting all available answers as insufficiently general. It was as though, to paraphrase a famous formula of Kant, art were something conceptuable without satisfying any specific concept.”

¹⁴¹ Danto 1984: 34-35. Originalteksten lyder: ”Art is, and remains for us, a thing in the past.” (Hegel citeret s. 34) og “The age of pluralism is upon us. It does not matter any longer what you do, and that is what pluralism means.”

Allerede to år senere virker Danto dog venligere stemt overfor det modernistiske projekt. I en artikel med den løfterige overskrift *Art, Evolution, and the Consciousness of History* beskriver han, hvordan kunsten med modernismens fremkomst hæver sig fra at være *repræsentation af virkeligheden* til i stedet at repræsentere *en højere virkelighed*, der rækker ud over det visuelle.¹⁴² Som Danto allerede har berørt i *The End of Art*¹⁴³ og siden præciseret i essayet *The Disenfranchisement of Art* (1985), bliver kunsten med modernismens fremkomst til en stadig mere *selvbevidst* kunst – og dermed transformeret til *filosofi*: ”Det er måske uundgåeligt, at den [kunsten] skulle forvandle sig til filosofi til sidst. Og idet den gør det – ja, så når kunsten i væsentligste forstand sin afslutning.”¹⁴⁴

Da Danto med *After the End of Art* i 1995 reviderer sine pointer yderligere, reducerer han *The End of Art* til alene at markere afslutningen på et bestemt kunsthistorisk narrativ. Hvor kunsten før modernismen handlede om *at repræsentere noget* (et landskab, et portræt, en historisk begivenhed...), handler modernismens kunst om, *hvordan kunsten repræsenterer*, ”så kunsten på en måde bliver sit eget subjekt”,¹⁴⁵ hvis bagvedliggende ”strategi og stil og agenda” afslører sig i det enkelte værk.¹⁴⁶ Det enkelte modernistiske kunstværk er for så vidt en illustration af netop dén filosofi, der var drivkraften for netop dén modernistiske retning, som værkets kunstner bekendte sig til på netop dette tidspunkt. Denne gennemskuelighed slutter i Dantos øjne med postmodernismens fremkomst. Danto problematiserer imidlertid forestillingen om en postmoderne kunst; idet han for det første ikke ser det postmodernistiske som én periode eller stil, for det andet ikke ser det postmodernistiske udtrykt i den kunst, der er ny, mens han skriver *After the End of Art*. I sine forsøg på at undgå at definere en postmoderne eller postmodernistisk kunst får Danto til gengæld sagt en del om hybridformer og mangel på stilistisk enhed, hvilket i sidste ende peger mod hans eget alternative begreb *posthistorisk kunst*:

”Det er blevet foreslået, at vi måske simpelthen burde tale om postmodernismer. Men hvis vi gør det, mister vi evnen til at

¹⁴² Danto 1986: 231-232

¹⁴³ Danto 1984: 33-34

¹⁴⁴ Danto 1985: 185. Det originale citat lyder: “It is perhaps unavoidable that it should turn into philosophy at last. And when it does so, well, in an important sense, art comes to an end.”

¹⁴⁵ Danto 1995: 7. Det originale citat lyder: ”With modernism, the conditions of representation themselves become central, so that art in a way becomes its own subject.”

¹⁴⁶ Danto 1995: 8. Det originale citat lyder: ”(...) ‘modern’ does not merely mean ‘the most recent’. It means rather, in philosophy as well as in art, a notion of strategy and style and agenda.”

anerkende og udrede [kunsten/værket], og vi giver slip på forståelsen af postmodernismen som en stil. Vi kunne skrive ordet 'samtidskunst' med stort for at betegne, hvad end udspaltningen i postmodernismer var tænkt til at dække over, men så ville vi igen stå tilbage med den opfattelse, at vi ikke har at gøre med nogen identificerbar stil, og at der ikke er noget, der ikke er dækkende. Men dét er faktisk netop kendetegnet ved den visuelle kunst efter modernismens afslutning: at den som periode er defineret ved sin mangel på stilistisk enhed, eller i det mindste mangel på dén form for stilistisk enhed, der kan ophøjes til at være et egentligt kriterium og anvendes som afsæt for udviklingen af en blåstemplende funktion, og der er som konsekvens heraf ingen mulighed for at anvise en narrativ kurs. Det er derfor, jeg foretrækker at kalde det for posthistorisk kunst.”¹⁴⁷

Dantos posthistoriske (postprogressive, postmodernistiske) kunst er altså en kunst, der peger i flere retninger; hvis projekt er uklart, og hvis stil er et miskmask af mange stilarter. Hvor modernismen repræsenterer en kunst, der så at sige *vil noget* med kunstbegrebet, repræsenterer det postmoderne hos Danto en kunst, der netop *ikke vil noget* – hvad der i øvrigt også bringer Frandsens pseudopropaganda i erindring, selvom Danto primært sigter til dét, at kunstnere følger et veldefineret stilistisk og æstetisk program.

En anden væsentlig forskel på modernistisk og postmodernistisk kunst kunne ligge i, at den modernistiske og avantgardistiske kunst typisk udgår fra kollektive bevægelser med en nedskreven agenda og et ønske om at skabe varig forandring; mens de værker, Danto henviser til som postmodernistiske eller posthistoriske, i højere grad udspringer af individuelle idéer eller spontane indskydelser (som dog hos den hegeliansk stemte Danto naturligvis ville være et produkt af tidsånden). I forlængelse heraf kan man overveje, om De Unge Vilde og andre kunstnere, der tidsmæssigt ligger efter den modernistiske kunst, opponerer mod det høje niveau af Hegelsk selvbevidsthed,

¹⁴⁷ Danto 1995: 11-12. Originalteksten lyder: “It has been suggested that perhaps we should simply speak of *postmodernisms*. But once we do this, we lose the recognitional ability, the capacity to sort out, and the sense that postmodernism marks a specific style. We could capitalize the word ‘contemporary’ to cover whatever the disjunction of postmodernisms was intended to cover, but there again we would be left with the sense that we have no identifiable style, that there is nothing that does not fit. But that in fact is the mark of the visual arts since the end of modernism, that as a period it is defined by the lack of stylistic unity, or at least the kind of stylistic unity which can be elevated into a criterion and used as a basis for developing a recognitional capacity, and there is in consequence no possibility of a narrative direction. That is why I prefer to call it simply *posthistorical art*.”

som ifølge Danto kendetegner modernisterne. Og heraf følger spørgsmålet om, hvordan man opponerer mod det selvbevidste og kalkulerende uden selv at optræde som netop selvbevidst og kalkulerende. I det mindste er det en tanke værd, at Frandsens fjollethed ikke kun udspringer af en intern joke mellem ham selv og Lemmerz, men måske i mindst lige så høj grad er udtryk for en bestemt attitude overfor den etablerede kunsthistorie og dennes faible for veldefinerede ismer illustreret af ideologisk afklarede kunstnere. En sådan attitude ville lægge sig i fin forlængelse af den pluralisme, som i Dantos udlægning er til stede allerede hos Hegel. Og en antydning af et fremtidigt 'mangfoldighedsparadigme' som dét, Merete Sanderhoff foreslår i 2007, synes dermed at være til stede allerede her.

2.6 Pastiche og skizofreni

Under alle omstændigheder fremstår hverken Frandsen eller andre af De Unge Vilde som specielt konsekvente i deres valg af kunstneriske strategier og attituder. Tværtimod synes en del af dem at zappe mellem mange forskellige udtryk og vekslende grader af motivisk og metodisk seriøsitet. Hos Jameson indebærer postmodernismen da også en opløsning af subjektet i betydningen: ét konsistent og veldefineret individ, som de enkelte følelser udspringer fra. Og hermed umuliggøres forestillingen om personlig stil. I stedet opstår *pastichen*, der kan oversættes med noget i retning af 'stilefterligning'. Dét, der tidligere er blevet opfattet som karakteristisk for en given kunstner eller forfatter, bliver med Jamesons ord "reduceret til en neutral og reificeret mediereplik (...), som i sig selv således bliver én ud af mange idiolekt", og som konsekvens heraf fastslår han: "Modernistiske stilarter bliver dermed til postmodernistiske koder."¹⁴⁸ Pastichen er altså et eksempel på en sådan "postmodernistisk kode" og er netop ikke at forveksle med *parodien* men er snarere en slags udvandet afløser for den; "en neutral praksis (...) amputeret fra den satiriske impuls, blottet for latter", som han skriver. Hvor parodien har satirisk brod og "skjulte motiver", er pastichen "en statue med blinde øjne", der ikke tilfører sit forlæg noget nyt men snarere fremstår som en bleg afglans af det.¹⁴⁹ Her er det oplagt at tænke på, hvordan nogle af De Unge Vildes værker temmelig åbenlyst imiterer andre kunstneres værker: For eksempel ligner Dorte Dahlins *Schnelleben* fra 1982 (figur 15) i udpræget grad et af Volker Tannerts værker fra samme år (figur 16); ligesom hendes bidrag til *Kniven på hovedet*-kataloget (figur 17) temmelig explicit mimer det berømte Fontainebleauskolen-portræt af *Gabrielle d'Estrees og en af hendes søstre, hertuginde af Villars* (ca. 1594), hvor den ene søster napper den anden i brystvorten (figur 18). Spørgsmålet er, i hvor høj grad Frandsens maleri kan læses som en tilsvarende 'bleg afglans' af CoBrA og andre modernistiske malemåder såvel som af den politiske plakat. Udnytter Frandsen rent faktisk pastichens status af "postmodernistisk kode" til at antyde en kritik af den politiske venstrefløj og dens propagandistiske retorik? Eller er maleriet slet og ret lavet *uden hensigt*? En læsning af Frandsens maleri som neutral stilefterligning ville under alle omstændigheder bremses i mødet med parolens fjollede spil på ordet 'bookmaker' som

¹⁴⁸ Jameson 1984b:65. Det originale citat lyder: "reduced to a neutral and reified media speech (...), which itself then becomes but one more idiolect among many. Modernist styles thereby becomes postmodernist codes."

¹⁴⁹ Jameson 1984b: 65. Originalteksten lyder: "it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter (...) Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs"

repræsentativt for en 'bog-mager'. Omvendt virker dét at ytre noget uden hensigt ekstremt provokerende i efterdønningerne af en tid, hvor dét at ytre sig frit var tæt forbundet med at ville lave samfundet gennemgribende om.



Figur 15: Dorte Dahlin *Schnelleben*, 1982



Figur 16: Volker Tannert *Uden titel*, 1982



Figur 17: Dorte Dahlin (fra *Kniven på hovedet*), 1982



Figur 18: Fontainebleuskolen *Gabrielle d'Estrees og en af hendes søstre, hertuginde af Villars*, o. 1594

En vigtig pointe hos Jameson er imidlertid, at simulacret – og hermed også pastichen – indfinder sig i et samfund og et verdensbillede, der ikke fremstår sammenhængende for sine borgere. Til at beskrive dette fragmenterede verdensbillede inddrager Jameson den franske psykoanalytiker Jacques Lacans (1901-1981) definition af skizofreni. Ifølge Jameson definerer Lacan

skizofreni ud fra et strukturalistisk tankesæt, hvor skizofrenien opfattes som “et brud på den betegnende [signifying] kæde, det vil sige de sammenlåste syntagmatiske serier af betegnere [signifiers], som konstituerer en ytring eller en betydning”.¹⁵⁰ For den, der rammes af skizofreni, ophører den enkelte *signifier* – sanseindtryk eller ytring – altså med at give mening. Når et sådant meningssammenbrud kan finde sted, handler det ifølge Lacan om, at meningen ikke ligger i ytringen selv, men genereres af dynamikken mellem de forskellige signifiers. Således er det altså den helhed, som den enkelte signifier indgår i, der tilfører den pågældende signifier betydning og får den til at give mening i den nutid, den indgår i, og i forhold til den tid, der har været før og skal følge siden. Og når kæden af signifiers brydes, indtræffer skizofrenien. Den skizofrene kan med andre ord ikke se skoven for bare træer, og som konsekvens af dette bliver den umiddelbart sanselige oplevelse af den enkelte tings materialitet desto vigtigere for den skizofrene. Det rent materielle bliver nemlig det eneste reale.¹⁵¹

Denne forestilling om den konkret sanselige materialitet som det eneste 'sande' kan oplagt indlæses i værker af De Unge Wilde, der inddrager organiske og ulækre materialer. Foruden Claus Carstensens værker, som kunstneren selv tissede på (figur 19), kan man pege på Lemmerz' *Lorte Føtus*, hvis materielle udgangspunkt røbes i titlen. Sidstnævnte vil blive behandlet senere i dette kapitel; ligesom de værker af De Unge Wilde, der eksplicit peger på krop og smerte, vil blive taget op i forbindelse med De Unge Wildes forhold til avantgarden. Inden vi dykker længere ned i Jamesons kobling mellem sandhed og sanselighed, zoomer vi imidlertid ind på den del af det postmodernistiske output, der forholder sig til fortiden og dermed så at sige kobler den postmodernistiske kunst på resten af kunsthistorien.

Ifølge Jameson er individet i det postmoderne hensat i en skizofren tilstand og finder så at sige sig selv *omgivet af pasticher*. Hvor modernismen i sine senere år – som Jameson refererer til som ”high modernism” og i øvrigt finder udtrykt allerede i Edvard Munchs kanoniske *Skriget* (1893-1901) – skabte fremmedgjorte individer,¹⁵² har postmodernismen som konsekvens heraf genereret udspaltede, fragmenterede individer, for hvem grundlæggende følelser af angst og fremmedgørelse er erstattet af en form for kollektiv ”eufori”.¹⁵³ For så vidt er det postmoderne ikke en negativ tilstand for Jameson, men en position, hvor fra alting kan ske, og hvor intet er for *corny*.

¹⁵⁰ Jameson 1984b: 71. Originalteksten lyder: ”a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking syntagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or a meaning.”

¹⁵¹ Jameson 1984b: 72-73

¹⁵² Jameson 1984b: 63

¹⁵³ Jameson 1984b: 71, 74



Figur 19: Claus Carstensen *Benjamin*, 1986

Eksempelvis taler Jameson om den postmodernistiske arkitektur som ”den vilkårlige kannibalisierung af alle fortidens stilarter”¹⁵⁴ og om de sødladne tendenser i Susan Sontags begreb *Camp* som ”det hysterisk sublime”.¹⁵⁵ I Jamesons artikel tegner der sig således et billede af en tid, hvor alt så at sige er blevet hvirvlet op i luften, og hvor kunstværker skabes i en atmosfære af kollektiv eufori og total frihed til at ’ryste posen’ og fordele de brikker, man herefter samler op, ud fra en hvilken som helst spontan indskydelse. Konsekvensen af dette bliver en række sideløbende kunstneriske bevægelser, der ikke nødvendigvis er forbundne af stiltræk eller hensigter, men *kan* være det. Hegels karakteristik af et pluralistisk kunstbegreb og Sanderhoffs forslag om et mangfoldighedsparadigme synes således også at vinde gehør hos Jameson. Selv karakteriserer Jameson da også den postmodernistiske kulturs kunstneriske tilgang med dét, han betegner som ”et paradoksalt slogan”, nemlig ”difference relates” – *forskel forener*.¹⁵⁶

I Frandsens maleri kan man virkelig tale om forskelle, der forenes: Kommunistisk propagandaplakat møder amerikansk film; politisk alvor møder vittigt ordspil; CoBrA-bevægelsens nytænkning af maleriet møder postmodernismens reproduktion af stilarter; og en mulig kritik af samtidens intellektualiserede venstrefløj møder en fjollet afvisning af maleriet som me-

¹⁵⁴ Jameson 1984b: 64-65

¹⁵⁵ Jameson 1984b: 77

¹⁵⁶ Jameson 1984b: 75. Originaltekstens fulde ordlyd er: “I would like, indeed, to characterize the postmodernist experience of form with what will seem, I hope, a paradoxical slogan: namely the proposition that ’difference relates’”

ningsfuld ytring. For så vidt er *Mordet på en kinesisk bookmaker* pastiche på pastiche på pastiche... Med dets hastige penselføring og præg af sjusk er det samtidig nærliggende at betragte Frandsens maleri som et udtryk for en euforisk trang til at skabe bare *et eller andet* i efterdønningerne af modernismen og den politiske kunsts massive tilstedeværelse på kunstscenen.

2.7 Liv efter døden

Forskel forener-tankegangen hos Jameson hænger imidlertid nøje sammen med den forestilling om 'død' eller afslutning, der ikke alene er på færde i Lyotards hævdevundne definition af postmodernismen som *de store fortællingers død*, men som også giver genlyd i Dantos forestilling om *kunstens afslutning* (der i sig selv kan opfattes som en 'stor fortælling' om kunsten efter de store fortællingers afslutning). Vi har tidligere set, hvordan Hegel bygger sin dialektiske historieforståelse på en grundlæggende forestilling om, at *den logiske idé* og den idéforladte, uvendige, ubevidst værende *natur* kan forene sig til en syntetisk *ånd*. I sin udnævnelse af postmodernismen som en forening via forskellighed synes Jameson at operere med den samme umiddelbare modsætning mellem idé og materialitet – åndeligt og sanseligt – som er forudsætningen for Hegels historiesyn. Blot synes Jameson at være alene om forestillingen om en 'ren' materialitet, som man rent faktisk *kan* opleve, og som således udgør det postmoderne menneskes eneste mulighed for at møde noget *autentisk* og momentant opleve en løsrivelse fra sin skizofrene tilstand. En sådan tanke ville givetvis være umulig for Hegel, der med Fukuyamas ord netop opfatter bevidstheden som noget, der "i det lange løb vil manifestere sig i den materielle verden, ja netop skaber den materielle verden i sit eget billede."¹⁵⁷

Vi har set, hvordan skiftende ideologier i Fukuyamas udlægning af den vestlige verdens historie ender med at udfases til en mere underspillet og rummelig udgave af det liberalistiske demokrati. På lignende vis kan man hævde, at Dantos 'filosofiske' kunst udvikler sig væk fra modernismens bekenden sig til skiftende kunstteoretiske programmer og frem imod en mere udvandet kunstnerisk praksis, hvis ideologiske agendaer er uklare. Jeg vil imidlertid hævde, at modernismens ideologier fortsat spiller en væsentlig rolle i den kunst, der følger efter modernismen, hvad enten vi så kalder den postmodernistisk eller posthistorisk. Som præfikset 'post-' indikerer, er den postmodernistiske kunst netop fuldstændig afhængig af dét, der kom før. Det er derfor en overvejelse værd, om ikke et postmodernistisk værk som Frandsens – hvor meget det end måtte ligne en antiideologisk vittighed – er en videreførelse af modernismens 'selvbevidste' kunst. I hvert fald synes *Mordet på en kinesisk bookmaker* at hæve sig op over pastichens ureflekterede omgang med fortidens store ismer. Og skønt værket måske nok formår at punktere forestillingen om en meningsfuld politisk protest ganske effektivt, peger dets symbolske mord ikke nødvendigvis kun mod ideologiernes

¹⁵⁷ Fukuyama 1989: 4. Originalteksten lyder: "And yet this realm of consciousness in the long run necessarily becomes manifest in the material world, indeed creates the material world in its own image."

'død'. Jeg vil i det mindste vove den påstand, at værket samtidig peger frem mod muligheden for, at dét, der var normsættende engang, kan rejse sig fra efterdønningerne af lærredets tornado og dets virvar af uforståelige tegn og genopstå som *noget andet*.

2.8 Parodien som ironisk metakommentar

Dette 'andet' er ikke nødvendigvis begrænset til en upræcis omgang med fortidens stilarter som hos Jameson. Ifølge én af Jamesons væsentligste modstandere, Linda Hutcheon, er der snarere tale om, at det postmoderne tillader det gamle at genopstå i en mere subtil udgave – hvad der da også bringer mine pointer om en genkommende Weltgeist og en stadigt skærpet selvbevidsthed hos Hegel i erindring. Hutcheon er ude i et lignende ærinde: For at det overhovedet kan lade sig gøre at gentage fortidens kulturfænomener uden at forfalde til patetisk nostalgi, må det nemlig nødvendigvis gøres med *ironi*; et fænomen der sammen med *intertekstualitet* og en udbredt brug af *anførselstegn* udgør hovedtendenserne i Hutcheons definition af postmoderne litteratur.¹⁵⁸

I modsætning til de fleste ordbogsdefinitioner,¹⁵⁹ begrænser ironi sig for Hutcheon ikke til at betegne det modsatte af, hvad man rent faktisk mener.¹⁶⁰ Tværtimod fremkommer ironien i et komplekst spil mellem "dens kritiske kant; dens semantiske kompleksitet; de 'diskursive fællesskaber', der, vil jeg påstå, gør ironi mulig; den rolle, intention og tilskrivning [af motiver] spiller for det ironiske; dens kontekstuelle ramme og markører."¹⁶¹ Det ironiske er dermed ikke noget, man som kunstner bare 'skaber', men snarere noget man *faciliterer*. Ifølge Hutcheon opstår ironi nemlig i spillet mellem ytringen (kunstværket, teksten, udsagnet), dens modtager og begge kontekster. Ironi er således noget *der sker*, snarere end noget *der er*.¹⁶²

I det øjeblik vi bider mærke i det platte ordspil, der råber ud til os fra billedfladen i Frandsens værk, og begynder at koble det til Cassavetes' film og bogstakkens mulige kinesiske ophav, delagtiggøres vi netop i den type spil, der ifølge Hutcheon er betingelsen for, at ironien kan 'ske': Med 80'ernes politiske klima, Mao og Cassavetes in mente forekommer det nærliggende at aflæse Frandsens værk som en ironisk kommentar til den politiske plakat såvel som til hele den forestilling om rød revolution, der havde domineret den politiske diskurs i de forudgående årtier og fortsat blev holdt i hævd på venstrefløjens i 1983, hvor værket blev til. Netop fordi Frandsen med sin

¹⁵⁸ Hutcheon 1985: 8; Hutcheon 1989b: 93

¹⁵⁹ *Den Danske Ordbog* har følgende definition af ironi: "(sproglig) udtryksmåde hvor man for at være morsom, drille eller spotte giver udtryk for det modsatte af det man i virkeligheden mener, på en sådan måde at ens virkelige mening skinner igennem".

¹⁶⁰ Hutcheon 1994: 12

¹⁶¹ Hutcheon 1994: 4. Originalteksten lyder: "a series of elements that, in practice, work together to make irony happen: its critical edge; its semantic complexity; the 'discursive communities' that, I will argue, make irony possible; the role of intention and attribution of irony; its contextual framings and markers."

¹⁶² Hutcheon 1994: 4-5

titel lægger op til, at hans værk ikke skal tages helt alvorligt, forekommer det desto mere nærliggende at aflæse værket som en *gøren nar af noget*.

I H. C. Andersens eventyr om *Snedronningen* (1845) er det skildret, hvordan den lille dreng Kay rammes i øjet og hjertet af splinter fra "Dævelens" magiske spejl – "et Speil, der havde den Egenskab, at alt Godt og Smukt, som speilede sig deri, svandt der sammen til næsten Ingenting, men hvad der ikke duede og tog sig ilde ud, det traadte ret frem og blev endnu værre", som det hedder. Følgelig hører vi, hvordan Kay bliver en mester i at gå bagefter tilfældige mennesker på gaden for at efterligne og overdrive de særheder, han observerer hos dem undervejs; en adfærd, der i øvrigt får folk omkring ham til at konstatere, at "Det er bestemt et udmærket Hoved, han har den Dreng."¹⁶³ Væsentligt i denne sammenhæng er det, at Kay med sit nyvundne blik for markante og uskønne træk ved de ting og mennesker, der omgiver ham, kan ses som en inkarnation af den knivskarpe karikaturtegner – en person, der også på Andersens tid kombinerede ondskabsfuldt klarsyn med formidlingsmæssig skarpsindighed til rammende parodier. Parodikeren er en *efterligner*, men også en *fremhæver* af sin omverdens mere eller mindre heldige karakteristika, hvad Frandsens værk da også fortæller os. Med dette in mente kan det heller ikke undre, at Hutcheon har fremhævet parodien som særligt karakteristisk for det postmoderne, og ironien som den egenskab, der tilfører parodien dens kritiske dimension.¹⁶⁴ Vi kan med Hegel i baghovedet hævde, at parodien bliver et udtryk for en højere grad af historisk (selv-)bevidsthed. Og således konstatere, at Hutcheon ikke tilslutter sig Jamesons kritik af det postmoderne som historieløs stilefterligning, men snarere argumenterer for en parodisk kunst, der langt fra begrænser sig til simuleringer, men træder frem som en form for metakommentar til fortiden.

¹⁶³ Andersen 1845. Citeret fra: <http://www.duda.dk/Grundfag/Kristendom/Jul/juleeventyr/snedronningen/snedronningen.html> (online 19.4.2016)

¹⁶⁴ Hutcheon 1994: 4

2.9 Gentagelse og genkendelse

Med sin insisteren på parodien som dén postmoderne genre par excellence og ironien som parodiens væsentligste egenskab indtager Hutcheon i det hele taget en modposition til Jameson; en modposition, som hun mere eller mindre åbenlyst fastholder og forsvarer i en række bøger og artikler op igennem 80'erne og 90'erne.¹⁶⁵ Først i 1998 synes hun at trække en smule i land; idet hun i artiklen *Irony, Nostalgia, and the Postmodern* åbner for en forening af det ironiske og det nostalgiske. Hvor ironien ganske vidst er progressiv, mens den nostalgi, der åbenbarer sig i Jamesons pastichebegreb, grundlæggende er regressiv, kan ironien og nostalgien trods alt mødes om at være "reaktioner fra et subjekt" snarere end "kvaliteter hos et objekt".¹⁶⁶ Og som sådan behøver det nostalgiske måske ikke *altid* at være forbundet til fremskridtsfjendtlig konservatisme og postkolonial længsel efter fordums storhed.¹⁶⁷

Forud for dette kompromis ligger dog som nævnt et rigt forfatterskab, hvor Hutcheon ikke levner meget plads til nostalgi. I blandt andet artiklen *The Postmodern Problematizing of History* fra 1988 skriver Hutcheon sig ganske utilslørt op imod Jameson; idet hun hævder, at det postmoderne er alt andet end ahistorisk. Med afsæt i 1980'ernes skønlitteratur argumenterer hun tværtimod for, at postmodernismen er en både historiebevidst og -kritisk strømning: "Det postmoderne (...) fremkalder to simultane bevægelser", som hun skriver. "Det geninstallerer den historiske kontekst som signifikant og endog bestemmende, men i samme åndedrag problematiserer det hele forestillingen om historisk viden."¹⁶⁸ Hermed anlægger Hutcheon et konstruktivistisk take på historien og anfægter således forestillingen om historisk fakta, som "ikke kan skrives uden ideologiske og institutionelle analyser, inklusive analyser af selve dét at skrive."¹⁶⁹ I en artikel året efter skærper hun sine formuleringer yderligere og anfører blandt andet, at "Fortiden har virkelig eksisteret, men vi kan kun 'kende' denne fortid i dag

¹⁶⁵ Hutcheon 1985, Hutcheon 1988a, Hutcheon 1988b, Hutcheon 1989a, Hutcheon 1989b, Hutcheon 1994

¹⁶⁶ Hutcheon 1998: 8. Originalteksten lyder: "irony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects*".

¹⁶⁷ Hutcheon 1998: 5

¹⁶⁸ Hutcheon 1988b: 367. Originalteksten lyder: "The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical context as significant and even determining, but in doing so, it problematizes the entire notion of historical knowledge."

¹⁶⁹ Hutcheon 1988b: 369. Originalteksten lyder: "... there is a new awareness in both fields [historie og litteraturkritik] that history cannot be written without ideological and institutional analysis, including analysis of the act of writing itself."

gennem dens tekster.”¹⁷⁰ Uagtet at Hutcheon her formentlig har fat i et potentielt problem i al historieskrivning, synes hun at overse, at vores kilder til fortiden ikke alene udgøres af skriftligt materiale, men for eksempel også indebærer arkæologiske genstandsfund. Det ændrer dog ikke ved substansen i hendes hævde af en postmoderne (og på dette tidspunkt relativt ny) litteratur, der på én gang rekonstruerer fortiden og problematiserer vores viden om den. Denne postmoderne litteratur navngives hos Hutcheon *Historiographic Metafiction*; en betegnelse der for eksempel dækker over en roman som Umberto Eco (1932-2016) *Rosens navn* (1980), i hvilken en grundig research af Middelalderens skriftlige kilder blandes med tydelige referencer til kendte fiktionsforfattere som Jorge Luis Borges (1899-1986), Thomas Mann (1875-1955) og Arthur Conan Doyle (1859-1930). Ved på den ene side at flashe et overbevisende kendskab til for eksempel middelalderens skriftkultur og lægevidenskab og på den anden side pege på en række kendte fiktive fortællinger, lufter den historiografiske metafiktion muligheden af, at også den historiske ’viden’ kan være opdigtet.¹⁷¹ De parafraserende eller parodiske elementer, vi møder i en roman som *Rosens navn*, åbner altså for et mere kritisk blik på fortællingens historiske indramning, og det parodiske udgør dermed ”den paradoksale postmoderne måde at komme overens med fortiden på”.¹⁷²

Hutcheon er dermed ikke så langt fra Jameson i sit syn på historiske fakta som konstruktioner. Men hvor Jameson i 1984 karakteriserer pastichen som den ultimative postmoderne genre, fordi den modificerer en ’forestillet’ fortid, insisterer Hutcheon på parodien som et udtryk for det postmoderne og modsiger således Jamesons ellers ret ætsende kritik af den postmoderne ’historiske’ roman som ”pophistorie”.¹⁷³ I modsætning til pastichens trykke *minden om* en udefinerbar svunden tid spidder parodien alle de uklarheder, der er forbundet med vores bevidsthed om fortiden. Med *Mordet på en kinesisk bookmaker* optræder Frandsen både som en ondskabsfuldt vrængende Kay, der håner den forrige generations identifikation med et politisk projekt, og som et uskyldigt legebarn, der fornøjer sig med at blande forskellige billedgenrer og sammensætte forskellige mere eller mindre velkendte tegn

¹⁷⁰ Hutcheon 1989a: 10. Originalteksten lyder: ”The past really did exist, but we can only ‘know’ that past today through its texts”.

¹⁷¹ Hutcheon 1989a: 8

¹⁷² Hutcheon 1989a: 14. Originalteksten lyder: ”Parody is the paradoxical postmodern way of coming to terms with the past.”

¹⁷³ Jameson 1984b: 71. Originalteksten hos Jameson lyder: ”This historical novel [E. L. Doctorows *Ragtime* fra 1975] can no longer set out to represent the historical past; it can only ‘represent’ our ideas and stereotypes about that past (which thereby at once becomes ‘pop history’)”. For en overordnet sammenligning af Jamesons og Hutcheons positioner, se: Felluga 2011

på nye måder. En vigtig præmis for vores reception af værket er imidlertid, at vi genkender de genrer og tegn, som Frandsen fremlægger. Hans værk er for så vidt at regne for et parodisk værk, der intet ville være uden sin tidslige kontekst og sin samtids og nære fortids visuelle kultur. Og skønt Hutcheons begreb om historiografisk metafiktion ikke lader sig overføre 1:1 på et billedkunstnerisk værk som Frandsens, kan der dog også hos Frandsen peges på referencer til andre kunstners værker såvel som på en form for genetablering af en historisk kontekst; nemlig Mao som en kommunistisk leder, om hvem man godt kan forestille sig en noget tendensiøs historieskrivning, navnligt på dette tidspunkt. Frandsen holder med sit værk så at sige et parodiens troldspejl op for os og udstiller dermed først og fremmest venstrefløjens ageren som tom retorik snarere end substantielt politisk projekt.

Som Hutcheon er inde på, er parodien afhængig af sit publikums for-kundskaber.¹⁷⁴ Omfanget af parodiens virkning afhænger for så vidt af dens 'folkelighed': Så længe parodien optræder som en Kay-type med tydelig tilknytning til et bestemt værk, et bestemt fænomen eller en bestemt person i dens nærhed, skal ironien nok 'ske' og parodien blive forstået som parodi. Ifølge Hutcheon er parodien imidlertid langt mere sofistikeret end som så, og dens kompleksitet hænger nøje sammen med nuancerne i dét, hun definerer som et andet markant træk ved det postmoderne, nemlig *inter-tekstualitet*. Som også hendes begreb om historisk metafiktion forudsætter, kan parodien sagtens referere til mange forskellige tekster (eller i vores tilfælde: værker) på forskellige niveauer på én gang, og det gør den med lige dele inødekommehed og kritisk distance:

*"Ligesom ironi er parodi en form for indirekte såvel som flerstemmig diskurs, men den er ikke parasitisk på nogen måde. Idet den forvandler eller omdanner tidligere tekster, peger den på den forskelsbaserede men gensidige afhængighed mellem parodi og parodierede tekster. Dens to stemmer hverken blander sig eller overdøver hinanden; de arbejder sammen, samtidig med at de forbliver adskilte i deres definerende forskelligartethed. Som sådan må parodien i sit inderste væsen siges at være i mindre grad en aggressiv strategi end en forsonende retorisk strategi, der bygger på mere end at angribe sin anden halvdel, samtidig med at den bevarer sin kritiske distance."*¹⁷⁵

¹⁷⁴ Hutcheon 2000: xvi

¹⁷⁵ Hutcheon 2000: xiv. Originalteksten lyder: "Like irony, parody is a form of indirect as well as double-voiced discourse, but it is not parasitic in any way. In transmuted or remodeling previous texts, it points to the differential but mutual dependence of parody

Overført til kunstanalytiske begreber har vi altså at gøre med en type værker, som på én gang imiterer og distancerer sig fra andre værker; som kan pege på enkeltdele af enkeltværker såvel som på hele genrer; og som kan kommentere og positionere sig i forhold til andre dele af kulturhistorien på både motivisk, stilistisk og tematisk niveau. Dette udelukker i mine øjne ikke, at et givent værk samtidig kan rumme elementer af pastiche, som vi har set det med Frandsens maleri. Derimod åbner det for, at det enkelte kunstværk kan brede sig ikke alene over mange kunsthistoriske genrer men også inddrage elementer fra for eksempel litteratur, film og musik eller for den sags skyld fra den akademiske diskurs, der måtte pågå omkring disse. Som sådan kan den parodiske tilgang også opfattes som dén enestående strategi, der gør det muligt fortsat at lave kunst på et tidspunkt, hvor kunsten har nået sin afslutning i Dantosc forstand. Uanset hvor meget kunstbegrebet synes at være blevet strakt og bøjet; uanset hvor langt kunsten har fjernet sig fra det repræsentative (og selv hvis opdyrkelsen af en ny abstraktion opfattes som et tilbageskridt); og uanset i hvor ringe grad man måtte observere en fortsat udvikling i retning af et mere moderne samfund, indikerer fremkomsten af det parodiske, at kunsten fortsat kan levere en kritisk tilgang. Fornyelsen ligger i gentagelsen.

and parodied texts. Its two voices neither merge nor cancel each other out; they work together, while remaining distinct in their defining difference. In this sense parody might be said to be, at heart, less an aggressive than a conciliatory rhetorical strategy, building upon more than attacking its other, while still retaining its critical distance.”

2.10 Den groteske parodi

Parodiens gentagelser kan i princippet antage alle former, også – må man antage – hos Hutcheon. Lige netop i forhold til De Unge Vilde forekommer det temmelig oplagt at pege på parodiens mere humoristiske former, ikke mindst fordi en del af værkerne med deres titler (og ofte i samspillet mellem motiv og titel) signalerer, at det hele bare er for sjov. Det gælder for eksempel for værker som Berit Jensens *Hvorfor er jeg så transfattig?* (figur 20), Lars Ravns *En pik er... et menneske er... et hul* (o. 1982), Peter Bondes *Drømte at Walter Dahn tæskede mig mens Immendorff så på* (1983) og ikke mindst Claus Carstensen, Kehnet Nielsen og Lars Ravns bog *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, hvori vi blandt andet møder titler som *Karl Marx slikker pik på den ædle traktorfører* (figur 21).



Figur 20: Berit Jensen *Hvorfor er jeg så transfattig*, 1983



Figur 21: Claus Carstensen *Karl Marx slikker pik på den ædle traktorfører*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

Der er imidlertid grund til at tro, at der gemmer sig en anden og selvbevidst alvor bag løjerne, eller i det mindste et udtalt ønske om forandring. For skønt intet tyder på, at konservative værdier var i høj kurs blandt De Unge Vilde – Claus Carstensen og Erik A. Frandsen mødte hinanden ved

rømningen af det besatte hus *Allotria*, Nina Sten-Knudsen deltog også i husbesættelser, og Dorte Østergaard Jakobsen deltog i kampene om *Byggeren*¹⁷⁶ – er *Mordet på en kinesisk bookmaker* ikke det eneste værk fra perioden, der kan aflæses som en kritik af venstrefløjens retorik og æstetik. Værker som Carstensens *Vinterkrig (Lenin attacked)* (figur 22), Lars Ravns naivistiske version af socialrealisme i *Beirut* (figur 23) og måske også et værk som Lars Nørgårds *This is only a temporary place to stay* med dets virvar af totalitarismekonnoterende redskaber, der hvirvler formålsløst rundt på en knaldrød bund, synes alt andet lige at insinuere en mere lemfældig omgang med den patosfyldte æstetik, der prægede 70'ernes politiske venstrefløj. Ikke alene peges der hermed tilbage på det 20. århundredes revolutionære plakater over en bred kam, men oplagt også på de plakater med digte af Carl Scharnberg og linoleumstryk af Dea Trier Mørch og Thomas Kruse, der hang i venstreorienterede miljøer fra starten af 70'erne og fremefter (figur 24). På denne baggrund forekommer det heller ikke overraskende, at Performancegruppen VÆRST tog den socialrealistiske film – en genre med en udpræget 'rød' aura – under kærlig behandling i filmprojektet *GRØD* (figur 25).

Grød

Kortfilmen *Grød* fra 1986 er i dag nok det mest kendte værk, der udgik fra *Performancegruppen VÆRST*.¹⁷⁷ Gruppen blev stiftet kort efter nedrivningen af Værkstedet Værsts lokaler omkring nytåret 1983/84. Medlemmerne af Værkstedet Værst var herefter så småt begyndt at gå egne veje. Christian Lemmerz havde for sin del siden 1982 været indskrevet ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, hvor han havde mødt Michael Kvium. Sammen med kollegerne Sonny Tronborg (1953-2009) og Ingunn Jørstad (f. 1953) bar de to navnet *VÆRST* over i en ny sammenhæng med Lemmerz som eneste genganger blandt aktørerne og med primært fokus på dét at skabe kunst ude blandt publikum. *Grød* var gruppens første filmproduktion og blev til i samarbejde med filmfotografen Steen Møller Rasmussen (f. 1953).¹⁷⁸ Filmen er uden tale men med musik af kunstneren, komponisten og *Kongo*-stifteren Christian Skeel (f. 1956) og hans tilbagevendende samarbejdspartner, digteren Morti Vizki (1963-2004).

¹⁷⁶ Kongstad & Vesterberg 2003: 307; interview med Nina Sten-Knudsen 26.10.2015; interview med Dorte Østergaard Jakobsen 11.6.2015

¹⁷⁷ Filmen kan ses på: https://www.youtube.com/watch?v=3487_W1cnEU (online 9.6.2016)

¹⁷⁸ Lumbye Sørensen 2009: 27-35



Figur 22: Claus Carstensen *Vinterkrig (Lenin attacked)*, 1983



Figur 23: Lars Ravn *Beirut*, 1982

Grød følger skabelonen for et gedigent socialrealistisk drama, omend med nogle ret markante parodiske elementer: Far kommer træt hjem fra arbejde; mor tilbereder aftensmaden i triste rammer, inden hun i afmagt kvæler familiens eneste barn; herefter hænger hun sig selv, og far slår sig på flasken. Det ca. 10 minutter lange hændelsesforløb er imidlertid så spækket med overdrivelser og absurditeter, at vi ikke på noget tidspunkt er i tvivl om, at det hele er for sjov. I rollen som faren er Christian Lemmerz udstyret med en gigantisk pik i panden og personificerer i øvrigt en arketypisk arbejdsmand – komplet med nedbøjet ryg, nusset undertrøje og bærende på en stor skovl. Ingunn Jørstad er mindst lige så karikeret i rollen som mor med bøjet nakke, tung barm i underkjolen og en paryk, der ser ud til at være lavet af en gulvmoppe. De er begge overdrevent sminket med sorte øjenomgivelser og Jørstad tillige med en klovneagtig læbestift. Sonny Tronborg spiller rollen som barnet, ligeledes iført gulvmoppeparyk og med hårsøjler og nederdel. Vi møder ham første gang siddende ved et bord i stuen, hvor han med et klodset greb om pennen tilsyneladende forsøger at skrive. Imens har faren slået sig ned foran TV-skærmen, der sender sit flimrende lys ud i den dunkle stue. Han piller overdrevent næse og spiser sin fangst, mens moren rører i grøden ude i køkkenet. Efterfølgende bærer hun



Figur 24: Plakat af Thomas Kruse med digt af Carl Scharnberg, u.å. (1968-1995)



Figur 25: Performancegruppen VÆRST *stillbillede fra GRØD*, 1986

gryden med grød ind i stuen og sætter sig til at made faren med grydeskeen. Grøden rammer hans hage, mens han med vippende hoved og overdrevne tygge- og synkebevægelser spiser grøden. Faren er filmet i profil, så pikken i hans pande hopper op og ned forrest i billedet, mens vi i baggrunden kan se morens smilende ansigt.

Fokus skifter nu til barnet, der ifølge en tidlig skitse til storyboardet skulle have haft mad efter faren (figur 26). I stedet ser vi nu barnet sidde på sin plads ved bordet i skæret fra en rød arkitektlampe, der får barnets ansigt til at virke overbelyst. Der zoomes ind på barnet, der viser sig at være i færd med at tegne bogstavet A i sit kladdehæfte. Bogstavet fylder hele papiret og volder barnet en smule besvær. Imens krydsklippes til mor og far, der fortsat er i gang med grøden, indtil mor rejser sig og lunter tilbage til køkkenet. Siden går barnet ud til sin mor, der har taget fat på opvasken. Musikken skifter nu til et gyserfilmsagtigt lydspor. Barnet rækker overdrevent tunge og peger fingre, og der krydsklippes mellem morens irritable ansigtsudtryk og barnets vrængende mimik. Nu fortrækkes morens ansigt i en påtaget 'uhyggelig' grimasse, og med løftede hænder går hun frem mod barnet, som imidlertid ikke opgiver sit forehavende af dén grund.

Filmet fra et punkt bag barnets ryg ser vi nu moren gribe fat om barnets hals og ruske det; et scenario vi i øvrigt genfinder i Kviums senere maleri *En køkkenscene* (1986) (figur 27). I filmudgaven af hændelsesforløbet går kameraet helt tæt på, så vi ser morens ophidsede ansigt samtidig med barnets tiltagende kvælningssgrimasse med himmelvendte øjne og tungen ud af munden. Til sidst synker barnet livløst om på gulvet, og lydsporet skifter til en mere 'dødsmesse-lignende' melodi. Fra barnets position på gulvet ser vi morens ben, mens hun går hen og finder et reb i køkkenskabet, stiller sig på en skammel, sparkes skamlen væk og sluttelig dingler med benene i luften, så hendes ene sutsko falder af.



Figur 26: Mikael Kvium *GRØD*, skitse til storyboard, 1986



Figur 27: Michael Kvium *En køkkenscene*, 1986

Nu rejser faren sig fra sin plads foran TV'et, og gennem køkkendøren ser vi ham sætte kurs mod køkkenet med slæbende skridt og ludende skuldre. Her må han først skræve over barnets lig og derefter skubbe til morens dinglende krop for at komme frem til køleskabet, hvorfra han tager en øl. Musikken skifter til noget mere muntert, mens faren går tilbage til sin plads foran TV'et, drikker af øllen og sluttelig hiver en Lolitadukke frem under sofaen og begynder at bevæge den op og ned over den pik, han har i panden. Alt dette ser vi gennem køkkendøren med de to lig i forgrunden. Musikken skifter undervejs til et mere fragmenteret og kaotisk lydbillede, men finder

til sidst tilbage til den muntre melodi for så at munde ud i en længere sluttone. Herefter går skærmen i sort.

Hele det dramatiske hændelsesforløb er så overtydeligt fortalt, at vi ikke savner hverken replikker eller de mellemtekster, der optræder i klassiske stumfilm. Rammen om fortællingen afspejler en dansk socialrealistisk tradition: Vi ser personernes lurvede påklædning, usunde kropsholdning og dårlige manerer; vi ser lejlighedens sparsomme møblement og nedslidte køkken; og vi ser det beskedne måltid og farens øldrikkeri. For så vidt ligner *Grød* et maleri af Frants Henningsen (1850-1908) eller en roman af Martin Andersen Nexø (1869-1954). Samtidig rummer filmen dog elementer, der peger væk fra socialrealismen som en genre, der tvinger sit publikum til at tage stilling ved at opstille et realistisk dilemma, der involverer hele, realistiske personer. Personerne i *Grød* begrænser sig ikke til den overtydelige mimik og gestik, der ofte ses i stumfilm, men fremstår grotesk karikerede. Også deres handlinger virker 'overgjorte'; eksempelvis nøjes moren ikke med at servere grøden for sin mand, men stopper den klodset ind i munden på ham med en alt for stor grydeske. Så langt kan *Grød* minde om et stykke absurd teater, hvor realistiske og psykologiske nuancer fravælges til fordel for et persongalleri, der næsten ligner forsimplede dukker med overdrevne attributter (farens pik i panden, morens store grydeske) og bevidst 'dårlig' hjemmelavet udklædning (morens og barnets gulvmoppeparykker). Overdrivelser som disse er med til at trække opmærksomheden væk fra det realistiske og over imod det bizarre og absurde. Handlingsforløbets hurtige eskalering i retning af det sensationelt tragiske peger desuden i retning af melodrama, om end det nok er de færreste, der vil kunne bevidne lige *dette* melodrama uden at trække på smilebåndet. Filmen er nemlig først og fremmest utrolig plat, og dens fortælling ender da også helt ude på overdrevet, idet faren ikke alene søger trøst i flasken, men også i Lolitadukken.

Med sin miljøskildring, sit handlingsforløb og sin tragiske slutning kan *Grød* opfattes som en parodi på flere af de genrer, der har gjort sig gældende i 1960'ernes og 70'ernes visuelle kultur, men sigter ikke til ét konkret værk. I sin samtid har den antagelig også levet op til de krav til en vellykket parodi, som Hutcheon henter hos den amerikanske forfatter, samfundskritiker og filosof Dwight Macdonald (1906-1982): "En ejendommelig kombination af det sofistikerede og det småborgerlige er nødvendig for at lave en god parodi: det første af indlysende årsager, det andet fordi dens publikum må være tilstrækkelig homogent til at forstå pointen."¹⁷⁹ *Grød* forudsætter na-

¹⁷⁹ Citeret i: Hutcheon 1985: 27. Originalteksten lyder: "A peculiar combination of sophistication and provinciality is needed for a good parody, the former for obvious reasons, the latter because the audience must be homogeneous enough to get the point."

turligvis et kendskab til den socialrealistiske filmgenre, men henviser til det socialrealistiske og melodramatiske i så bred forstand, at den formentlig vil vække en eller anden grad af genklang også blandt ikke-kunstinteresserede. Også formsproget må siges at være ret alment, idet de fleste nok vil afkode arketyperne 'far', 'mor' og 'barn' og hæfte sig ved farens pik i panden som en lavkomisk overdrivelse. Som parodi betragtet udgør filmen dermed snarere en bredt appellerende vits end en sofistikeret kritik; ikke mindst fordi den får os til at grine af hændelser, der i en mere loyal skildring ikke ville forekomme morsomme overhovedet. Filmen er for så vidt folkelig, men formålsløs.

Den formålsløse latterliggørelse møder vi også i den russiske kulturkritiker Mikhael Bakhtins (1895-1975) begreb om *karnevalisme*. I sit hovedværk med den engelske titel *Rabelais and His World* – skrevet i 1940, men tilbageholdt af den russiske censur indtil 1965 – beskriver Bakhtin karnevalet som en fest, hvor der bliver vendt op og ned på den herskende samfundsorden for en tid.¹⁸⁰ Han tager her afsæt i middelalderens karnevaler og dyrkelse af det groteske. Ideelt set fungerer karnevalet – i middelalderen såvel som i Bakhtins samtid – som et positivt og nødvendigt brud med hverdagslige normer, som en indirekte anledning til at kritisere statsmagten og som en frigivelse af latteren, der sikrer folket en vis politisk indflydelse. Bakhtin lægger netop vægt på folkets mulighed for at bruge satiren som en løftet pegefinger overfor magthaverne, der således kan bruge karnevalet som en pejling af folkestemningen, også når hverdagen vender tilbage. Hans karakteristik af karnevalet som frisindet og frisættende folkefest toner imidlertid hurtigt over i en harsk modernitetskritik, hvori det moderne menneske – repræsenteret ved det russiske folk anno 1940 – hænges ud som blasfemisk, grovædende og seksuelt udskejende.¹⁸¹ Bakhtin opfatter således den russiske revolution som et uafsluttet karneval, der har efterladt russerne som et modløst og moralsk degenereret folk, fastholdt i en tilstand af illusionsløs dekadence.¹⁸² Skønt proportionerne naturligvis er andre og mindre, er det en overvejelse værd, om også det danske samfund i begyndelsen af 1980'erne har forekommet at være efterladt i en form for 'postrevolutionær' eller 'post-utopisk' undtagelsestilstand – med deraf følgende Bakhtin'sk depravation. Dette kunne måske forklare Performancegruppen VÆRST's noget primitive fortolkning af 'folkets' sociale vilkår og Frandsens midlertidige indtræden i rollen som vag modernisme-wannabe og ufokuseret oprører. Samtidig svarer det til den oplevelse af ideologisk forfald, som gør sig gældende blandt flere

¹⁸⁰ Bakhtin 1940

¹⁸¹ Holquist 1984: xviii-xxi

¹⁸² Holquist 1984: xxi-xxiii

af tidens stemmer.

Den franske sociolog og poststrukturalist Jean Baudrillard (1929-2007) introducerede ved indgangen til 1980'erne sit begreb om *implosion*. Begrebet betegner "Til en vis grad det modsatte af eksplosion", som historiker, oversætter og senere lektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi Carsten Juhl udlægger det i en præsentation af Baudrillards nøglebegreber.¹⁸³ I forhold til en dansk virkelighed i årene efter '68-oprøret giver det mening at tale om implosion i den forstand, at oprøret aldrig endte i den revolution (eller 'eksplosion' for nu at blive i terminologien), som '68-oprørerne formentlig havde forestillet sig. Flere af 60-70'ernes socialistiske bevægelser indså dette og begyndte følgelig at støtte revolutionære bevægelser i Mellemøsten og Latinamerika fremfor at satse på en dansk eller vestlig omkalfatring af værdier og levevis.¹⁸⁴ Revolutionen i Danmark synes med andre ord at være 'fuset ud', og implosionens antiklimaktiske stemning har rimeligvis sænket sig over det flertal af danskere, der ikke troede på en verdensrevolution aflyret fra den tredje verden i nogen nær fremtid. Da Poul Schlüter ved sin tiltrædelse som konservativ statsminister i 1982 udtalte, at "Ideologi er noget bras", satte han dermed formentlig ord på den oplevelse af at have tabt troen på det fælles projekt, der også kendetegner Bakhtins karnevalistiske russere. Schlüters regeringstid var da heller ikke præget af ideologisk bogstavtro, men snarere af brede forlig og fløjpolitiske kompromisser. Ved en anden lejlighed udtalte Schlüter, at hans regering ikke var "så konservative, at det gør noget".¹⁸⁵ En formulering, der synes at tage 80'ernes politiske Danmark på kornet: For skønt historiens store ideologier endnu blev holdt i live, både i Østeuropa og i det danske politiske landskab, syntes ingen ideologi på dansk grund at blive håndhævet i så vid udstrækning "at det gjorde noget". Et illustrativt eksempel kan hentes hos TV-produceren Thomas Heurlin (f. 1959), der i et tilbageblik på sine mere end 15 år som medlem af Danmarks Kommunistiske Ungdom (DKU) udtaler, at "Med hensyn til fester og damer og gang i den, så tålte KU eller SFU ingen sammenligning

¹⁸³ Juhl 1984: 21

¹⁸⁴ Stifter af *KAK – Kommunistisk Arbejdsreds* Gotfred Appel (1924-1992) formulerede allerede i 1966 sin såkaldte 'snylterstatsteori'. Teorien går op på, at den danske arbejderklasse er sunket hen i magelighed pga. høj materiel velstand og derfor passivt udbytter tredjeverdenslande til eget forbrug. En antikapitalistisk revolution skal derfor mobiliseres fra den tredje verden, i første omgang Vietnam. Udbrydere fra KAK stiftede i 1978 *KA – Kommunistisk Arbejdsgruppe* og rettede fokus mod den palæstinensiske befrielseskamp. Medlemmer af KA blev senere kendt som *Blekingegadebanden*, der udførte en række røverier op gennem 80'erne for at kunne yde økonomisk og materiel støtte til den palæstinensiske befrielsesorganisation PFLP. (Øvig Knudsen 2008: 56-57; 269-270; 805-812)

¹⁸⁵ Bjerre & Hansen 2013: 17

med DKU. Det var meget, meget uinteressant ift DKU, og hos dem skulle du også interessere dig meget mere for politik.”¹⁸⁶ Eller for den sags skyld hos et tidligere medlem af Konservativ Ungdom København (KUK), forfatteren Benn Q. Holm (f. 1962), der på sin side husker, at ”Da Schlüter kom til magten, sagde han jo netop, at ideologi var noget bras, så jeg var sgu ligeglad med, at han var blevet statsminister.”¹⁸⁷ Skønt Margaret Thatchers tiltrædelse som engelsk premierminister i 1979 og Ronald Reagans tiltrædelse som amerikansk præsident året efter kan ses som indvarslingen af en neokonservativ og ultraliberal bølge, der skyllede ind over det meste af den vestlige verden ved overgangen til 1980’erne, må vi altså konstatere, at denne bølge kun manifesterede sig i en lightudgave i Danmark.¹⁸⁸ Uagtet at et politisk engagement fortsatte op gennem årtiet, lader det sig dårligt overse, at 80’erne var en tid, hvor ideologierne slog revner. Det gjaldt for mange i det politiske liv – og De Unge Vildes vilkårlige omgang med modernismens principbårne strømninger tyder på, at noget lignende gjorde sig gældende i kunsten.

Samtidig giver det god mening at drage en æstetisk parallel mellem Bakhtins postrevolutionære russere og Hutcheons postmoderne kunstnere: Hvor Bakhtin kobler modernitetens karnevalister til en forestilling om middelalderens groteske figurer, der er ”ufuldendt[-e], vokser ud af sig selv, overskrider [deres] egne grænser”,¹⁸⁹ forbinder Hutcheon en usikker postmoderne tid med en kunstnerstype, hvis værker netop fremstår som hybridformer på grænsen mellem vrængende leg og kritisk refleksion.

¹⁸⁶ Kongstad & Vesterberg 2003: 139

¹⁸⁷ Kongstad & Vesterberg 2003: 149

¹⁸⁸ Funder 2003: 150

¹⁸⁹ Bakhtin 1940: 26. Iswolskys engelske oversættelse lyder: ”Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits.”

2.11 Parafrasen som genskabelse og aktivitet

Som Hutcheon også anfører, er parodien en genre, der stiller krav til sit publikum. Uden beskuerens kendskab til andre værker kan ironien ikke 'ske', og parodien bliver aldrig parodisk. Omvendt kræver det også en del af parodikeren selv at skabe en parodi, der peger tilstrækkelig tydeligt på dét, den parodierer.¹⁹⁰ Parodikerens arbejde består således i at skrue på de knapper, der sikrer publikums genkendelighed – og dermed foretager parodikeren et meget aktivt valg om, hvilket publikum, han eller hun vil have til sit værk. Man kan dermed både forestille sig parodien som en meget folkelig genre, der er med til at åbne kunstfeltet for et publikum, der ikke er hverken belæst eller synderlig kunstinteresseret, og som en yderst elitær genre, der kræver indgående værkkendskab. Hutcheons parodibegreb spænder altså fra den alment humoristiske overdrivelse i Performancegruppen VÆRST's *Grød* og til den spidsfindige historiske metafiktion i Umberto Ecos *Rosens navn*.

Jeg vil imidlertid indvende, at Hutcheon – blandt andet med de referencer, hun udpeger i forbindelse med netop *Rosens navn*¹⁹¹ – forsømmer at udskille et vigtigt element af parodien; nemlig *parafrasen*. Når Umberto Eco i sin roman opkalder sin hovedperson, William af Baskerville, efter Conan Doyles roman *Baskervilles hund*, kopierer Conan Doyles fortællestil, ordret citerer replikker fra romanen og i øvrigt lader William af Baskerville optræde meget lig Sherlock Holmes, er han måske ikke først og fremmest ude i et ironisk ærinde men optræder i mindst lige så høj grad som respektfuld oversætter. Man kan derfor overveje, om denne del af den postmodernistiske intertekstualitet udgør *en anden slags parodi*, der ikke først og fremmest er ironisk, men snarere handler om at indskrive sig i en bestemt tradition; i Ecos tilfælde den angelsaksiske detektivroman. Som Hutcheon peger på, kan en sådan indskrivning være motiveret af et ønske om at betvivle forestillingen om vores historiske 'viden' som noget, der er nøje adskilt fra fiktion. Man kan imidlertid også sagtens forestille sig, at Eco citerer Conan Doyle i et forsøg på at sætte sig selv i samme liga som en af verdenshistoriens mest berømte kriminalforfattere og således promovere sig selv som 'en rigtig historiefortæller'. På lignende vis kan den billedkunstneriske parafra- se bruges til at indskrive en mindre kendt kunstner i den kunsthistoriske kanon – eller til at flytte en kunstner fra ét kapitel af kunsthistorien til et andet.

Parafrasen er ikke særligt velbeskrevet i den kunsthistoriske litteratur,

¹⁹⁰ Hutcheon 2000: xvi

¹⁹¹ Hutcheon 1985: 12

hvilket måske skyldes dens tvivlsomme status som *imitation* i en faglighed, hvis fundament til dels udgøres af forestillingen om det originale. En almindelig google-søgning på ordet 'parafrase' fører da også hurtigt mod endeløse rækker af Mona Lisa'er genskabt i Lego eller med Marge Simpsons ansigt og mod mere eller mindre ambitiøst undervisningsmateriale til folkeskole- og gymnasieniveau. Trods en lang tradition båret oppe af store kunsthistoriske navne synes parafrasen altså at være endt som en slags forsimplet parodi; en taknemmelig billedkunstnerisk disciplin, som enhver kan prøve kræfter med. I 1978 tog Whitney Museum of American Art i New York imidlertid den parafraserende billedkunst under kærlig behandling i udstillingen *Art About Art*. I den forbindelse bidrog den russisk-amerikanske kunsthistoriker Leo Steinberg (1920-2011) med et essay, hvori han på substantiel vis dokumenterer, hvordan kunstnere til alle tider har kopieret hinanden; lejlighedsvis endda ud fra ædle motiver, som da Rembrandt angiveligt bragte den glemte kunstner Maerten van Heemskerck tilbage i kunstscenens rampelys ved at citere et af hans grafiske værker i sit maleri.¹⁹² Som Steinberg pointerer, er forestillingen om det særlige frie, unikke og ikke-citerende kunstværk i øvrigt illusorisk: "Hvad end kunst i øvrigt er godt for, ligger dens primære virkning i at forplante sig til ny kunst. Eller: Af alle de ting kunst har indflydelse på, er kunsten selv den mest følsomme og modtagelige. Alle kunstværker hjemses af andre kunstværker."¹⁹³

Denne pointe klinger unægtelig af postmodernisme og cementeres af Steinberg gennem ret omstændelige gennemgange af værker, hvis enkeltdele kan spores tilbage til – ofte lange rækker af – ældre kunstværker. Kuratorerne bag *Art About Art* – de to markante Whitney-profiler Jean Lipman (1909-1998) og Richard Marshall (1947-2014) – slutter da også op om Steinbergs position i deres fælles forord til kataloget.¹⁹⁴ Alle parter undlader i øvrigt behændigt at trække en klar skillelinie mellem citat, kopi, kommentar og parafrase. Til gengæld gør Lipman og Marshall en del ud af det fænomen, at kunstnere inddrager reproduktioner af kunsthistoriens mesterværker i deres egne værker for derved at kommentere på disses status som mesterværker og indoptagelsen af dem i kunstinstitutionens kommercielle kredsløb. Muligvis er dette en særlig amerikansk specialitet; i hvert fald møder vi den reproducerede verdenskunst mange gange i værker af amerikanske kunstnere som Andy Warhol (1928-1987), Robert Rauschen-

¹⁹² Steinberg 1978: 27. *Englen forlader Tobias* findes som træsnit af Maerte van Heemskerck fra 1563 og som maleri af Rembrandt fra 1637.

¹⁹³ Steinberg 1978: 9. Originalteksten lyder: "Whatever else art is good for, its chief effectiveness lies in propagating more art. Or: Of all the things art has an impact on, art is the most susceptible and responsive. All art is infested by other art."

¹⁹⁴ Lipman & Marshall 1978: 6

berg (1925-2008) og Jasper Johns (f. 1930).¹⁹⁵ Og under alle omstændigheder synes dette fænomen at udfordre Dantos pointe om, at kunsten med modernismens fremkomst ophører med at repræsentere virkeligheden og i stedet begynder at forholde sig til, *hvordan* kunsten repræsenterer virkeligheden: Med det genbrug af reproducerede mesterværker, som vi møder hos de amerikanske kunstnere i 50'erne, 60'erne og 70'erne og i øvrigt allerede mødte i Duchamps overmalede Mona Lisa i 1919 (figur 28), synes den retning i kunstens udviklingsforløb, som Danto udstikker, nemlig at have bevæget sig et skridt videre. Dermed handler kunsten atter om at repræsentere virkeligheden – men vel at mærke en virkelighed, hvor reproduktioner af kunsthistoriens mesterværker indgår i hverdagens synsindtryk på linie med alle mulige andre varer, og hvor forestillingen om virkelighed således ikke længere kan reduceres til naturens landskaber, atelierets stilleben og omgivelsernes portrætter. Kunsten udvikler sig groft sagt fra at *repræsentere* virkeligheden til at kommentere på, *hvordan den repræsenterer* virkeligheden, og til sluttelig selv at *være* en del af virkeligheden og søge at repræsentere denne *nye* virkelighed. Man kan måske tale om, at kunstnerne vender tilbage til at repræsentere virkeligheden, men på en mere *selvbevidst* måde end tidligere.

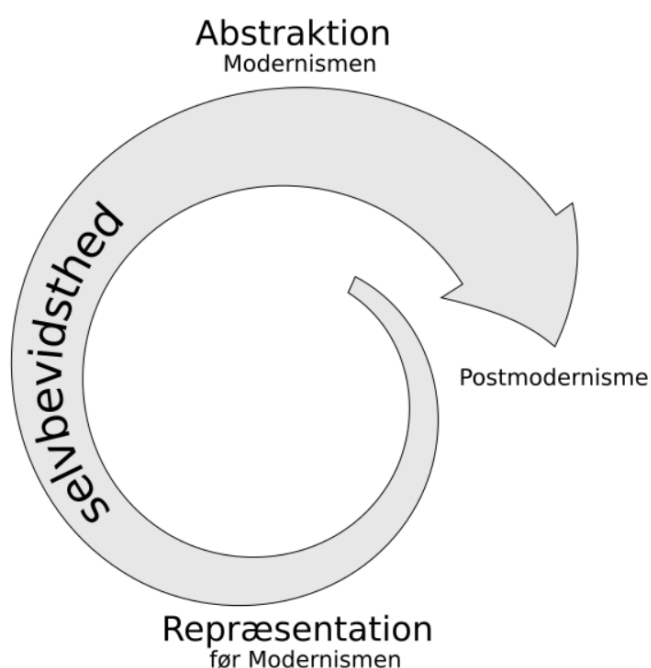


Figur 28: Marcel Duchamp *L. H. O. O. Q.* , 1919

Således svarer Dantos syn på kunsthistorien altså i sidste ende til et muligt cyklisk historiesyn hos Hegel. Overført til Dantos tænkning ville dette betyde, at kunsten først ville udvikle sig fra en mere eller mindre abstrakt førmodernitet og frem mod en stadig mere overbevisende repræsentation;

¹⁹⁵ Lipman & Marshall 1978: 54-65

derefter – med modernismens fremkomst – tilbage mod abstraktionen; og derfra – med fremkomsten af Dantos posthistoriske kunst – mod endnu en repræsentation af virkeligheden, men vel at mærke en virkelighed, som kunsten er en både sanselig og idémæssig del af. Groft sagt ville kunsthistorien hos Danto således køre i ring; blot med den vigtige detalje, at kunsten for hver omgang, den tog i historiens hjul, ville vende tilbage i en endnu mere selvbevidst udgave. Kunstens udviklingshistorie ville altså kunne visualiseres nogenlunde sådan:



Ligesom der hos Hegel og Fukuyama ikke for alvor er nogen vej tilbage, når først menneskeheden én gang har erkendt Weltgeist, vil der heller ikke hos Danto være nogen vej tilbage, når først kunsten én gang er blevet selvbevidst. Det væsentlige er altså, at hverken kunsten eller historien nogensinde ender med et brag (selvom det kan føles sådan); men at den blot leder til nye og stadig 'vildere' paradigmeskift. Det er – vil jeg hævde – et sådant paradigmeskift, De Unge Vilde indvarsler, når de så at sige 'går meta' på den modernistiske kunstopfattelse og på den kunsthistorie, der på papiret ligger bag dem, men i realiteten snarere blaftrer omkring dem som spredte brudstykker af en dekonstrueret fortælling om kunstens glørværdige fortid.

Som et led i denne 'unge vilde' metaomgang med kunsthistorien finder vi også dét, vi kunne kalde *den rendyrkede parafrase*; altså dét at portrættere et allerede eksisterende kunstværk. Det parafrasebegreb, jeg opererer med i det følgende, betegner altså et kunstværk, der åbenlyst *genskaber* et andet og samlet kunstværk, selvom det sagtens kan låne enkeltdele fra andre kunstværker samtidig. Dermed udelader jeg altså en del af Steinbergs og Whitney-udstillingens billedeksempler fra mit parafrasebegreb; idet en del af disse nok *citerer* (låner enkeltdele), men netop ikke *repræsenterer* (gengiver værker i deres helhed); mens andre som nævnt inddrager allerede eksisterende reproduktioner og indsætter disse i nye konstellationer fremfor selv at male værket på ny. I min forståelse af parafrasen som 'værkportræt', udgør den endnu et eksempel på Jamesons *Forskel forener*-tankegang, eftersom den netop gør forskelle i tid, arbejdsproces og kunstnerisk status tydelige ved umiddelbart at ignorere dem. Hvor Jamesons pastiche er baseret på en vag forestilling om en svunden tid, og Hutcheons parodi afhænger af ironiens mellemkomst, synes parafrasen at udgøre en slags parodisk subkategori, der vel at mærke ikke nødvendigvis benytter sig af ironi: Vi har set, hvordan Hutcheons historiske metafiktion i sin egenskab af parodi anvender det ironiske til at angribe forestillingen om historisk sandhed. Den billedkunstneriske parafrase går i stedet direkte til det enkelte kunstværk, som den åbenlyst genskaber, om end den så at sige ifører det nye klæder.

For så vidt kan parafrasen måske minde om dét, der hos den amerikanske kunstkritiker og kønsteoretiker Craig Owens (1950-1990) beskrives som en *allegori*. Owens introducerede sit begreb i det todelte essay *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* allerede i første halvdel af 1980. Hans afsæt er både litterært og kunsthistorisk, hans argumentation til tider uklar og hans værkudvalg overraskende – måske fordi han søger at introducere det postmoderne i et kunstfelt, der endnu knapt er trådt i karakter som netop dét. Blandt hans mange punchlines er der dog flere, der peger i retning af det parafraserende. Og ikke mindst peger han på en kunstnerstype,

der ville svare ganske godt til Jamesons beskrivelse af det skizofrene individ, hvis det altså ikke var for den høje grad af selektiv udvælgelse, der synes at kendetegne *allegorikerens* omgang med fortidens værker: ”I en allegorisk struktur bliver al tekst [således] læst gennem en anden, hvor fragmenteret, sporadisk eller kaotisk deres indbyrdes forhold end måtte være; paradigmet for det allegoriske værk er dermed palimpsestet”, skriver han blandt andet og fastslår, at ”allegorikeren opfinder ikke værker, men beslaglægger dem.” Således kan en allegori formentlig godt være et ældre værk, der kommer til syne i et nyt, fuldstændig som det er tilfældet med parafrasen. Det ville i det mindste passe med, at Owens også omtaler det allegoriske værk som palimpsestisk: Vi har at gøre med noget ældre, der har fået tilføjet et nyt lag af noget andet, og allegorikeren er således en kunstner, der føjer ”en ny mening til billedet.”¹⁹⁶ Owens lader imidlertid til at underforstå en ironisk gestus i allegorikerens omgang med det fortidige, og Hutcheon tøver da heller ikke med at sidestille hans allegoribegreb med sit eget begreb om parodi.¹⁹⁷ Jeg vil dog hævde, at parafrasen kan reproducere et tidligere værk af mange andre grunde og ud fra et mere ’naivt’ standpunkt: Det kan være et ønske om at eksperimentere stilistisk eller mediemæssigt, eller det kan (i det mindste efter modernismens fremkomst) handle om den provokation, der kan ligge i at genskabe et kanoniseret mesterværk i uædle materialer eller i at indsætte det i en uventet sammenhæng. Parafrasens kritiske og ironiske potentiale ligger dermed ikke nødvendigvis i selve parafrasen, men kan lige så vel handle om kunstnerens egen kontekstualisering af det, hvorfor vi ikke overraskende også finder parafraser og åbenlyse citater fra andre værker blandt avantgardens kunstnere.¹⁹⁸ Og netop fordi kunstnerens egen agenda spiller en så væsentlig rolle for parafrasen, giver det måske mest mening at se parafrasen som en slags ’simulacrum med overbygning’. Væsentligt er det under alle omstændigheder, at parafrasens ’overbygning’ – dens progressive potentialer og kritiske dimensioner – i sidste ende afhænger af forkundskaberne hos det publikum, den præsenteres for. Således er det afdækningen af det kunstneriske forlæg og de parafraserende elementer,

¹⁹⁶ Owens 1980a: 68. Originalteksten lyder: ”In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest. (...) the allegorist does not invent images but confiscates them. (...) allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image.”

¹⁹⁷ Hutcheon 1989b: 95

¹⁹⁸ Som Lipman & Marshall nævner, er værker af da Vinci, Velasquez, Michelangelo, Rubens, Rembrandt, Cranach og Vermeer blandt de mest citerede og parafraserede (Marshall 1978: 54). Med modernismens og avantgardebevægelsernes fremkomst ser vi bl.a. Velasquez’ *Las Meninas* parafraseret hele 44 gange hos Picasso (1957) og en reproduktion af da Vincis *Mona Lisa* bearbejdet af Duchamp til værket *L.H.O.O.Q.* (1919)

der formår at gøre for eksempel Inge Ellegaards malerier af *Venus og Mars* til mere end et monumentalt vidnesbyrd om ekspressionismens genkomst.

Venus og Mars

I 1984 maler Inge Ellegaard for første gang sin version af Nicolas Poussins (1594-1665) klassicistiske værk *Mars og Venus* fra ca. 1630 (figur 29-30). I Ellegaards version af motivet er der tyndet ud blandt figurerne, penselføringen er væsentligt grovere og lærredet noget større.¹⁹⁹ Det er ikke desto mindre tydeligt, at Ellegaard har hentet sine figurer og sin komposition hos Poussin – også da hun maler *Venus og Mars II* i forsommeren 1985; denne gang i en endnu vildere farvepalet (figur 31).



Figur 29: Inge Ellegaard *Venus og Mars*, 1984

Poussins maleri skildrer, hvordan den romerske kærlighedsgudinde Venus forhindrer krigsguden Mars i at starte en krig ved at forføre ham. På maleriet ses Venus og Mars siddende ved siden af hinanden på et rødt klæde under en baldakin, der holdes oppe af små putti. Ved Venus' fødder leger parrets søn, Cupido, med pile, som en af de fem putti hælder ud af

¹⁹⁹ Poussins værk måler 154,9 x 213,7 cm; Ellegaards to versioner måler henholdsvis 180 x 250 cm og 179 x 247,5 cm.



Figur 30: Nicolas Poussin *Mars og Venus*, o. 1630



Figur 31: Inge Ellegaard *Venus og Mars II*, 1985

et pilekogger. Andre putti holder Mars' skjold og hjelm. Bag dem anes en kvindeskikkelse med laurbærkrans og hånden under kinden. For Mars' fødder ligger hans sværd og kappe ved bredden af en lille sø. I maleriets højre side ligger en kvinde draperet i blå klæde og med albuen hvilende på en væltet krukke, og hun genspejles i søen. Bag hende dukker en skægget og nøgen mand med laurbærkrans op og betragter parret med hånden under hagen. Også han hviler albuen på en væltet krukke, hvorfra der løber vand ud. Scenen er sat i dét, der ligner udkanten af en skov med udsigt til et stykke blå himmel bag de træer og klipper, figurerne læner sig op ad.

Ellegaards to versioner af motivet er væsentligt forenklet i forhold til deres forlæg: I den første udgave fra 1984 sidder Venus og Mars i nogenlunde samme positur som på Poussins billede og hyllet i det samme røde klæde; men Mars' våben, de små putti, Cupido og kvinden bag dem er udeladt. Den skæggede mand er rykket helt op mellem knæene på Mars, så han nærmest synes at kigge ham i skridtet. Også kvinden med krukken og det blå klæde er rykket nærmere og har blikket rettet mod Mars' ansigt. Hendes positur er hårdt tegnet op med en skarp hvid markering af de bøjede bens vinkel og en kraftig rød skygge langs taljen og hoften. I landskabet bagved er tilføjet en nøgen kvindefigur, der holder hånden på nogenlunde samme måde som den skæggede mand, men er spejlvendt i forhold til ham (figur 32). Kvindefiguren minder med sin positur og sit direkte konfronterende blik om den centrale figur i Edouard Manets (1832-1883) maleri *Frokost i det grønne* fra 1863, blot har Ellegaards figur flagrende gult hår, hvor Manets er mørkhåret (figur 33-34). Under denne figur har Ellegaard desuden malet en blodrød plamage i stedet for skovturstæppets draperier, som vi kender fra Manets billede.



Figur 32: Inge Ellegaard *Venus og Mars*, 1984, detalje



Figur 33: Edouard Manet *Frokost i det grønne*, 1863



Figur 34: Edouard Manet *Frokost i det grønne*, 1863, detalje

I *Billedstorm* er Stjernfelt og Tøjner hurtige til at klassificere Ellegaards billede som ”forførelsen portrætteret som høvisk mekanisme” og undlader dermed at forholde sig særlig meget til Manet-figuren, som de blot omtaler som ”den svævende kvinde”.²⁰⁰ Det forekommer imidlertid oplagt at dvæle lidt længere ved Ellegaards kobling mellem Poussins klassicisme og Manets tidlige modernisme. *Frokost i det grønne* blev i sin tid voldsomt skandaliseret, ikke alene som følge af Manets malemåde, men først og fremmest på grund af sit motiv: At tage på ’skovtur’ uden for Paris var nemlig ofte en anledning for det bedre borgerskabs mænd til at forlyste sig med en prostitueret.²⁰¹ Desuden var Manets model – kunstneren, musikeren og modellen Victorine-Louise Meurent (1844-1927) – kontroversiel; ikke mindst efter at have poseret for Manets *Olympia* samme år²⁰² (figur 35). I modsætning til utallige tidligere skildringer af nøgne kvinder i kunsten, konfronterer Meurent i begge malerier sit publikum med et direkte blik fremfor at slå blikket ned og forsøge at dække sig til, som baggrundsfiguren i *Frokost i det grønne* faktisk gør det. For så vidt bliver Meurent repræsentativ for en anderledes selvbevidst kvindetype med en egen, uafhængig seksualitet. Det er således et stærkt symbol, Ellegaard føjer til Poussins komposition – også stærkere end den fallos, Stjernfelt og Tøjner indlæser i Mars-figurens gnidrede underliv: ”I venstre side foregår forførelsen, komplet med rejsning og det hele”, som de skriver.²⁰³

²⁰⁰ Stjernfelt & Tøjner 1989: 70

²⁰¹ Gartner 2001: 180

²⁰² Clark 1999: 86

²⁰³ Stjernfelt & Tøjner 1989: 70



Figur 35: Edouard Manet *Olympia*, 1863

Markant er samtidig den røde farve, der synes at strømme fra Manet-figuresens underliv, og som Mars-figuresens venstre hånd synes at lede hen til. Er Manet-figuren en defloreret jomfru eller en frugtbar, menstruerende kvinde? Eller fungerer den røde plamage alene som et kompositorisk greb, der binder den konfronterende kvindefigur sammen med klædet under Venus og Mars og den sidesårslignende slagskygge på kvinden i det blå klæde? Under alle omstændigheder synes der i Ellegaards version af fortællingen at blive etableret en sammenhæng mellem kvinden som listig men romantisk forfører (Venus), længselsfuld muse (kvinden med det blå klæde) og selvbevidst seksuelt væsen (Manet-figuren).

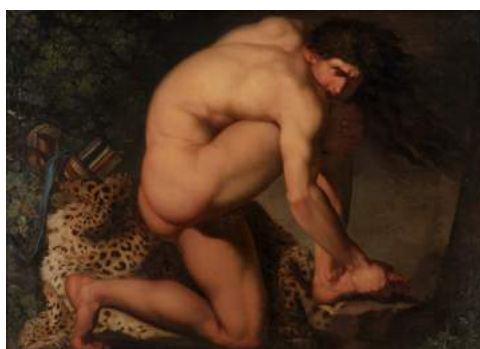
I *Venus og Mars II* har Ellegaard på flere måder skruet op for effekterne: Hvor Venus og Mars i den første af parafraiserne havde noget af Poussins bløde linieføring over sig, fremstår figurerne i 1985-udgaven monumentale og minder nærmest om Svend Wiig Hansens (1922-1997) figurer i *Menneskeridt* fra 1959 (figur 36), blot med tydelige ansigtsprofiler og hvide, opspilede øjne. Manetfiguren har ikke længere et fundament at hvile på, men synes at svæve frit i luften. Hendes voldsomt krummede ryg er mandhaftigt muskuløs og minder om Nikolai Abildgaards (1743-1809) *Den sårede filoktet* fra 1775 (der i øvrigt parafraiserer den antikke *Belvedere-torso* fra 1. årh. f.v.t.²⁰⁴) (figur 37-38). Kvinden med det blå klæde har på sin side indtaget en pose, der mere minder om en spejlvendt udgave af Manets *Olympia*. Hendes blå klæde er smeltet sammen med krukken ved hendes fødder med et flot swing, der får hendes underkrop til at minde om en havfruehale. Dertil kommer, at maleriet er holdt i en farveskala, der foruden hvid domineres af en mørkegrøn, en hidsig gul, en magenta og en skrap turkis. Navnlig de tre sidstnævnte farver står skarpt mod hinanden; de virker urene og leder tankerne hen på dét, kunstneren Kasper Heiberg i sin tid benævnte "Po-

²⁰⁴ Elgaard 2003: 28-29

rnopaletten”.²⁰⁵ Endelig har Ellegaard tilføjet en mærkelig hvid spiral om øjet på den skæggede mand i billedets højre side samt en pekingeserhund i nederste venstre hjørne. Hunden kan være et tilfældigt kitschet indslag i Ellegaards uortodokse omgang med klassikerne. Den kan imidlertid også fungere som en henvisning til den hund, der fredeligt sover i fodenden hos Tizians *Venus af Urbino* fra 1538 (figur 39), som Manets *Olympia* menes at være en parafrase over.²⁰⁶ Er det sidste tilfældet, er Ellegaards værk ikke blot en parafrase over Poussin og Manet, men også en parafrase over en parafrase.



Figur 36: Svend Wiig Hansen *Meneskeridt*, 1959



Figur 37: Nikolai Abildgaard *Den sårede filoktet*, 1775

I forlængelse heraf er det værd at bide mærke i, at kvindefiguren fra *Frokost i det grønne* ser ud til at være hentet direkte ud af en fransk 1600-tals-gobelin, der igen imiterer et kobberstik af *Paris' Dom*, skabt af den italienske kunstner Marcantonio Raimondi (1480-1534) ud fra en tegning af Rafael (1483-1520) (figur 40-43). Angiveligt var man i 1600-tallets Frankrig optaget af at kopiere romerske kobberstik og malerier og genskabe dem som kostbare gobeliner.²⁰⁷ Ud fra figurernes slående lighed må vi antage, at Manet som franskmand har set den franske gobelin, og følgelig kan vi karakterisere Manets kvindefigur som en viderebearbejdning af en viderebearbejdning. Vi kan videre overveje, om den forfinelse og forbedring, som 1600-tallets tapetvævere har stået for i transformationen af motivet fra lærred til gobelin, hos Manet skal opfattes som en yderligere forfinelse, eller om der snarere har været tale om en form for tilbageførsel. Og under alle

²⁰⁵ Gotfredsen 1997: 207-208

²⁰⁶ Millett-Galant 2010: 31

²⁰⁷ For yderligere indblik i 1600-tallets franske gobeliner og den franske tendens til at kopiere Italiens kulturelle storhedstid, se fx: Bremer-David 2015; Campbell 2008 & Bertrand 2015: 41-62 (fig. 33, 34, 39, 40). Jeg takker i øvrigt min kollega, ph.d.-stipendiat Ulrik Reindell, for at have gjort opmærksom på forbindelsen mellem Manet og gobelinen.



Figur 38: Apollonius *Belvedere-torsoen*, o. 200-100 f.v.t.



Figur 39: Tizian *Venus af Urbino*, 1538

omstændigheder hører det med i vores regnestykke, at Inge Ellegaards kvindefigur er en figur, der allerede er blevet bearbejdet mange gange gennem et langt historisk forløb med skiftende kunstneriske dagsordener. Uanset om Ellegaard har været bekendt med alle lag i historien eller ikke, kan vi altså konstatere, at hun med parafrasegenren bevæger sig ind i et kunsthistorisk felt med en høj grad af indforståethed og ekspertviden. Der er således ganske mange lag i hendes version af det klassiske *Mars og Venus*-motiv. Ellegaard fremstår hermed som en meget vidende kunstner, der er velbevandret i kunsthistorien – men også som en kunstner, der plukker frit fra den kunsthistorie, der ligger forud for hendes egen entré på kunstscenen, uden i øvrigt at skele til, hvilke værker og traditioner, der anses for lødige i 80'ernes Danmark.

Ellegaards 1985-udgave synes da også at være 'endnu mere af det hele': vildere farver, vildere associationer, en højere grad af brutalitet i malemåden og en alt i alt noget friere omgang med de oprindelige forlæg. Sigende er det da også, at Ellegaard tilsyneladende har navngivet sine malerier frit efter hukommelsen og faktisk har byttet om på navnene i Poussins titel, hvis der da ikke ligefrem ligger et kvindepolitisk statement i at nævne kvinden først. De to udgaver af *Venus og Mars* kan under alle omstændigheder godt læses som en mere generel kommentar til kvindens rolle i kunsten; en antagelse



Figur 40: Gobelin skabt med forlæg i Marcantonio Raimondis *Paris' dom* efter Rafael, 1687-1691



Figur 41: Marcantonio Raimondi *Paris' dom*, efter Rafael, u. å. (o. 1530)



Figur 42: Rafael *Paris' dom*, u.å. (o. 1500)



Figur 43: Gobelin skabt med forlæg i Marcantonio Raimondis *Paris' dom* efter Rafael, 1687-1691, detalje

der i det mindste harmonerer med en generel optagethed hos Ellegaard af mytologiske kvindefigurer som Diana (figur 44) og den mere diffuse figur *Månegudinde* (figur 45) og med hendes senere optagethed af kvindelige og mandlige kunstneres ulige vilkår.²⁰⁸ Med dette i baghovedet kan Ellegaards parafraaser ses som en kritisk kommentar til den kunsthistorie, hun helt åbenlyst står på skuldrene af og forholder sig ganske uortodokst til.

Med sin ekspressive malemåde, sine vilde farvevalg og sin respektløse omgang med flere af kunsthistoriens kanoniserede klassikere lever Inge Ellegaards parafraaser sådan set op til forestillingerne om et 'ungt vildt'

²⁰⁸ Bøgh, Jalving & Høholt 2010: 77



Figur 44: Inge Ellegaard *Diana i landskab*, 1988



Figur 45: Inge Ellegaard *Månegudinde*, 1985

maleri. De to parafrafer kan samtidig tillægges en række parodiske kvaliteter; navnlig i den måde, hvor på Ellegaard bruger Poussin og Manet til at kommentere på kunstens kvinderoller. Vi ved imidlertid ikke, hvor bevidst Ellegaard har været om dette mulige greb; ligesom vi heller ikke ved, hvor meget hun har kendt til historien bag Manets malerier. At hun med en baggrund fra Kunstakademiet har været fuldt bevidst om sine virkemidler er naturligvis sandsynligt; men pointen er her, at motiverne bag værket er noget, vi som publikum selv tillægger hende. Parafrazen hos Ellegaard formerer sig således ikke alene frit ud fra kunstnerens egne associationer, men også ud fra publikums. I lighed med Hutcheons karakteristik af det ironiske er også parafrazen dermed noget der 'sker'.

2.12 Den postmoderne parafrase som *kunst med kunst på*

På dette grundlag forekommer det nærliggende at karakterisere parafrasen som en særligt subtil og værknær parodi. I modsætning til parodien går parafrasen som nævnt ikke nødvendigvis ironisk til sit ophav, som den tværtimod sagtens kan gengive med respektfuld ydmyghed. Når parafrasen ikke desto mindre synes at genopstå med fornyet kraft i 80'erne, side om side med mere åbenlyst ironiske genrer, handler det derfor snarere om dens anvendelighed til at så tvivl om kunstinstitutionens succeskriterier og præmisser i øvrigt; ikke mindst som de udfoldede sig på lige netop dette tidspunkt. I kølvandet på Poul Gernes, Paul Gadegaard (1920-1992), Solvognen (1969-1982) og andre af den sene avantgardes kunstnere og deres bestræbelser på at bringe kunsten ud til folket, forekommer parafrasen at tilgodese et langt mere indsnævret publikumssegment: Det stiller slet og ret større krav til publikum at få en parafrase som Inge Ellegaards til at 'ske', end det kræver at få de antikapitalistiske pointer i Solvognens *Julemandshæren* (1974) eller ironien hos Performancegruppen VÆRST til at gå op for publikum. Hvor *Grød* trods alt spillede på en meget lettilgængelig humor og en fortællegenre, som de fleste kender, kræver *Venus og Mars* et endog temmelig indgående kendskab til flere specifikke værker. Parafrasen udgør således en slags *kunst med kunst på* – og signalerer dermed en form for dekadent tilbagevenden til en tid, hvor kunsten udelukkende var et anliggende for de særligt dannede samfundsborgere. På den måde stiller parafrasen sig i skarp kontrast til 60'er- og 70'er-avantgarden, hvis frontsoldater netop talte for en folkeliggørelse af kunsten.²⁰⁹ Man kan sagtens indvende, at 60'ernes og 70'ernes avantgardekunst (på linie med den danske venstrefløj på samme tidspunkt og også i 80'erne) reelt var funderet i en meget intellektualiseret forestilling om folkelighed og næppe var så inkluderende i praksis, som den skulle forestille at være. Det ændrer bare ikke ved den provokation, der ligger i for det første at indskrive sig i en traditionel mesterværksbaseret kunsthistorie; for det andet at insistere på en kunst, der kræver særlige forkundskaber. Endelig rører parafrasen som nævnt ved hele problematikken om kopien som 'rigtig' kunst: For kan man godt være kunstner uden at få en eneste original idé? Eller er det højeste, man kan stile efter i en postmoderne og postmodernistisk tidsalder, at lave noget 'kunstagtigt'? I så fald tjener parafrasen som et illustrativt eksempel på dét, Hutcheon ud-

²⁰⁹ For en nærmere redegørelse for 60'er- og 70'er-avantgardens sociale program, se: Buhl Andersen 2016. For en specifik behandling af Gernes' og Gadegaards socialt intervenserende kunstpraksis, se: Klitgaard Laursen 2017; Tang Kristensen 2016

peger som den tredje gennemgående tendens i den postmoderne litteratur; nemlig udbredelsen af *anførelstegn*. Den billedkunstneriske parafrase er således ikke kunst, men 'kunst'; og skønt den ikke nødvendigvis er ironisk i sit indhold, er den i en vis forstand altid ironisk som *handling*. Og som sådan indskriver den sig i en del af den 'unge vilde' praksis, der handler om at så tvivl om kunstens berettigelse og rokke ved dens institutionelle fundament – vel at mærke som dette fundament tager sig ud på den anden side af 60'er-avantgarden. For Jameson vil parafrasens 'kunstagtighed' formentlig sidestille den med simulacret, fordi den med sine (om ikke intertekstuelle så) *intervisuelle* referencer signalerer "overflade", ²¹⁰ og fordi den ved at *minde om* noget uden alligevel rigtig at *være* det "ikke længere kan rette blikket direkte mod nogen formodet virkelig verden (...); men snarere, som i Platons hule, må [den] følge sporene efter vore mentale billeder af fortiden på sine indsnævrende vægge."²¹¹

²¹⁰ Jameson 1984b: 62. Originalteksten lyder: "depth is replaced by surface, or by multiple surfaces (what is often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth)."

²¹¹ Jameson 1984b: 71. Originalteksten lyder: "it [the old monadic subject] can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past which was once itself a present; rather, as in Plato's cave, it must trace our mental images of that past upon its confining walls."

2.13 Oprør mod oprøret

Vi har set, hvordan der blandt De Unge Vilde pågår en konstant balancegang mellem humor og alvor, idé og imitation. Hvor en kunstner som Frandsen låner fra en billedgenre, der er præget af det fragmentariske, nemlig den politiske plakat, synes også hans kunstneriske dagsorden at være noget fragmenteret: For er parodien hos Frandsen egentlig for sjov? Eller ligger der netop et vigtigt budskab gemt i dét at tillade sig ikke at have et budskab? De Unge Vilde stjæler med arme og ben fra modernismens bevægelser, når de for eksempel imiterer verdenskunsten (Ellegaard) eller går i kødet på den eksperimentale kortfilm (Performancegruppen VÆRST); men samtidig synes de konstant at rokke ved det fundament, de selv står på: Ikke alene er den modernisme, de genopliver i deres værker, en 'dårlig' pastiche på fortidens kunst, hvor penselstrøgene er sjuskede og farverne for voldsomme. Deres værker synes samtidig at vende sig imod de modernistiske bevægelsers skarpt formulerede programmer og veldefinerede modposition til et forældet æstetisk kunstbegreb. Og det er netop denne 'selvbevidste' kunstpraksis, der forbinder De Unge Vilde uløseligt til modernismen: For de modernistiske bevægelser blev det enkelte kunstværk i en eller anden udstrækning netop til som konsekvens af en overordnet idé om, hvad kunst skulle være. Dette fokus på idéen fik sit logiske med- og modspil med 60'ernes konceptkunst, hvor idéen ikke alene blev illustreret af værket, men ligefrem gik forud for værket og var noget, man som publikum skulle indvies særligt i. For så vidt kan man tale om, at kunsten igen blev elitær. Blot har dét at kende til kunst ikke længere været et spørgsmål om at være tilstrækkelig højt oppe i samfundspyramiden til, at man kunne få adgang til og påskønne en æstetisk kunst; snarere har det handlet om, at man kun som særligt kunstinteresseret, med en høj kulturel og social kapital,²¹² har været i stand til at 'tale med om kunsten'. På dén baggrund har De Unge Vildes farvestrålende figurative malerier, morsomme performances og letkøbte humoristiske indslag givetvis virket enormt forfriskende og ja, *folkelige*.

Som vi har set, gemmer der sig imidlertid et ganske subtilt netværk af genre- og værkspecifikke referencer under De Unge Vildes ligefremme parodier. Vi kan således tale om, at De Unge Vilde foretager en form for dobbeltbevægelse i forhold til kunsthistorien ved på den ene side at genoptage de klassiske kunstneriske discipliner som maleri og skulptur og på den anden side forholde sig udpræget konceptuelt til dem. Det er en tanke

²¹² For yderligere udfoldelse af Pierre Bourdieus (1930-2002) begreb om social og kulturel kapital se: Bourdieu 1983.

værd, om ikke deres største bedrift som oprørere ligger i at udhule det oprør, som især 60'ernes kunstnere identificerede sig med. Ved netop ikke at have en pointe, ved ikke at gentage fortidens værker og genrer med hverken respekt eller egentlig modstand og ved ikke at pege frem mod nogen form for samfundsmæssig eller kunstnerisk utopi afslører De Unge Vilde sig som *karnevalistiske postrevolutionære*, der alene skaber kunstværker for at *gøre noget* og ikke for at *formidle noget* (i det mindste ikke et sammenhængende og konsistent budskab).

2.14 De Unge Vilde som ironikere

Med disse betragtninger i baghovedet er det måske ikke så overraskende, at den samtidige 'kunstner-kunstner' og senere professor og initiativtager til Mediekunstskolen Torben Christensen (1950-2004) i *Kniven på hovedet*-kataloget introducerer de nye kunstnere og deres malerier som "et overgangsfænomen".²¹³ Tilsvarende giver det mening at opfatte De Unge Vilde som en gruppe individer, der nok befinder sig på tærsklen til noget nyt, men fortsat famler sig frem i en tåge, i hvilken de nok kan ane de fænomener, der forekommer dem tvivlsomme, men ikke øjner nogen værdige alternativer. Som sådan synes de at have en del til fælles med Søren Kierkegaards beskrivelse af *Ironikeren*:

*"Ironikeren [derimod] er traadt ud af Samtidens Rækker, har gjort Front imod denne. Det, der skal komme, er skjult for ham, ligger bag ved hans Ryg, men den Virkelighed, han har stillet sig fjendtligt ligeoverfor, er det, han skal tilintetgjøre, mod den vender hans fortærende Blik sig, paa hans Forhold til sin Samtid kan man anvende Skriftens Ord: see deres Fødder ere udenfor, der skal bære Dig bort. Ironikeren er ogsaa et Offer, som Verdens-Udviklingen kræver, ikke som om Ironikeren altid behøver i strængere Forstand at falde som et Offer, men Nidkjærhed i Verdensaandens Tjeneste fortærer ham."*²¹⁴

Ironikeren er en tilbagevendende figur i Kierkegaards forfatterskab, hvor han optræder i forskellige skikkelser; blandt andet personificeret ved Sokrates, Johannes Døberen og de tyske romantikere.²¹⁵ Karakteristikken af ironikeren som et individ, der er fjendtligt indstillet overfor sin samtid uden at være i stand til hverken at se eller anvise nye retninger, møder vi tidligt i forfatterskabet; nemlig i Kierkegaards disputats *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, som han arbejdede på i perioden 1837-1841. Arbejdet med disputatsen blev afbrudt undervejs af en længere periode, hvor Kierkegaard dels studerede Hegel; dels skrev en ætsende kritik af H. C. Andersens selvbiografiske roman *Kun en Spillemand*.²¹⁶ Og helt i tråd med den afbrudte disputats kan man også tale om, at Kierkegaards arbejde med ironien som begreb var et vedvarende projekt med mange afbrydelser, hvor fra han hver gang vendte tilbage med nye perspektiver, som han i øvrigt pakkede ind i endnu mere ironi, blandt andet gennem en subtil brug af

²¹³ Christensen 1982: 13

²¹⁴ Kierkegaard 1841: 276

²¹⁵ Kierkegaard 1841

²¹⁶ Drachmann, Heiberg & Lange 1962: 341

pseudonymer og forskellige metakommenterende manøvrer såsom forord fra fiktive udgivere og anekdoter om glemte tekster. Med fare for at drage forhastede konklusioner overfor et i enhver forstand omfattende forfatterskab vil jeg derfor hævde, at Kierkegaard i sin omgang med ironien selv optræder som en ironiker,²¹⁷ der konstant gør sin læser opmærksom på revner og sprækker i sine egne argumenter eller sår tvivl om berettigelsen af selve den tekst, de indgår i. Ironien er nemlig først og fremmest kritisk, men ikke konstruktiv:

*”Her have vi altsaa Ironien som den uendelige absolute Negativitet. Den er Negativitet, thi den negerer blot; den er uendelig, thi den negerer ikke dette eller hiint Phænomen; den er absolut, thi det, i Kraft af hvilket den negerer, er et Høiere, der dog ikke er. Ironien etablerer Intet; thi det, der skal etableres, ligger bag ved den.”*²¹⁸

Ironien hos Kierkegaard er altså først og fremmest *negativ*. Som professor i kulturvidenskab og Kierkegaardforsker Jacob Bøggild (f. 1963) har påpeget, fratager ironikeren nemlig sine tilhørere alt, hvad de hidtil har troet på, og anbringer dermed sig selv i en noget ambivalent magtposition: ”Netop fordi han forjætter om noget højere, som han ikke selv besidder og derfor ikke kan videregive, samtidig med at han fratager sit offer alt, hvad det havde at holde sig til, har han vedkommende i sin hule hånd.”²¹⁹ Denne iagttagelse leder Bøggild ud i overvejelser om ironikeren som en mildest talt tvetydig figur: På den ene side er ironikeren – eller i det mindste den udgave af ironikeren, der optræder i disputatsen i skikkelse af Sokrates – et *subjekt*, der netop træder i karakter som sådant ved sin frie tanke; på den anden side er ironikeren blot et *objekt*; et redskab for dét, Kierkegaard kalder *Verdensironien*, og som i Bøggilds udlægning er ”en tilværelsens fundamentale usikkerhed”,²²⁰ som vi også kender fra udtrykket ’skæbnens ironi’. Vigtigt for Kierkegaard er netop, at ironikeren ikke er nogen helt eller martyr, men snarere et *offer*, der i Sokrates’ tilfælde ikke må dø for sin tro – for sådan en har han egentlig ikke – men for sin *tvivl* og den tvivl, han sår hos andre. Som Bøggild også skriver, udgør Sokrates’ ironiker hermed ”en overgangsfigur”.²²¹ I forlængelse heraf kan man overveje, om ironikeren her kan

²¹⁷ Poul Erik Tøjner er enig med mig så langt, at han overvejer mulighederne for at læse *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* som ”et ironisk skrift om ironi” (Tøjner 1987: 77).

²¹⁸ Kierkegaard 1841: 276

²¹⁹ Bøggild 2002: 33

²²⁰ Bøggild 2002: 36

²²¹ Bøggild 2002: 40

forstås som *en anden slags revolutionær*, der ikke selv kæmper for en sag, men lægger kimen til (andres) radikale tanker i sine omgivelser. I så fald ville ironikerens projekt ligne De Unge Vildes undergravende anvendelse af politiske og avantgardistiske markører.

2.15 Ironiens selvmord

Samtidig kan man overveje, om den værdimæssige usikkerhed, som ironikeren spreder omkring sig, nødvendigvis vil føre til fremdrift i sidste ende. Som Kierkegaard skriver, er ironien ”uendelig”, fordi den ikke blot angriber (eller som Kierkegaard skriver: ”negerer”) et aktuelt fænomen men i princippet kan blive ved med at finde nye mål for sin ”negativitet”. Men hvad hvis den tvivl, som ironien fremmaner hos sine omgivelser, *ikke* leder dens publikum mod nye ideer, nye værdier og nye drømme at kæmpe for? Vil man i så fald kunne forestille sig en form for *karnevalistisk kortslutning* som den, der ifølge Bakhtin fastholder 1940’ernes russere i postrevolutionær depravation? Dette udfald ville sandsynligvis have været utænkeligt for Kierkegaard selv. I det mindste ville en sådan forestilling om *kollektiv stagnation* clashe med et filosofisk virke, der først og fremmest kredser om *individet* og dets valg. Og endelig umuliggøres en sådan stagnation af selve ironiens væsen; idet den for Kierkegaard nødvendigvis må føre til sin egen udslettelse:

”Naar nemlig Ironien skal opstille en høieste Sætning, saa gaar det den som ethvert negativt Standpunkt, saa udsiger den noget Positivt, det er den Alvor med det, den siger. For Ironien er Intet et Bestaaende, den skalter og valter ad libitum med Alt; men naar den vil udsige dette, siger den noget Positivt, hvormed dens Souverainitet forsaavidt er til Ende.

(...) Vanskeligheden, som her møder, er egentlig den, at Ironien i strængere Forstand aldrig kan opstille en Sætning, fordi Ironien er en Bestemmelse af det forsigværende Subject, der i idelig Agilitet Intet lader bestaae, og paa Grund af denne Agilitet ikke kan samle sig i den Total-Anskuelse, at den Intet lader bestaae.”²²²

Ironikeren kan med andre ord ikke fastholde sin position som den, der rokker ved altings fundament, uden samtidig at røkke ved sit eget. Skønt den ironiske position i princippet kan indtages i alle sammenhænge, kan den ikke tilpasses en virkelighed, der ikke længere er der – og ironiens væsen er jo netop, at den i sidste ende udsletter virkeligheden, som vi kender den, så vi selv må skabe (eller måske snarere: vælge) en ny. Dens ’uendelighed’ må altså kræve, at ironikeren med jævne mellemrum foretager et scenskift

²²² Kierkegaard 1841: 283

og kaster sig over nye 'ofre'. Og Bakhtins postrevolutionære undtagelsestilstand vil således nok kunne være langvarig, men aldrig permanent, hos Kierkegaard.

2.16 Stadier på Kunstens Vej

Ikke uventet kræver det imidlertid en del læsning – med alt hvad det indebærer hos Kierkegaard i form af afsporinger, skilteforvirring og kæppe i hjulet – at gennemskue, hvilken position det enkelte individ kan indtage, når ironiens indbyggede selvmord er trådt i kraft. Meget ’ukierkegaardsk’ har eftertidens Kierkegaardforskere og -formidlere derfor enedes om en slags trin-for-trin-model over Kierkegaards menneskesyn. Den samlede redegørelse for Kierkegaards fem *Stadier paa Livets Vei*, som man kan møde i forskellige udgaver i Kierkegaard-biografier, filosofiske oversigtsværker eller diverse opslagsværker, findes altså hverken i Kierkegaards værk med denne ellers lovende titel eller i andre af hans værker. Følger vi ikke desto mindre modellen (uden hensyntagen til Kierkegaards mulige forbehold) starter de fleste af os som *Spidsborgere*, der blot følger strømmen uden at sætte spørgsmålstegn ved vaner, rutiner og traditioner. På dette stadium er individet netop at regne for et *vanedyr*, der i Kierkegaards forståelse – og antagelig med et lån fra Hegel – ikke er *selvbevidst*.²²³ Tilværelsen som spidsborger vil dog hurtigt blive præget af angst og fortvivlelse, eftersom individet glimtvis fornemmer, at han eller hun har mulighed for at vælge noget andet. Disse fornemmelser kalder Kierkegaard for *sansninger* (på græsk: aisthesis), og den sansende spidsborger bliver således til *Æstetikeren*, der mest indgående er beskrevet i første del af *Enten-Eller* fra 1843. I dette todelte værk iscenesætter Kierkegaard på én gang sig selv som repræsentant for to forskellige livsstadier og som den intetanende tilskuer med det sigende navn Victor Eremita (’den sejrende eneboer’), der tilfældigt støder på deres optegnelser og beslutter sig for at udgive dem. I værkets fragmentariske tekstudvalg møder vi æstetikeren som den ukendte A, der ikke kun er sansende, men også en *forbruger*, der drevet af *lyst* bedøver sin tvivl med sanselige oplevelser.²²⁴ – på Kierkegaards tid ting som ”min [øvrige] talrige Omgangskreds”, teaterstykket ”Aladdin” (formodentlig Oehlenschlägers fra 1805), ”til Tidsfordriv en Cigar” og ”Mozarts Musik”;²²⁵ og i Philip Ytournels populærformidlende udlægning fra 2013 ”film, TV, teater, sport, Facebook, Politiken, Netflix, kvinder, den seneste app, – whatever...”.²²⁶ Fra denne position bliver ironien det sidste middel til at lægge afstand til det valg, som æstetikeren i stigende grad føler trænge sig på. Eftersom ironien som nævnt rummer sit eget selvmord, ender æstetikeren i bedste fald med at træffe et valg, og dette aktive bevidste valg gør individet til *Etikeren*, der vedvarende og

²²³ Ytournal 2013: 6; Thielst 1992: 20

²²⁴ Thielst 2012: 139-141

²²⁵ Kierkegaard 1843a: 24, 25, 28, 33

²²⁶ Ytournal 2013: 9

pligtskyldigt søger mening i tilværelsen gennem en ansvarlig, moralsk og etisk forsvarlig livsførelse.²²⁷ Etikeren søger dog fortsat noget at tro på. Hos Kierkegaard må denne mening nødvendigvis findes i troen, og etikeren står derfor overfor *Det religiøse stadie*. Mange års teologiske studier viser sig i Kierkegaards forfatterskab som en klar anvisning af, at livets mening består i at komme overens med Guds tilstedeværelse, også selvom den ikke lader sig forklare med fornuft. Interessant nok kan dette klarsyn både udmønte sig i en rutinepræget og pligtbetonet religionsdyrkelse, der minder mistænkelig meget om spidsborgerens ureflekterede tilværelse, og i en konstant tvivlende vælgen Gud til, hvor paradoksal Hans vilje til at ofre Kristus for menneskehedens synder end måtte synes. Ikke uventet stiller Kierkegaard sig her på den tvivlendes side og udpeger den reflekterende religiøsitet som det ideale.²²⁸ Man kan således sige, at Kierkegaard med sine livsstadier anviser en vej til mening i tilværelsen, og at den mening vel at mærke skal findes i den totale overgivelse til, at Gud er for stor og uforklarlig for mennesket.

Med denne lynintro til Kierkegaards livsstadier har jeg sådan set afsløret, hvad mit ærinde *ikke* er; nemlig at afdække det fulde omfang af livsstadiernes betydning og det gudsforhold, som (i det mindste den ældre) Kierkegaard argumenterede for, og som i øvrigt bragte ham i voldsom konflikt med datidens version af den danske folkekirke (og formentlig også ville bringe ham i konflikt med den nuværende).²²⁹ Når jeg alligevel vælger at introducere til livsstadierne, handler det om, at jeg ser et værdifuldt tankeeksperiment i at overføre dem på den forståelse af kunstens udviklingshistorie, som vi især møder hos Danto, men som i en vis forstand også er implicit hos Jameson og Hutcheon. Skåret ind til benet opererer Danto med tre overordnede stadier i kunstens udvikling; nemlig et *præmodernistisk* (fra abstraktion mod mere og mere virkelighedstro repræsentation), et *modernistisk* (fra repræsentation mod stadig større abstraktion) og et mere tvivlsomt *postmodernistisk/posthistorisk* stadie, der synes at genstarte udviklingen fra abstraktion til repræsentation i en mere selvbevidst og metakommenterende udgave. Disse tre stadier følger, vil jeg hævde, udviklingsforløbet i Kierkegaards livsstadier, hvis vi vel at mærke tager Dantos firkantede briller på (og ignorerer, at Kierkegaard formentlig ville vende sig i sin grav ved visheden om at være spændt for Dantos vogn).

Således har vi altså med den præmodernistiske, repræsenterende kunst at gøre med et bevidsthedsstadie, der svarer til spidsborgerens, hvilket i grunden vil sige, at der er tale om et *førbevidst* stadie. Som kunsthistoriker

²²⁷ Thielst 2012: 138-141

²²⁸ Thielst1992: 115-119

²²⁹ Thielst 1992: 115

må jeg nødvendigvis anfægte, at der nogensinde har eksisteret en egentlig 'spidsborgerlig kunst', eftersom kunsten i sig selv burde fungere som noget 'ekstra', der rækker ud over spidsborgerens hverdagstrummerum. For Danto, som netop hævder, at kunsten frem til modernismens indtog alene handlede om repræsentation – altså en fortsat forfinelse af teknikker til at gengive virkelighedens konkrete fænomener – giver det imidlertid god mening at tale om en spidsborgerlig, rutinepræget og ureflekteret kunst. I denne kategori ville Danto formentlig anbringe den klassiske græske kunst – der hos Hegel betragtes som et udtryk for en præmoderne forestilling om, at det sande skal findes i det skønne²³⁰ – og sikkert også renæssancens tilsyneladende forsøg på at videreføre antikkens idealer, selvom man kan indvende, at der er en ret høj grad af selvbevidsthed på spil hos renæssancens kunstnere. Interessant nok indebærer Dantos tidlige markering af, hvornår kunsten ophører med at være repræsenterende, at også romantikkens kunst henhører under det præmoderne. Her karambolerer hans syn på kunsthistorien imidlertid voldsomt med Hegels; idet Hegel netop betragter den tyske romantik som udtryk for en langt højere grad af subjektivitet og æstetisk refleksion end tidligere tiders kunst – og dermed som udtryk for en modernitet, der også indebærer en afslutning på kunsten svarende til den, Danto fremlægger i *The End of Art*.²³¹ Denne konflikt ville vi imidlertid kunne overkomme, hvis vi tager den tidligere demonstrerede cykliske model for Dantos kunsthistorielæsning for gode varer: I så fald ville Hegels skildring af kunstens udvikling fra antikken og frem mod dens afslutning i den tyske romantik udgøre en første runde i historiens hjul. Ovenikøbet ville det måske ikke være helt fejlagtigt at hævde, at de romantiske tæger hos en Caspar David Friedrich (1794-1840) (figur 46) eller en J. M. W. Turner (1775-1850) (figur 47) skulle markere en Dantosk tilbagevenden til abstraktionen. Og herfra ville kunsten så udvikle sig tilbage mod det virkelighedsrepræsenterende endnu en gang, indtil den ville blive opslugt af filmmediet og begynde at blive modernistisk for slutteligt at opløses i abstraktionen igen.

²³⁰ Minke 2012

²³¹ Minke 2012



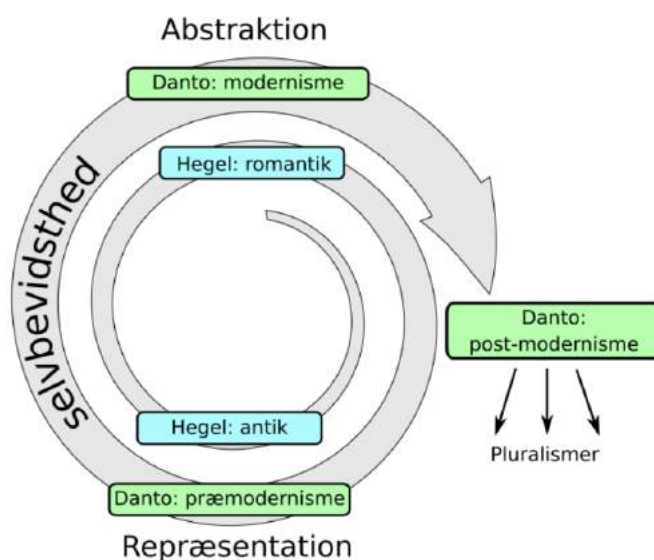
Figur 46: Caspar David Friedrich
Vandrer over tågehavet, 1818



Figur 47: J. M. W. Turner *Landscape with Distant River and Bay*, 1840-50

2.17 Avantgardekunstneren som æstetiker

Tager vi denne Hegelske ekskurs med i betragtning, ville romantikkens kunst altså udgøre noget andet og mere end den spidsborgerlige kunst; fuldstændig ligesom modernismen gør det hos Danto. Følger vi Kierkegaards livsstadier videre frem, har vi tilbage at udpege de faser i kunsthistorien, der svarer til henholdsvis *det æstetiske stadie*, *det ironiske mellemstadie*, *det etiske stadie* og en eller flere afarter af *det religiøse stadie* hos Kierkegaard (det sidste er jeg skeptisk overfor, hvilket jeg vil vende tilbage til senere i kapitlet). Som jeg allerede har antydnet temmelig kraftigt, giver det i mine øjne ganske god mening at opfatte De Unge Vilde som det nærmeste, vi kan komme rendyrkede ironikere. Således – og med ovennævnte forbehold – vil jeg foreslå, at Dantos modernistiske stadie kan aflæses ud fra et *æstetiker-paradigme*, der så småt smuldrer med det 20. århundredes avantgardebevægelser, hos hvem *ironikeren* gradvist stikker sit ansigt mere og mere frem. Drejer vi hjulet en omgang tilbage, ville vi også finde Hegels tyske romantik her; forsøgsvis med nogle forstadier i eksempelvis barokkens dramatiske linjeføringer eller rokokoens svungne pastelfarvede former (her er vi naturligvis ude i grove forenklinger, men det er Danto jo også). Vores cykliske model ville dermed se nogenlunde sådan ud:



Som vi har set hos Kierkegaard, spiller ironikeren rollen som dén, der konstant får sine omgivelser til at tvivle på det, de som udgangspunkt føler sig sikre på – vel at mærke uden at anvise noget, der kan sættes i stedet for. I den modernistiske periode har skiftende avantgardebevægelser konstant rokket ved traditionen og forsøgt at sprænge kunstinstitutionens rammer. Til det har de selv sagt også benyttet en ironisk, parodisk og satirisk fremgangsmåde. Ikke uventet optræder parafrasen for eksempel ofte blandt modernismens kunstnere, hvor den dels lader dem iscenesætte sig selv som en del af 'verdenskunsten', dels sår tvivl om traditionelle kunstinstitutionelle værdier som originalitet og mesterværk. På den anden side har avantgardebevægelserne i ret udpræget grad anvist nye retninger for kunsten ved helt konkret at formulere nye værdisæt, nye mål og nye metoder til at skabe kunst. Skønt avantgardebevægelserne satte en ære i at bryde med det eksisterende æstetikbegreb, kan man ikke fratage dem en udpræget optagethed af netop æstetik. Ydermere ser vi i modernismen en tendens til, at den samme kunstner ofte skifter retning; opretter, tilslutter sig eller rasende bryder med nye bevægelser flere gange i løbet af sit oeuvre – tænk blot på Asger Jorn (1914-1973), der i løbet af sin levetid nåede at bekende sig til både ekspressionismen og surrealismen; være medstifter af *CoBrA*; være initiativtager til flere tidsskrifter og publicere et hav af tekster; stifte *SISV – Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme*; engagere sig i *Gruppe SPUR* og *Situationistisk Internationale*; og i det hele taget udlevede en lyst til nye eksperimenter, der rakte fra *modifikationer* til *triolektisk fodbold*.²³² En lignende rastløs foretagsomhed genfinder vi på de første sider af *Enten-Eller*, blandt æstetikerens A's papirer. I bogens såkaldte *Diapsalmata* – brudstykker eller aforismer – møder vi et menneske, hvis humør svinger fra trist ugidelighed til utålmodig forlystelsessyge. Eksempelvis kunne den netop leverede lynintro til Jorn med en vis rimelighed knyttes til nogle af de mange karakteristikker, som bogens æstetiker giver af sig selv: "Mine Anskuelser ere flygtige Betragtninger af en 'fahrender Scholastiker', der i største Hast styrter gennem Livet. Man siger, vor Herre mætter Maven før Øinene; det kan jeg ikke mærke: mine Øine ere mætte og kjede af Alt, og dog hungrer jeg",²³³ skriver han et sted, og senere: "Ingen Barselskone kan have besynderligere og utaalmodigere ønsker end jeg. Disse Ønsker betræffe snart de ubetydeligste Ting, snart de mest ophøiede, men alle have de i lige høi Grad Sjælens momentane Lidenskab."²³⁴ Kierkegaard tegner således et billede af en persontype, der til stadighed jager nye mål

²³² For en oversigt over Jorns meritter se fx: http://www.museumjorn.dk/da/asger_jorn.asp

²³³ Kierkegaard 1843a: 28

²³⁴ Kierkegaard 1843a: 29

uden nødvendigvis selv at finde dem helt legitime. Modsat ironikeren lader æstetikereren ikke til at være særlig interesseret i at rokke ved det bestående; han er nærmere opsat på at føje nyt til det, han allerede har, og er netop drevet af "Sjælens momentane Lidenskab", altså den spontane idé, der gør alle andre tanker ubetydelige i øjeblikket. Følger vi præmissen, at æstetikereren hos Kierkegaard betegner en kunstnertype hos Danto, kunne en aforisme som den følgende desuden læses som en kritik rettet direkte mod en spidsborgerlig repræsentationskunst:

*"Lad Andre klage over, at Tiden er ond; jeg klager over, at den er ussel; thi den er uden Lidenskab. Menneskenes Tanker ere tynde og skrøbelige som Kniplinger, de selv ynkværdige som Kniplings-Piger. (...) Deres Lyster ere adstadige og dorske, deres Lidenskaber søvnige; de gjøre deres Pligter, disse Kræmmersjæle"*²³⁵

Som spidsborgeren følger sin faste bane, kan også den 'præmodernistiske' repræsenterende kunsts udøvere siges at "gjøre deres Pligter" og være drevet af den 'kræmmersjæl', der byder dem at følge med efterspørgslen på repræsenterende, virkelighedsimiterende kunst. Følgelig vil jeg altså hævde, at det 20. århundredes avantgardebevægelser først og fremmest afspejler et æstetisk stadie i dét, vi kunne kalde kunstens udviklingsforløb – eller 'vej', som det hedder hos Kierkegaard. Avantgardebevægelsernes konstante afløsen hinanden med mere eller mindre vidtløftige programerklæringer og mere eller mindre skandaløse værker repræsenterer således ikke alene en Dantosk bevægelse mod større kunstnerisk 'selvbevidsthed' og gradvis løsrivelse fra repræsentationskunstens spændetrøje, men handler også om jagten på en stadig større, vildere og mere autentisk kunstoplevelse. På dette grundlag giver det også mening at aflæse den ironi, der optræder i eksempelvis Jorns modifikationer af nydelige sofastykker som først og fremmest en provokation rettet mod avantgardens evige fjende; det såkaldte borgerskab. De kunstneriske eksperimenter, som vi møder fra ankomsten til det 20. århundrede og op til 1970'erne, kan altså i grove træk betegnes som *målrettede provokationer*, der i deres omgang med 'noget ironisk' ikke så meget sår diffus Kierkegaardsk tvivl hos sine omgivelser. Snarere er der tale om, at avantgardens bannerførere overspiller rollen som ironikere ved at dømme og forkaste det eksisterende, så noget andet (større, vildere, mere autentisk!) – og vel at mærke temmelig veldefineret – kan komme til.

Endelig giver det mening at hæfte sig lidt ved tre evner, som Kierkegaard lader en navnløs stedfortræder formulere i det lille skrift *Væxel-Driften*, der

²³⁵ Kierkegaard 1943a: 30

optræder som en del af æstetikerens A's papirer i *Enten-Eller*. Disse tre evner kaldes hos Thielst ”*glemsel, erindring og den iscenesættende kreativitet*”²³⁶ og skal hos Kierkegaard tjene som værn mod det ufravigelige faktum, at ”Kjedsommelighed er en Rod til alt Ondt.”²³⁷ For at undgå æstetikerens værste mareridt – at kede sig og dermed være tvunget til at reflektere – gælder det hos Kierkegaard om at praktisere dét, han kalder *at huske poetisk*, og her er vi måske fremme ved et træk, der også bringer Jamesons pastichebegreb i erindring: ”Jo mere poetisk man husker, jo lettere glemmer man, thi det at huske poetisk er egentlig blot et Udtryk for at glemme. Naar jeg husker poetisk, saa er der allerede foregaaet den Forandring med det Oplevede, hvorved det har tabt alt det Piinlige.”²³⁸ Vi kan her genkalde os, hvordan Jameson netop beskriver pastichen som en udvandet udgave af fortiden; en ’poetisk husket’ *forestilling* om, hvordan fortiden har set ud. Jeg vil vove den påstand, at der allerede hos Danto – og formentlig også hos mange af avantgardekunstnerne frem til 1980’erne – har hersket en noget unuanceret og fastlåst forestilling om, hvordan fortidens kunst har været: Hos Danto en forestilling om en overdrevent repræsenterende kunst, hvis eneste formål har været at gengive virkelighedens fænomener. Og hos mange avantgardekunstnere en forestilling om, at fortidens kunst enten var ’æstetisk skøn’ og afspejlede samfundets traditionelle magtforhold; eller at den omvendt var mere umiddelbar, fantasifuld og ’autentisk’, som for eksempel CoBrA-malernes dyrkelse af såkaldt ’primitiv’ kunst afspejler. Således hævder jeg, at den del af æstetikerens tankesæt, der vedrører den tilpassede erindring om fortiden, i høj grad har gjort sig gældende for avantgarden før 1980, og at avantgarden i den forstand allerede nærmer sig det postmoderne. Som Kierkegaard skriver i *Vexel-Driften*, vil ”Den Kunst at erindre og at glemme [vil] da ogsaa forebygge, at man ikke klæber sig fast i noget enkelt Livsforhold, og sikre En den fuldkomne Svæven.”²³⁹ Der synes hermed at være en hårfn balance mellem at låse sig selv fast på nogle bestemte forestillinger om fortiden og samtidig fortsat holde sig ’svævende’ i rastløs æstetikerenergi.

Endelig er det en overvejelse værd, om ikke en del avantgardekunstnere ville være etikere i deres egen selvforståelse. Typisk afspejler deres kunstneriske programmer netop troen på, at de gennem deres kunst kan forandre verden, og de avantgardistiske grupperdannelser går i øvrigt ofte hånd i hånd med et politisk engagement.²⁴⁰ Anskuet over en bred kam

²³⁶ Thielst 2012: 128-129

²³⁷ Kierkegaard 1843a: 264

²³⁸ Kierkegaard 1843a: 270

²³⁹ Kierkegaard 1843a: 272

²⁴⁰ For yderligere om det politiske engagement blandt avantgardebevægelsernes kunst-

synes avantgardekunstnerne imidlertid fuldstændig at mangle den aura af pligt og taknemmelighed, der omkranser Kierkegaards etikker. Som forfatteren og filosofen Peter Thielst (f. 1951) skriver i den seneste udgave af sin Kierkegaard-biografi *Livet forstås baglæns, men må leves forlæns*,²⁴¹ er det afgørende for Kierkegaard ”ikke at vælge *noget*, men realiteten i det *at vælge*.” Som han udtrykker det, er intet ”lettere her i tilværelsen end at kaste sig ud i *noget*, men derved accepterer man kun tilfældigheden og ligegyldigheden, mens det *at vælge* sætter én på afgørende opgaver: at skelne, vurdere og stille sig bag det ene og ikke det andet.”²⁴² For at blive etikker er det således ikke tilstrækkeligt på Dantosc vis at arbejde sig fremad mod stadig større selvbevidsthed. Man må – som kunstner, som menneske – ikke blot afstikke en ny kurs, men slet og ret *tage valget på sig* og forblive tro mod sit valg. Det er altså ikke nok at tillægge sig selv det ene radikale valg efter det andet for at dulme en lurende tvivl, men tværtimod ganske afgørende *at være i sin tvivl* for en tid.

nere i det 20. århundrede, se fx: Sell 2011; Foster 1998; Shapiro 1976.

²⁴¹ Udkommet første gang i 1994 og senest revideret i 2012.

²⁴² Thielst 2012: 143

2.18 Den skizofrene ironiker

Som Jameson skriver, er det postmoderne individ at sammenligne med Lacans skizofreniker, for hvem verden kun opleves som spredte fragmenter og enkelte sanselige virkelighedsglimt uden indbyrdes sammenhæng. Set gennem Kierkegaards briller må en sådan person inkarnere *den ultimative tvivler*. Den postmoderne skizofreniker er nemlig netop en person, hvis omverdensforståelse er smuldret bort, og hvis værdisæt er gået i opløsning. Skizofrenikeren hos Jameson ligner dermed det offer, som vi kan forestille os, at Kierkegaards ironiker ville efterlade sig: en person, der ikke længere kan dulme sin tvivl med æstetiske stimuli og følgelig selv er at betragte som ironiker, hvad enten det er sine egne eller andres fundament, han herefter retter sine skyts imod. Skizofrenikeren er samtidig en person, som vi kan forestille os ville opleve virkeligheden som et uafsluttet og ikke længere formålstjenligt karneval. Sat på spidsen kan man altså sige, at skizofrenikeren er en ironiker, der er blevet så 'mør', at han er parat til at træffe sit valg og indtræde i etikerens livssfære.

De kunstnere, vi i første halvdel af 1980'erne identificerer som De Unge Vilde, synes netop at befinde sig i gråzonen mellem den æstetiske kunst og muligheden for en ny og mere etisk kunst. De indtager så at sige kunstsce-
nen, 'lige før ballonen revner'. I denne postmodernistiske undtagelsestilstand synes den Kierkegaardske ironikertype at være den eneste mulige rolle at indtage. De Unge Vilde demonstrerer da også en ironisk distance til fortiden og lader desuden til at nægte enhver stillingtagen til nutidige og fremtidige visioner. De lever for så vidt op til det tidligere afsnits introduktion af dem som 'rebeller uden sag'. Som Poul Erik Tøjner skriver i sin artikel med den parafraserende titel *Om begrebet ironi: med stadig hensyn til Kierkegaard* fra 1987, er det ironiske hos Kierkegaard imidlertid beslægtet med det religiøse i den forstand, at det kan udfylde et behov for mening i tilværelsen: *en mening i det meningsløse*: "Ironikeren og humoristens protoreligiøsitet består således i, at de får verden til at vibrere, de opsøger revner og huller i civilisationens murværk, de nyder disse mangler, uoverensstemmelsen mellem ideal og virkelighed, de nyder fornuftens og systemets midlertidige sammenbrud",²⁴³ som han skriver.

De Unge Vilde synes således at udgøre et møde mellem Jamesons rodløse og handlingslammede skizofreniker og Kierkegaards handlekraftige – men destruktive – ironiker. Den første længes efter autenticitet, og man kan forestille sig, at kun det kunstværk, der først og fremmest appellerer til vores sanser, vil kunne klemme sig ind i den snævre kategori af værker, der for

²⁴³ Tøjner 1987: 73

Jameson vil være at regne for 'rigtig kunst' fremfor postmodernistisk pastiche. Den anden tror overhovedet ikke på autenticitet og dermed heller ikke på den uforstyrrede sanseoplevelse. Og spørgsmålet er netop, om ikke den konkrete sanselige oplevelse af noget autentisk, som Jamesons postmoderne skizofreniker vil kunne opnå i mødet med det rent sanselige, ret hurtigt ville udviskes af faktorer, der rækker ind i ideernes verden. Som vi skal se i det følgende, kan der i det mindste ligge et ret stramt konceptuelt greb bag dét at skabe et umiddelbart sanseligt kunstværk. En påtrængende fornemmelse af materialitet er dermed ikke nødvendigvis ensbetydende med en samtidig oplevelse af uforstyrret autenticitet.

Lorte Føtus

Et – endog meget – konkret sanseligt eksempel på materialitet har man formentlig mødt i Christian Lemmerz' nærmest legendariske værk *Lorte Føtus*, som angiveligt var et lille foster formet af kunstnerens egen afføring. Hverken værket eller den udstilling, hvor det indgik, figurerer på Lemmerz' ellers udførligt dokumenterende hjemmeside. Til gengæld lever værket i erindringen hos flere af hans samtidige. Forfatteren Klaus Lynggaard (f. 1956) husker således at have set det hos Galleri Deroute i Blågårdsgade i København, som ifølge Erik A. Frandsens hjemmeside lagde lokaler til en gruppeudstilling med Værkstedet Værst i 1983.²⁴⁴ Lemmerz selv synes også at anerkende værket som en markant del af sin kunstneriske produktion, idet han i forbindelse med sin retrospektive soloudstilling på ARoS i 2010 offentligt luftede overvejelser om at gentage det.²⁴⁵

Ved åbningen af samme udstilling valgte Lemmerz' ven og hovedtaler, forfatteren Carsten Jensen (f. 1952), i øvrigt at genoplive mindet om sit møde med *Lorte Føtus*:

”Jeg husker godt, da du første gang udstillede dit hjemmegjorte foster. Det var på et lille galleri i Blågårdsgade, og jeg troede ikke på din beskrivelse af det anvendte materiale, så jeg løftede diskret, da ingen så det, på glasmontren. Mine næsebor belærte mig med det samme om, at du havde talt sandt, og jeg satte hurtigt montren på plads.

Jeg var pinligt berørt. Jeg var meget pinligt berørt. Jeg var også bekymret. For dig og din kunst, og hvor du var på vej hen.

²⁴⁴ Lynggaard 2010 samt www.christianlemmerz.com og www.erikafrandsen.dk (kon-sulteret 26.4.2016)

²⁴⁵ Hermansen 2010

Efter min mening et sted, der passede meget godt til galleriets diminutive dimensioner.”²⁴⁶

Carsten Jensen bruger i sin tale erindringen om *Lorte Føtus* som afsæt for en mere generel behandling af Lemmerz som en kunstner, der er ”pinlig” både i betydningen ”en person, der får det til at krympe i en”, og ”en person, der bærer rundt på en stor smerte og uforsonligt giver den videre”. Her kan vi også sende en venlig tanke til Kierkegaards karakteristik af æstetikerens som en person, der ’husker poetisk’ og derved formår at tabe ”alt det Piinlige”. En sådan selektivt huskende æstetikerposition nøjes Lemmerz ikke med, hvis vi skal tro Carsten Jensen. Han beskriver følgelig Lemmerz’ oeuvre som ”et katalog over skandaler, men ikke skandaler, du selv har skabt eller forårsaget. De var der før dig, vores kultur hviler på dem, du fandt dem, så dem og gav dem med dine hænder foruroligere form”. Afslutningsvis konkluderer han, at Lemmerz’ kunst er ”en kniv i hjertet, den gør ondt, men det er den smerte, der minder os om, at vi endnu er i live”, og at Lemmerz følgelig er ”pinlig på den eneste rigtige og faktisk temmelig opløftende måde.”²⁴⁷

Jensen ser således værket som et af de første i en lang række af *wake-up calls* til sit publikum: Værket vækker vores væmmelse og måske også undren – og fremfor alt får det os til at stoppe op. Præcis dét erindrers Klaus Lynggaard også, her i et tilbageblik på 80’erne, som han skrev til *Information* i anledning af udstillingen *De vilde 80’ere* i 2010:

”Men vent – hører jeg rigtigt eller fortæller han [Christian Lemmerz] mig virkelig, at han har lavet en skulptur i lort? Jeg glemmer alt om min weltschmerz og retter mig op i stolen.

»Menneskelort,« spørger jeg.

Han flasher sit diabolske grin.

»Natürlich,« svarer han: »Et billigt råmateriale, som der tilmed er rigeligt af. Den er blevet rigtig sød.«

»Hold kæft,« siger jeg og ryster på hovedet: »Fedt! Giver du så ikke en øl?« Lemmet nikker.

Et par dage senere er der fernisering ovre i Galleri Deroute i Blågårdsgade, hvor Lemmerz’ lille pølsemand møder offentligheden. Jeg havde nok forestillet mig noget mere monumentalt, et bjerg af lort. At den er lille gør den dog ikke mindre... hmm...

²⁴⁶ Jensen 2010

²⁴⁷ Jensen 2010

ulækker. (...) Min ven og drukkibuddy Søren dukker op. Jeg fremviser Lemmerz' skulptur med en storladet håndbevægelse, som havde jeg selv så at sige lagt den.

»Hvad si'r du så?« spørger jeg med et grin. Søren rynker på næsen. »Jeg synes det er noget lort,« svarer han.

Hvilket belejligt og med fare for at ødelægge eftertidens indtryk af en mørk og dystertid minder mig om, at det ikke var gråd og tænders gnidsel det hele. At vi ofte skreg af grin og havde det hysterisk skægt.»²⁴⁸

Lynggaards erindring om værket rummer både den undren og pinlighed, som Carsten Jensen roser hos Lemmerz: Værket får bogstaveligt talt Lynggaard *op ad stolen* og vækker både overraskelse, væmmelse – og til sidst latter. For så vidt rummer værket både elementer af avantgardistisk opgør med kunstbegrebet og af en parodisk tilgang til hele forestillingen om kunstværket som noget, der så at sige *udspringer af kunstnerens inderste* og udstilles i en montre.

Den fulde oplevelse af værkets parodiske kvaliteter forudsætter dog et vist kendskab til de forskellige avantgardekunstneres forsøg på at sprænge rammerne for, hvad der kan klassificeres som kunst – fra Duchamps *readymades* til Picassos collager af såkaldt værdiløst materiale. Ikke mindst får *Lorte Føtus* tilført en ekstra dimension fra Piero Manzoni (1933-1963) berømte *Merda d' Artista* fra 1961 (figur 48). Med sin serie af lort på dåse ønskede Manzoni angiveligt at rette en kritik mod den varegørelse af samfundet og kunsten, som hans samtidige Guy Debord (1931-1994) senere langede ud efter i blandt andet bogen *La Société du Spectacle* (1967). Debords kritik vil blive udfoldet yderligere i forbindelse med De Unge Vildes forhold til avantgarden, men handler i grove træk om, at mennesket i efterkrigstidens kapitalistiske samfund er tilbøjeligt til at betragte alt som varer; også for eksempel sociale relationer.²⁴⁹ Kritikken udspringer af Karl Marx' (1818-1883) beskrivelse af *varefetichismen* som en mekanisme, hvor arbejderen – den der laver et produkt – reduceres til en lille brik i det kapitalistiske samfunds produktionsapparat og følgelig glemmes i forbrugernes fokus på produktets *bytteværdi* fremfor på dets *brugsværdi* og betydning som resultat af arbejderens tid og flid.²⁵⁰ Manzoni kritiserede åbenlyst sin samtids kunstmarked og skrev blandt andet i et brev til sin ven, den franske kunstner Ben Vautier (f. 1935), at "hvis samlerne vil have noget intimt,

²⁴⁸ Lynggaard 2010

²⁴⁹ Debord 1967: 11, §4

²⁵⁰ Marx 1867: 128-196

virkelig personligt for kunstneren, så er der kun kunstnerens lort tilbage, som virkelig er hans eget”.²⁵¹



Figur 48: Piero Manzoni *Merda d'Artista*, 1961

Når Lemmerz 22 år efter Manzonis skandaliserede værk vælger at lave en skulptur af lort, er det svært at ignorere en mulig forbindelse mellem de to værker. Manzonis dåselort kan aflæses som en satirisk kommentar til samtidens kunstinstitution og dennes dyrkelse af kunstneren som en særlig personlighed. Dén vits vil en selvbevidst kunstner som Lemmerz næppe afstå fra at gentage. Oplagt virker også en gentagelse af avantgardebevægelsernes tilbagevendende angreb på forestillingen om kunstværket som evigt og uforanderligt. Og endelig giver det mening at opfatte forholdet mellem motiv og materiale som et signal i retning af, at menneskets ophav ikke nødvendigvis er særlig 'helligt' eller værdifuldt. Tværtimod er det måske snarere uløseligt forbundet til *det abjekte*, som den bulgarsk-franske psykoanalytiker med mere Julia Kristeva (f. 1941) havde beskrevet, få år før Lemmerz skabte sit værk. Ifølge Kristeva har det abjekte rod i det symbiotiske forhold mellem den gravide kvinde og hendes ufødte barn, og fødselsøjeblikket bliver i både symbolsk og konkret forstand en *abjektion*; en skillen sig af med moderens organiske og primitive kropslighed til fordel for en gradvis socialisering og civilisering af barnet.²⁵² Eftersom ordet 'abjekt' netop betegner

²⁵¹ Silk 1993: 69. Citatets ordlyd er her: "if collectors want something from the artist that is more intimate and truly personal, then the artist's shit would truly be the best." Det fremgår af Silks artikel, at citatet er hentet fra en katalogtekst af Freddy Battino and Luca Palazzoli (Battino & Palazzoli 1991), der imidlertid har vist sig vanskelig at skaffe. Vi ved derfor ikke, om Manzonis brev oprindeligt har været skrevet på engelsk, eller om der er tale om Silks egen oversættelse fra italiensk eller fransk.

²⁵² Kristeva 1980: 12-15. Forestillingen om det abjekte synes imidlertid allerede at spøge i essayet *Stabat Mater* (Kristeva 1976), hvori fødselsøjeblikket beskrives med ordene: "Og så samlede en skygge sig langsomt, skilte sig ud, blev mærk og stod skarpt (...) en uhyrlig podning af liv i den levende døde, der er mig." (overs. Anne Marie Tetevide)

noget, der er 'forkasteligt' eller 'usselt', og som vi ifølge Kristeva ikke vedkender os, kan Lemmerz' materialevalg meget vel reflektere Kristevas på dette tidspunkt ret nye begreb. Som sådan ligger *Lorte Føtus* også fint i tråd med Lemmerz' senere værker, der i udtalt grad peger på menneskelig primitivitet og grusomhed og menneskekroppens forgængelighed.

Det er imidlertid heller ikke umuligt, at *Lorte Føtus* først og fremmest handler om at vise kunsten som noget konkret sanseligt, uagtet at der selvfølgelig har kunnet lægges alle mulige teoretiske lag og kunsthistoriske referencer oven på det. Dette underbygges i hvert fald af Lynggaards oplevelse af kunstmiljøet, hvor han netop beskriver De Unge Vilde som mindre kalkulerende og 'programstyrede' end andre dele af tidens kulturscene:

*"hvor nogle af os ikke rigtig havde det, der skulle til for at begå sig i det såkaldte punkmiljø (lyst, blandt andet), må jeg indrømme, at der blandt malerne – den flok, der hen ad vejen skulle blive kendt som 80'ernes (t)unge, (råd)vilde og skingrende opkørte billedstormere – herskede en anden largesse og mangel på forudfattede meninger om, hvad der skulle til for at gøre sig."*²⁵³

Denne opfattelse hos Lynggaard er næppe uangribelig og clasher i det mindste med nogle af de manifestlignende tekster, som flere af tidens kunstnergrupperinger offentliggjorde i løbet af 1982-83. I den forbindelse bør det dog bemærkes, at Værkstedet Værst – som Lemmerz var en del af – i netop en sådan tekst erklærede, at "Der findes ikke noget program".²⁵⁴ Værkstedet Værsts status som 'programløst' kunstnerfællesskab vil blive problematiseret i det senere kapitel om De Unge Vildes forhold til avantgarden, og Lynggaards karakteristik af kunstnerne vil dermed også være til diskussion. Ikke desto mindre kan vi dog bide mærke i den "largesse", som Lynggaard peger på, og overveje, om den i Lemmerz' tilfælde bunder i en reel lyst til at sætte udforskningen af det enkelte materiales muligheder og begrænsninger foran en eventuel værkemæssig pointe. I så fald er Lemmerz inde ved kernen af Jamesons reducering af det postmoderne og dermed skizofrene individs evne til at opleve: I tidens fragmentariske mylder af vilkårlige tegn og mere eller mindre historisk forankrede retromarkører bliver den enkelte tings konkrete, sanselige materialitet det eneste, der forekommer virkeligt.²⁵⁵ I *Lorte Føtus*' tilfælde så altså virkeligt på en umiddelbart frastødende måde.

Det store spørgsmål i forbindelse med Lemmerz' værk bliver således, hvad man som publikum så at sige *ser først*: lorten eller værket. Som

²⁵³ Lynggaard 2010

²⁵⁴ Bech Hansen et al. 1983: 33

²⁵⁵ Jameson 1984b: 72-73

Fukuyama er inde på, er alt menneskeskabt influeret af idéer; ligesom det er i idéernes sfære, at afgørelserne falder om, hvilke typer af materialitet der kan forblive og opstå i omgivelserne, og hvilke der må gå til grunde. Omvendt påpeger Fukuyama samtidig, at materialiteten ved sin blotte tilstedeværelse er med til at påvirke vores ideer, tænkemåde og verdensopfattelse.²⁵⁶ Et bud kunne derfor være, at *Lorte føtus* rent faktisk tilbyder sit publikum et ganske kort glimt af uspoleret materialitet; men at dette glimt naturligvis slukkes, så snart chokket over det frastødende materialevalg har lagt sig. Herefter vil værket formentlig have åbnet sig i større eller mindre grad, og mit gæt er, at en hvilken som helst tilskuer vil kunne se ironien i at sammenstille kunst med lort. Den mere velorienterede gallerigæst har så formentlig anet referencen til Manzoni og hele den avantgardistiske nedbrydning af kunstbegrebet, og værket har dermed vist sig som det avantgardeparodierende og udpræget kundskabskrævende værk, det reelt har været. Lemmerz' lille foster har dermed været et værk for de indviede, selvom det umiddelbart har lignet en vittighed for de mange.

Samtidig er det oplagt at aflæse værket som et karnevalistisk produkt: I en atmosfære af implosiv utidighed, hvor alt i princippet kan være lige gyldigt, og intet længere er helligt, er der måske ikke længere forskel på kunst og lort? Allerede Manzoni synes at insinuere dette, og den ironi, som Manzoni lægger for dagen ved at fylde sin lort på dåse, kan aflæses som en provokation rettet mod en avantgarde, der i 1961 efterhånden selv var blevet 'borgerlig', eller i det mindste mere accepteret. Når Lemmerz ikke alene vælger at udstille sin lort som kunst, men ovenikøbet imiterer en kunstner, der allerede har gjort det før ham, lukker han så at sige luften ud af sin egen skandale. I det øjeblik hvor Manzoni's skandaløse stunt ikke er enestående længere, har den avantgardistiske kamp mod et æstetisk kunstbegreb måske endeligt sejret sig ihjel. I hvert fald synes Lemmerz med sit værk at insinuere, at den forestilling om kunsten som noget æstetisk skønt, som Manzoni opponerede imod, ikke længere er udbredt nok til at være værd at kæmpe imod: *Merda d' Artista* er *old news*; at kopiere et værk af lort kan være lige så godt som at kopiere et oliemaleri, og 'kunstnerens inderste' er et lige så let tilgængeligt materiale som alt mulig andet. Det æstetiske kunstbegreb, som var toneangivende før modernismen, er dermed dødt eller i det mindste sparket endegyldigt til hjørne.

²⁵⁶ Fukuyama 1989: 4

2.19 Mod en etisk kunst?

Spørgsmålet er naturligvis, hvor bevidste kunstnerne selv har været om, *hvorfor* der var grund til at parodiere henholdsvis avantgarden og den klassiske kunstnerrolle. Det er i den forbindelse en overvejelse værd, om Lemmerz med *Lorte føtus* (trods alle forbehold i retning af postavantgardistisk stunt) via materialiteten nærmer sig en mere etisk 'vælgende' kunst. Min påstand vil være, at en erkendelse af et behov for at gøre op med avantgarden i det mindste glimtvis har ramt nogle af kunstnerne, og at disse kunstnere således har nærmet sig den forståelse af sig selv som subjekt, der hos Kierkegaard er forudsætningen for at rykke videre til etikerens livsstadie:

*"for at den ironiske Formation skal være fuldkommen udviklet, fordres der, at Subjectet tillige bliver sig sin Ironi bevidst, føler sig, idet han fordømmer den givne Virkelighed, negativ fri, og nyder denne negative Frihed. For at dette skal kunne skee, maa Subjectiviteten være udviklet, eller rettere, idet Subjectiviteten gjør sig gjeldende, fremtræder Ironien. (...) Forsaavidt som denne Ironi nu er verdenshistorisk berettiget, saa er Subjectivitets Frigjørelse foretaget i Ideens Tjeneste, om end det ironiske Subject ikke er sig dette tydelig bevidst."*²⁵⁷

Tager vi Kierkegaard på ordet, befinder De Unge Vilde sig på et meget skrøbeligt sted, hvor de på den ene side graver deres egen grav ved at udnytte ironiens kritiske potentiale; og på den anden side er i fuld gang med at træde i karakter som subjekter, der vil være i stand til at tage etikerens adfærdsregulativer på sig. Efter to verdenskrige og i en atmosfære af ideologisk forfald synes det ironiske mellemstadium, der skulle drive kunstens udvikling frem mod en større og mere frugtbar selvbevidsthed, ved ankomsten til 80'erne at være stivnet i en postmodernistisk undtagelsestilstand, hvor det ironiske kører i karnevalistisk selvsving, mens modernismens velmente pseudoetiske agendaer langsomt fortoner sig. De Unge Vildes fornemmeste opgave som 'overgangskunstnere' bliver således at udvikle ironien og så at sige *strække den til det yderste*.

Spørgsmålet er herefter, om De Unge Vilde rent faktisk har formået at hvirvle så meget slam op fra bunden, at der igen er banet vej for den etiske kunst, der egentlig var modernismens mål? Videre kan man overveje, at den del af De Unge Vilde, der i dag er gledet mere eller mindre ind i glemslen, til dels er forsvundet fra kunstscenen, fordi de ikke formåede at tage det etiske på sig og dermed tillod ironien at sejre sig ihjel. I hvert

²⁵⁷ Kierkegaard 1841: 278

fald kan man bide mærke i, at flere af de kunstnere, der fortsat indtager en væsentlig plads på den danske kunstscene, i dag synes at have genoptaget en række 'store fortællinger' om sex, død, forgængelighed, angst og ondskab. Lemmerz' senere værker – fra rådnende svinekadavere til marmorstatuer af Abu Ghraib-fanger – er glimrende eksempler på netop dette, og som Carsten Jensen antyder, aner vi måske en tidlig bevægelse mod det etiske allerede med *Lorte føtus* (figur 49). Men også Erik A. Frandsen forlader i løbet af 80'erne det ironisk-fjollede til fordel for en kunst, der kan aflæses som mere 'eksistentiel'.



Figur 49: Christian Lemmerz *Abu Ghraib*, 2007

Frandsens pubertetspiger

I 1986 udstiller Erik A. Frandsen på Galleri Prag i Hellerup under den kryptiske overskrift *codex: SANG (Osram)*. Stavet som her, i sin oprindelige latinske form, kan *codex* oversættes direkte til 'træstamme' og har oprindeligt betegnet en slags bog fremstillet af trætavler bestrøget med voks, men kan også blot dække over et håndskrift på pergament. Dette er selv sagt ikke betegnende for udstillingens værker; men eftersom samtlige af udstillingens 40 papirværker er bemalet med både æg og olie, kan strukturen i Frandsens værker godt have haft en overfladisk lighed med sådanne tidlige billedformer. Mindst lige så påfaldende er det dog, at en mere nutidig brug af ordet kodeks i dag såvel som i 1986 ville betegne en slags uskreven lov eller simpelthen et 'kodesprog', som vi kender det fra eksempelvis stenografi. Frandsens *SANG* kan altså være en 'kodet' sang, der peger tilbage på noget oprindeligt. Eftersom *Osram* dengang som nu er navnet på et firma, der producerer elpærer og belysning, lover Frandsen os måske ovenikøbet at kaste lys over fortidens mystiske koder.

Bladrer man kataloget til *codex: SANG (Osram)* igennem, er der masser af 'ung vild' plathed på færde: tegnet med blyant og tusch er her talrige

blowjobs og en tegning af to kvinder, hvor den ene har armen oppe i anus på den anden (figur 50). Mest markant i denne sammenhæng er imidlertid katalogets forsidebillede; værket *Pige med hund* (figur 51), der i øvrigt har en vis motivisk lighed med Inge Ellegaards *Månegudinde* fra 1985. Hvor Ellegaards gule kvindefigur træder ud af billedets mørke med en hund løftet frem for sig, møder vi imidlertid hos Frandsen en mere tilbagetrukket skikkelse, der synes at forsvinde i den mudrede billedflade og tynges ned af den hund, hun bærer på skuldrene. En skikkelse, der med sine fremskudte skuldre, hænderne der dækker over hendes skød og et mut ansigtsudtryk ligner pigen fra Edvard Munchs (1863-1944) berømte maleri *Pubertet* fra 1894 (figur 52). Den truende skygge bag Munchs pubertetspige er her erstattet af dyret på hendes skuldre – der i øvrigt ikke ligner en hund i særlig grad – og langs figurens sider løber en række hårdt optrukne, lodrette linjer, der er forbundet med vandrette ridser hen over pigens ansigt. Pigens tilkukkede kyskhed står i umiddelbar kontrast til de rigelige mængder af gul æggeblomme, der strengt taget kan tolkes som et frugtbarhedssymbol.



Figur 50: Erik A. Frandsen *Goddag*, fra *codex: SANG (Osram)*, 1986

Da vi næste gang møder pigen med dyret på skuldrene, er det i malerierne *Portræt af Ester* (figur 53) og *Uden titel/Singularitet* (figur 54), der



Figur 51: Erik A. Frandsen *Pige med hund*, fra *codex: SANG (Osram)*, 1986

Figur 52: Edvard Munch *Pubertet*, 1894-95

udstilles på Galleri Prag året efter. Denne gang er udstillingstitlen *Osmose* – dét at to væsker siver ind i hinanden og blander sig. Hunden er erstattet af en ræv, hvad der får den daværende film- og performancearrangør og senere direktør for Esbjerg Kunstmuseum og Trapholt Peter S. Meyer (f. 1956) til at foreslå, at pigen har ”en ræv bag øret”.²⁵⁸ Ingen af pigerne synes i øvrigt at have den fjerneste lighed med virkelighedens Ester, som er Frandsens kæreste på daværende tidspunkt og optræder på et foto andetsteds i kataloget. Til gengæld er den gule farve fra æggeblommen i Frandsens første tegning erstattet med fed gul oliemaling; billedformaterne er mere end fordoblet,²⁵⁹ og i stedet for tegningens sorte tuschstreger flankeres pigen med ræven nu af henholdsvis to bildæk og to stykker vinylgulv af samme type, som man kan finde på autoværksteder – og i *Amor og Psyche* af endnu en pige, i tilsvarende positur men uden ræv og med et bildæk i knæhøjde mellem figurerne.

Den gule pubertetspige bliver imidlertid ved med at dukke op: I 1988 optræder hun – ganske vist uden hverken titel, hund eller ræv – på et monu-

²⁵⁸ Meyer 1987: 7

²⁵⁹ *Pige med hund* måler 70 x 100 cm; *Portræt af Ester* og *Uden titel/Singularitet* måler begge 200 x 162 cm



Figur 53: Erik A. Frandsen *Portræt af Ester*, fra *Osmose*, 1987

mentalt gult oliemaleri sammen med bildæk og denne gang også en radiator (figur 55). Og i 1989 er hun den bærende figur i *Jalta-serien*, hvor bildækkene er erstattet af sorte gummiringe (figur 56). Sidst men absolut ikke mindst dukker hun op i en modificeret udgave i en serie på ti malerier i 1990. Her har pubertetspigen fået en sort bh på; gummiringene og den gule farve har hun stadig; et stykke undertøj er hæftet fast på hvert billede, og som noget nyt er også værkernes titler tilføjet som lodrette tekstfelter i maleriernes venstre side. Alle titlerne er navne på kvinder, der på en eller anden måde



Figur 54: Erik A. Frandsen *Uden titel/Singularitet*, fra *Osmose*, 1987

har trukket markante spor gennem historien: Én er den spanske mystiker og helgeninde Theresa af Avila (1515-1582), hvis religiøse åbenbaringer i det mindste tidligere i kunsthistorien er skildret med en seksuel undertone²⁶⁰ (figur 57-58). Andre er forfatterinder, der i deres samtid var berømte for en mere eller mindre kontroversiel seksualadfærd – fra den lesbiske græske digter Sappho (ca. 630-570 f.v.t.) og til de senere markante kvindeskikkelser Vita Sackville-West (1892-1962), Djuna Barnes (1892-1982), Lou Andreas-Salomé (1861-1937) og Nadezda Mandelstam (1899-1980). Derudover har Frandsen portrætteret pornostjerne Veronica Hart (f. 1956) og Joanna Storm (f. 1958) og den tidligere pornostjerne Linda Lovelace (1947-2002), der på dette tidspunkt er antipornoaktivist. Og endelig indgår et portræt, der er navngivet efter Elizabeth Bathory (1560-1614); bedre kendt som Grevinde Dracula, fordi hun angiveligt yndede at myrde unge jomfruer og tage bad i deres blod. Den generte *femme fragile*, der er rejst fra Munchs billede og videre gennem Frandsens produktion, er hermed transformeret til en langt mere avanceret *femme fatale*.

Dét, vi imidlertid er nødt til at hæfte os ved, er at pigefiguren stadig bare ligner en pubertetspige med sit indadvendte ansigtsudtryk, sine ludende

²⁶⁰ Se fx Gian Lorenzo Berninos skulptur *Den hellige Theresas henrykkelse* (1645-1652), hvor Theresa med et henført ansigtsudtryk gennembøres af både gyldne stråler og sågar en gylden pil.



Figur 55: Erik A. Frandsen *Uden titel*, 1988



Figur 56: Erik A. Frandsen *Fra Jalta-serien*, 1988

skuldre og blufærdigt samlede ben. Frandsen synes hermed at insinuere, at den kvindelige seksualitet er farlig; også selvom – eller måske netop fordi? – den ikke er sprunget ud i fuldt flor. Hermed synes der at være en forbindelse fra de gule pubertetspiger og til et lidt senere værk af Frandsen; nemlig fotografi- og lysinstallationen *24* fra 1995 (figur 59). Den monumentale lysinstallation består i al sin enkelthed af 24 sort-hvid-fotos af en kvinde, der dypper sit hårløse underliv i en skål yoghurt. Henover hvert foto er opsat et hvidt lysstofrør. Når lysstofrørene er tændt, er det faktisk vanskeligere at aflæse motivet, end når de er slukket; og de synes dermed at have den modsatte virkning, end vi er vant til: I stedet for at *kaste lys over* serien af ellers rimeligt pågående nærbilleder af underliv, fungerer de snarere som én af de blokader, der fra slutningen af 80'erne og op gennem 90'erne blev en del af Frandsens kunstneriske signatur. Der er dermed nogle helt konkrete tricks på spil i værket, hvor lyset skal slukkes, for at vi rigtigt kan se det motiv, som vi ud fra et traditionelt moralkodeks slet ikke burde kigge på.

Frandsen selv har i forbindelse med et undervisningsprojekt for gymnasieelever fortalt, at værket er lavet med direkte inspiration fra åbningsscenen i Georges Batailles (1897-1962) surrealistiske klassiker *Historien om øjet* fra 1928.²⁶¹ Novellen udkom først på dansk i 1986 og er stadig kontroversiel læsning med sine skildringer af gruppesex, urinsex og nekrofil. Og allerede fra første side er novellens jeg-fortæller vidne til, hvordan hans 16-årige veninde

²⁶¹ Hessellund 2000: 80



Figur 57: Erik A. Frandsen *Erzeb' et Barthory de Nassady*, 1990



Figur 58: Erik A. Frandsen *Fra Epeisódion*, Randers Kunstmuseum 1991



Figur 59: Erik A. Frandsen, *24*, udsnit, 1995

Simone sætter sig overskrævs på kattens mælkeskål:

”Nu stod der i en krog på gangen en tallerken med mælk til katten: ’Tallerkener er til for at man kan sætte sig på dem, ikke?’ sagde Simone. ’Skal vi vædde? Jeg sætter mig på tallerkenen.’ – ’Jeg vil vædde på, at du ikke tør’, svarede jeg, næsten åndeløst.

Det var frygtelig varmt. Simone anbragte tallerkenen på en lille bænk, som hun trak hen foran mig, og mens hun fast stirrede mig

*ind i øjnene, satte hun sig, uden at jeg kunne se, hvordan hun under tøjet dyppede sine ophedede balder i den friske mælk. Jeg blev stående lidt foran hende, helt stille, med blodet brusende for ørerne og rystende ben, mens hun betragtede mit stive lem, der spændte bukserne ud. Så lagde jeg mig ved hendes fødder, uden at hun bevægede sig, og for første gang så jeg hendes 'lyserøde og sorte' kød, der læskede sig i den hvide mælk."*²⁶²

Ifølge Frandsen er det romanens sanselige kvaliteter, der har været det afgørende for ham.²⁶³ Afgørende i vores sammenhæng er imidlertid også, at *24* udgør kulminationen på knap ti års kunstnerisk kredsen om pubertetspigens seksualitet som noget dyrisk, eksperimenterende, udfordrende og farligt.

Da daværende direktør for Randers Kunstmuseum Finn Therman Frederiksen introducerer de ti portrætter af historiske femme fatales i katalogteksten til udstillingen *Epeisódion* i 1991, tøver han ikke med at tolke de sorte gummiringe i freudiansk retning: "Den let opfattede erotiske intimitet, som omgiver dameundertøjet, får en ekstra tand med den sorte gummiring, hvis rolle som kvindeligt seksualsymbol heller ikke behøver nogen nærmere forklaring", skriver han blandt andet og fortsætter: "de markerer også i videste forstand dette, at billederne er modtagelige for betragterens indtrængen".²⁶⁴ En sådan forestilling om 'blikkets indtrængen' møder vi også i Batailles novelle, hvis titel i øvrigt spiller på et lydeligt sammenfald mellem de franske ord for øje og æg – hvor sidstnævnte er slang for testikel.²⁶⁵ Med dette in mente kan vi trække en linje fra det ægindsmurte *Pige med hund* i 1986 over gummiringene i *Jalta-serien* og de gule femme fatale-portrætter og til illustrationen af Batailles fortælling i *24*. Således bevæger vi os altså væk fra det imiterende og småplatte, der ledsagede *Pige med hund* i kataloget fra 1986, og til en mere mediebevidst og subtil fortælling om seksualitet, der sætter spørgsmålstegn ved væsentlige emner som lyst og perversion, det oplyste og det mørklagte, den passive beluring og den aktive gennemtrængning – og ikke mindst om sammenhængen mellem seksualitet og død, som i grunden er en gammelfreudiansk og 'stor' fortælling. Også Frandsen formår altså at tage fat på det pinlige og tabubelagte. Ikke for ingenting har Lennart Gottlieb kaldt ham "en etiker i krise".²⁶⁶

²⁶² Bataille 1928: 9-10

²⁶³ Hessellund 2000: 80

²⁶⁴ Therman Frederiksen 1991: 9

²⁶⁵ Barthes 1963: 133-134

²⁶⁶ Gottlieb 2008: 68

Skønt der umiddelbart er langt fra Søren Kierkegaards beskrivelse af den moralsk afklarede og velovervejede etiker og til Lemmerz' og Frandsens omgang med menneskelivets 'pinligheder', vil jeg således hævde, at der hos begge kunstnerne kan iagttages en udvikling op gennem 80'erne og ind i de følgende årtier, der leder ud af ironikerpositionen og heller ikke på nogen måde ligner æstetikerkunstnerens rastløse omgang med skiftende kunstneriske dagsordener. En udvikling, der snarere går i retning af at forpligte sig på en evig stillen spørgsmål til menneskehedens største tabuer. Noget lignende har vi i øvrigt kunnet iagttage i Michael Kviums fremlægning af seksuelle og religiøse tabuer allerede fra midten af 80'erne; og ikke mindst kan vi identificere en form for tilbagevendende til de store fortællinger hos Nina Sten-Knudsen, hvis seneste projekt ovenikøbet oser af 'stor fortælling' med den sigende titel *Love, Fear and Evil*²⁶⁷ (figur 60), og hvis 80'er-værker vi vil se nærmere på i det følgende kapitel. Ikke for ingenting optræder begge kunstnere i Sanderhoffs udvikling af *passionisme*-begrebet som modposition til avantgarden.²⁶⁸

De, der måtte føle sig fristet til herefter at henregne 90'ernes relationelle æstetik og de samfundskritiske kunstnere med SUPERFLEX i front, til at være de nye etiske kunstnere, der afløste 80'ernes ironikere, ville være tvunget til at vride Kierkegaard meget langt væk fra hans filosofiske udgangspunkt: Som Kierkegaard konstant anfører, er det nemlig *tvivlen*, der står centralt på vejen mod det ultimative religiøse stadie – et stadie, der som nævnt kan have to udfald. I denne ende af livsstadiernes vej vil jeg stille mig tvivlende overfor en kunst, der rent faktisk afspejler Kierkegaards totale overgivelse til Guds ubegribelige paradoksalitet; eftersom mennesket hos Kierkegaard vel højest formår at formulere eller illustrere en lille del af sin *tvivl* og ikke så at sige kan omfavne *storheden af tvivlen* eller dét, der fører til denne tvivl. Kronologisk anskuet vil Danto i øvrigt helt slippe for dette problem: Eftersom kunsten set fra hans oprindelige synspunkt dør ved ankomsten til den postmoderne tidsalder – og vel at mærke uden at have opnået andet end at blive kvalt i sin egen selvbevidsthed – vil der i første omgang ikke være tale om nogen fremtidig kunst at udvikle på. Med sit delvise tilbagetog fra denne første tese skriver Danto i 1995 desuden, at den posthistoriske kunst er så udspaltet og fragmenteret, at der ikke kan udstikkes nogen "narrativ kurs",²⁶⁹ hvilket sådan set kun bestyrker min po-

²⁶⁷ Udstillet på Horsens Kunstmuseum, Holstebro Kunstmuseum og Edsvik Konsthall i 2015-2016

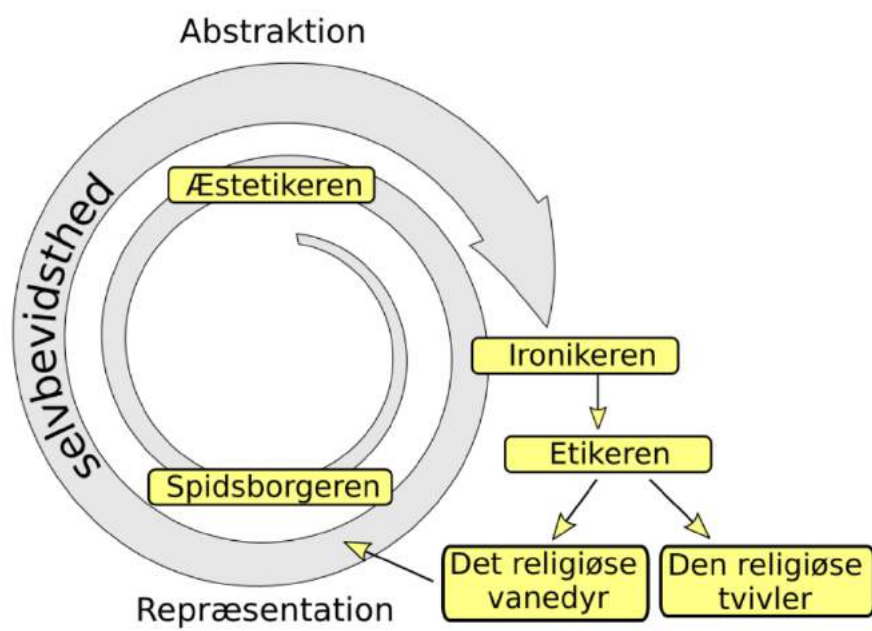
²⁶⁸ Nina Sten-Knudsens værker indgår ikke i Sanderhoffs passionismebegreb, som det beskrives i *Sorte billeder*. Til gengæld behandles hun på lige fod med de øvrige passionister i en artikel, som Sanderhoff publicerer året før. (Sanderhoff 2006: 80-84)

²⁶⁹Danto 1995: 11-12



Figur 60: Nina Sten-Knudsen *Hun skrev et brev til mig for at fortælle mig, hvad der var sket, men jeg fik aldrig meddelelsen om hans død. På det tidspunkt strejkede postarbejderne. Da strejken var slut og postarbejderne vendte tilbage, lå der et bjerg af breve og ventede på dem. Postarbejderne orkede ikke at sortere alle brevene, så de besluttede sig til at brænde dem. De brændte næsten 4 millioner breve.*, fra *Love, Fear and Evil*, 2010/2015

inte. Jeg vil nemlig hævde, at ironikerpositionen udgør et vendepunkt, hvor fra kunsten *enten* kan udvikle sig i en etisk retning for muligvis en dag at kulminere i en endnu renere form for filosofi, end dén Danto formulerer; *eller* at kunsten – langt mere sandsynligt – vil falde til patten igen og lulle sig ind i en slags spidsborgerlig 'pligtreligiøsitet', hvor fra værdierne bliver til vaner, og kunsten gradvist mister det høje niveau af selvbevidst refleksion. Skønt eksempelvis Johannes Itten (1888-1967) og andre af Bauhausskolens mere spiritistisk indstillede medlemmer, eller for den sags skyld Hilma af Klint (1862-1944), i et eller andet omfang har brugt det kunstneriske som en vej til noget spirituelt eller religiøst, er der i mine øjne meget langt til den totale omfavelse af troens paradoksaltitet, der er målet hos Kierkegaard. Og som bekendt blev de spor, som disse kunstnere afsatte i kunsthistorien, snarere af æstetisk end af religiøs-metafysisk karakter. Den 'narrative kurs' efter 80'ernes postmoderne ironikere bliver med andre ord en uklar og vidtforgrenet vej, der – vil jeg hævde – ender med at føre kunsten tilbage i Dantos spiral. Vores model vil derfor se sådan ud:



2.20 En kunst der ikke *vil* noget, men *kan* noget

Vi har set, hvordan De Unge Wilde indtager kunstscenen med en attitude og et formsprog, der umiddelbart signalerer oprør, men ikke synes at foreslå nogle erstatninger for de ideologiske og kunstneriske agendaer, som disse nye kunstnere vrænger af. Dermed lader De Unge Wilde sig bekvemt indlæse i en fortælling om 80'erne som postmodernismens tidsalder, hvor de store fortællinger blev erstattet af mange små intensiteter, og hvor historien opløstes i udvandede simulacrer – eller måske rent faktisk nærmede sig sin afslutning i ideologisk og bevidsthedsudvidende forstand. En *pointe* hos flere af tidens teoretikere – Jameson og Danto ikke mindst – er, at historien og Verden på dette tidspunkt holder op med at give mening, og at det postmoderne således opstår som en form for nulpunkt, hvor fra alt kun kan blive antydninger og spredt fægtning. Som de tre litterater Niels Frank (f. 1963), Lars Keith og K. Torben Rasmussen skriver i en kronik, da de i sommeren 1984 lancerer tidsskriftet *LIMBO*, er postmodernismens kunst ”den gentagede gentagelse”.

Hos nogle af De Unge Wilde finder der imidlertid en mere historiebevidst ’gentagelse’ sted; idet de for eksempel opdyrker parafrasen som både kunsthistorisk rekonstruktion og afsked med forestillingen om en folkelig og ikke-kundskabskrævende kunst. Samtidig kan De Unge Wilde ses som eksponenter for en kunst, der med Frank, Keith og Rasmussens ord ”ikke længere *vil* noget (udad), men *kan* noget (indad).”²⁷⁰ Således træder De Unge Wilde i karakter som udfordrere af deres samtid snarere end som desillusionerede ofre for den – men vel at mærke i en position, hvor fra de risikerer at blive ofre for dét kunstneriske selvmord, der ligger i at gøre ironiens ikke-tilgang til en tilgang i sig selv. Implosionen er et antiklimaks, der enten kan ende i Bakhtinsk depravation eller – som hos en del af De Unge Wilde – kan blive taget på ordet præcis så længe, at et nyt paradigmeskift kan træde i kraft. Et paradigmeskift, der i vores tilfælde formentlig udvider spektret af kunstneriske tilgange og i heldigste fald fører til fremkomsten af det mangfoldighedsparadigme, som Sanderhoff foreslår. Og som i sidste ende betyder, at kunsten enten kan vende tilbage til de ujævne baner mellem repræsentation og abstraktion, vanetænkning og selvbevidst refleksion, som Danto lagde op til med sin første *End of Art*-tese, og som jeg har forsimplet til den spiralformede model – *eller* kan tage et yderligere skridt *ud af* modellen og *mod* en mere etisk kunst. Således hævder jeg altså, at den udvikling, Danto kortlagde, er ufuldstændig: Kunsten har ikke blot bevæget sig fremad mod

²⁷⁰ Frank, Keith & Rasmussen 1984

stadig mere raffineret virkelighedsrepræsentation for så med modernismens indtog at bevæge sig tilbage mod noget mere abstrakt og derfra udspalte sig til en diffus, postprogressiv kunst. Snarere har kunsten lagt an til endnu en omgang ad Dantos rute; men denne gang taget turen i en mere selvbevidst version for så at tage fat på at repræsentere en virkelighed, som kunsten er en både æstetisk og bevidsthedsmæssig del af, og *derfra* udspalte sig til et komplekst vejnet, der *både* peger i nye retninger, ender i blindgyder og viser tilbage til den bevægelse bagud, som udgjorde hovedproblemet i *The End of Art*. Når Frank, Keith og Rasmussen i deres kronik hævder, at "kunsten er vendt tilbage til en symbiose med sin egen oprindelighed", handler det – som de rammende skriver – netop *ikke* om, "at modernismen har udviklet sig i en lineær retning, der efter et lille afbræk eller en periodisk lavkonjunktur i forrige årti nu fortsætter sit forløb, sit forløb i egne spor." Som de tre kronikører også skriver, handler det derimod om, at 80'ernes kunstnere har erkendt, "at intet nyt kan udtrykkes."²⁷¹

Som det også antydes i kronikken, reagerer De Unge Vilde på denne kendsgerning ved på ganske subtil vis at genskabe modernismen og – vil jeg fastholde – den ældre kulturhistorie som parodi. Disse parodier kan være overtydeligt karikerende og lattervækkende som i Performancegruppen VÆRSTs kortfilm *Grød*; men de kan også være mere underforståede, som det er tilfældet i Inge Ellegaards *Venus og Mars*-værker, hvis ironiske pointe snarest ligger i de krav, det stiller til publikum at opfatte malerierne som parafraser. De Unge Vildes værker "*vil* ikke noget" indadtil, men de "*kan* noget" udadtil, som det hedder i kronikken. Vi kan også sige, at deres kunst ikke *siger* noget, men *gør* noget. Ironi er, som Hutcheon pointerer, noget der *sker*. Og De Unge Vilde er således kunstnere, der får noget til at ske.

Jeg har eksperimenteret med en tankebygning, der indebærer, at De Unge Vilde hjælper kunsten videre i en udvikling, der ligner den udvikling fra spidsborgerlig ligegyldighed til reflekteret tvivl, som er central for Kierkegaards eksistensfilosofi. Dét eksperiment kan der rettes rigtig mange indvendinger imod – blandt andet dén, at jeg i mit tankeeksperiment fuldstændig ignorerer, at Kierkegaard skriver sig ind i en menneskeopfattelse, der bunder i hans samtids gryende modernitet og ikke i et generelt syn på mennesket som tænkende væsen til alle tider. Når jeg alligevel har fundet eksperimentet frugtbart, handler det om, at jeg hermed kan fremhæve noget af det, der gør De Unge Vilde særlige; nemlig deres mod. Når Fukuyama i de sidste linier af *The End of History?* begræder tabet af "den verdensomspændende ideologiske kamp, der fremkaldte dristighed, mod, opfindsomhed og idealisme" efterlader han samtidig plads til dét, vi kun-

²⁷¹ Frank, Keith & Rasmussen 1984

ne kalde *den ikke-ideologiske kamp, der fremkaldte dristighed, mod og opfindsomhed og annullerede behovet for idealisme*. Der er i udpræget grad et *før og et efter De Unge Vilde*.

Kapitel 3

Det sublime og nedbrydelsens æstetik

3.1 Den sublime negation

Vi har i det forudgående kapitel set, hvordan De Unge Vilde i begyndelsen af 80'erne lægger modernismens og 60'er-avantgardens idealistiske programerklæringer fra sig og i stedet synes at fraskrive sig enhver form for ideologi, tro eller intention om egentlig kunstnerisk fornyelse. Når De Unge Vilde indtager rollen som Kierkegaardske ironikere, lægger de sig samtidig op ad nogle af de beskrivelser af det sublime, som var oppe i tiden. Både Lyotard og snart efter også den senere rektor for Kunstakademiet Else Marie Bukdahl skriver i årene efter De Unge Vildes gennembrud flere tekster, hvori de behandler det sublime som *fremstillingen af det ufremstillelige*. Hein Heinsen, Stig Brøgger og Else Marie Bukdahl skriver i en af de mange teoretiske antologier, der udkommer fra Kunstakademiet i første halvdel af 80'erne, at forestillingen om det sublime skal forstås som en slags modreaktion ovenpå Oplysningstidens tro på den klart formulerede erkendelse.²⁷² Som Lyotard betoner, handler det sublime således også om *negation*; om at nægte at repræsentere virkeligheden gennem sine ytringer eller visuelle frembringelser, hvad der da også får Lyotard til at pege på 1800-tallets tiltagende abstraktion i kunsten som et tidligt udtryk for det sublime²⁷³ – og på dele af avantgarden som et senere,²⁷⁴ hvilket vi vil vende tilbage til i afhandlingens sidste hovedkapitel.

Hermed bevæger Lyotard sig tilbage til kulturhistoriens formentlig første skildring af det sublime; nemlig traktaten *Peri hypsius* ('Om det sublime'), der sædvanligvis tilskrives en græsk retoriker kendt som Longinus og tidsfæstes til de første tre århundreder efter vores tidsregning. Traktaten blev oversat af den franske digter og kritiker Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) i 1674 og fik væsentlig betydning for den irske politiker, filosof og forfatter Edmund Burke (1729-1797) og herfra også for Kants tænkning. Longinus' traktat er et tidligt værk om retorik og samtidig et litteraturkritisk værk. Den beskriver det sublime som noget, der overstiger det forventelige; en evne til med retoriske midler at opnå en virkning, der overstiger de muligheder, der ligger i disse retoriske midlers korrekte brug.²⁷⁵ Når Lyotard taler om forskellige "mangler, fejl og formelle ufuldkommenheder" og "svulstigheder, opskruethed og søgte sammenligninger" som sproglige virkemidler,²⁷⁶ bevæger han sig således ind i en klassifikation, som vi allere-

²⁷² Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 6

²⁷³ Lyotard 1982: 68

²⁷⁴ Lyotard 1984b: 40; Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 12

²⁷⁵ For en mere indgående behandling af Longinus' værk se fx: Russell 1964. For en oversigt over teoridannelser i tilknytning til det sublime se: Holmqvist & Pluciennik 2002.

²⁷⁶ Lyotard 1984b: 30 (overs. Carsten Juhl)

de kender fra Longinus – hvad Lyotard i øvrigt også pointerer i flere artikler; blandt andet *Det sublime og avant-garden* fra 1984.²⁷⁷ Professor i psykologi ved Lunds Universitet Kenneth Holmqvist (f. 1964) og den polske idéhistoriker og kognitionsforsker Jaroslaw Pluciennik (f. 1966) har siden udgivet en teoretisk indføring i begrebet om det sublime, hvori de foreslår en lang række sproglige greb som veje til at udtrykke det sublime: ”Hvis vi konsekvent overfører Lyotards ræsonnement til det sproglige, vil alle former for negation påkalde det sublime. Vi kan finde sådanne ’negative’ lingvistiske figurer for det sublime på alle niveauer i sproget: morfologiske, leksikale, syntaktiske og generiske”, skriver de og nævner blandt mange eksempler ”vulgarismer”, ”tungetale og stilisering baseret på et mærkeligt fremmedartet sprog”, ”oxymoroner og paradokser”, ”ellipser og løbende tanker”, ”bandeord” og ”gåder” som indikatorer for en sublim tekst. Disse sproglige greb forudsætter nemlig alle ”et møde mellem subjektet og noget, der rækker ud over hans eller hendes forestillingsevne.”²⁷⁸

Det er givetvis muligt at udpege en række digtere fra 80’erne, der netop gør brug af sådanne sproglige greb. Vi møder eksempelvis vulgarismer i F. P. Jacs ikoniske digt *Jeg er fand’me til* (1979) og i indledningen til Michael Strunges digt *Liderlige væsen* med ordene ”Jeg elsker dig når du vækker mig/med en kusse der lyser i mørket/og siler af flydende sol” (1983). Ganske sigende møder vi dem også i Søren Ulrik Thomsens digt *Sol Opgang*, som er en ret åbenlys skildring af urinsex og indgår i kataloget til *Kniven på hovedet*.²⁷⁹ Derudover finder vi masser af sproglige forskydninger og sammenblandinger mellem positivt og negativt klingende vendinger i C. V. Jørgensens sangtekster, hvor eksempelvis stroferne ”Lediggang agogo hvor går vi hen/nedenom og hjem” (1982) både omtaler arbejdsløshed (negativt), som noget man kan få i overflod (sædvanligvis positivt), og sammenblender spørgsmålet om geografisk eller udviklingsmæssigt mål med den faste

²⁷⁷ Lyotard 1984b: 28-32. Artiklen er offentliggjort i *Artforum* i 1984 og indgår i en dansk oversættelse i Kunstakademiets udgivelse *Omkring det sublime* fra 1985.

²⁷⁸ Holmqvist & Pluciennik 2002: 725-726. Originalteksten lyder: ”If we consistently apply Lyotard’s reasoning to language, all negation will appeal to the sublime. We can locate such negative linguistic figures of the sublime on all levels of the language: morphological, lexical, syntactic, and generic. (...) vulgarisms (...) glossolalia, and stylization drawing on a strange unfamiliar language (...) oxymorons and paradoxes (...) ellipse and running of thoughts (...) swearing, puzzles (...) The aforementioned linguistic means all presuppose an encounter of the subject with something beyond his or her imagination.”

²⁷⁹ Digtet indgår desuden i Thomsens digtsamling *Ukendt under den samme måne*, der udkom i efteråret 1982. Digtet lyder: ”Kussens og røvhullets omvendte søer/skyller glinsende over min hud/hårene skilles af springende pis/der tykt og lykkeligt vasker mig varm/én gang til!/én gang til!/aldrig før blev jeg slynget så højt/gennem roterende indsøers spejl/slingrende fortsat med hovedet nedad/dybt mod de skrævende skyer”.

vending 'at gå nedenum og hjem'. I vores sammenhæng er det samtidig ret oplagt at tænke på de af De Unge Vildes værker, der spiller på enten den platte eller den meningsløse sproglige ytring, som for eksempel Frandsens *Mordet på en kinesisk bookmaker*. Også her overskrides de retoriske midlers korrekte brug, når Frandsen 'undersætter' det engelske bookmaker til 'bogmager'. Videre kan man så tænke frem til senere værker, hvor kunstnerne ikke leger med retoriske virkemidler, men i stedet overskrider de forventninger, vi normalt har til billedkunstens materialer: For eksempel hugger Christian Lemmerz ulækre og makabre motiver frem i det klassisk skønne materiale marmor; mens Erik A. Frandsen har skabt blomstermotiver i hårdt industrielt stål og syet en Ferrari i den langsommelige og genbrugsæstetiske patchworkteknik.²⁸⁰ Begge må siges at være kunstnere, der i nyere tid har opnået en virkning, der overstiger de muligheder, der ligger i de materialer og medier, som de har valgt (figur 61-62).



Figur 61: Erik A. Frandsen
18.03.2012. Beijing, 2012



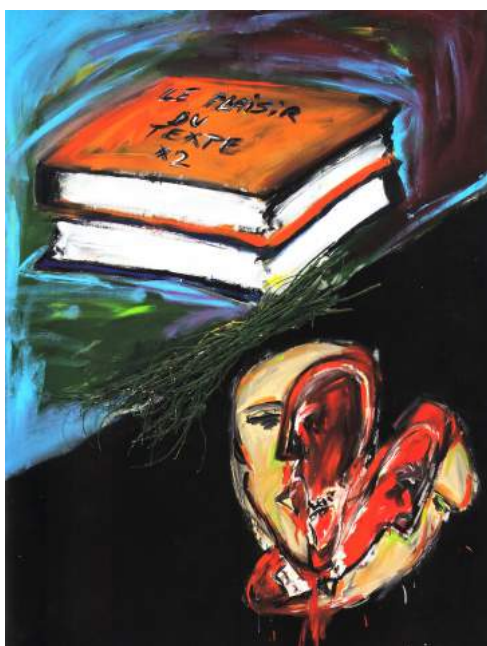
Figur 62: Christian Lemmerz *Selbst (Suicide Terrorist)*, 2000-02

Allerede i De Unge Vildes gennembrudsperiode ser vi imidlertid sådanne forskydninger fra kendte materialer til hidtil usete virkninger. Vi har set, hvordan Frandsen fra midten af 80'erne supplerer sine serier af gule pubertetspiger med bildæk, radiatorer, gummiringe og stykker af Pirellygulv for på dén måde at skabe forstyrrelser ('blokader')²⁸¹ i forhold til publikums forventninger til både maleriet i almindelighed og det erotiske motiv

²⁸⁰ Lemmerz' marmorskulpturer dateres fra 1997 og frem med værker som *Selbst (Suicide Terrorist)* (2000-2002), *High noon (Hiroshima Mon Amour)* (2003/2010) og *Abu Ghraib* (2007). Frandsen skaber sine første stålblomster i 2004 og patchworkferrarien 18.3.2012 Beijing i 2012.

²⁸¹ *Blokader* var titlen på en udstilling af Frandsen hos Galleri Prag i 1988. Betegnelsen har siden hæftet sig på den betydelige del af Frandsens praksis, hvor der er føjet et uventet eller forstyrrende fremmedelement til værket – fra lysstofrør til kattedækker.

i særdeleshed. Lignende forstyrrende elementer møder vi tidligere i årtiet hos Claus Carstensen, der lader billedfladen opdele med en skarp diagonal flankeret af et grenbundet i sin maleriske omgang med Roland Barthes' litteraturteoretiske hovedværk *Le Plaisir du Texte* (1973) (figur 63), og i Peter Bondes *Landskab med falk* (figur 64), hvis abstrakt-ekspressionistiske billedflade clasher med den nænsomt stiliserede sølvfalk, der skuer ud over verden fra toppen af den forsølvede billedramme. Også Berit Jensen er inde på et lignende spor, da hun i midten af 80'erne klitrer singleplader på sine landskabsmalerier (figur 65). Og ikke mindst fremstiller Nina Sten-Knudsen op gennem 80'erne en lang række værker, hvis billedflader brydes af figurer formet i neonrør eller suppleres med andre billedflader og forskellige figurer i afsvedet træ, som vi senere vil belyse (figur 66). Endelig tager en række af tidens skulptører fat på en udvidelse af skulpturbegrebet. Ikke så meget ved at inddrage uventede og uædle materialer – dét stunt kender vi allerede fra de avantgardebevægelser, der kom før, som vi skal se i det følgende kapitel – men måske snarere ved at vende tilbage til noget velkendt og mere eller mindre figurativt på en uventet måde, som det for eksempel er tilfældet i Lone Høyer Hansens skulpturelle praksis.



Figur 63: Claus Carstensen *Le Plaisir du Texte II*, 1982



Figur 64: Peter Bonde *Landskab med falk*, 1984



Figur 65: Berit Jensen *Horror Vacui*, 1984



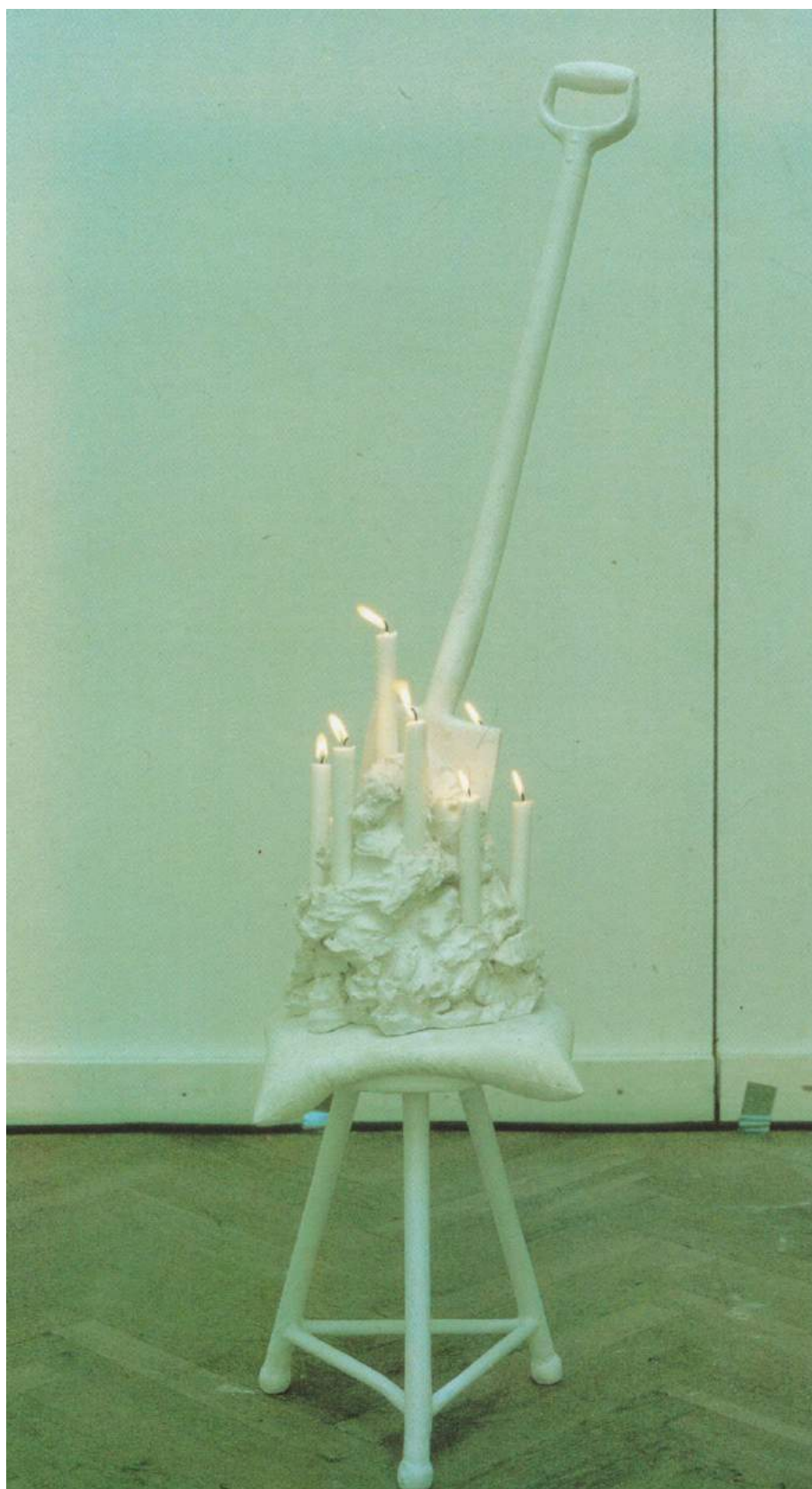
Figur 66: Nina Sten-Knudsen *The Art of the Alphabet*, 1987

Still-life

Lone Høyer Hansen (f. 1950) gik på Kunstakademiet samtidig med kunstnerne fra *Kniven på hovedet* (1980-1985), udstillede i begyndelsen af 80'erne på blandt andet Tranegården og Galleri Sub-set og medvirkede på *Græsset malker koens ben* i 1983 og siden på de to 'generationsudstillinger' *Gud & Grammatik* (1984) og *Limelight* (1986). Da hun i 1993 udstillede retrospektivt på Horsens Kunstmuseum og i Nordiskt Konstcentrum i Finland, skrev Poul Erik Tøjner en såkaldt "indgang" til hendes produktion, hvori han blandt andet omtaler hende som "en tingfinder":

*"Fælles for hendes mange ting er imidlertid, at de ikke blot er ting men genstande. Tingen er ubestemt og der klæber noget uafgjort til den, med genstanden er det anderledes. Genstanden er allerede taget i øjesyn og et eller andet sted røber den også en brug. Således også hos Høyer. Hun har lavet den ene genstand efter den anden, som peger på vores brugssfære, på vores brugsforhold til ting som noget grundlæggende. Men skulpturen kan jo ikke bruges. Så meget stærkere bliver egentlig den forvandling, hun dermed iværksætter ved at gøre genstande til skulpturer. Hun trækker noget andet ud af genstandene end vi er vant til. Hun trækker deres fortrolighed ud – tror jeg."*²⁸²

²⁸² Tøjner 1993: 7



Figur 67: Lone Høyer Hansen *Still-life*, 1984

Bladrer man kataloget fra udstillingen igennem, dæmrer det, hvad Tøjner mener med denne noget kryptiske udlægning: Høyer Hansens værker inddrager i nogle tilfælde helt almindelige brugsgenstande som taburetter, puder og et strygebræt. Men mere signifikant er det, at næsten alle hendes skulpturelle værker ser ud, som om de er i færd med at *gøre noget*: I en del tilfælde ser de faktisk ud til at spytte eller hælde noget ud, som vi blandt andet ser det i *Ødeland I* (1986), *Rituel Figur* (1988) og *Opstilling: Udvendighed* (1990) (figur 68-70). I andre tilfælde virker de næsten antropomorfe, som når betonfiguren *Ødeland II* (1986) synes at bøje sit flade pladehoved mod jorden, eller som når bronzeskulpturen *Uudgrundelig* (1990) hænger med hovedet i en ludende positur (figur 69-72). Denne tendens til at ”røbe en brug” – eller for den sags skyld en adfærd – lurer imidlertid allerede i hendes værker fra første halvdel af 80’erne, som for eksempel *Still-life* fra 1984 (figur 67).



Figur 68: Lone Høyer Hansen *Ødeland I*, 1986



Figur 69: Lone Høyer Hansen *Ødeland II*, 1986

Still-life er, som titlen signalerer, et stilleben bestående af en taburet, en pude, en gipsklump med syv tændte stearinlys og en stor skovl. Stillebenet – med det sigende franske navn *nature morte* (’død natur’) – havde som genre sin storhedstid i det sene 1600-tals nederlandske barok, hvor opstillinger af frugter og genstande på én gang signalerede overflod og mindede publikum



Figur 70: Lone Høyer Hansen *Opstilling: Udvendighed*, 1990

om deres dødelighed.²⁸³ Med Høyer Hansens stilleben er vi dermed tydeligvis ude i en 'De Unge Vilde Classic', hvor der peges parodisk tilbage i kunsthistorien og kastes med overtydelige symboler; her i form af graverens skovl og stearinlysene, der kan slukkes når som helst. Med sin hvide overflade har skulpturen desuden en del til fælles med de gipsoverhældninger af almindelige hverdagsgenstande, som Bjørn Nørgaard og andre i løbet af 60'erne introducerede som et nyt bud på, hvordan man laver en skulptur²⁸⁴ (figur 73).

Bortset fra gipsklumpen består skulpturen udelukkende af helt almindelige hverdagsting, som enhver ved, hvordan man bruger. Den hvide farve og sammenbindingen med gipsen gør det samtidig overordentlig tydeligt, at dis-

²⁸³ For en grundig indføring i stillebenet som genre, se fx: Bryson 1990

²⁸⁴ For yderligere om Nørgaards eksperimenter med gipsoverhældninger, se: Weirup 2000: 30-33



Figur 71: Lone Høyer Hansen *Rituel figur*, 1988



Figur 72: Lone Høyer Hansen *Uudgrundelig*, 1990

se hverdagsgenstande er berøvet enhver anvendelighed. Ligesom de opskårne frugter, overdådige madretter, kunstfærdige porcelænsfade og præserverede kranier, vi måtte møde i et hollandsk stilleben, er brugsgenstandene her netop kun en opstilling. Og det eneste klassiske skulpturmateriale – den hvide gips – synes snarere at være kastet tilfældigt på end egentlig at være anvendt til at skabe en skulptur. *Still-life*'s bestanddele kan således siges at være anvendt anderledes end forventet ligesom de retoriske virkemidler hos Longinus. Og med en mulig undtagelse i de brændende stearinlys synes de alle at *negere* den funktion, de oprindeligt har haft. Således peger *Still-life* på noget, vi *næsten* kan tale om – vores alles uundgåelige død – men fremstår samtidig som en ophobning af genstande, hvis "fortrolighed" er blevet "trukket ud", og hvis slutposition befinder sig et sted mellem det alvorstunge og det muntert parodiske. For så vidt skildrer værket den 'ufremstillelige'



Figur 73: Bjørn Nørgaard *Overhældning*, 1967

kendsgerning, at vores dødelighed i grunden er dybt banal.

Høyer Hansens skulptur kan således indlæses i en diskussion, der handler om forholdet mellem materiale, forventning og forundring. Man kan tale om, at en del af De Unge Vilde dyrker negationen ved at anvende materialer og motiver til noget andet, end de oprindeligt er tænkt til. Og at de dermed for så vidt rører både ved ironikerens sån tvivl om det velkendte og ved Lyotards definition af det sublime som noget negerende, der ikke kan udtrykkes med de vante virkemidler. Måske forholder det sig rent faktisk sådan, at det Lyotardske "ufremstillelige" kun kan fremstilles gennem sin modsætning; altså ved hjælp af ironi i ordets oprindelige betydning? For at fremstille det ufremstillelige må man således ytre det modsatte af, hvad man egentlig vil udtrykke. Følgelig må Lemmerz fremstille det smukke (en marmorskulptur), når han egentlig vil udtrykke det grimme (selvmordsaktioner, tortur og følgerne af atombomben for blot at nævne nogle få eksempler), og det ækle (en lort), når han egentlig vil så tvivl om det yndige (en baby, livets ophav). Frandsen må fremstille en sky pubertetspige, når han egentlig vil vise os en umættelig femme fatale. Og Høyer Hansen må fremstille det vrængende (en parodi på 1600-tallets stillebenmotiver), når hun egentlig vil vise det alvorlige (menneskets dødelighed). Således optræder De Unge Vilde ikke alene som Kierkegaardske ironikere, der rokker ved fundamentet for det velkendte, men også som kunstnere med stort K, gennem hvis værker vi aner konturerne af en større fortælling og en højere idé, vi normalt ikke

ville have adgang til.

3.2 Den ironiske patos og den patetiske ironi

Man kan samtidig – med Høyer Hansens stilleben in mente – hævde, at De Unge Vildes kunst ind imellem er vældig patosfyldt, hvis ikke ligefrem patetisk. I det mindste ligger der noget højstemt og følelsesladet i de antydninger af store fortællinger og væsentlige eksistentielle emner, der begynder at dukke op hos flere af De Unge Vilde op igennem 80'erne. Og det er således en overvejelse værd, om De Unge Vilde trods deres position som ironikere også svinger i retning af noget mere følelsesfuldt. Som lektor i Æstetik og Kultur Jørn Erslev Andersen (f. 1953) har beskrevet i en artikel fra 1998, lader det sig faktisk også gøre at tale om patos og ironi som gensidigt afhængige modpositioner:

”I tiden efter Kant ontologiseres den individuelle følelse som bekendt. Et resultat heraf synes at være interessant i relation til fænomenet patos: det etableres umærkeligt som negativ reference i udfoldelsen af ironi som en privilegeret erkendelseskritisk modus. Det giver næppe mening i erkendelseskritisk eller ontologisk henseende at tale om ironi uden også at medtænke patos som ironiens negative moment. Som to momenter i hver sin ende af et retorisk eller et hændelsesbestemt følelsesregister. Ingen af momenterne fremstår i dette perspektiv i ren form uden at have den anden som negativ reference.”²⁸⁵

Følgelig demonstrerer Erslev Andersen, hvordan det er muligt at aflæse de retoriske greb i lyrik som indplaceringer på en akse, hvor ironi og patos udgør de to yderpositioner. Erslev Andersen taler således om en vertikal akse, der vedrører ”den ontologiserende retorik” og markerer afstanden til en forestillet højere sandhed, og en ”mental repræsentations horisontale akse”, der markerer afstanden til det følelsesmæssige.²⁸⁶ Uanset hvilken akse man orienterer sig efter,²⁸⁷ indebærer det groft sagt, at når der skrues tilstrækkelig højt op for det patetiske, kammer det over og bliver ironisk, og når der skrues op for det ironiske, ender det med at blive patetisk. Det første genkender vi i Performancegruppen VÆRSTs *Grød*: Her er den tragiske

²⁸⁵ Erslev Andersen 1998: 33

²⁸⁶ Erslev Andersen 1998: 35-36

²⁸⁷ Som Erslev Andersen bemærker, er den vertikale akse karakteristisk for romantikkens søgen efter en højere sandhed, mens den horisontale akse snarere betegner en modernistisk søgen efter følelsesmæssige yderligheder og affekt. (Erslev Andersen 1998: 36)

fortælling og de usle rammer, den udspiller sig i, netop så overdrevne, at værket uundgåeligt opfattes som ironisk. I en del andre tilfælde – Høyer Hansens ikke mindst – er det imidlertid mere uklart, hvor det patosbårne begynder, og det ironisk-parodiske hører op. Og som Erslev Andersen skriver, er det netop her, at et givent værk 'virker' på os:

*”Det må logisk set kunne lokaliseres et singularitetspunkt, et katastrofisk punkt, hvor ironi er på vej til at slå om i patos eller patos i ironi; et punkt, hvor der ikke direkte kan skelnes entydigt mellem ironi- og patoseffekter eller hvor begge dele er virksomme på én gang. Hvad enten det nu drejer sig om den vertikale eller den horisontale akse, må man formode, at det præcis er i denne udveksling, en given poetisk effekt er størst.”*²⁸⁸

Som Erslev Andersen også skriver, lader patos sig imidlertid ”kun vanskeligt (...) anvende som analytisk term grundet dens mange niveauer af social og kulturel affektladning.”²⁸⁹ Jeg vil ikke desto mindre vove forsøget og hævde, at patos er til stede i både Høyer Hansens *Still-life*, i Frandsens malerier af pubertetspiger og i mere brutale værker såsom Kehnet Nielsens maleri *Tidens schlager er sjælenes melodi* (1982) (figur 74). Sidstnævnte låner også fra den totalitære propagandaplakat, hvis inddragelse af patos og andre virkemidler vi vil vende tilbage til.



Figur 74: Kehnet Nielsen *Tidens schlager er sjælenes melodi*, 1982

Inden vi når så vidt, giver det imidlertid mening at se på den særlige ”poetiske effekt”, der ifølge Erslev Andersen opstår i udvekslingen mellem patos og ironi. Formentlig er det en sådan effekt, der i 1995 får Claus

²⁸⁸ Erslev Andersen 1998: 36

²⁸⁹ Erslev Andersen 1998: 29

Hagedorn-Olsen til at beskrive Nina Sten-Knudsens malerier som ”et kort sekund i et større hændelsesforløb, fastfrosset så der skabes en, hvis man endelig skal forsøge at sætte ord på, sublim oplevelse.”²⁹⁰ Også selv om Hagedorn-Olsen i samme katalogtekst afviser, at Nina Sten-Knudsen i sin gennembrudsperiode skulle have forsøgt at gøre som andre (unavngivne) blandt tidens kunstnere og ”klare sig billedkunstnerisk med ironi, distance og selvoptagethed.”²⁹¹

Shaman og Ulv

Nina Sten-Knudsens maleri *Shaman og Ulv* er fra 1985 (figur 75). Det er valgt som eksempel her, fordi det på én gang rummer alle de tendenser, der er væsentlige at pege på i afsøgningen af spændingsfeltet mellem ironi og patos hos Sten-Knudsen; nemlig naturelementer, spor af skriftsprog, markerer for noget oprindeligt og det såkaldt ’primitive’. For en ordens skyld skal dog nævnes, at alle disse tendenser optræder enkeltvis eller sideløbende i Sten-Knudsens værker både i starten af 80’erne – for eksempel i hendes bidrag til *Kniven på hovedet*, hvor ørne svæver over en himmel med ordene *SE OP* (figur 76) – og senere i årtiet og ind i 90’erne med blandt andet udstillingen *Random Walk*, der gav anledning til Hagedorn-Olsens just citerede beskrivelser²⁹² (figur 77). Gik man på Nina Sten-Knudsen-udstilling i løbet af 80’erne, må man formodes at have mødt dem alle.

Shaman og Ulv er for sin del et relativt stort, vertikalt maleri.²⁹³ Typisk for Nina Sten-Knudsen forener det flere forskellige malemåder. Billedfladen er malet med hidsige ’ekspressive’ penselstrøg og holdt i sort, koboltblåt og rødt fordelt i felter, hvis form understreges af tynde gule og kraftigere sorte linjer. I billedets venstre side anes en ansamling af indridsede, skriftlignende tegn, og herfra træder en gylden ulvesilhuet ind i billedet. Ulvens snude og spidse øre rammer nogenlunde billedets midte; dens bagben fortøner sig i venstre sides myldrende tegn. Øverst synes et par borter eller mønstre at være tegnet eller ridset ind for snart at fortone sig i lærredets kraftige farver. Billedets højre side domineres af en sort rombeform, hvori en menneskefigur er tegnet op eller indridset i en tynd, lyseblå streg. Denne figur fremstår todimensionel; uden skyggelægning og næsten uden dybdeskabende linjer. Figuren sidder tilsyneladende i skrædderstilling med benene gemt under tøjet. Venstre hånd holder en tynd pind eller kølle, som slår mod en flad

²⁹⁰ Hagedorn-Olsen 1995: 8

²⁹¹ Hagedorn-Olsen 1995: 5

²⁹² Udstillingen fandt sted på Horsens Kunstmuseum i 1995.

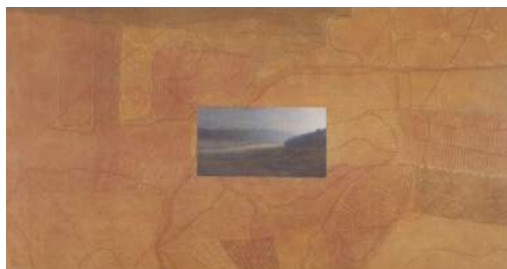
²⁹³ Maleriet måler 105 x 180 cm.



Figur 75: Nina Sten-Knudsen *Shaman og Ulv*, 1985



Figur 76: Nina Sten-Knudsen *Se op*, 1982



Figur 77: Nina Sten-Knudsen *Random Walk*, 1995

cirkel, der med lidt god vilje kan minde om en shamans flade tromme. Figuren er uden ansigtstræk, har langt løsthængende hår og en trekantet hue eller hætte på hovedet og har pletter på tøjet, som kan ligne pyntesten eller kvaster. Der er ingen skygge under figuren, som snarere synes at svæve frit i sit mørke billedfelt.

Genkalder vi os Jamesons betragtninger over simulacret og ”vores mentale billeder af fortiden”, der svarer til skygebillederne i Platons hulemyte,²⁹⁴ er det oplagt at aflæse den forenkede og piktogramlignende ulvesilhuet som en form for platonisk skygebillede. Ulven kan således repræsentere en form for ’glemt’ natur, som vi måske aldrig har forstået til fulde, eller som vi nu (i 1985) kun opfatter som konturerne af en større idé. Omvendt kan der også ligge en pointe i, at ulven som en lysende figur træder ud af skyggerne og frigør sig fra det morads af tegn eller skrift, der endnu anes i billedfladen: Måske er det på tide at vende tilbage til naturen? En sådan naturlængsel modsvares dog af Sten-Knudsen selv, der i 1995 udtaler, at ”jeg har ikke en nostalgisk drøm om at gå bag en plov. Overhovedet ikke. Jeg elsker højspændingsledninger og motorveje og lugten af forurening i Kennedy Airport. Der kan man virkelig føle sig lykkelig.”²⁹⁵ Et udsagn hun i øvrigt senere har fulgt op ad betragtninger over, hvordan hun som helt ung oplevede det som en anelse illegitimt at beundre de københavnske gadelygters refleksioner i bilernes skinnende lak.²⁹⁶

Under alle omstændigheder er det billede, Nina Sten-Knudsen fremmaner af ulven, et letaflæseligt og lysende element i en i øvrigt forholdsvis kryptisk helhed. Ulven er den store, mens shamanen er den lille. På dén baggrund forekommer det oplagt at aflæse ulven som enten (et skygebillede af) en større idé, eller som en form for ånd, som vores diminutive shaman fremmaner for os. Shamanen selv synes ligesom ulven snarere at være en figur end et egentligt individ – uden ansigt og reduceret til sin funktion: at slå på trommen; en rituel praksis, der i de fleste shamanritualer har til formål at bringe shamanen i ekstase. Som funktion hører shamanen til blandt såkaldt ’primitive’ og ’oprindelige’ kulturer som eskimoernes, indianernes og samernes, hvor hans eller hendes indsats er nødvendig for at opretholde den kosmiske ligevægt mellem menneske og natur.²⁹⁷ Rent æstetisk understreges denne oprindelighed måske hos Nina Sten-Knudsen af den tynde konturstreg, der kan minde om førkristne hulemalerier. På den anden side er shamanfiguren i dette tilfælde faktisk relativt detaljeret med sit lange

²⁹⁴ Jameson 1984b: 62, 71. Citeret i afsnittet ’Den postmoderne parafrase som *kunst med kunst på*’.

²⁹⁵ Sten-Knudsen citeret i: Hagedorn-Olsen 1995: 6

²⁹⁶ Interview med Nina Sten-Knudsen 26.10.2015

²⁹⁷ Podemann Sørensen 1999: 484-485

hår og dekorerede tøj, der dog først og fremmest tjener til at fremhæve hans eller hendes 'shamanagtighed' og gør det klart for os, at trommen er en tromme og køllen en kølle og ikke eksempelvis et tøndebånd på en pind.

Shamanens manglende ansigt udelukker en kontakt med os som betragtere. Tværtimod er shamanen en lukket figur, hvis gøremål ikke involverer os, men måske snarere er en slags indre anliggende. I og med at værkets bogstavliggende tegn netop er uaf læselige og uforståelige, synes der at være lukket af for en traditionel sproglig og mimisk kommunikation. Både menneske og dyr synes først og fremmest at være til stede som tegn. Dét ligger der til gengæld i høj grad et budskab i, for hvorfor skal vi se netop *disse* tegn? Er ulven et symbol på det autentiske 'vilde', ligesom coyoten var det i Joseph Beuys' performance *I Like America and America Likes Me* fra 1974 (figur 78)? Træder ulven frem fra efterdønningerne af glemte sprog, eller fortrænger den simpelthen et ikke længere anvendeligt skriftsprog? Og er shamanen et vidnesbyrd om en mere direkte forbindelse mellem menneske og natur, det profane og det metafysiske? I så fald ville Sten-Knudsens værk kunne aflæses som en panteistisk længsel mod en *naturens storhed* og en levemåde *i pagt med naturen*, der uvilkårligt emmer af patos.



Figur 78: Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me*, 1974

I betragtning af figurernes overtydelighed som tegn – og Nina Sten-Knudsens egne betragtninger vedrørende det såkaldt naturlige – kan værket imidlertid også aflæses som præcis det modsatte: som en ironisk kommentar til hele forestillingen om naturens, dyrets og for den sags skyld shamanens kraft. En kommentar, der ikke bliver mindre nærliggende al den stund, at selvsamme Joseph Beuys netop dyrkede forestillingen om kunstneren som en shaman, hvis fornemmeste opgave det var at bringe sit publikum i kontakt med glemte spirituelle kræfter.²⁹⁸ *Shaman og Ulv* er på én gang både

²⁹⁸ Tisdal 2010: 37

patos og ironi – og hverken det ene eller det andet. I stedet ligger værket og vibrerer på et ”katastrofisk punkt”, for nu at bruge Jørn Erslev Andersens udtryk. ”Der fordres autenticitet, men på en passende og veltempereret gerne distanceret måde”, hedder det i Erslev Andersens indledende afsnit om kriterierne for lødig og kanoniseret lyrik.²⁹⁹ Spørgsmålet er, om ikke en sådan *distanceret autenticitet* er præcis, hvad Nina Sten-Knudsen leverer. Med sin brug af stenøkser og andre attributter, der peger i retning af oprindelighed og urbefolkning, synes Sten-Knudsen i det mindste at ligge meget fjernt fra den sværmen for såkaldt primitiv kunst, der årtier tidligere blev kendetegnende for blandt andet CoBrA-bevægelsen. Hendes værker peger nemlig ikke, vil jeg hævde, på en modernistisk eller avantgardistisk omgang med det førmoderne, men snarere på en diffus længsel efter et mere autentisk indblik i en ikke nærmere defineret fortid. Ligesom Frandsen er hun således med til at så tvivl om autenticiteten i den fortælling om oprindelighed, folkeliggørelse og kunstnerisk frisættelse, som avantgardebevægelserne promoverede sig på op igennem 1900-tallet og ikke mindst i løbet af 60’erne. Dermed bliver de to kunstnere repræsentative for en ny, selvbevidst kunstnertype, der med stor ildhu og mere eller mindre maneret rebelskhed går i kødet på modernismens selvbevidste og målrettede kunstpraksis.

²⁹⁹ Erslev Andersen 1998: 28

3.3 Den sublime *suspense*

I sin omgang med naturen som kunstnerisk motiv bliver Nina Sten-Knudsen desuden repræsentant for en fornyet dyrkelse af landskabs- og naturmaleriet, der opstår sideløbende med De Unge Vildes mange andre lån fra fortidens kunst. Selv er hun formentlig dén af De Unge Vilde, som flest vil forbinde med denne naturdyrkelse, eftersom hun gennem de senere årtier har forfinet sin teknik og således lader Turner-lignende landskaber danne grundlag for en lang række monumentale malerier; heraf en del af værkerne fra *Random Walk* og senere værker som *Just give me my equality!* (2003/2005) og *Jeg stiller mig midt på kompasrosen, og et øjeblik efter er jeg inde i landskabet* (2009) fra *Love, Fear and Evil*-udstillingerne (figur 79-80). Sten-Knudsen er imidlertid ikke den eneste af De Unge Vilde, der forsøger sig med landskabs- og naturmotiver allerede i løbet af 80'erne: Også Anette Abrahamsson, Erik A. Frandsen, Berit Jensen og Dorte Dahlin tager lejlighedsvis naturen ind i deres værker i mere eller mindre abstrakt form (figur 81-83). Og ikke mindst går Peter Bonde i kødet på den danske landskabstradition med det allerede nævnte *Landskab med falk*; med den parodisk mudrede sump i værket med den guldalderklingende hjemstavnstitel *Landskab ved Sorø* (1984) og med *Landskab med dinosaur* (1985), hvor et skyndsomt 'mudret' maleri invaderes af et mindre lærred med en dinosaur ikke ulig den *Alien*-figur, vi kan møde i Ridley Scotts (f. 1937) film fra 1979 (figur 84-85). Muligvis ligger her en af de største forskelle mellem De Unge Vilde og Die Neue Wilde; idet de tyske 80'er-kunstnere tilsyneladende var temmelig ignorante overfor den del af deres kunsthistoriske arv, der involverede landskabsmalere som Caspar David Friedrich og Karl Blechen (1798-1840). Den danske 'naturinspiration' fra Tyskland ser således ud til at begrænse sig til ganske få værker som Rainer Fettings *Indianer* (1982), som giver motivisk genlyd hos Sten-Knudsen og stilistisk genlyd i Abrahamssons *A lo lejos de la noche* (1983) (figur 86-87).

Hvorom alting er, bevæger 80'ernes danske nyfortolkere af landskabsmaleriet sig med deres gådefulde og ofte halvabstrakte landskabsbilleder ind på det sublimes domæne. En del af det romantiske landskabsmaleri kredser nemlig om naturen som både æstetisk nydelsesfuld og altfortærende kraft. Og denne naturens dobbelthed udgør det andet ben i Lyotards udlægning af det sublime, hvori han støtter sig til Kant og Burke. Som Kant beskriver, er den kunstneriske abstraktion et udtryk for, at der findes noget, der er større end dét, vi umiddelbart kan se. I *Kritik af dømmekraften* (1790) beskriver Kant det sublime som noget "oversanseligt", der står i modsætning til klassicismens harmonisøgende æstetik. For Kant kan naturens voldsomme



Figur 79: Nina Sten-Knudsen *Just give me my equality!*, 2003-05



Figur 80: Nina Sten-Knudsen *Jeg stiller mig midt på kompasrosen, og et øjeblik efter er jeg inde i landskabet*, 2009



Figur 81: Erik A. Frandsen *Enlig far i landskabet nr. 2*, 1985



Figur 82: Berit Jensen *Immakuleret heterogenitet*, 1986

storhed således føre til en øget bevidsthed om højere, åndelige værdier.³⁰⁰ (Ikke for ingenting illustreres introduktioner til det sublime ganske ofte med Friedrichs maleri *Mönk am Meer*, hvor en lillebitte menneskeskikkelse står overfor et uoverskueligt, tåget himmelvæld, der nærmest går i ét med havet og optager langt størstedelen af billedfladen (figur 88).)

Det voldsomme, grænseoverskridende og overvældende er at forstå som

³⁰⁰ Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 10-12



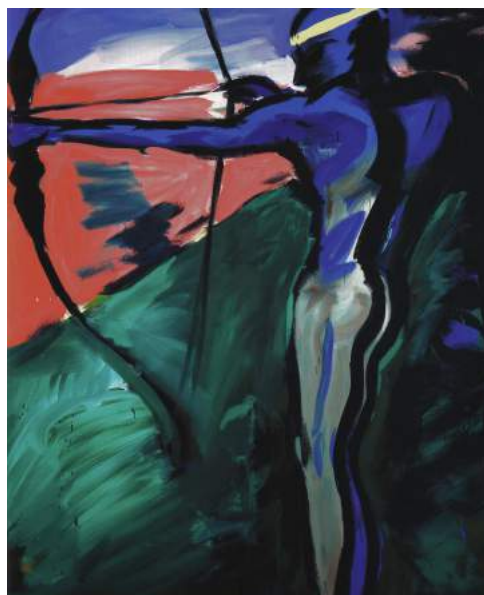
Figur 83: Dorte Dahlin *Vulkanudbrud*, 1985



Figur 84: Peter Bonde *Landskab ved Sorø*, 1984



Figur 85: Peter Bonde *Landskab med dinosaur*, 1985



Figur 86: Rainer Fetting *Indianer*, 1982



Figur 87: Anette Abrahamsson *A lo lejos de la noche*, 1983



Figur 88: Caspar David Friedrich *Mönk am Meer*, 1808-10

en indgang til noget udefinerbart 'større'. Som Lyotard redegør for, fremkaldes det sublime hos Burke "af truslen om, at intet mere sker."³⁰¹ Både Burke og Kant beskriver den sublime oplevelse som en blanding af skræk og fryd, smerte og glæde. I (Lyotards udlægning af) Burkes udlægning hænger det smertelige sammen med angsten for at blive "berøvet" eksempelvis synet, sproget og livet; mens det glædelige hænger sammen med den lettelse, der opstår, når individet opdager, at det frygtede ikke sker; at tomheden,

³⁰¹ Lyotard 1984b: 33 (overs. Carsten Juhl)

stilheden og døden ikke indtræffer. Denne lettelse forbinder Burke med en højere form for glæde, som han kalder *delight*,³⁰² og som vi vel på dansk kunne oversætte til 'skrækblandet fryd'. En sådan 'delight' er altså hos Burke helt afhængig af, at der er et moment af skræk eller trussel til stede, og dette fænomen kalder Burke *suspense*.³⁰³ Med Erslev Andersens "katastrofiske punkt" i baghovedet kan vi således forstå den sublime oplevelse som en slags *point of suspense*, hvor balancen mellem to yderpunkter konstant risikerer at tippe over i en tilstand, der enten er 'for meget af det gode' eller helt igennem frygtelig.

Som Brøgger, Bukdahl og Heinsen skriver i deres introduktion til det sublime, adskiller Kant og Burke sig fra hinanden i deres udlægning af, hvad der fremkalder den sublime oplevelse. Hos Kant bunder det smertelige i den magtesløshed, vi oplever ved at blive stillet overfor noget, der er 'større' end os selv, og som vi føler os underlegne i forhold til. Kant opererer således med forestillingen om en absolut, som vi ikke kan begribe, men måske nærme os gennem abstraktionen. Hos Burke trickes vi snarere af vores egen selvopholdelsesdrift, der gør det sublimes antydning af berøvelse og tab skræmmende for os.³⁰⁴ Lyotard for sin del arbejder nærmest med en kombination af Kants transcendentalfilosofiske og Burkes psykologisk-fysiologiske positioner: I artiklen *Presenting the Unpresentable: The Sublime* fra 1982 argumenterer han for, at fotografiets opfindelse indebærer en antydning af potentiel 'berøvelse', som bliver afgørende for udviklingen af det abstrakte maleri. Han karakteriserer fotografiet som "for smukt"; det vil sige som en for nøjagtig repræsentation af virkeligheden, der indebærer et muligt "tab af aura". Kunstens opgave bliver herefter at fremstille "det usynlige i det synlige", og det abstrakte maleri bliver således en slags kantiansk "negativ repræsentation" af dét, der ikke kan fremstilles.³⁰⁵ Lyotard synes hermed at lægge nogle lunser ud, som Danto samler op, da han i 1984 formulerer sin *End of Art*-tese, ifølge hvilken det jo netop også er fotografiet, der fører til en forandring af billedkunsten. Men hvor Danto argumenterer for en overdrevent selvbevidst kunst, peger Lyotard snarere på en mere tvetydig kunst, der ikke – som Dantos modernisme – nøjes med at forsøge at repræsentere kunsten selv. Snarere er der hos Lyotard tale om en kunst, der genoptager abstraktionen som en vej til at fremstille det 'ufremstillelige' sublime på:

³⁰² Lyotard 1984b: 35

³⁰³ Lyotard 1984b: 35

³⁰⁴ Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 10-12; Ryan 2001: 270

³⁰⁵ Lyotard 1982: 66. Den engelske oversættelse lyder: "Loss of aura is the negative aspect of the hardware involved in producing the machine that produces the photograph. (...) As a result, it [fotografiet] is not just beautiful, but too beautiful."

”Det, som ikke kan demonstreres, er det, som stammer fra Ideer, og fra hvilket man ikke kan citere (repræsentere) noget eksempel, tilfælde eller sågar symbol. Universet kan ikke demonstreres; det kan menneskeheden heller ikke; ej heller historiens afslutning, øjeblikket, arterne, det gode, det retfærdige etc. – eller, med Kants udtryk, absolutter generelt – for at repræsentere er at relativere, at placere i en kontekst indenfor repræsentationens vilkår. Derfor kan man ikke repræsentere det absolutte, men man kan demonstrere, at det absolutte eksisterer – gennem ’negativ repræsentation’, som Kant kaldte det ’abstrakte’.”³⁰⁶

For Lyotard opstår en sådan kunst imidlertid ikke med modernismen, som han snarere håner for sine forsøg på at skabe nye helheder og formulere nye regler for kunsten.³⁰⁷ Også Lyotard oplever for så vidt modernismen som en slags tilbageslag for kunsten; blot er det ikke dens flirten med det abstrakte, der generer Lyotard, men snarere dens afgrænsninger af formål og metoder. I samme åndedrag kritiserer han i øvrigt også Olivass transavantgardister for at fremstille alting som lige gyldigt og dermed devaluere kunsten: ”Den form for post-modernisme”, skriver han, ”øger presset på kunstnerne, afstemmer billedmæssig undersøgelse med ’kulturens’ nuværende stade og fratager kunstnerne deres ansvarlighed i forhold til spørgsmålet om det ufremstillelige.” Et spørgsmål, som i Lyotards øjne udgør ”det eneste, som fortjener livets højeste indsats og den højeste indsats fra tænkningsverden i det kommende århundrede.”³⁰⁸ Dette spørgsmål ser Lyotard fuldt udfoldet blandt en del af slut-60’ernes minimalister, der i Lyotards øjne i øvrigt også udmærker sig ved at negere den repræsenterende kunst. Han antyder imidlertid også, at 80’ernes eksperimenterende kunstnere kan finde tilbage til fremstillingen af det ufremstillelige gennem kunstneriske

³⁰⁶ Lyotard 1982: 68. Den engelske oversættelse lyder: ”That which is not demonstrable is that which stems from Ideas and for which one cannot cite (represent) any example, case in point, or even symbol. The universe is not demonstrable, neither is humanity, the end of history, the moment, the species, the good, the just, etc. – or, according to Kant, absolutes in general – because to represent is to make relative, to place in context within conditions of representation. Therefore one cannot represent the absolute, but one can demonstrate that the absolute exists – through ‘negative representation’, which Kant called the ‘abstract.’”

³⁰⁷ Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 12-13

³⁰⁸ Lyotard 1982: 69. Den engelske oversættelse lyder: ”That kind of post-Modernism (...) intense pressure on artists, aligns pictorial inquiry to the current state of ‘culture’, and strips artists of their responsibility to the question of the nondemonstrable. That question is to me, the only one worthy of life’s high stakes, and of the world of thought in the coming century.”

eksperimenter.³⁰⁹ Blot er det nødvendigt for kunstneren at ”opløse åndens indbildskhed overfor tiden”, så hverken kunstner eller publikum kan pin-pointe det egentligt ’nye’ i et givent kunstværk, men ikke desto mindre kan pirres af det lille gys, der følger med en anelse om forandring – ”den rentable pathos, der følger med en fornyelse”, som det hedder hos Lyotard.³¹⁰ Vi må altså gå ud fra, at selve dét, at postmodernismens kunstnere efterligner (simulerer, parodierer, parafraserer) fortidens kunst samtidig med, at deres værker alligevel ikke helt er, hvad de giver sig ud for, udgør et point of suspense. Dermed indvarsler Lyotard det sublimes genkomst i billedkunsten på et tidspunkt, hvor ingen ideologiske dagsordener eller klart formulerede værdier blokerer for den anelse om noget uvist, der var drivkraften hos det sene 1700-tals og tidlige 1800-tals romantikere i deres skildringer af det sublime. Som Brøgger, Bukdahl og Heinsen skriver i deres introduktion til Lyotard, ’passer’ den sublime uvished simpelthen til den kunst, der kan skabes i en postmoderne tidsalder:

*”Afdækningen af den sublime dimension sætter den skabende kraft fri, giver plads for billedkunstens selvstændighed og placerer reglerne for kunsts-kabelse i centrum. Ikke på forhånd givne regler, men de, der skal udmøntes for at indfange det, der endnu ikke er fremstillet. Det 18. århundredes optagethed af det sublime kan således betragtes som en reaktion mod dette tidsrumms ofte ensidige forstandsdyrkelse og dets tætte sammenkobling af kunst og samfund. Det 20. århundredes genopdagelse af det sublime er en følgevirkning af opgøret med modernismens lukkede billedrum og hierarkiske orden.”*³¹¹

Når Lyotard taler om sublim ’abstraktion’ – og Brøgger, Bukdahl og Heinsen med Lyotard ved hånden kobler den postmoderne billedkunst med skildringen af det sublime – handler det altså ikke om, at De Unge Vilde eller andre af 80’ernes kunstnere genoptager de strategier, der var på spil i romantikkens skildringer af det sublime små 200 år tidligere. Derimod handler det om, at kunstnerne igen *abstraherer fra* forestillingen om en billedkunst, der kan repræsentere noget klart. I de ubundne og uformulerede eksperimenter ligger netop dén negation, som er forudsætningen for det sublime.

³⁰⁹ Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 12; Lyotard 1984b: 39-43

³¹⁰ Lyotard 1985: 44

³¹¹ Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985: 13-14

3.4 De negerede tegn

Denne abstraktion i forhold til det klart repræsenterende viser sig også – vil jeg hævde – i De Unge Vildes omgang med velkendte symboler som kors, stjerner, hagekors og hammer & segl. Med *Mordet på en kinesisk bookmaker* har vi set, hvordan Erik A. Frandsen i sin omgang med fortidens og nutidens visuelle input lader kommunismens røde stjerne indgå på lige fod med andre symboler, såsom øksen ('det arbejdende folk') og bogstakken ('det intellektuelle'). Noget lignende kan vi sige om flere af Kehnet Nielsens tidlige værker; herunder hans titelværk til *Kniven på hovedet*, hvor Coca Cola-flasken ('det amerikanske kommercielle') sidestilles med masken ('det primitive') og mandeprofilen fra J. F. Willumsens (1863-1958) *Familievasen* fra 1891 ('den finkulturelle dannelse') (figur 89-90). Sådanne tendenser lader sig umiddelbart indlæse i en generel interesse for semiotikken, der havde sin blomstringstid i 80'erne. Samtidig synes de at gå igen i hiphoppens og graffitiens subkulturer, der opstår nogenlunde samtidig, og hvis praksis også synes i vid udstrækning at handle om at *kaste med tegn* – hvad enten det nu er rapperens håndtegn eller graffitikunstnerens tags og throw-ups, der med løs hånd drysses ud over byens rum. Lennart Gottlieb har desuden argumenteret for, hvordan De Unge Vildes lemfældige brug af tegn og symboler er udtryk for "vort 'postmoderne' samfund", hvor "meningen og realiteten [er] brudt sammen", og hvor "tegnene" ikke længere "refererer (...) til noget sikkert". I sit bidrag til *Uden titel. De unge vilde*-kataloget redegør Gottlieb desuden for, hvordan de danske kunstnere adskiller sig fra de italienske transavantgardister:

*"Selvom deres [de danske kunstneres] arbejde med maleriet naturligt har stillet dem over for spørgsmål om maleriets muligheder og beskaffenhed i takt med, at de har fået stadig mere kontrol over det, er det ikke i første række maleriet som maleri, der har optaget dem, men derimod billedet som tegn og fortælling. I stedet for at hæfte sig ved det 'nye' maleri som en tilbagevenden til maleriet, er det nok så vigtigt at understrege betydningen af tegnenes tilsynekomst, at tegnene kom til syne, fordi man havde noget at fortælle om billedet og virkeligheden, om meningsløsheden og den verden, det er blevet sværere og sværere at få hold på"*³¹²

Gottlieb benytter herefter de nye danske kunstnere som anledning til at udfolde sin karakteristik af det postmoderne, idet han med *Viden og*

³¹² Gottlieb 1983:11



Figur 89: Kehnet Nielsen *Kniven på hovedet*, 1982



Figur 90: J. F. Willumsen *Familievasen*, 1891

det postmoderne samfund i hånden redegør for tabet af 'de store fortællinger'.³¹³ Herudfra er det nærliggende at indlæse det postmoderne i en lang række af De Unge Vildes malerier, hvad Gottlieb da også gør. Forinden har han imidlertid beskrevet en kunstscene, hvor der ikke længere findes nogen "virkelig fiduskunst eller en virkelig avantgarde, der kan forstå sig selv som stående i opposition til det etablerede eller til den store hob, bagtroppen. Avantgardepositionen kan således kun simuleres."³¹⁴ Denne kendsgerning er, ifølge Gottlieb, den direkte anledning til de italienske transavantgardisters ankomst til den internationale kunstscene. Som vi skal se i afhandlingens sidste kapitel, vil jeg imidlertid hævde, at forholdet til den såkaldte "avantgardeposition" også er temmelig normsættende for de danske 80'er-kunstneres arbejde, og at den udgør en lige så væsentlig del af deres kunsthistoriske position som "tegnenes tilsynekomst" og det postmoderne samfunds sammenbrudte "mening og realitet" gør. Jeg vil samtidig hævde, at De Unge Vildes brug af kendte symboler ikke alene handler om at afspejle det postmoderne værditab gennem en demonstrativt skødesløs kasten rundt med fortidens værdimarkører. Tværtimod mener jeg, at tidens hvirvlende tegn er udtryk for en ganske raffineret brug af nogle af de strategier, som vi møder hos den slovenske filosof og kulturkritiker Slavoj Žižek

³¹³ Gottlieb 1983:11

³¹⁴ Gottlieb 1983:10

(f. 1947).

Som lektor og filosof Henrik Jøker Bjerre (f. 1972) og lektor i politisk sociologi Carsten Bagge Laustsen (f. 1970) har beskrevet, var der i de miljøer, som Žižek færdedes i løbet af 80'erne, en udpræget tendens til at opfatte alle kampe som en del af den store samlede marxistiske klassekamp.³¹⁵ Denne tendens kender vi måske også fra 70'ernes og de tidlige 80'eres Danmark, hvor slogans som "Ingen kvindekamp uden klassekamp – ingen klassekamp uden kvindekamp" fra 1974 og fremefter florerede i det offentlige rum. Ikke desto mindre må tendensen alt andet lige have været mere udtalt i et marxistisk diktatur end i et ideologisk mere udvandet Danmark med demokratiske procedurer og stort set fuld ytringsfrihed.

For Žižek og hans ligesindede – der blandt andet var organiseret omkring tidsskriftet *Mladina* – blev måden at klare sig på en form for *antistrategi*: Når den statslige censur forbød dem at rejse kritiske røster mod den måde, det jugoslaviske styre fungerede på, nøjedes de i stedet med at genfortælle dets løgne.³¹⁶ Når man blot gentager regeringens udmeldinger uden at så tvivl om regeringens metoder, bliver det åbenlyst, at disse metoder er uldne i kanten. Når alle ved, at der er 'noget at komme efter', bliver det meget tydeligt, når et tidsskrift drevet af progressive personer *ikke* 'kommer efter noget' – og den kollektive løgn, som alle ved er en løgn, kommer til at skringe til himlen. Og samtidig har ingen ytret noget, som censuren kan slå ned på. Således udstiller den iøjnefaldende mangel på kritik af statsmagten, at statsmagten er kritisabel. Og strategien ligner næsten en ironisk position, hvis man vel at mærke forstår ironi som dét at ytre det modsatte af, hvad man rent faktisk mener. Man fremhæver en ting ved at vise den som dens modsætning. Man negerer den.

Kunstnernes brug af symboler kommer i 80'erne til at ligne denne anti-strategi. På tysk grund møder vi den blandt andet i værker af Martin Kippenberger (1953-1997), Werner Büttner (f. 1954), Albert Oehlen (f. 1954) og Gerhard Kever (f. 1956) (figur 91-94), og på dansk grund foruden hos Frandsen og Nielsen også hos Lars Ravn og Claus Carstensen; blandt andet i bogen *døden der drog ud for at lære frygten at kende* (1983), som vi senere vil se nærmere på. Ved at fremvise eksempelvis hagekorset, som om der ikke var noget negativt at forbinde med det, skærpes bevidstheden om, *hvor meget* der er galt med dét, hagekorset stod for i 30'ernes og 40'ernes Tyskland. Og ved at gengive hammer & segl, som om det var et harmløst allroundsymbol på linje med en smiley eller et hjerte, antyder kunstnerne i virkeligheden dets tunge konnotationer til kommunismen og dennes negative

³¹⁵ Bjerre & Bagge Laustsen 2008: 8

³¹⁶ Bjerre & Bagge Laustsen 2008: 9

konsekvenser. Spørgsmålet er blot, om dét at de danske kunstnere inddrager sådanne symboler i deres kunst, har den samme vægt i Danmark som i et jugosocialistisk Slovenien med politisk censur, eller for den sags skyld på vestsiden af den mur, deres tyske kolleger levede i skyggen af.³¹⁷ En oplagt indvending er naturligvis, at det danske oprør var et pseudooprør mod et politisk system, der aldrig rigtig var trådt i ideologisk karakter, når det kom til stykket. På den anden side kan den danske version af den østeuropæiske antistrategi også hævdes at sætte en fed streg under den ideologiske fejnings absurditet: Den danske omgang med de totalitære ideologiers symboler kan meget vel have taget sig ud som Jamesonske simulacrer, der netop blot viser en bleg afglans af en forestillet fortid – og derved tydeliggør hvor lidt substans, der har været i den danske ideologidyrkelse. De Unge Vildes omgang med verdensideologiernes symboler er således blevet en akademiseret og distanceret disciplin, der har afspejlet et akademiseret og distanceret forhold til andre nationers mere dybfølte klassekamp. Et forhold, der om muligt har været endnu mere absurd end de statsmagter, der op gennem 80'erne krampagtigt forsøgte at fastholde noget, der trods alt *havde* været engang. Forskellen på den danske 'vildskab' og den tyske – og, som vi snarest skal se, også østeuropæiske – synes således at ligge i, hvor vidt de oprørske takter har rettet sig mod en politisk realitet eller en politisk drøm. Ligheden synes til gengæld at ligge i en antistrategi, der i begge tilfælde har vist sig yderst effektiv.

³¹⁷ Og lejlighedsvis også malede, se fx Rainer Fetting's *Erste Mauerbild* (1977) og *Van Gogh und Mauer V* (1978).



Figur 91: Martin Kippenberger *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*, 1984



Figur 92: Werner Büttner *Mutwillig zerstörte Telefonzellen*, 1982



Figur 93: Albert Oehlen *Führerhauptquartier*, 1982



Figur 94: Gerard Kever *Segnungen der Arbeit*, 1982

3.5 Symboler udenfor kontekst

En del af denne antistrategi synes at hænge nøje sammen med dét, som Žižek med et lån fra Jacques Lacan har benævnt *sinthomer*. Eftersom Žižek i sin ideologikritik ”bedriver psykoanalyse på samfundet”, som Bjerre og Bagge Laustsen skriver,³¹⁸ er et minimumskendskab til Lacans begreber en nødvendig forudsætning for at forstå Žižeks projekt. Lacans bidrag til videnskaben er nemlig først og fremmest hans forsøg på at sammentænke Freuds udviklingspsykologi med strukturalistisk lingvistik. De systemer og strukturer, vi kender fra sprogvidenskaben, søger Lacan således at overføre på psykoanalysen, og herfra overfører Žižek dem groft sagt på samfundet.

Med den norske litteraturprofessor Anne Marie Rekdals ord opfatter Lacan sproget som ”præeksisterende, ubevidste strukturer som subjektet må tage på sig”,³¹⁹ og han tillægger sproget en særlig betydning i barnets udvikling. Rekdal er blandt de forskere, der i nyere tid har demonstreret anvendeligheden af Lacans begreber i tolkningen af kunst og litteratur. Og som hun redegør for i sin doktorafhandling *Frihetens dilemma. Ibsen læst med Lacan* fra 2000, tager Lacans psykoanalyse afsæt i tre hovedbegreber, som han kalder *Det Imaginære*, *Det Symbolske* og *Det Reelle*. De to første henviser til tidlige udviklingspsykologiske faser; men alle tre skal de vel at mærke også forstås som det, lektor og litteraturkritiker Lilian Munk Rösing (f. 1967) har kaldt ”værensmodi”; altså måder at være i sig selv og omverdenen på.³²⁰

Meget kort fortalt er *Det Imaginære* forbundet til barnets allertidligste dannelse af et selvbillede, hvor det at spejle sig i en anden – typisk moren – spiller en central rolle for det lille barns forståelse af sig selv som en helhed; et ’mig’ om man vil, eller hos Lacan: *moi*.³²¹ Hermed peger Lacan på, at jeg’et blot er noget imaginært, og som Rekdal påpeger, sætter han sig dermed op imod sin samtids freudianske arvtagere, der netop satte jeg’et i centrum. Hos Lacan er jeg’et tværtimod en skrøbelig konstruktion, der er fremmedgjort overfor den vage erindring om sin oprindelige enhed med morens krop og konstant ser sig truet af risikoen for at falde tilbage i spædbarnets fragmenterede oplevelse af sin egen krop.³²² Udtrykt med strukturalistiske termer er jeg’et i *Det Imaginære* at forstå som en *signifié*;

³¹⁸ Bjerre & Bagge Laustsen 2006: 15

³¹⁹ Rekdal 2000: 17. Originalteksten lyder: ”Lacans strukturalistiske språksyn innebærer at språket oppfattes som preeksisterende, ubevisste strukturer som subjektet må ta på seg.”

³²⁰ Rösing 2005: 104

³²¹ Lacan spiller her på begge betydninger af *moi*: som ’mig’ og som *le moi* – ’jeg’et’.

³²² Rekdal 2000: 23-26

noget der er 'betegnet', et indhold.

Det Symbolske indtræffer, når barnet tilegner sig sproget og begynder at træde i karakter som et *subjekt* i en større sammenhæng; hos Lacan: *je* – 'jeg'. Det afgørende punkt indtræffer, når barnet begynder at forstå forbindelsen mellem sit *moi* og sit navn. Bliver vi i det strukturalistiske vokabular, kan vi sige, at barnet, i og med at det begynder at forbinde sig selv med sit navn, bliver til en *signifiant*; en 'betegner' eller et udtryk. Hermed løsrives det gradvist fra moren, fordi navnet markerer barnets plads i familien som *noget andet end moren*. Lacan introducerer her en ny central figur i barnets udvikling; nemlig en slags faderfigur, som Rekdal kalder "en symbolsk figur, som er bærer af sproget".³²³ Denne 'symbolske far' tilkender barnet et navn og tvinger det til at tilegne sig sproget; men han afskærer også barnet fra dets oprindelige symbiotiske kontakt med morens krop. Fra at have været dét, barnet selv forestillede sig som det eneste, moren begærede, får barnet dermed øjnene op for, at moren også kan begære noget andet. Følgelig kan den fase, som nu indtræffer i barnets liv, forstås som en *symbolsk kastration*. Hermed mister barnet nemlig *jouissance* – den absolutte nydelse, som var forbundet med den tosomhed, der oprindeligt bestod mellem mor og barn.³²⁴ Som Žižek peger på, kan denne *jouissance* imidlertid dukke op til overfladen, når subjektet senere møder noget, der fremstår som en velkendt helhed. Men det vil i så fald være som en slags smerteblandet nydelse,³²⁵ der unægtelig klinger i retning af Kants og Burkes forestillinger om det sublime.

Som Rekdal videre beskriver det, refererer *Det Reelle* til de dele af individets erfaringer, som ikke kan sprogliggøres eller udtrykkes gennem symboler, og som individet efter at være trådt ind i *Det Symbolske* derfor ikke har bevidst adgang til. Her er individet hverken signifié eller signifiant, men flyder så at sige rundt et tredje sted. *Det Reelle* er nemlig knyttet til kroppen, begæret og *fantasmet*; altså de ting, som på et ubevidst plan fortsætter med at minde subjektet om den lykkelige enhed med morens krop.³²⁶ Og som den danske litterat og psykoanalytiker René Rasmussen har beskrevet, vil individet ofte værne om sine fantasmer gennem forskellige *symptomer*, "der i forklædt, dvs. kropslig eller sproglig form sikrer det oprindelige, imaginære begær (i forhold til moderen) en tilfredsstillelse", som han skriver.³²⁷ Rasmussen nævner impotens som eksempel på et symptom, mens Žižek blandt

³²³ Rekdal 2000: 28-29. Originalteksten lyder: "Og her dreier det seg ikke om faren som biologisk far, men som en symbolsk figur som er bærer av språket."

³²⁴ Rekdal 2000: 26-29

³²⁵ Walker 2010: 77

³²⁶ Rekdal 2000: 30

³²⁷ Rasmussen 1994: 156

andet nævner *dét*, vi populært kalder et *Freudian slip*; altså en fortalelse. Som Žižek forklarer, bibringer fantasmet os nydelse, så længe vi holder det for os selv (for eksempel i form af en seksuel fantasi), men skam, hvis vi tvinges til at bekende det overfor andre. Omvendt fremkalder symptomet umiddelbart en følelse af skam; men ofte finder vi med Žižeks ord en form for "intellektuel tilfredsstillelse" ved efterfølgende at udlægge dets betydning for andre.³²⁸

Žižek taler om *sinthomet* som en videreudvikling af symptomet.³²⁹ Og som professor emeritus ved Ohio State University Sydney R. Walker har påpeget, handler denne videreudvikling formentlig om at tone symptomet i retning af noget, der ikke udelukkende knytter sig til de tab, der er forbundet med barnets indtræden i Det Symbolske, og som ikke kan undertrykkes af sproget:

*"Lacan (...) erkendte vedholdenheden ved symptomet og ved at dét, der er blevet udelukket fra det Symbolske, altid vil vende tilbage til det Reelle. I sit senere arbejde rekonceptualiserede Lacan således symptomet som *sinthom*; en betegnende etablering af *jouissance* og en nydelsesbærer, der ikke kan overvindes af det Symbolske."*³³⁰

Vi kan overveje, om ikke den afgørende forskel på symptomet og *sinthomet* ligger i, at symptomet i højere grad end *sinthomet* er nostalgisk, fordi det afslører en ofte ganske håndgribelig længsel efter den oprindelige enhed mellem mor og barn. En længsel, som vel at mærke er konkret nok til, at vi kan fortolke den frem i symptomet; mens *sinthomet* snarere er 'ufortolkeligt'. Som Walker videre skriver, er udviklingen af begrebet om *sinthomet* hos Lacan i stedet forbundet med en forestilling om "materialisering af det Reelle gennem en rekonstruktion af det Symbolske".³³¹ Det er denne "materialisering af det Reelle", som Žižek tager fat på, når han i Walkers gengivelse karakteriserer *sinthomer* som "billeder der rækker ud over viden og metaforer".³³²

³²⁸ Rasmussen 1995: 154; Žižek 2008: 118

³²⁹ Žižek 2008: 117-120; Walker 77-78

³³⁰ Walker 2010: 77. Originalteksten lyder: "Lacan, however, recognized the persistence of the symptom and that what has been foreclosed by the Symbolic will always return in the Real. Thus, in his later theorizing, Lacan reconceptualized the symptom as *sinthome*, a signifying formation of *jouissance* and bearer of enjoyment that cannot be vanquished by the Symbolic."

³³¹ Walker 2010: 78

³³² Walker 2010: 81

Sinthomer er med til at holde sammen på subjektet – også når de, som hos Žižek, optræder som delelementer i en ideologisk totalitet. Derfor er det heller ikke overraskende, at Lacan føjer sinthomet til sin egen model for, hvordan subjektet er sammensat: Hos Lacan er Det Imaginære, Det Symbolske og Det Reelle noget, som ethvert subjekt har med sig, og han ser en nær forbindelse mellem disse tre hovedbegreber. Denne forbindelse illustrerer han gerne med den såkaldte *Borromeanske Knude*, hvor tre cirkler på én gang er adskilte og forbundne i en slags trekantformation, hvor cirklerne overlapper på midten.³³³ Sinthomet føjes til denne figur som en fjerde ring, der i sig selv ikke giver mening, men repræsenterer individets ”personlige måde at hænge sammen på som subjekt og tilvejebringe nydelse af det ubevidste”, som Walker formulerer det.³³⁴

I sin videreudvikling af begrebet om sinthomet synes Žižek grundlæggende at fokusere på to ting hos Lacan: For det første, at ethvert individ bliver til subjekt ved at tilegne sig sproget. Og for det andet, at ethvert subjekt bærer på en længsel efter en tabt helhed, som det på et ubevidst plan altid søger at genfinde. Den totalitære ideologi synes at tilbyde en sådan helhed; idet den sædvanligvis udmønter sig i klare leveregler og en tydelig sproglig og visuel retorik. Heri spiller sinthomet en væsentlig rolle hos Žižek som den lim, der kan holde sammen på forestillingen om helhed og derfor tilvejebringer den særlige skrækblandede nydelse, der udgør *jouissance*:

”Symptomet som sinthome er en særlig betydende formation gennemtrængt af nydelse. Det er en signifiant som bærer af meningsnydelse (jouis-sense).

I den forbindelse må vi ikke glemme symptometts radikalt ontologiske status: Symptomet tænkt som sinthome er bogstavelig talt vores eneste substans, det eneste positive grundlag for vores væren, det eneste moment, der giver subjektet sammenhængskraft. Symptomet er med andre ord den måde, hvorpå vi – som subjekter – ’undgår vanviddet’, den måde hvorpå vi ’vælger noget (symptomdannelsen) frem for intet (radikal, psykotisk autisme, destruktionen af det symbolske univers)’ gennem anknytningen af vores nydelse til en vis betydende, symbolsk formation, der sikrer vores væren-i-verden et minimum af sammenhæng.”³³⁵

³³³ Den Borromeanske Knude indebærer, at du ikke kan fjerne én ring uden samtidig at adskille de to andre.

³³⁴ Walker 2010: 81. Originalteksten lyder: ”Lacan theorized the sinthome as a fourth ring of the Borromean knot of the Real, Symbolic, and Imaginary that signified a personalized way for cohering as a subject and organizing enjoyment of the unconscious.”

³³⁵ Žižek 2008: 119 (overs. Morten Visby)

I Žižeks ideologikritik må denne forbindelse mellem sinthomet og subjektet betyde, at den ideologiske totalitet er med til at konstituere individet som subjekt, og at et totalitært regime som dét, han selv har levet under frem til Sloveniens uafhængighed i 1991, på et ubevidst plan bibringer den enkelte nydelse. En følge af dette må være, at man ikke kan opløse en ideologi uden samtidig at ryste de subjekter, der er underlagt den.

3.6 Opløsning af den ideologiske helhed

Da Žižeks første engelsksprogede bog, *The Sublime Object of Ideology* fra 1989, udkommer i en dansk oversættelse adskillige år efter sin udgivelse, skriver Bjerre og Bagge Laustsen et forord, hvori de præsenterer Žižek som en på alle måder mangefacetteret figur med et mangefacetteret virke – fra Lacaniansk postmarxist til vittig postmoderne ”oplysningsfilosof” og kandidat til det første frie præsidentvalg i Slovenien.³³⁶ Imidlertid forsømmer de to forfattere at nævne Žižeks løbende dialog med kunstnerkollektivet *NSK - Neue Slowenische Kunst*,³³⁷ hvis aktiviteter siden starten af 80’erne ellers har været ganske illustrative for en del af Žižeks pointer; heriblandt hans identificering af sinthomet.³³⁸

I 2008 præsenteres NSK med en større udstilling i den daværende Århus Kunstbygning, og i den forbindelse skriver udstillingens kurator, kunsthistorikeren Henrik Broch-Lips (f. 1962), blandt andet:

”Hvis man ønsker at udøve ideologikritik, er det [derfor] ikke tilstrækkeligt at anklage det kunstige og konstruerede ved den ideologiske erfaring og dermed blot vise ideologien som en diskursiv konstruktion. Der skal skrappere midler til for at rive menneskets tilfredsstillelse ved at opleve sammenhæng fra hinanden.

*Derfor mener Žižek, at det er nødvendigt at isolere sinthomet fra ideologiens fascinationskraft. Derved kan man effektivt vise, at der ikke er nogen betydning i disse tegnfragmenter, der er gennemsyret af nydelse. Og reversibiliteten i de ideologiske tegn bliver samtidig tydeliggjort. Ved at isolere den ’idiotiske nydelse’ kan man opløse ideologier, som for eksempel totalitarisme, som et effektivt socialt bånd.”*³³⁹

³³⁶ Bjerre & Bagge Laustsen 2008 (Žižeks udsagn ”Jeg er en oplysningsfilosof” er citeret s. 20)

³³⁷ NSK blev dannet i 1984 og består i dag af punkrockbandet *Laibach*, kunstnergruppen *IRWIN*, performancegruppen *Scipion Narcise Sisters Theatre*, grafikerfællesskabet *New Collective Studio*, filmgruppen *Retrovision* og endelig den teoretiske afdeling *Department of Pure and Applied Philosophy*. Siden 1991 har NSK desuden været konstitueret som en virtuel stat med ambassader, paskontor etc. Žižeks forbindelse til en del af medlemmerne går længere tilbage end 1984. Se mere på: www.nskstate.com.

³³⁸ Forholdet til NSK er beskrevet i: Broch-Lips 2008b: 7-8; Broch-Lips 2008c: 12. Retfærdigvis skal nævnes, at Bjerre & Bagge Laustsen i en tidligere udgivelse har nævnt Žižeks forbindelse til punkrockgruppen *Laibach*, der er en del af NSK (Bjerre & Bagge Laustsen 2006: 9, 47-48).

³³⁹ Broch-Lips 2008c: 12. Teksten indgår i et foreløbigt katalog, der blev uddelt ved åbningen af NSK-fraktionen *IRWIN*'s udstilling i Århus Kunstbygning (vedlagt som bilag).

En sådan 'opløsning' er central for Žižeks ideologikritik, som den udfoldes i *Ideologiens sublime objekt*. Bogens titel henviser til de "sammenknytningspunkter", der binder et givent politisk system sammen: "Objekt" fordi der er tale om et *signifiant* – et materialiseret tegn, der betegner noget. Og "sublimt" fordi netop *dette* signifiant tillægges en særlig, ophøjet mening. En ideologis "sublime objekter" er så stærke, at de kan holde en hel ideologi sammen og eksempelvis sikre, at det ideologiske systems interesser sættes før det enkelte individs. Således udgør det politiske system en "'suture', som det for ideologikritikken handler om at opløse eller binde op", som Bjerre og Bagge Laustsen skriver.³⁴⁰ En operation som altså bedst lader sig gøre gennem dét, Henrik Broch-Lips beskriver som en "overidentificeringsstrategi",³⁴¹ og som udnyttelsen af sinthomet er et væsentligt element i.

Hos NSK møder vi blandt andet sinthomet i en række aktiviteter, hvor kendte symbolfragmenter indsættes i nye og upassende sammenhænge – mest spektakulært, da NSK i 1987 laver en hyldestplakat til det jugosocialistiske styre baseret på Richard Kleins (1890-1967) nazistiske propagandaplakat *Det tredje Rige* fra 1936: Alle de rigtige elementer indgår – det jugoslaviske flag, en hvid due og en stafetdepeche, der henviser til plakats funktion i fejringen af den nationale begivenhed *Dan Mladosti* ('Ungdommens Dag') – men forlægget er umiskendeligt nazistisk (figur 95-96). Udtrykt i strukturalistiske termer formår NSK således at bringe uorden i den betegnende kæde, der udgør selve symbolet på den gode stat. Vigtigst i vores sammenhæng er dog, at NSK med den såkaldte plakatskandale fratager de enkelte attributter som fredsdue og flaget deres trygge velkendthed og i stedet formår at koble hjemlandets i egen selvforståelse 'milde' tredjevejs-socialistiske diktatur til et endnu nærværende traume – hvad der i øvrigt bliver særdeles pinligt for den statslige komité, der intetanende præmierer plakaten. Dermed bidrager NSK til at optræve det net, som det totalitære system i Žižeks øjne udgør.³⁴²

Med denne beskrivelse af NSK som kulturlivets enfants terribles, der optrævler det selvfølgelige og velkendte, kan vi sende en kærlig tanke til Kierkegaards ironiker, der netop rokker ved det beståendes fundament uden at foreslå nogen alternativer. Og som Walker har antydnet, gør denne undergravning af det ideologiske fundament udnyttelsen af sinthomet til en mulig kunstnerisk strategi i en tid, hvor snart sagt alle visuelle fænomener

Katalogets tekster danner grundlag for en senere udgivelse, der imidlertid er udsolgt fra forlaget: Broch-Lips, Henrik; Hansen, Esben & Sadowsky, Torben 2008 *IRWIN. State in Time. NSK*, Kehrer Verlag, Heidelberg

³⁴⁰ Bjerre og Bagge Laustsen 2008: 10

³⁴¹ Broch-Lips 2008c: 13

³⁴² Broch-Lips 2008c: 12-13; Bjerre & Bagge Laustsen 2008: 10



Figur 95: NSK - Neue Schlowenische Kunst, plakat til *Dan Mladosti*, 1987



Figur 96: Richard Klein *Det tredje rige*, 1936

er forbundet med bestemte klichéer og stereotyper.³⁴³ Eksempelvis synes det at være præcis denne strategi, der er på spil i flere af Lars Nørgårds værker fra 80'erne.

Lars Nørgårds hvirvlende tegn

This is only a temporary place to stay er titlen på et af Lars Nørgårds malerier fra 1982 (figur 97). Det er uklart, om Lars Nørgård på dette tidspunkt var blevet en del af Værkstedet Værst,³⁴⁴ men under alle omstændigheder er

³⁴³ Walker 2010: 81

³⁴⁴ I Trine Ross' bog fortælles det, hvordan Lars Nørgård vender hjem fra USA i sommeren 1981 og støder på en plakat for Værkstedet Værsts Eksperimenterende Kunstscole i de københavnske gader (Ross 2004: 15-17). Værkstedet Værsts lejekontrakt fortæller os imidlertid, at kunstnerne først indtog lokalerne på Rosenørns Allé pr. 1.1.1982. Der synes samtidig at herske uklarhed om maleriets titel; idet det hos Ross præsenteres og fortolkes under titlen *Can a woman be happy with a New Wave haircut?* (Ross 2004: 16). Nørgårds udstilling med denne titel er dog fra 1984; mens ARoS har et værk med

værket et eksempel på Nørgårds tidlige eksperimenterende fase. Det er samtidig et værk, der synes at illustrere Lennart Gottliebs pointer om ”tegnenes tilsynekomst” og det postmoderne tab af store fortællinger og meningsfulde sammenhænge temmelig tydeligt. I hvert fald myldrer billedfladen med elementer, der kunne være taget ud af en politisk propagandaplakat fra starten af 1900-tallet: Kigger man godt efter, er der både et segl i midten af billedet, hvor det karambolerer med en proptrækker og flere pile, og noget, der ligner et delvist udstrakt hagekors, i billedets øverste venstre område. Der er samtidig flere elementer, der peger på håndens arbejde; såsom en gigantisk møtrik nederst til højre samt en økse eller le og en fukssvans i billedets øvre del. Også den røde farve med de sorte og hvide billedelementer leder tankerne hen på en plakat, der er tænkt til at råbe sit tydelige budskab ud på både kort og lang afstand.

Samtidig byder maleriet på nogle elementer, der er fremmede for en politisk kontekst: Lige under midten mødes to indianerlignende pile i en diagonal linje, og vi kan her genkalde os Fettings indianer med spændt flitsbue eller de mere diffuse referencer til naturfolk hos Nina Sten-Knudsen, Dorte Dahlin og Anette Abrahamsson. Vi finder også mere middelalderlige våben som en kølle med pigge midt i billedet og nederst til højre noget, der ligner en fordoblet morgenstjerne. Lignende våben møder vi i øvrigt året efter i Erik A. Frandsen og Lars Nørgårds linoleumssnit på plakaten til *Græsset malker koens ben* (figur 98). Vi møder også kuglen med den næblignende spids i skikkelse af pingviner, fugle og snemænd i Nørgårds senere værker; ikke mindst hans surrealistisk fabulerende tegninger fra 1990’erne og frem (figur 99).

Billedets øvrige bestanddele består af nogle fjederlignende spiraler, der skyder op rundt omkring på lærredet og synes at filtrere sig ind i de øvrige elementer, mens de samtidig mimer proptrækkerens snoede spids og seglets buede klinge. Endelig finder vi to lidt kantede cylindere forbundet med en V-form i lærredets øverste venstre del samt et par klodslignende formationer. Samlet set får vi indtryk af et værk, der bogstavelig talt stritter i flere retninger, og hvis bestanddele ikke har meget andet til fælles, end at man kan slå eller især stikke sig på dem. Værket kan således tolkes i en voldelig og destruktiv retning, uden at det dog er klart, præcis hvad volden er rettet imod. Med Žižeks ideologikritik in mente er det imidlertid oplagt at tolke værket som en sammenfiltrering af symboler, der måske engang var forbundet i en betegnende kædes ”suture”, men som nu enten er filtret uløseligt sammen

samme titel fra 1983 i deres samling (www.kid.dk, online 18.10.2016). I ARKENs katalog optræder værket under titlen *Dette er kun et midlertidigt sted* (Bøgh, Jalving & Høholt 2010: 64).



Figur 97: Lars Nørgård *This is only a temporary place to stay*, 1982

eller på vej til at blive sprættet op. Følgelig giver det også mening at tolke værkets redskaber, slag- og stikvåben som sinthomer – som genkendelige men alligevel udefinerlige fragmenter af ”sublime objekter” i en mere generel revolutionssymbolik, hvis ikke så fjerne nærvær vi både kan smile af og foruroliges over. Samtidig giver værkets titel måske mening som et fingerpeg om det mellemstadiet, vi i både kunstnerisk og politisk henseende befinder os på: Det ’sted’ – den situation – som værket viser os, er ikke først og fremmest samtidig, men *midlertidig*.

Et andet muligt sublimt objekt møder vi formentlig i værket *Breakfast for Heroes*, der er dateret året efter.³⁴⁵ (figur 100). I sin monografi om Lars

³⁴⁵ Også her er der uoverensstemmelse mellem Ross og andre kilder (Ross 2004: 27). På www.kid.dk fremgår det, at værket er registreret med årstallet 1983 og den fulde titel *Breakfast for Heroes (de abstrakte tegn bankes ud)*. Den parentesiske tillægstitel kan være en tilføjelse fra John Hunov, der oprindeligt købte værket. Det indgår i dag i KUNSTEN's samling; mens ARoS ejer et mere abstrakt værk med samme titel fra 1984



Figur 98: Værkstedet Værst *Græsset malker koens ben*, udstillingsplakat, 1983



Figur 99: Lars Nørgård *Holger L. Jørgensens samlede digte*, 1998

Nørgård udlægger Trine Ross med stor sikkerhed værket som følger:

*"I Breakfast for Heroes fra 1982 peger haren [således] tilbage på Joseph Beuys' berømte performance How to Explain Pictures to a Dead Hare fra 1965, mens de mange symboler haren banker ud af hovedpuden, følger 80'ernes fascination af tegn. Breakfast for Heroes er et tidligt eksempel på et Nørgårdsk metamaleri, et maleri der handler om kunstnerens egen situation og om det at male. For når haren kan banke symboler ud af hovedpuden, så er det fordi disse i nattens løb er sivet ud af det overbelastede kunstnerhoved og har sat sig fast i betrækket."*³⁴⁶

Det står ikke helt klart, hvem der er pennefører for denne fortolkning af værket, der hos Ross præsenteres som uangribeligt faktuel. Mest sandsynligt er det, at Ross baserer sin tolkning på interviews med Nørgård selv, og at dét, vi læser her, således er et resultat af Nørgårds egen udlægning mere end 20 år efter værkets tilblivelse presset ind i en journalistisk og bredt

³⁴⁶ Ross 204: 27



Figur 100: Lars Nørgård *Breakfast for Heroes*, 1982

formidlende skabelon, ud fra hvilken kunstneren har haft klare inspirationskilder og et sprængfarligt 'kunstnerhoved', hvori det unge genis store tanker konstant har hobet sig op. Dette sure opstød til trods giver det naturligvis mening at aflæse værket som endnu et udtryk for tidens omkringfarende tegn; ligesom det er oplagt at sende en kærlig tanke til Beuys' *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (figur 101). Dels var Beuys i høj grad stadig oppe i tiden, og vi ved, at Nørgård sammen med kollegerne fra Værkstedet Værst har oplevet hans værker i forbindelse med *Zeitgeist*-udstillingen året før. Og dels har også en anden af Værkstedet Værsts medlemmer – Christian Lemmerz – beskæftiget sig med Beuys, hvilket vi skal se nærmere på i det følgende kapitel. I 1983, hvor Nørgård maler *Breakfast for Heroes*, er Beuys foruden sit allerede forholdsvis kanoniserede kunstneriske virke politisk aktiv i den første udgave af det miljøforkæmpende parti *Die Grünen*, der blev stiftet i 1980.³⁴⁷

For Beuys selv var haren efter eget udsagn repræsentativ for det vilde dyrs stærke intuition.³⁴⁸ Eftersom performancen hører til hans mest kendte,

³⁴⁷ For yderligere om Beuys' politiske engagement i 80'erne, se fx: Zubrin 2012

³⁴⁸ Antliff 2014: 62



Figur 101: Joseph Beuys *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965

forekommer det desuden rimeligt at henregne haren under den lange række af figurer, der går igen i Beuys' oeuvre; herunder ikke mindst materialerne fedt og filt, der optræder i næsten alle hans værker. Som vi senere skal se, var Beuys en stærkt esoterisk kunstner, hvis værker kræver indgående kendskab til de meget personlige betydninger, han gennem hele sit virke har tillagt de enkelte materialer. Endelig indtræder Beuys på dette tidspunkt rimeligvis i rollen som politisk agitator. Jeg vil derfor foreslå en tolkning af *Breakfast for Heroes*, der peger på Beuys i alle tre positioner: I skikkelse af haren forstået som en mytologiseret figur med særlig sensitivitet eller 'intuition'; som gådefuld kunstner, hvis brede repertoire af tegn forekommer uforståeligt; og som retorisk indpisker, der – udtrykt i moderne markedsføringslingo – *banker sit budskab ud* med en kraft, der får selv den trægste (kunst-)forbruger til at lette fra hovedpuden. Værket kan således – vil jeg hævde – opfattes som en form for Beuys-parodi.

Spiller vi med på Žižeks forestilling om en opløsning af ideologierne gennem en optrævelse af deres netværk, kan *Breakfast for Heroes* samtidig

opfattes som en ansamling af sinthomer, som før har været konstituerende for Beuys som 'sublimt objekt' eller 'ideologi', og som nu er sat udenfor sammenhæng: Beuys' hare er vokset til overstørrelse; hans karakteristiske stok fra *I Like America and America Likes Me* er blevet til en fjollet tæppebanker, der faktisk mest ligner en gammeldags riskost; en spiralformet fallos griber forstyrrende ind som en mulig kommentar til et stort ego; og de mange ord, som Beuys har brugt til at udlægge sine værker og sin politiske sag, er nu blevet til uforståelige tegn, der måske kun vil kunne opfattes af den shaman, som Beuys i sin tid selv satte som den ideelle kunstnerrolle. Det retoriske er for Beuys kortslettet; det er blevet *som at slå i en dyne*, hvad den noget mystiske titel måske også understreger. Selv har Nørgård antydnet, at titel og hovedpude handler om en ny start.³⁴⁹

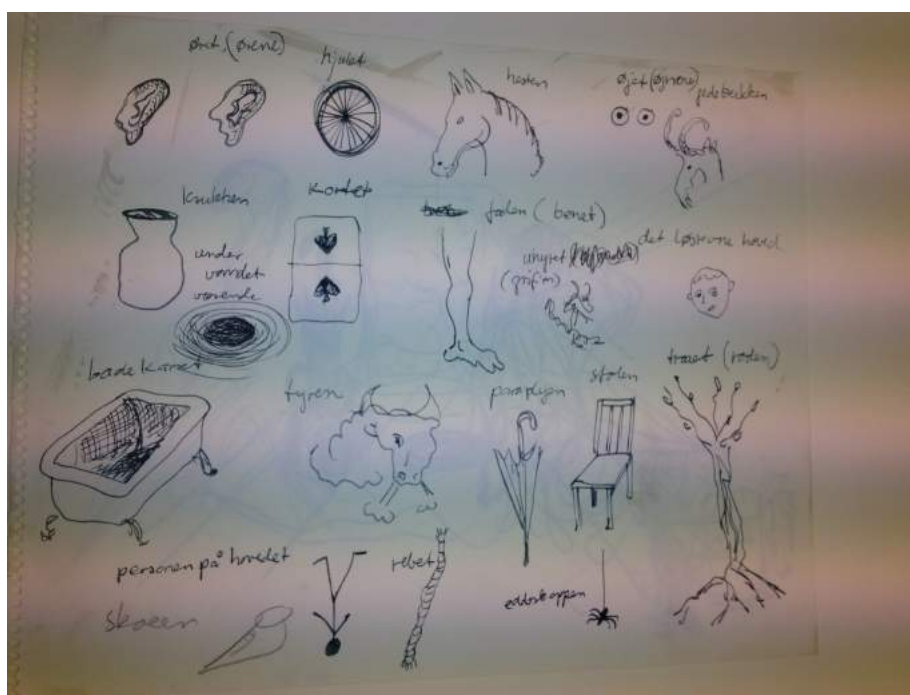
Med aflæsningen af værket som en opsplitning af de sinthomer, der konstituerer Beuys som kunsthistorisk og ideologisk figur, kan vi betragte *Breakfast for Heroes* som udtryk for en slags fadermord; en detronisering af ét af den ældre kunstnergenerations helt store forbilleder. I den forbindelse kan vi samtidig overveje, om ikke Beuys selv er startet med at være et sinthom, der med overbevisende effektivitet har indsat velkendte såvel som nye kunstneriske materialer i nye kontekster og dermed har pillet ved de hidtidige avantgardebevægelser ideologier. I så fald vil Nørgårds værk kunne læses som en form for protest over en kunstner, der efterhånden er blevet temmelig ikoniseret og således har transformeret sig fra allestedsobstruerende sinthom til forudsigeligt symbol.³⁵⁰ En protest, der vel at mærke udfoldes ved at føre Beuys *tilbage til sinthomerne*.

Uanset om dette har været tilsigtet, er værket samtidig et tidligt led i Lars Nørgårds *egen* konstituering af sig selv som kunstner og kan i dag aflæses som en form for indgang til hans maleriske univers, der fortsat er befolket af en mængde gengangerfigurer. Faktisk er der allerede ved slutningen af 80'erne så mange, at Nørgård laver en slags optegnelse over dem, som i dag er en del af Horsens Kunstmuseums samling (figur 102). Her møder vi blandt andet tyrehovedet fra *Schlager* (1984), badekarret fra gruppeportrættet af *Værkstedet Værst* (1985) og træet fra *I skoven* (1986) (figur

³⁴⁹ Lars Nørgård har i en mail fortalt, hvordan han hos en ven i San Francisco fik serveret pølser lavet af fårehjerne; af venen omtalt som "Breakfast for heroes". I en opfølgende mail skriver Nørgård: "Bindeled: Hjernerpølser - hjernemasse, hovedpude med nattens tanker, arkesymboler, haren (explaining art to a dead hare, Beuys som Elmer Fjot, Snurre Snup), tæppebanker, en ny dag gryr..." (mailkorrespondance med Lars Nørgård 19.10.2016)

³⁵⁰ En sådan ikonisering af Beuys når måske sit klimaks, da Peter Bürger i 2001 fuldender sin mangeårige avantgardeteori ved at udråbe Beuys som *Avantgardisten efter avantgardens endeligt* (Bürger 2001).

103-105). Kendere af Nørgård vil vide, at både disse og en mængde andre figurative elementer fortsat dukker op på kryds og tværs i Nørgårds monumentale og ofte halvabstrakte malerier såvel som i hans tegninger. Også den Beuys-alluderende hare dukker op igen i *Harakiri*, som Nørgård ifølge Ross maler i anledning af Værkstedet Værsts nedrivning i slutningen af 1983, og senere i *Bordets glæder* (figur 106-107). Nørgård er således et ganske håndgribeligt eksempel på, hvordan De Unge Vildes værker kan opfattes som et resultat af både visuel afsmitning, umiddelbare associationer og mere eller mindre overlagt protest.



Figur 102: Lars Nørgård, *Uden titel* (gengangerfigurer), 1989

På lignende vis har NSK en række gengangerfigurer, der i mange tilfælde oprindeligt er hentet fra en nazistisk eller kommunistisk kontekst, men som efterhånden er blevet ført tilbage til at være dét, som Žižek i Broch-Lips' oversættelse kalder "flydende signifikanter",³⁵¹ fordi den kæde, de engang har indgået i, er revet over.³⁵² Som Henrik Broch-Lips har redegjort for, er NSK's omfattende brug af sådanne citater et led i en undergravning af de ideologier, de er stjålet fra – hvad enten det så er nazismen, jugosocialismen eller for den sags skyld skiftende avantgardistiske agendaer.³⁵³ En

³⁵¹ Žižek citeret i: Broch-Lips 2008c: 12. Den nøjagtige kilde er ikke angivet.

³⁵² Broch-Lips 2008c: 10

³⁵³ Broch-Lips 2008c: 10-13



Figur 103: Lars Nørgård *Schlager*, 1984



Figur 104: Lars Nørgård *Værkstedet Værst*, 1985



Figur 105: Lars Nørgård *I skoven*, 1986



Figur 106: Lars Nørgård *Harakiri*, 1983



Figur 107: Lars Nørgård *Bordets glæder*, 1994

væsentlig pointe er her, at efterhånden som de enkelte citater har været inddraget på kryds og tværs i tilstrækkelig mange sammenhænge, vil de være uløseligt forbundet med NSK – og ethvert værk fra NSK vil følgelig være en del af deres ideologiundergravende virksomhed. Jeg vil hævde, at Nørgårds gengangerfigurer på tilsvarende vis efterhånden vil have mistet deres oprindelige betydning (eksempelvis som markører for noget Beuys-agtigt) og være uløseligt forbundet til kunstneren Lars Nørgård, hvis praksis i alle afskygninger følgelig vil kunne aflæses som undergravende i forhold til modernismens og den sene avantgardes dagsordener såvel som til forestillingen om en hel, overskuelig verden. Nørgård balancerer således i rollen som *den muntre ironiker*, hvis værker måske nok afviser fortidens veldefinerede verdensbillede og kunstbegreb, men hvis kunstneriske praksis trods alt formår at blive i det ironiske – og lejlighedsvis måske endda trække det i retning af nuttet eller ligefrem æstetisk 'skøn', patosfyldt abstraktion fremfor at

ophøje ironien til et mål i sig selv.

3.7 Underminering af sproget

Som det efterhånden begynder at stå klart, kan De Unge Vildes position – i forhold til deres samtid såvel som til kunsthistorien – i udstrakt grad opfattes som en *negativ position*: De parodierer både samtid og kunsthistorie, de underminerer vores forestillinger om kunstnerisk seriøsitet og originalitet, de nedbryder vores forventninger til motiver og materialer, og de undergraver de tegn og symboler, der har været med til at konstituere den verden, de selv er kommet ud af. Vi har set, hvordan Erik A. Frandsen bruger den platte undersættelse til at fratage sproget dets mening, og i Lars Nørgårds håndtering af Beuys har vi ligefrem set et uforståeligt sprog blive slået i stykker og spredt for alle vinde. Sproget hos De Unge Vilde synes således på den ene side at repræsentere noget meningsløst, hvis betydning enten er fraværende eller i det mindste umulig at afkode; og på den anden side at være noget utrolig konkret og materialiseret, som man tilsyneladende kan tage fat i og holde i sin hånd – tænk blot på de tredimensionelle skrifttegn, der hvirvler rundt om bogstakken i *Mordet på en kinesisk bookmaker* og bankes op ad hovedpuden i *Breakfast for Heroes*. Som materialiserede tegn er sproget tydeligvis noget, som man bogstavelig talt kan *gøre vold på*.

Anderledes forholder det sig hos Nina Sten-Knudsen, hvor sproget sådan set ikke mishandles eller hvirvles rundt; men hvor der snarere synes at være tale om en slags pseudoskriftsprog. Et skriftsprog, som ligner noget fra en fremmed eller ældre kultur, men som reelt er rendyrket simulacrum og således kan tolkes som et udslag af postmoderne historicisme à la Jameson. Men som vi har set, står dette simulerede sprog aldrig alene hos Sten-Knudsen, men balancerer akkurat på den knivsæg, hvor patos bliver ironi, og ironi bliver patos. Væsentligt her er det at bide mærke i, at skriftsproget ikke kan tages for givet som en gangbar kommunikationsform, og at kommunikationen måske snarere skal finde sted gennem billedets figurer og tegn. Sproget defineret som bogstaver og ord er nedbrudt.

De Unge Vilde ser imidlertid også ud til at gribe den sproglige nedbrydning an på en måde, der minder mere om NSK's nedbrydning af den totalitære socialismes symboler; nemlig ved at blande elementer fra forskellige sproglige sammenhænge. Således møder vi en sælsom blanding af NSK-Žižek-parløbets sinthomstorm og noget særegent 'ungt og vildt' i kunstnerbogen *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, som Claus Carstensen, Kehnet Nielsen og Lars Ravn udgiver på Eks-skolens Forlag i 1983.

døden der drog ud for at lære frygten at kende

Bogen er en lille sag i A5-format, hvori de tre ophavsmænd hver har haft 25 sider til rådighed. Dens første side sender en kortfattet tak til forlaget og John Hunov; men derudover er der ingen tekst, der på nogen måde præsenterer kunstnernes idé eller formål med bogen. Bladrer man igennem bogen, får man først og fremmest en oplevelse af, at det er gået stærkt med de 73 tegninger og linoleumssnit, der i en del tilfælde også indeholder tekst.³⁵⁴

Bogens titel peger ret utvetydigt på Brødrene Grimms *Eventyret om en der drog ud for at lære frygt at kende*,³⁵⁵ hvori en uduelig og ubegavet dreng udsætter sig selv for alverdens skræmmende ting uden at blive bange. Dette sikrer ham til sidst prinsessen og det halve kongerige, og han ender faktisk med at blive bange, da hans unge kone vækker ham ved at hælde en spand vand med fisk i udover ham. Grimms oprindelige eventyr fortæller os således, at frygt for de fleste i høj grad er noget, der sidder i hovedet; mens det for den dumme dreng først og fremmest er en kropslig reaktion. Eventyret spiller måske også på nogle modsætninger mellem overtro og godtroenhed (drengen spiller blandt andet kegler med en flok levende døde) og mellem de 'kloges' kujonagtige skepsis og den 'dummes' modige handlekraft. Hos Carstensen, Nielsen og Ravn synes der dog snarere at spilles på modsætningen mellem døden, som noget alle frygter, og Døden som en personificeret figur, der for sin del ikke kender til frygt. Allerede i titlen har vi altså at gøre med en form for kortsluttet scenarie: Hvis Døden virkelig *var* en omvandrende person, ville den rimeligvis selv være udødelig og i hvert fald næppe frygte sig selv, så hvor skulle den drage hen for at lære frygten at kende?

Lignende umuligheder møder vi masser af på bogens sort-hvide sider, hvor velkendte symboler indgår i uventede sammenhænge, og intet er, hvad det giver sig ud for at være: Hos Lars Ravn drages tidens kunstbegreb for eksempel i tvivl med udsagn som *Hallo! Må jeg tale med KUNSTEN* og ikke mindst den løfterige solopgang med titlen *Punkmaleriets fødsel ligger stadig i fremtiden* – underforstået: dét, vi præsenterer her, er *ikke* punk, hvor anarkistisk, provokerende og brutalt det end måtte synes (figur 108-109). Desuden består en del af værkerne simpelthen af transformationer, som når en bjergtop og et næsehorn hos Claus Carstensen bliver til henholdsvis et juletræ og en havenisse (figur 110-111) (for de særligt tungnemme fremgår motivet af billedernes titler), og et bøjet ben hos Kehnet Nielsen bliver

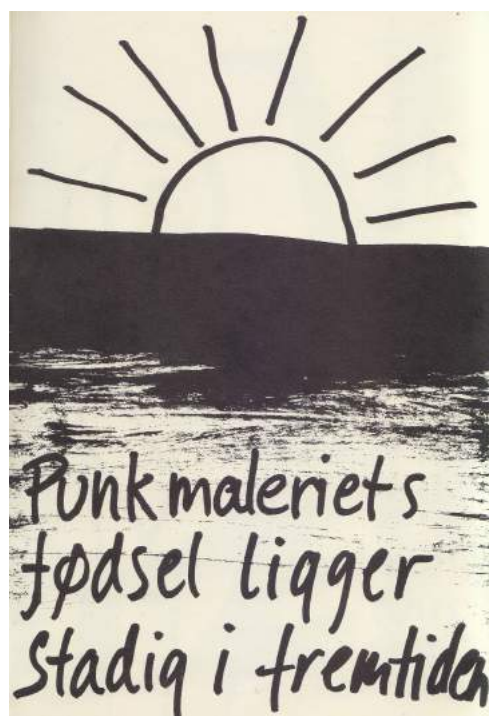
³⁵⁴ To af bogens værker er dobbeltsidede, hvorfor 3 x 25 sider bliver til 73 værker.

³⁵⁵ Eventyret kan læses her: http://www.grimmstories.com/da/grimm_eventyr/eventyret_om_en_der_drog_ud_for_at_laere_frygt_at_kende

til en formation af Coca Cola-flasker med slet skjult reference til *Kniven på hovedet* (figur 112). I flere tilfælde er sådanne transformationer endog overordentligt platte, som når foden på en siddende mand rejser sig som en gigantisk ståpik hos Ravn, eller når Carstensen tegner en onanerende kyklop med et godt greb om *den enøjede* (figur 113-114). Helt generelt er der masser af køn og krop i bogen, og når det kropslige ikke optræder i lumre sammenhænge, tager det både form af en statuarisk krop (Nielsen) og af en mishandlet, dekonstrueret eller transformeret krop (figur 115-116).

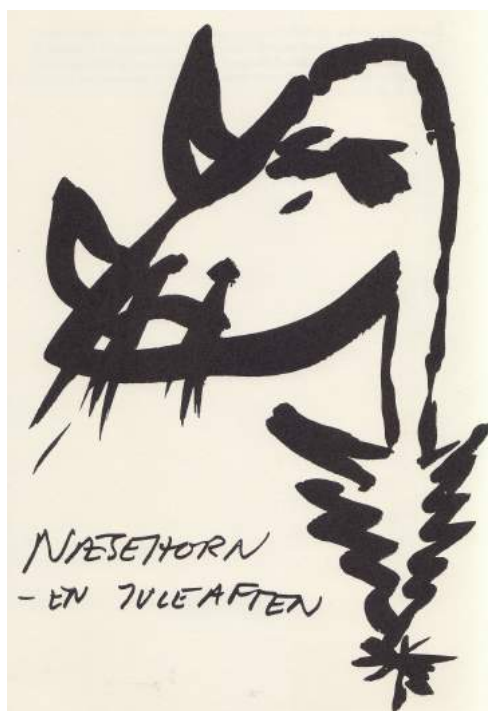


Figur 108: Lars Ravn *Hallo! Må jeg tale med KUNSTEN*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 109: Lars Ravn *Punkmaleriets fødsel ligger stadig i fremtiden*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

Hos Kehnet Nielsen synes kroppen i en del tilfælde således at være transformeret til en form for tegn: En mand balancerer i en umulig stilling under overskriften *ART <-> BALANCE*, og af hans dekonstruerede krop og fir-kantede hoved opstår en umiskendelig lighed med et hagekors. Og et kors med hoved og hænder bliver til en *KUNSTFÆSTELSE*, hvor kunsten altså ikke nødvendigvis hænger på korset som et offer, men også simpelthen er korset, har *et kors at bære* eller måske ligefrem *er krøbet til korset* (figur 117). Med tanke på Lars Ravns førortalte billedtekster er det i det mind-



Figur 110: Claus Carstensen *Næsehorn – en juleaften*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 111: Claus Carstensen *Bjerg Gartenzwerge*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

ste en overvejelse værd, om ikke *døden der drog ud for at lære frygten at kende* blandt meget andet skal ses som endnu en indvarsling af en ny kunst, der vil afløse en tidligere udspillet og korrumperet kunst. Og om ikke dét 'punkmaleri', som Lars Ravn fortsat venter på, mestendels betegner en forestilling om en særligt 'punkagtig' kunst – med alt, hvad en sådan måtte repræsentere af sublim lemlæstelse, industriel forfaldsæstetik og sortrandet seksualitet (eller hvad det nu måtte være). En forestilling, som måske nok har levet i punkernes egen bevidsthed (og i omverdenens fordomme); men som rent faktisk ikke har manifesteret sig i en egentlig billedkunstnerisk tendens. Og en forestilling, der i sig selv er blevet symbol for en subkultur med magt til at dømme nogen inde og andre ude.

Mindst lige så væsentligt i denne sammenhæng er imidlertid, at bogen helt generelt myldrer med tegn og symboler i en grad, som ville have fået Žižek til at klappe i hænderne: Kors gribes, sluges og borer sig ind i et kranies tomme øjenhuler hos Nielsen (figur 118-119), og et kors bæres energisk frem af en af Ravns naivistiske figurer (figur 120). Hos Carstensen skyder



Figur 112: Kehnet Nielsen, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 113: Lars Ravn, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

en *bazooka med ammunition* i form af både kors, Davidsstjerne, islamisk halvmåne, hammer & segl og hagekors (figur 121); ligesom der tændes for hammer & segl under overskriften *Finger med neonreklame* (figur 122). Et enkelt kvindetegn med et skeptisk ansigtsudtryk har også sneget sig ind hos Carstensen (figur 123). Det kan der naturligvis sagtens læses ideologi-, religions- og kønskritik ind i. Mere nærliggende forekommer det dog, at de tre kunstnere ved at kaste så skødesløst med de kendte symboler så at sige *tager sinthomidéen på kornet* og anerkender, at disse tegn altid vil være betydningsbærende, men at de ikke af den grund er hverken anderledes eller væsentligere end alle mulige andre tegn, symbolfragmenter, ord, gestus eller udsagn. Omfanget af deres betydning afhænger alene af, hvilken sammenhæng de indsættes i – i dette tilfælde en ret fjollet sammenhæng, der uvilkaarligt må tage brodden af deres historiske bagage. Et væsentligt ad notam er også, at de tre kunstnere udfører deres stunt indenfor rammerne af en lille kunstnerbog i et oplag på 500 eksemplarer og derfor formentlig har kunnet slippe afsted med det. Få år senere blev Torben Zenth og



Figur 114: Claus Carstensen *Kyklop onanerende*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 115: Kehnet Nielsen *Art Balance*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

Kim Lykke fra det brugerdrevne kulturhus *Wurst* blacklistet af Politiken for at spille på en nazistisk symbolik, som de efter eget udsagn hentede hos én af NSK's fraktioner, punkrockbandet *Laibach*, og blandede med norrøn folkloristik.³⁵⁶

De kendte tegn og symboler er i øvrigt ikke det eneste, som får en hård medfart i bogens vrimmel af våben, der foruden bazookaen tæller flere pistoler, en kniv, en kølle med pigge, en økse, en fukssvans og indtil flere velafrettede slag og spark. *ART KILLS* hedder det hos Kehnet Nielsen (figur 124). Og hos Claus Carstensen er vi vidne til noget, der umiddelbart kan ligne en større smædekampagne mod akademia: I det mindste er det oplagt at aflæse billedteksterne *Karl Marx slikker pik på den ædle traktorfører*, *Sartre søger at kigge sig selv i røven* og *Opbragt Simone de Beauvoir over at se Sartre søge at kigge sig selv i røven* (figur 125-126) som detroniseringer af nogle af '68-generationens største helte – fra selveste marxismens fader og til den franske eksistentialisme og tidlige feminisme. Vulgarismerne i disse billedtekster er samtidig eksempler på det negerende sprog, som Lyotard og

³⁵⁶ Kongstad & Vesterberg 2003: 322-326



Figur 116: Kehnet Nielsen *Absence*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

med ham Holmqvist/ Pluciennik kobler til det sublime. Endelig er der naturligvis et satirisk element i modsætningen mellem den pikslikkende Karl Marx og ”den ædle traktorfører”, hvis omtale som en sådan synes at være hentet direkte ud af en totalitær dyrkelse af arbejderen som en helt og landbruget som et særligt autentisk og dermed nobelt erhverv.³⁵⁷ Som litteraturstuderende og aktiv i Semiotikkredsen ved Københavns Universitet – og ikke mindst som studerende ved Kunstakademiet³⁵⁸ – har Carstensen været velbevandret i det akademiske miljøes teoretiske namedropping og elitære sprogbrug. Hans sammenblanding af højsprog og lavsprog skaber uorden i sætningerne, og jeg vil hævde, at han dermed med fuldt overlæg

³⁵⁷ ”Den ædle traktorfører” optræder i øvrigt også i digtsamlingen *liderne/joe's historier*, som Claus Carstensen og Peter Bonde udgiver på Galleri Specta i 1983 i forbindelse med udstillingen *In/out the flat no. 3*.

³⁵⁸ Carstensen var indskrevet ved Afdeling for Komparativ Litteratur, Københavns Universitet i 1979-1983, aktiv i Semiotikkredsen 1981-1983 og studerende ved Det Kongelige Danske Kunstakademi 1977-1983 (Se evt.: <http://www.clauscarstensen.dk/>).



Figur 117: Kehnet Nielsen *Kunstfæstelse*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

ødelægger sætningen som betegnende kæde og således udfører et stunt, der minder om den obstruerende brug af sinthomer, som vi har set hos NSK og Lars Nørgård.

Carstensen benytter samtidig lejligheden til at pege på mindst én af de udgivelser, der har præget tidens akademiske diskurser; nemlig essaysamlingen *La Vérité en peinture* fra 1978, hvori den fransk-algierske poststrukturalist og ophavsmand til dekonstruktivismen Jacques Derrida (1930-2004) langer ud efter den tyske fænomenolog Martin Heidegger (1889-1976). Mere præcist angriber Derrida en analyse af et uspecificeret van Gogh-maleri af et par godt brugte sko, som Heidegger har inddraget i *Der Ursprung des Kunstwerks* fra 1950, og som kunsthistorikeren Meyer Schapiro (1904-1996) efterfølgende har gjort til genstand for et større kunsthistorisk eftersøgningsarbejde.³⁵⁹ I sit værk *The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh* fra 1968 bruger Schapiro en del krudt på at indkredse, præcis hvilket van Gogh-værk, Heidegger henviser til, og på at problematisere Heideggers tilgang til det. Derrida forholder sig yderst kri-

³⁵⁹ Derrida 1978, Heidegger 1950, Schapiro 1968



Figur 118: Kehnet Nielsen, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 119: Kehnet Nielsen, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

tisk til Schapiros omgang med Heidegger, men får også demonstreret nogle mangler ved Heideggers egen metode. Først og fremmest sætter Derrida spørgsmålstejn ved flere ting, som Heidegger synes at tage for givet i sin tekst: Er der overhovedet tale om *et par* sko, eller har van Gogh bare malet *to* sko? Og er det – som Schapiro også har indvendt – overhovedet *sko* eller *støvler*, han har malet?³⁶⁰ Således er Derridas tekst en udfoldelse af hans egen metode, og han dekonstruerer så at sige Heideggers egen fundamentalontologiske metode, der ellers – som vi snarest vil vende tilbage til – godt kan siges at have dekonstruktivistiske træk. Heri ligger også en antydning af, at sproget ikke er tilstrækkeligt til at udtrykke, hvad vi anerkender. I *Derrida træder Heidegger over fingrene* (figur 127) viser Carstensen os i al sin enkelthed et ben med en stor sort støvle (ikke sko!), der med hidsige fartstriber sigter mod en sjusket malet hånd med strakte fingre og dramatisk slagskygge. Hånden holder ikke fast i noget længere, og om lidt vil den formentlig ikke være i stand til det. Med andre ord: Heidegger har ikke mere at holde fast i, og Derrida er godt på vej til at eliminere ham helt.

³⁶⁰ Derrida 1978: 2, 7, 15



Figur 120: Lars Ravn, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 121: Claus Carstensen *Bazooka med ammunition*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

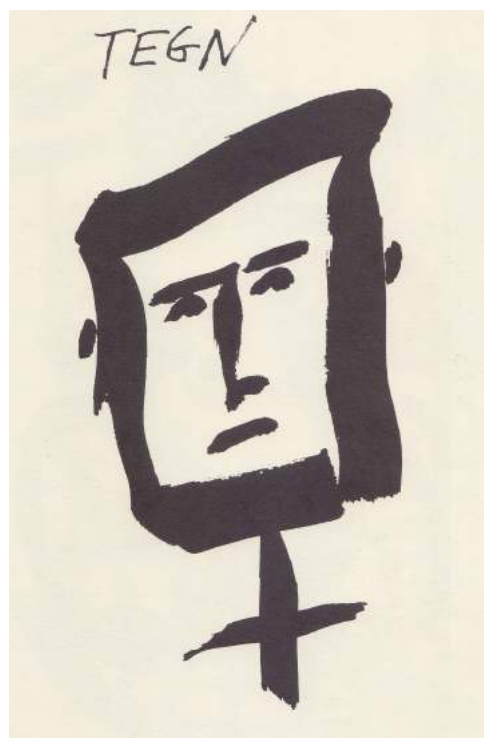
(Hvad Schapiro angår, synes han at klare frisag i Carstensen's bog. Schapiro var dog kendt for sin forbindelse med Walter Benjamin, som Carstensen andetsteds i bogen sætter op med Heideggers tidligere elev og elskerinde, Hannah Arendt (figur 128).)

Carstensen's henvisning til Derrida er selvfølgelig en kuriøs detalje i *døden der drog ud for at lære frygten at kende*. Når jeg alligevel ser en pointe i at gøre lidt ekstra ud af netop denne del af bogen, handler det ikke alene om dens anvendelighed i forhold til at demonstrere en vis grad af 'dybde' i de tre ophavsmænds umiddelbart noget useriøse projekt. Først og fremmest handler det om, at Carstensen ved ikke alene at inddrage Derrida, men særligt ved at pege på netop *denne* tekst af Derrida, samtidig peger mod en *dekonstruktion af kunsthistorien*. De obstruerede symboler og det mishandlede sprog, som vi møder overalt i bogen, kan dermed ses som et led i denne dekonstruktion: Vi har ingen redskaber at forstå Verden med. Og vi har intet sprog at tale om kunsten med.

Det ville imidlertid være både forsimplet og forfejlet at reducere De Unge



Figur 122: Claus Carstensen *Finger med neonreklame*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 123: Claus Carstensen *Tegn*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

Vildes projekt til ren ødelæggelse: Nok dekonstruerer de sprog, symboler og forestillingen om en dybfølt og alvorlig kunst, som vi har set det hos Nielsen, Carstensen og Ravn. Men som allerede Søren Kierkegaard pegede på i udviklingen af sin ironikertype, er der i en sådan destruktiv tilgang ikke nødvendigvis tale om nedbrydning for nedbrydningens egen skyld, men snarere om at rukke ved det gamles fundament for at noget nyt kan bygges op. Blot er det altså ikke ironikerens opgave at udpege, hvori dette nye skal bestå.

Med Kierkegaards ironiker i baghovedet giver det faktisk vældig god mening, at Claus Carstensen zoomer ind på Heidegger, og som vi senere skal se, var han i øvrigt ikke den eneste blandt De Unge Vilde, der havde kig på den omdiskuterede tyske filosof. I lighed med Kierkegaard havde Heidegger nemlig blik for den ødelæggelse, der tjener et højere formål. Og det mylder af økser, knive, save og køller, som vi møder hos De Unge Vilde, synes næsten at være en illustration af Heideggers faible for håndholdte redskaber.



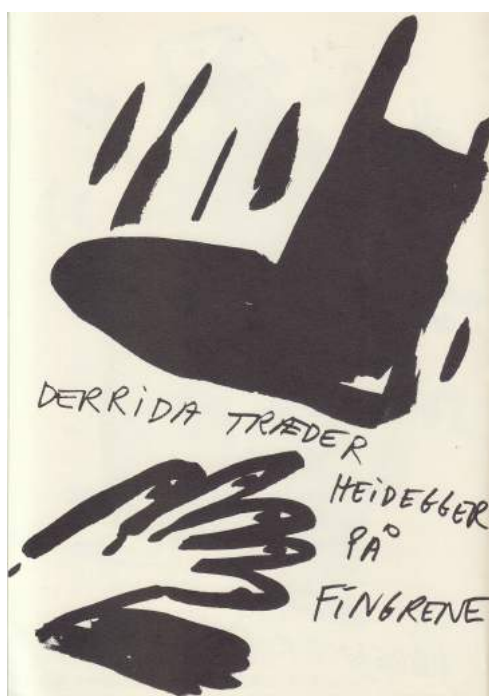
Figur 124: Kehnet Nielsen *Art kills*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 125: Claus Carstensen *Sartre søger at kigge sig selv i røven*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 126: Claus Carstensen *Opbragt Simone de Beauvoir over at se Sartre søge at kigge sig selv i røven, fra døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 127: Claus Carstensen *Derrida træder Heidegger på fingrene*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983



Figur 128: Claus Carstensen *Hannah Arendt's hemmelige stævnemøde med Walter Benjamin*, fra *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, 1983

3.8 Redskabet som det forhåndenværende

I Heideggers tekst *Die Frage nach der Technik* fra 1954 optræder redskabet som led i en instrumentel forståelse af teknikken: Det vil sige, at redskabet er et middel opfundet af mennesket og skabt med henblik på at hjælpe mennesket til at opnå et specifikt mål; eksempelvis er øksen opfundet, for at mennesket kan fælde træet og bruge det som brændsel for at få varme og lave mad. Mennesket er altså både skaber og bruger og har både et højeste mål (varme, mad) og forskellige delmål (fælde træ, hugge brænde, tænde op) som udgangspunkt for sine handlinger (fremstille økse, anvende økse). Og den moderne (1950'er-)teknologi er således funderet på lange rækker af gennembrud, hvor mennesket har været bruger og skaber, og nye mennesker har taget over og bygget videre på det, generationer før dem har skabt.³⁶¹ Disse gennembrud er vi imidlertid tilbøjelige til at overse – og med tiden fortrænge helt.

I den del af sin tænkning, der går forud for *Die Frage nach der Technik*, beskæftiger Heidegger sig først og fremmest med menneskets og filosofiens forståelse af det værende. Ifølge Heidegger er vi tilbøjelige til at glemme *den ontologiske differens*: Dét at der er forskel på, *at* noget er, og *hvad* det er. Heidegger taler i den forbindelse om *Seinvergessenheit* – 'værensglemsel'. Og det er hele denne udpegning af *Seinvergessenheit* som en fare, der ligger til grund for Heideggers særlige metode; *fundamentalontologien*.³⁶² En metode, der måske mest af alt ligner arkæologiens blotlæggelse af fortiden; blot på et erkendelsesmæssigt niveau frem for et genstandsorienteret og empirisk.

Set med Heideggers øjne vil vi ideelt set have blik for *Dasein* – vi vil forstå, hvad det vil sige at være til i Verden. En sådan forståelse af vores egen væren som mennesker er fundamental for vores forståelse af andre fænomener; men den er desværre langt fra udbredt. Derfor er vi tilbøjelige til at anskue Verdens fænomener (genstande, begreber og levende væsner under ét) som *Vorhandenheit* ('forhåndenhed'), hvilket i Heideggers terminologi handler om en rent teoretisk og tingslig betragtning. I sine forsøg på at finde en højere sandhed bag hverdagens praktiske genstande har filosofien, ifølge Heidegger, i det hele taget været tilbøjelig til at betragte alt som *vorhanden*; som objekter, der måske nok rummer kvaliteter af metafysisk karakter, men som er uden praktisk funktion.³⁶³ Det er altså ikke nok at hævde, at der bag hvert fænomen er en platonisk *idea* eller en kantiansk *Ding an Sich*, som vi ikke umiddelbart kan erkende. For Heidegger er sådanne begreber blot undskyldninger for ikke at foretage den nødvendige

³⁶¹ Heidegger 1954b: pp. 7-17

³⁶² Hass 2008: pp. 23-24

³⁶³ Hass 2008: 30

Destruktion – afdækningen af de (ofte generationelt overleverede) erfaringer, der har formet vores nuværende idé om et givent fænomen. Heideggers metode adskiller sig således afgørende fra eksempelvis Michel Foucaults (1926-1984) historiografisk-arkæologiske eller Jacques Derridas dekonstruerende fremgangsmåde ved ikke først og fremmest at lede efter fejl og afvigelser. I stedet leder Heidegger efter de 'bifænomener', der har muliggjort den erkendelse, vi har af netop dét specifikke fænomen i dag. Og i denne søgen tilbage ligger vel at mærke også en afsøgning af, hvordan dét, vi i dag forstår som et erkendende subjekt, har opnået sin status. Som filosof og lektor ved Københavns Universitet Jørgen Hass (f. 1942) har påpeget, er Heidegger altså ikke – som sin oprindelige mentor og fænomenologiske forgænger Edmund Husserl (1859-1938) – interesseret i intentionalitet, men i handlinger og muliggørelse.³⁶⁴

Derfor mener Heidegger, at vi bør fjerne fokus fra tingenes Vorhandenheit og i stedet forholde os mere til fænomenernes *Zuhandenheit* ('vedhåndenhed'); altså deres anvendelse og forholdet mellem genstanden som objekt og brugeren som subjekt. Vi kan måske sige, at vi i stedet for straks at spørge, hvad en given ting *er*, først må spørge til, hvad en given ting *kan bruges til*. Ifølge Heidegger afhænger vores erkendelse af det værende nemlig først og fremmest af, om vi har "en brugende håndterende omgang med noget vedhåndenværende", som den danske filosof og professor Dan Zahavi (f. 1967) skriver, og ikke af, at vi så at sige 'ser' på tingene. Heidegger omtaler blandt andet redskaber som 'vedhåndenværende tøj' – eller på tysk: *Zeug*.³⁶⁵

Ser man på værker som Kehnet Nielsens *Kniven på hovedet*, Lars Nørgårds *This is only a temporary place to stay* og Erik A. Frandsens *Mordet på en kinesisk bookmaker*, møder vi en række redskaber, der synes at være til stede uden mål og med: 'Kniven på hovedet' *er* faktisk ikke på nogens hoved; den *vender* derimod på hovedet og synes at dale formålsløst ned forbi ansigtet i maleriets nederste del, hvor den med lidt god vilje strejfer panamahatten ovenover. Proptrækker, savklinge, økse og pil hvirvler rundt mellem hinanden og filteres sammen i Lars Nørgårds maleri. Og øksen i *Mordet på en kinesisk bookmaker* mangler en stærk hånd til at føre sig, før den kan slå ned på maoistkasketten. Redskaberne er netop ikke instrumentaliserede men løsrevet fra deres oprindelige praktiske sammenhæng – de er vorhanden. Spørgsmålet er nu, hvad denne umiddelbart temmelig ukonstruktive udstilling af Vorhandenheit gør ved os som betragtere. Er de formålsløse redskaber udtryk for en ren og oprindelig materialitet i retning

³⁶⁴ Hass 2008: 27-30

³⁶⁵ Zahavi 1999: 10-11

af, hvad Jameson efterlyser? Eller er det alene Žižeks sinthomer, vi møder i disse værker? Anskuet som illustrationer af Heideggers tænkning synes de svævende redskaber i det mindste at pege på en form for *produktiv ødelæggelse*, der kan minde om den underminering af symbolet, som vi har set hos Žižek.

3.9 Opsamling af ressourcer

En sådan produktiv ødelæggelse spiller en væsentlig rolle for Heideggers ræsonnement i *Die Frage nach der Technik*. Heri ligger nemlig kimen til nye og nødvendige erkendelser, der vel at mærke kun indfinder sig under forudsætning af, at vi er i stand til at åbne os for kompleksiteten i Heideggers teknologiopfattelse. En opfattelse, der samtidig synes at implicere et noget naivt natursyn: I *Die Frage nach der Technik* er naturen i det mindste kun skildret som ressourcer og potentiale; den er udpræget positiv og rummer ikke som udgangspunkt noget farligt. Naturlig befolkningsregulering i form af pandemier, tørke etc. indgår for eksempel ikke i Heideggers omtale af naturen. Tværtimod har naturen ressourcer, som man kan indsamle og udnytte til at opfylde sine behov.

Ifølge Heidegger adskiller moderne teknologi sig fra en mere oprindelig teknologi ved at anvende naturen som en sådan *indsamlet ressource*, der kan oplagres til senere brug. Tidligere tiders teknik skabte skibe, der kunne sejle, når naturen blæste vind i deres sejl. Moderne teknologi skaber maskiner til at pumpe olien op, så vi kan gemme olien og bruge den som benzin i vores skibsmotorer til hver en tid. Eller den skaber anlæg til at opsamle vind- og vandkraft og oplagre det, så vi for eksempel får elektricitet.³⁶⁶ Denne oplagring af naturens ressourcer udgør for Heidegger kernen i en slags civilisationskritik; for jo mere teknologiserede vi bliver, jo mindre opmærksomme bliver vi på teknikkenes 'væsen', som Heidegger kalder *Gestell* ('stillads'): Vi glemmer, at de teknologiske landvindinger, som menneskeheden har opnået, er resultater af en bestemt måde at anskue Verden på; en særlig *teknologisk værensforståelse* om man vil.³⁶⁷ Man kan således sige, at vores forståelse af tingenes Zuhandenheit er nødvendig for vores erkendelse af, at vi ikke kun opfatter Verdens fænomener gennem vores forstand, men også gennem vores praktiske brug af dem. En brug, der rimeligvis er blevet mere abstrakt for os i takt med, at moderne teknologi tillader os at springe stadigt flere led over i de processer, der fører til, at vi for eksempel får mad, tøj og varme; men som ikke desto mindre er funderet i en tankegang domineret af midler og mål. I forlængelse heraf er det fristende at koble Heideggers syn på sin samtids teknologiserede virkelighed til en mere generel kritik af den instrumentelle tænkning, der i vores nutid anfægtes af blandt andre Svend Brinkmann (f. 1975). En kritik, der handler om, at vores (politikernes, samfundets) ensidige fokus på effektive metoder og målbare resultater synes at tilsidesætte muligheden for, at mennesket og dets

³⁶⁶ Heidegger 1954b: pp. 10-16

³⁶⁷ Zahavi 1999: 29-31

handlinger, karaktertræk, følelser og frembringelser kan have en værdi i sig selv.³⁶⁸

Når man kigger på en del af Nina Sten-Knuudsens tidlige værker, kan man godt få den tanke, at spyd og økser optræder som en form for oprindelig, indsamlet naturressource; en oplagret kraft. Disse redskaber kan oplagt ses som vidnesbyrd om en analog, førmoderne tid, hvor mennesket først og fremmest overlevede i kraft af håndens arbejde – en tid, hvor mennesket opfandt redskaber for at løse sine umiddelbare behov, og hvor vi således nok havde teknik, men ikke teknologi. Således synes Sten-Knuudsens værker trods al behørig distance at rumme elementer af netop dén rene materialitet, der for Jameson udgør det postmoderne individs eneste adgang til noget autentisk.

Videre kan vi også overveje, om Frandsens svævende økse i virkeligheden afspejler en form for venteposition: I *Mordet på en kinesisk bookmaker* fremgår det i det mindste klart, hvad øksen *kunne* gøre; nemlig flække ma-oistkasketten og bogstakken. Øksen kunne således have haft en vis praktisk berettigelse – en Zuhandenheit – men uden menneskelig indgriben er øksen snarere en ligegyldig arketype på en potentiel ressource. Hvor Heideggers version af den moderne teknologi handler om at opsamle naturens ressourcer til senere brug, er det en overvejelse værd, om De Unge Vildes projekt *også* handler om at opsamle arbejdets, jagtens og krigens ressourcer til senere og muligvis voldelige formål, som ikke synes at være defineret endnu (eksempelvis giver det ingen mening at myrde 'den kinesiske bookmaker' flere år efter Maos død). De obstruerende elementer, som vi med Žižek har defineret som sinthomer og indlæst i en ganske raffineret undergravning af samfundets kendte symboler og ikoner, kan måske også tolkes som et forvarsel om en senere revolution. En revolution, der imidlertid først vil indtræffe i det øjeblik, vi får greb om tingene igen og bliver i stand til at samle de redskaber op, som fortidens slidsomme arbejde og voldelige revolutioner har givet os.

³⁶⁸ Se evt. Brinkmann 2014; Brinkmann 2016.

3.10 Over, under, gennem sproget

En sådan 'ny revolution' vil formentlig også forudsætte, at vi igen får greb om det sprog, som De Unge Vilde med deres negationer, ordspil, sammenblandinger og platheder ganske effektivt har nedbrudt. I det allerførste afsnit af *Die Frage nach der Technik* skriver Heidegger, at "Alle tankeveje fører, mere eller mindre mærkbart, gennem sproget på en usædvanlig måde."³⁶⁹ Sproget er altså tænkningens vej, og bliver tænkningen kringlet – og det gør den gerne hos Heidegger – ja, så bliver sproget det også. Alle, der har læst eller forsøgt at oversætte Heideggers tekster, kan nikke genkendende til dette. Vejen gennem sproget er hos Heidegger ikke kun "ungewöhnlich" i betydningen "usædvanlig", som her i Jesper Golls oversættelse. Den er det netop også i betydningen 'uvant', for vi er helt nede i det enkelte ords etymologiske oprindelse og slægtskaber. Heideggers fundamentalontologiske projekt – hans afdækning af fænomenerne bag fænomenet – synes her at bide sig selv i halen, for vi kan netop ikke tale om det enkelte fænomen (eller dets *Vorbegriff*; altså den definition af fænomenet som vi kender og tager udgangspunkt i)³⁷⁰ uden også at overveje, hvad der ligger til grund for det sprog, vi bruger til at tale om fænomenet med. Set i dét lys er det måske ikke så uventet, at De Unge Vilde ikke alene gør vold på kunsthistoriens temaer og motiver og på samtidens ideologiske symboler, men at de også går i krig med sproget.

Heideggers hovedværk – *Væren og tid* fra 1927 – handler netop om at afdække metafysikkens grundlag, hvilket vel at mærke er noget ganske andet end at forklare det metafysiske. Præmissen for dette projekt er, at grundlaget for sand erkendelse findes i metafysikken. Værket søger således et opgør med Kants tænkning ved i første omgang at gå ind på Kants præmis: at sand erkendelse er at kunne erkende den metafysiske *Ding an Sich*, der ligger til grund for den *Ding an Uns*, der fremtræder for os, når vi ser på for eksempel en stol, et menneske eller en økse. Hvis dette er tilfældet, er det for Heidegger også interessant at spørge til, *hvordan* vi overhovedet er kommet frem til at tale om fænomener som 'sandhed' og 'erkendelse'.

Heideggers opgør med Kant (og Descartes og mange andre) består til dels i, at han står af på værdisætningen af mennesket som et subjekt, der i kraft af sin tænkning og fornuft står over alt andet. Hos Heidegger er vi først og fremmest levende væsner, der handler. Derfra opstår vores erfaring, vores viden og vores erkendelser. Dasein handler i høj grad om at interagere med Verden fremfor at tænke over den. Derfor er *Zuhandenheit* (hvor

³⁶⁹ Heidegger 1954b: 36. Originalteksten lyder: "Alle Denkwege führen, mehr oder weniger vernehmbar, auf eine ungewöhnliche Weise durch die Sprache." (Heidegger 1954a:7).

³⁷⁰ Hass 2008: 36

et givent fænomen instrumentaliseres) trods alt også klart at foretrække fremfor Vorhandenheit (hvor fænomenet objektificeres) i vores anskuelse af en hvilken som helst ting.

Overfører vi Heideggers fundamentalontologiske fremgangsmåde fra *Die Frage nach der Technik* fra teknologien til sproget, må også sproget være startet som handling: En hulemand har måske sagt et par grynt (hvilket altså er at forstå som en handling); har opdaget at andre hulemænd reagerede på lyden af hans grynt (en erfaring); har fundet ud af, at gryntet kan bruges til at meddele andre hulemænd noget (en erkendelse); og har følgelig sat sit repertoire af grynt i system for at kunne meddele andre hulemænd, hvad han ville i en given situation (en ny handling: opfindelsen af et sprog). Hulemandens børn har hørt og lært sig sine forældres sprog og har bygget videre på det – og så er vi tilbage ved teknikken. Her synes Heideggers metode imidlertid at gå på grund: Vi kan ikke nå omkring hulemændenes sprog, hver gang vi ønsker at gå bagom et fænomen. Og med hvilket sprog skulle vi også gøre det?

Ikke desto mindre giver det langt henad vejen mening at betragte sproget som et Heideggersk redskab i mødet med De Unge Vildes værker. Som vi har set, synes sproget i mange af værkerne nemlig at være sat ud af kraft på samme måde som de håndholdte redskaber og våben: Det manifesterer sig som uforståelige tegn, der måske endda bliver slået på; det er implicit til stede i form af bøger; eller det fremstår som fjollede paroler uden rigtig at have noget på hjerte. Sproget er hos De Unge Vilde samtidig noget, man kan tage at føle på: De bogstavlige tegn såvel som de ideologiske symboler er taktile genstande, der kan ødelægges gennem menneskets handling (slag, øksehug) og brug af værktøj – som når haren slår ned på puden og hvirvler tegnene op med sin tæppebanker i *Breakfast for Heroes*.

Ser man på De Unge Vildes værker med (min udlægning af) Heideggers optik, er det i første omgang oplagt at opfatte sproget som noget vorhanden: som et 'dødt' objekt mellem andre døde objekter, hvis brugsværdi vi ikke længere forholder os til. På den anden side er sproget netop et stykke teknik – en opfindelse eller et værktøj med en veldefineret (om end ikke nødvendigvis velafgrænset) brugsværdi. Og som Heidegger påpeger i *Væren og tid* er det ofte først i det øjeblik, at værktøjet går i stykker, at vi bliver opmærksomme på, hvad det normalt kan bruges til:

”Det ubrugelige ligger blot dér – det viser sig som en brugstøjsting, der ser sådan og sådan ud og i sin vedhåndenhed [Zuhandenheit] også vedvarende var forhånden [vorhanden] som noget med dette udseende. Den rene forhåndenhed bekendtgør sig selv ved brugstøjet for imidlertid atter at trække sig tilbage ind i det

varetagnes vedhåndenhed, dvs. vedhåndenheden tilhørende det, som nu skal til at genstandsættes."³⁷¹

Med dette in mente synes to ting at være på spil hos De Unge Vilde: Sproget er måske nok under angreb, ødelagt og tømt for mening. Men dets tilstedeværelse som en fundamental del af vores liv er med Heideggers ord *påfaldende*, når det i helt konkret forstand bliver slået i stykker og går fra at være noget zuhanden til blot at være vorhanden. Ja, faktisk bliver det i denne manglende anvendelighed ifølge Heidegger til noget *påtrængende*: Dets nye status som vorhanden gør os opmærksomme på dets mulige status af *Zuhandenheit*:

*"Jo mere presserende der er brug for det, der mangler, jo mere egentligt det kommer i møde i sin uvedhåndenhed, desto mere påtrængende bliver det, der er vedhånden, således vel at mærke, at det synes at tabe sin karakter af vedhåndenhed. Det afslører sig som noget rent og skært forhåndenværende, som uden det, der mangler, ikke kan rokkes ud af stedet."*³⁷²

Det ødelagte – hvad enten det nu er sproget eller, som hos Heidegger selv, en hammer – er imidlertid ikke kun vorhanden. Det viser sig i første omgang som *Unzuhandenheit*, "uvedhåndenhed" og peger således frem mod risikoen for *Vorhandenheit*. Det truer med Heideggers ord med at blive til "ragelse",³⁷³ hvis det ikke "genstandsættes", og denne trussel kalder Heidegger for *genstridighed*.³⁷⁴ Det ødelagtes påfaldenhed, påtrængenhed og genstridighed frigør det fra dets *Zuhandenheit* (det kan ikke bruges mere), men uden at tillade det at synke ned til ren *Vorhandenheit*, fordi vi husker dets potentiale (vi ved, at det før kunne bruges til noget). Dermed er det først her – med dets ødelæggelse – at vi kan opleve sproget eller værktøjet som en del af *Dasein*; som noget, der slet og ret *er* i sin egen ret.³⁷⁵

Derfor giver det også mening, at De Unge Vilde ikke viser os noget, der kan træde i stedet for sproget: Sproget har måske nok givet fortabt i værker som *Mordet på en kinesisk bookmaker*, hvor dets anvendelighed fortaber sig i fjolleri og *Vorhandenheit*. Men når en kunstner som Lars Nørgård viser os det ituslåede sprog, er det ikke nødvendigvis udtryk for rent værditab. Sproget er muligvis sat midlertidigt ud af kraft, men med

³⁷¹ Heidegger 1927: §16, pp. 95-96 (overs. Christian Rud Skovgaard)

³⁷² Heidegger 1927: §16, p. 96 (overs. Christian Rud Skovgaard)

³⁷³ Heidegger 1927: §16, p. 97 (overs. Christian Rud Skovgaard)

³⁷⁴ Heidegger 1927: §16, p. 96 (overs. Christian Rud Skovgaard)

³⁷⁵ Heidegger 1927: §16, pp. 98-99

kendskabet til dets tidligere anvendelighed er der basis for at iværksætte den 'genstandsættelse', som Heidegger beskriver, og som sågar indebærer muligheden for en højere erkendelse. En erkendelse af sprogets – eller i Heideggers eksempel med hammeren: af teknikens – væsen.

3.11 Kunst som teknik

I *Die Frage nach der Technik* afslører Heidegger teknikens væsen som en form for *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*-skikkelse: Teknikken er på den ene side bygget op ad Gestell, og denne erkendelse kan måske forlede den enkelte til at stole blindt på menneskets almægtighed i forhold til at indsamle, oplagre og beherske naturens ressourcer. På den anden side giver teknikken os også mulighed for at erkende (afdække) Gestell: ”Hvor faren er, vokser også det reddende,” som Heidegger anfører med et citat fra digteren Friedrich Hölderlin (1770-1843).³⁷⁶

Teknikens væsen er dermed, fastslår Heidegger, ikke noget teknisk. Muligheden for selv at skue faren og dermed møde det reddende nås ikke gennem handling, erfaring og erkendelse i nævnte rækkefølge. Tværtimod skal der spørges baglæns: fra *Vorbegriff* (vores nuværende erkendelse af en hammer) over hele kausalitetsforløbet (hvorfor blev den opfundet, af hvem, og af hvilken form og hvilket materiale blev den lavet?) og tilbage til den første inspirerende handling (hvordan vidste man, at en hård ting ville kunne bruges til at slå spidse ting ind i hårde overflader?). ”For at besejre dragen, må man krybe ind i dens hud,” som det hedder i digteren Klaus Høecks (f. 1938) Heidegger-læsning fra 1983.³⁷⁷ Kun ad denne vej kan vi, ifølge Heidegger, nærme os den sandhed, der kan blive vores redning.³⁷⁸

”Ville en afdækken, der var mere oprindeligt frigivet, da måske formå at bringe det reddende til sin første skinnen midt i faren, som i den tekniske tidsalder snarere skjuler sig end viser sig?” spørger Heidegger os henimod slutningen af *Die Frage nach der Technik*.³⁷⁹ Her henviser han til teknikens oprindelige navn, det græske ord *techné*. Ordets oprindelige betydning er ’kunst’ eller ’håndværk’; men ifølge Heidegger har ordet også repræsenteret ”den afdækken, som bringer sandheden frem i glansen af det skinnende”.³⁸⁰ Dermed giver det mening som forløber for ordet ’teknik’ i Heideggers forståelse af det, eftersom teknik jo netop er beskrevet som opfindelser, der gøres på baggrund af nye erkendelser i betydningen ’afdækninger af sandhed’ (*Entbergen*) om et givent materiales egenskaber og anvendelighed.

Af forskellige etymologiske omveje når Heidegger herudfra frem til et noget romantisk og højpandet kunstsyn: Kunst er nemlig ikke bare *techné* – afdækning af sandheden og dermed beslægtet med teknik. Kunst er også tildækkende (*Verbergen*), altså det fuldstændig modsatte af teknik. Vi kan

³⁷⁶ Heidegger 1954b: 22, overs. Jesper Goll

³⁷⁷ Høeck 1983: 85

³⁷⁸ Heidegger 1954b: 26-27

³⁷⁹ Heidegger 1954b: 26, overs. Jesper Goll

³⁸⁰ Heidegger 1954b: 27, overs. Jesper Goll

nemlig, med Jørgen Hass' ord, "ikke se mørket bedre ved at sætte projektør på – det unddrager sig blot vort syn"³⁸¹ Det giver med andre ord ikke mening at betragte eksempelvis maleriet som *Vorbegriff* og derfra trække alle trådene tilbage til oliemalingens opfindelse, for hvordan spørger man til kunstnerens 'ånd', 'følelse' eller 'lidenskab'? Kunsten er en gråzone, og derfor udgør netop kunsten ifølge Heidegger det område, hvor spørgsmålet om teknikens væsen kan stilles, og hvor kritikken af teknikken kan udfoldes.³⁸² Heidegger, der som udgangspunkt anskuer alt som ligestillede fænomener, udnævner altså kunsten (repræsenteret ved Hölderlins poesi) til et højerestående fænomen – eller måske endda til noget, der er over fænomenerne. Heidegger synes således at lægge sig i forlængelse af de diskussioner om det sublime i kunsten, som Kant og Burke i sin tid skrev sig ind i; altså forestillingen om kunsten som noget, der åbner for et indblik i noget større. Og herfra er der måske ikke så langt til Hegels og navnlig Dantos forestilling om en (hos Hegel romantisk, hos Danto posthistorisk) kunst, der ikke blot er på linje med, men simpelthen *er* filosofi.

³⁸¹ Hass 2008: 40

³⁸² Heidegger 1954b: 26-28

3.12 Mod en sublim kunst

En sådan sidestilling af kunst med filosofi er selvfølgelig et postulat: Nok forekommer det nærliggende at pege på kunsten som den eneste vej til at gennemskue menneskets mentalitet i et moderne eller postmoderne samfund. Žižeks samarbejde med NSK synes i hvert fald at virke befordrende for præcis dét: Kunsten tjener til at udskille sinthomet. Den nedbryder ideologiens magt ved at molestere dens symboler. Og den viser os ikke mindst, at det, vi tror på og underkaster os, er bygget op af harmløse tegn: af ord og tegninger på papir; af ritualer, gestik og udenadslære.

Žižek synes imidlertid ikke at forholde sig til, hvornår kunsten hører op med at være kunst og bliver til ren strategi. Er NSK's plakat til *Dan Mladosti* ikke netop et eksempel på den modernistiske og posthistoriske selvbevidsthed, som Danto kritiserer? I hvert fald synes der her at være tale om en udpræget formålstjenlig kunst, der med sin metakommentar til Richard Kleins propagandaplakat selv propaganderer for udsagnet 'Jugoslavien er en totalitær stat'. Således bliver antiideologien selv til en ideologi, hvis manifestering i egne faste symboler forekommer snublende nær. Den risiko ligger De Unge Vilde naturligvis også under for.

Når jeg alligevel vil hævde, at De Unge Vilde i vid udstrækning klarer frisag, handler det om deres evne til konstant at skifte kurs: Det ene øjeblik slår de på socialismen; det andet på kristendommen, feminismen eller avantgarden. Hvis der ligger en bevidst strategi bag denne skyden med spredehagl, synes det nærmest at være *masseødelæggelse*. Og allerede med ordet 'masse-' har jeg sådan set antydnet, at De Unge Vilde nægter at tage stilling til, hvad der kan blive, og hvad der må knuses. Det er i det mindste en overvejelse værd, om ikke De Unge Vilde faktisk har udrettet allermost ved at *nægte* at være filosofiske og skarpe. Nok er de selvbevidste, men sjældent målrettede i andre roller end ironikerens – og *når* de er, overgiver de sig gerne til eksperimentet og en mere etisk spørgende, diskursiv praksis.

Vi har set, hvordan De Unge Vilde benytter sig af forskellige negerende greb, såsom sproglige nedskrivninger, parodisk vrængen og opløsning af samtidens velkendte symboler. For så vidt synes der at være en lighed mellem Žižeks udskillelse af sinthomet og den Kierkegaardske ironikers konstante indsats for at så tvivl om det velkendte og kaste grus i samfundets maskineri. Vi kan samtidig skele til ordbogsdefinitionen af ironi, hvor man tydeliggør sin pointe ved at ytre det modsatte: Måske skal der en ødelagt kunst til at vise os, at kunsten faktisk *ikke* nåede sit nulpunkt med 60'era-avantgarden? Måske skal der en fjollet, ligegyldig, sjusket og uduelig kunst til at vise os, at kunsten faktisk *kan* noget? I så fald er der ikke langt fra Heideggers ødelagte hammer til de mere udknaldede forseelser på De Unge

Vildes generalieblad.

Vender vi tilbage til modellerne af Dantos kunsthistoriske spiral, skal vi som nævnt forestille os, hvordan Hegels romantiske kunstnere møder Dantos modernistiske i en tilbagevendende abstraktion, der for hver cyklus genopstår i en mere selvbevidst version. Inddrager vi Kierkegaards livsstadier, kan vi genkalde os, hvordan De Unge Vilde entrer scenen efter modernisterne og 60'er-avantgarden for måske rent faktisk at bringe kunsten et stykke nærmere en højere idé via først det ironiske og siden det etiske stadie. Lidt fortegnet kan man overveje, om ikke den højere idé, som synes at være en del af Kants præmis, rent faktisk ville kunne åbenbare sig i det øjeblik, hvor kunsten kulminerede i den reflekterede og evigt tvivlende religiøsitet, der hos Kierkegaard udgør det højeste mål i den enkeltes livsforløb. Og om ikke det sublime derfor kiler sig ind et sted mellem det ironiske og det etiske stadie som en antydning af, at der findes *en anden vej* – ud af den kunsthistoriske cyklus af abstraktion og repræsentation.

Som både Lyotard og de danske akademifolk udlægger det, synes der at være en sammenhæng mellem den postmodernistiske kunst og det sublime. I den forstand kan vi betragte De Unge Vilde som en slags *nye romantikere* – uagtet at Hegel formentlig ville have afsvoret en tvetydig, materialeundersøgende kunst, der samtidig er så æstetisk 'grim', som De Unge Vildes ofte er. Jeg vil desuden pege på De Unge Vildes kunst som en kunst, der indimellem nærmer sig det sublime, fordi den antyder muligheden af det Kierkegaardske etiske. En kunst, der op igennem 80'erne i stigende grad forfiner sin måde at tvivle og så tvivl på. Og en kunst, hvis ulmende voldelighed vil kunne opfattes som et symptom på det undertryk, der er opstået i et postmoderne og postavantgardistisk vacuum – *hvis* vi vel at mærke vælger at ignorere, hvor voldelig 60'ernes og 70'ernes danske kunstscene var.

Kapitel 4

De Unge Vilde og avantgarden

4.1 Vidnesbyrd om vold

Som vi har set, foregår afvæbningen af ideologierne både på en meget konkret måde, hvor kunstnerne tilsyneladende skødesløst kaster rundt med ideologiernes mest kendte symboler, og på en mere subtil måde, hvor kunstnerne optræver det netværk, som symbolerne holdes sammen af. Imidlertid kan vi også iagttage en tendens til at trække på den politiske propaganda-æstetik uden nødvendigvis at inddrage dens mest ikoniske symboler. En sådan æstetisk afsmitning har vi set hos Frandsen, der låner den politiske plakats parole og slagkraftige udtryk. Men vi ser den også i Kehnet Nielsens værker *Kors i hovedet* og *Tidens slager er sjælenes melodi*. Og helt generelt møder vi hos De Unge Vilde en ret udbredt brutalitet, der kan minde om den æstetik, der er på færde i det tidlige 1900-tals propagandaplakater. En æstetik, der i øvrigt låner fra futurismens faible for maskiner og hastighed,³⁸³ såvel som fra socialrealismens dyrkelse af det hårdtarbejdende folks kraftfulde hænder og slidte tøj.³⁸⁴

Eksempelvis er et redskab som øksen et tilbagevendende element i 80'erkunstnerens værker. En økse optræder i Christian Lemmerz' titelløse gips-overhældning med kløvede telefonbøger fra 1984 foruden naturligvis hos Frandsen, hvor redskabet jo ligeledes er rettet mod en bogstak. Derudover dukker øksen op i en installation af Nina Sten-Knudsen allerede i 1979 og i maleriet *Hesten* fra 1984. Sten-Knudsen smedede selv sine øksehoveder, ligesom hun i øvrigt lavede en installation med partisansøm og et maskingevær, der var skilt ad, og også efter 80'erne har inddraget spyd og stave i sine malerier eller ladet træspyd indgå i sine maleriinstallationer. Og helt generelt møder vi hos De Unge Vilde en lang række redskaber, våben og slagtøj, der har det til fælles, at de enten rammer noget eller er tæt på at ramme eller gennembore noget: Foruden tæppebankeren i *Breakfast for Heroes* ser vi en sabel i Lars Nørgårds *Harakiri*; en kniv i Kehnet Nielsens *Kniven på hovedet*; kors der gennemborer huden i Nielsens *Kors i hovedet* (figur 129) og korslignende sværd i Anette Abrahamssons *Quite-ox* (figur 130); pistoler i Lars Nørgårds *Snavsede fingre* (figur 131) og i Claus Carstensen & Peter Bondes *Cadavre Exquis "Tanguy breaks the law"* og *Cadavre Exquis Nr. 4: Lonesome Cowboy* (figur 132-133); et ris i Carstensens *Les Plaisir du Texte II*; morgenstjerner i Værkstedet Værsts plakat til *Græsset maler koens ben*; hammer i Kehnet Nielsens *De adskilte sensationer* (figur 134); bazooka i Carstensens *Bazooka med ammunition*; pigtråd i Carstensens *Vinterkrig*

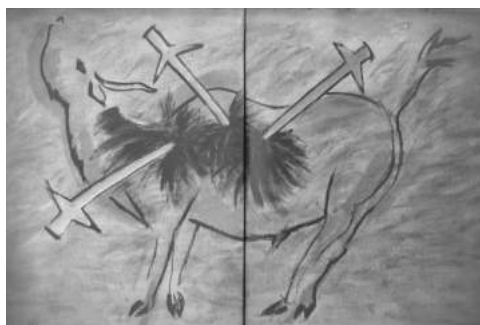
³⁸³ Et sent men dog repræsentativt eksempel på futuristisk maskinæstetik kan ses i Eugene Deslavs film *Le Marche des Machines* fra 1927: <https://www.youtube.com/watch?v=PruXWzevgGQ> (online 19.10.2016)

³⁸⁴ For en nærmere præsentation af det socialrealistiske maleri, se fx: Wamberg 2010

(*Lenin attacked*) og *Maleri for de blødende ismer* (figur 135); fakkel i Berit Jensens *Succubus* (figur 136); ståltråd i flere værker af Frandsen (figur 137), i Bondes *Monokrom (kald mig hr. Stof)* (figur 138) og i Nielsens *Dali møder Dokoupil* (figur 139); kølle eller indianerrekvisit, der slår, i Jensens *Ashora's drøm* (figur 140) og ting, der bliver kastet mod noget, i tidlige malerier af Frandsen (figur 141).



Figur 129: Kehnet Nielsen *Kors i hovedet*, 1982



Figur 130: Anette Abrahamsson *Quite-ox*, 1982

En sådan brutalitet forbinder som nævnt De Unge Vilde med en totalitær propagandaestetik, og det væsentlige i vores sammenhæng er, at en sådan æstetik som oftest vil drive af patos. Det gør den bare ikke hos De Unge Vilde, hvor der nærmere synes at være skruet så højt op for det patetiske, at det i stedet bliver ironisk. Eksempelvis er det vanskeligt at tage Lars Ravns *Beirut* med dets naivistiske formsprog og overtydelige tematik rigtig alvorligt trods dets direkte henvisning til Den Libanesiske Borgerkrig (1975-1990), hvis ofre og følgevirkninger ellers var særdeles nærværende også i en dansk kontekst op gennem 80'erne. Den patos, hvis virknings-



Figur 131: Lars Nørgård *Snavsede fingre*, 1985



Figur 132: Claus Carstensen & Peter Bonde *Cadavre Exquis* "Tanguy breaks the law", 1983



Figur 133: Claus Carstensen & Peter Bonde *Cadavre Exquis Nr. 3: Lonesome Cowboy*, 1983



Figur 134: Kehnet Nielsen *De adskilte sensationer*, 1982-83



Figur 135: Claus Carstensen *Maleri for de blødende ismer*, 1983



Figur 136: Berit Jensen *Succubus jagter ilden II*, 1982



Figur 137: Erik A. Frandsen *Kulturkritik*, 1988



Figur 138: Peter Bonde *Monokrom (kald mig hr. Stof)*, 1986



Figur 139: Kehnet Nielsen *Dali møder Dokoupil*, 1982



Figur 140: Berit Jensen *Ashoka's drøm*, 1983



Figur 141: Erik A. Frandsen *Uden titel*, 1982

fuldhed syntes at være spændt til det yderste i 70'ernes og start-80'ernes venstrefløjsretorik, bliver i hænderne på De Unge Vilde fuldstændig absurd. Forestillingen om en forløsende revolution nedkæmpes brutalt af ironien.

De Unge Vildes mange 'voldsattributter' kan imidlertid også indlæses i en generelt destruktiv æstetik, der nærmer sig forestillingen om det smertefulde sublime. En sådan dyrkelse af smerten finder vi i punkernes faible for sikkerhedsnåle, lynlåse, pighalsbånd og piercinger, der indimellem antager et seksualiseret præg. Også blandt kunstnerne støder vi af og til på værker, der er seksuelt ladede, som vi eksempelvis har set det med Frandsens pubertetspiger, og som vi yderligere møder det i Lemmerz' collager af pornobilleder til *Historien om øjet* (1986) og faktisk også i en tredje version af Inge Ellegaards *Venus og Mars* fra 1986-87, hvor mandefiguren med udsigt til Mars' underliv er blevet udstyret med en cigaret og en læderkasket, der associerer ham til bøsse miljøet (figur 142). Det seksualiserede præg synes dog at have været langt mere markant blandt de tyske vilde, hvor eksempelvis Walter Dahns *Einen Besen fressen* (1981) giver associationer til et blowjob, mens Salomé's skildringer af Berlins homoseksuelle miljø er helt anderledes eksplicitte end de danske 80'er-kunstneres generelt mere uspecificerede pegen i retning af 'et eller andet kropsligt' (med senere værker skabt i regi af Performancegruppen VÆRST som endog yderst eksplicitte undtagelser, jf. for eksempel *Pornografisk stykke* fra 1985 og *Grete* fra 1986) (figur 143-146). Dette har formentlig til dels handlet om de sammenhænge, kunstnerne færdedes i, hvor Rainer Fetting, Luciano Castello og Salomé eksempelvis var en aktiv del af Berlins homoseksuelle miljøer. Vi kan også overveje, om homoseksualitet i højere grad har været tabuiseret i 80'ernes Vesttyskland, fordi det var en del af det nazistiske traume. En sidste årsag til de ofte mere afdæmpede seksuelle hints hos de danske kunstnere kan ligge i, at provokationen simpelthen ville være mindre i en dansk sammenhæng, eftersom Danmark siden pornofrigivelsen i 1969 havde promoveret sig som frisindet. Uanset graden af seksualisering står de danske kunstnere ikke tilbage for de tyske, hvad angår såvel kropslig som kunstnerisk brutalitet i værkerne. Og under alle omstændigheder forekommer det rimeligt at fortolke De Unge Vildes slagkraftige kunstværker – såvel som i øvrigt punkernes æstetik eller for den sags skyld en god del af tidens lyrik og musik – som et opgør med '68-generationens bløde, fodformede og unisex hippie look.

Dette til trods er der i De Unge Vildes pågående voldelighed slående (!) ligheder med den kunstscene, der udviklede sig sideløbende med hippiebevægelsen. Ikke for ingenting ofrer Peter Øvig Knudsen halvdelen af sit *Hippie*-værk på en granskning af hippietidens 'mørke side', hvor ikke mindst det voldelige efterspil på besættelsen af Hjørdemål Kirke udgør en markant kontrast til de drømme om fred og frihed, der var essentielle for hippie-



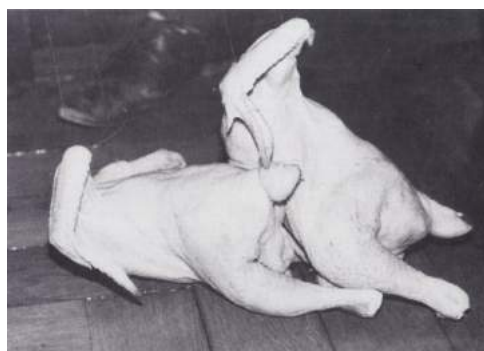
Figur 142: Inge Ellegaard *Venus og Mars III*, 1986-87



Figur 143: Walter Dahn *Einen Besen fressen*, 1981



Figur 144: Rainer Fetting *Große Dusche IV*, 1980



Figur 145: Performancegruppen VÆRST *Pornografisk stykke*, 1985



Figur 146: Performancegruppen VÆRST *Grete*, 1986

bevægelsens selvforståelse.³⁸⁵ Dertil kommer, at den kropslige brutalitet, der kan aflæses i De Unge Vildes værker, er mindst lige så nærværende på 60'ernes danske kunsts scene: Eksempelvis har Bjørn Nørgaards *Hesteofringen* (1970) trods sin politisk-pacifistiske intention (at pege på danskernes ignorante indstilling til My Lai-massakren i Vietnam) masser af voldelige elementer (figur 147). Disse knytter sig ikke alene til selve slagtingen af hesten, hvis hoved skæres af og sættes på stage, men også til det kors, som en messende Lene Adler Petersen bærer rundt på. Et lignende kors indgår nemlig i filmen *Den kvindelige Kristus (Frændeløs)*, hvori en nøgen Adler Petersen først bærer det gennem Københavns Fondsbørs (udført i foråret 1969 og siden kendt som *Børsaktionen*) for siden at blive korsfæstet på det (figur 148). I samme film indgår i øvrigt en scene, hvor Bjørn Nørgaard demonstrerer sine såkaldte *Knæppeinstrumenter* i et S/M-lignende scenario med en bundet, ophængt og nøgen Lene Adler Petersen (figur 149). Tilsvarende er der masser af brutalitet til stede i Peter Louis-Jensens værker med hastigt sammentømret træ. Brutal i sin udførelse var også Nikki de Saint-Phalles skyde-aktioner, blandt andet i Galleri Köpcke i efteråret 1961, hvor hun perforerede poser med maling ved at beskyde dem med et maskinge-

³⁸⁵ Øvig 2012: 415-451

vær, så malingen løb ned over en helt hvid installation.³⁸⁶ Og ikke mindst må der siges at være masser af vold og penetration hos Wieneraktionisterne i de sene 60'ere og tidlige 70'ere.



Figur 147: Bjørn Nørgaard *Stald/rituel dissektion af en hest* (filmdokumenteret og almindeligt kendt som *Hesteofringen*), 1970



Figur 148: Bjørn Nørgaard & Lene Adler Petersen *Uddrivelsen fra templet/Den kvindelige Kristus* (kendt som *Børsaktionen*), 1969



Figur 149: Bjørn Nørgaard & Lene Adler Petersen *Knæppeinstrument*, filmstill fra *Den kvindelige Kristus II*, 1969

En væsentlig bemærkning her er naturligvis, at det voldelige hverken synes at have været enestående for det ene eller det andet årtis kunstscene. Det tidlige 1900-tals futurisme var kendetegnet af en volds- og maskinforherligende æstetik, der da også inspirerede tidens politiske propaganda. Det voldelige var i høj grad også til stede i dada- og surrealismen – tænk blot på øjet, der skæres op i Salvador Dalí og Luís Buñuels film *Den andalusiske hund* fra 1929, eller på det blotlagte muskelvæv og de dekonstruerede kroppe i Wilhelm Fredries *Psyko-fotografisk fænomen. Verdenskrigens faldne* fra

³⁸⁶ Som beskrevet i: Ørum 2009: 85

1936 (figur 150). Endelig er der bestemt ikke sparet på brutaliteterne i den ældre malerkunsts skildringer af bibelske og historiske begivenheder. Ikke desto mindre vil jeg hævde, at 1960'erne mere end nogen tidligere periode står for en visuel kobling fra kunstnerisk, æstetisk og socialt oprør til voldelig revolution. Og at denne kobling lever videre i De Unge Vildes værker.



Figur 150: Wilhelm Freddie *Psyko-fotografisk fænomen. Verdenskrigens faldne*, 1936

Skal jeg imidlertid pege på en afgørende forskel mellem 60'er-kunstens og De Unge Vildes omgang med det voldelige og destruktive, vil det ikke handle om en højere grad af seksualisering og brutalitet i 1980'erne. Det vil snarere handle om, at den voldelige handling for De Unge Vilde fortrinsvis er noget *retrospektivt*, som netop ikke udføres i nuet, men først og fremmest skildres i maleriet som en form for eviggørelse af *fortidens* mere eller mindre revolutionært begrundede voldelige handlinger. Skønt også De Unge Vilde dyrkede performancen, er det først og fremmest det udødelige materialiserede værk, der anvendes til at udødeliggøre og materialisere fortidens mere eller mindre 'revolutionære' voldshandlinger som en form for dokumentation. I forlængelse af denne iagttagelse giver det også mening, at de værker, som blandt andre Nina Sten-Knudsen og Claus Carstensen indsendte sammen med et manifest³⁸⁷ som del af et kollektivt bidrag til antologien

³⁸⁷ Carstensen et al. 1981. Manifestet er ikke underskrevet, og det er således usikkert,

Platform i 1981, netop var fotografier af ækle motiver, der således fremstod som indfanger af øjeblikkets brutalitet fæstfrosset via dokumentaristens foretrukne medium.

hvilke kunstnere der medvirkede. Nina Sten-Knudsen skriver i en mail fra 1.3.2016: ”Jeg husker kun Anette, Peter og Claus i den forbindelse, men måske var Søren Jensen også med, og måske Berit - spørg Claus, han ved det garanteret.” Claus Carstensen skriver i en mail fra 2.3.2016: ”Så vidt jeg husker, så blev vi fra Super 8 (dvs. den professorløse skole på Billedkunstskolerne på Kunstakademiet: Anette Abrahamsson, Peter Bonde, jeg selv, Berit Jensen, Søren Jensen og Nina Sten-Knudsen) inviteret af Henrik S. Holck til at ”overtage hans sider” i antologien. Søren Ulrik, der var medredaktør på antologien, blev ret fortørnet over at vi stillede med et ultimatum: alt eller intet og ingen redigering af bidraget. En del af vores bidrag var netop dette manifest.” Carstensens erindring clasher i øvrigt med Thomsens, idet denne mener at have inviteret kunstnerne på opfordring fra Lillian Polack. (Thomsen 2010)

4.2 Mod en afsløring af modernismen

Umiddelbart lyder akademielevernes afviste fællesbidrag³⁸⁸ til *Platform* i øvrigt til at falde i tråd med netop Wieneraktionisternes æstetik. Eksempelvis havde Nina Sten-Knudsen udført nogle body-art fotos, hvor hun efter eget udsagn ”skar hul i mig selv, og jeg snørede min hud ind med ståltråd, så den fik forskellig farve, og så fotograferede jeg det.”³⁸⁹ Søren Ulrik Thomsen var en af redaktørerne på *Platform* og fortæller blandt andet:

*”I stedet for at aflevere hver sit bidrag, krævede akademieleverne (...), at stakken med deres billeder og tekster skulle betragtes som ét fælles bidrag, der skulle antages samlet eller slet ikke. Det gjorde mig vred, for dét ultimatum betød jo reelt, at redaktionen ikke måtte redigere, og det gjorde mig så meget des mere vred, som jeg bestemt ikke brød mig om ét par af bidragene, dels nogle meget voldsomme og ubehagelige billeder af muterede kønsorganer, dels et billede af Claus Carstensen, der sad og spillede pik foran videoen. Dette fælles bidrag var så ledsaget af et kollektivt forfattet, kritisk manifest, som var ret aggressivt overfor hele Platform-projektet og ville værne om den kunstneriske undergrunds ’autencitet’, der åbenbart trivedes bedre på Det Kongelige Danske Kunstakademi end på det stygge mahogniforlag Gyldendal.”*³⁹⁰

Udover at gøre os klogere på karakteren af nogle af værkerne peger Thomsen i sin kommentar på den ambivalente position, kunstnerne indtager overfor *Platform*-udgivelsen i kraft af deres medsendte manifest. I lighed med de fleste bevægelser blandt det 20. århundredes avantgarder er kunstnerne dybt afhængige af lige præcis dén kunstinstitution og dét ”stygge mahogniforlag”, som de med deres tekst søger at skrive sig op imod. Hvor ”aggressive”, kunstnerne reelt stillede sig overfor projektet, kan i øvrigt diskuteres. Sandt er det dog, at kunstnerne indleder deres tekst med at påpege projektets kommercielle karakter:

”Et projekt som den her foreliggende bog bærer præg af at være den skummede fløde fra nogle bevægelser i generationen mellem 15 og 25 der, – endnu usikkert formuleret og på et eksperimenterende stade – allerede fungerer som en mode eller stil og derved

³⁸⁸ Hvoraf jeg kun har haft mulighed for at se Nina Sten-Knudsens bidrag

³⁸⁹ Poulsen 2010: 212

³⁹⁰ Thomsen 2010

fremstår som det der er oppe i tiden. Farerne ved at deltage i et sådant projekt er helt øjensynlige og ligetil. På det kulturelle marked er der opstået et vakuum. Dette vakuum skal fyldes, og hvad er lettere end at fylde det med 68-oprørernes 'potentielle arvtagere'. Derved opsuges og pacificeres de første spæde tilløb til noget der kunne ligne en kritik, samtidig med at prestigen og profitten af at have lanceret disse 'arvtagere', stiger.”³⁹¹

I kunstnerens øjne handler hele projektet om at ”skumme fløden” af en ny kunstnerisk ”generation”, som ”allerede fungerer som en mode”, og som herved mister sin gennemslagskraft som kritikere for i stedet at blive et fænomen, som andre – i dette tilfælde forlaget Gyldendal, men man kunne lige så vel pege på museerne – kan profitere af. Kunstnerne retter hermed fokus mod et centralt problem for avantgarden, nemlig dét at avantgardebevægelsernes iver efter at positionere sig i forhold til andre kunstneriske og/eller avantgardistiske bevægelser også indebærer en indskrivning i den kanoniserede kunsthistorie, som kunstinstitutionen står for, og som dermed er styret af markeds kræfter og forestillinger om særlig kulturel dannelse.

Uomgængeligt er det imidlertid, at kunstnerne i forbindelse med *Plat-form* både i kraft af deres mere eller mindre abjekte værkbidrag og gennem selve den handling, der ligger i at producere et manifest, påtager sig en måde at være kunstner på, som vi kender fra avantgarden. Dette bemærkes da også hos Thomsen, der videre skriver:

”Både den dér institutionskritik og hele ideén med at aflevere et kollektivt bidrag var jo reminiscenser fra 70ernes crossover mellem æstetik og venstrefløjsretorik. Men akademielevernes hellige surmuleri over at havne i noget så borgerligt som en Gyldendal-antologi var ikke helt renfærdigt, for hvis de virkelig havde været så cool undergrund, at de var helt kolde i røven overfor officiel anerkendelse, ja, så havde de selvfølgelig bare sagt nej til at deltage og udelukkende udstillet på deres egne præmisser i et kælder-galleri på Nørrebro. Men sådan er det aldrig: Man vil gerne høste fordelene ved at være med, og samtidig vil man også lige signalere, at man faktisk er for fin til det.”³⁹²

Hvad Thomsen imidlertid overser, er, at kunstnerne i deres tekst rent faktisk peger på det umulige i at fornægte kunstinstitutionen. Dette er, som

³⁹¹ Carstensen et al. 1981

³⁹² Thomsen 2010

de skriver, ”på det nuværende historiske stadiet umuligt”, eftersom ”’Revolutionen’ allerede [er] indgået i den offentlige bevidsthed som et kulturelt fænomen, og dermed fremtræder som kunstinstitution.” Med andre ord er den revolutionære brutalitet, der bar 60’er-kunstnerne frem, blevet så integreret i kulturlivet – og måske også i hverdagslivet? – at den ikke længere virker revolutionær, men tværtimod er lige så kommerciel som alt muligt andet. Allerede Andy Warhol havde blik for dette, da han i 1972 inddrog Mao og i 1977 det kommunistiske hammer & segl i sin serielle praksis helt på linje med Marilyn Monroe, Jackie Kennedy og Campbell Soup (figur 151).



Figur 151: Andy Warhol *Mao 91*, 1972

Teksten til *Platform*'s redaktion er dermed ikke kun at forstå som kunstneres forsøg på kollektivt at vise flaget og gøre op med forestillingen om dem som ”en bevidstløs og resigneret NÅ-generation uden utopi og historisk perspektivering”,³⁹³ som det hedder i deres tekst. Tværtimod bruger de sidste halvdel af manifestet på at kommentere dét, de kalder ”den modernistiske æstetik”, hvis ”former eller genrer” de ikke vil ”overtage (...) ukritisk”, eftersom en sådan overtagelse ville føre til ”en kunst der fremtræder som autonom og reaktionær”. Kunstnerne taler i stedet for en historisk

³⁹³ Her henviser de til *NÅ!80*, som var en fælles manifestation af teater, lyrik, musik og billedkunst afholdt i Huset i Magstræde 11.-12.10.1980 og arrangeret af Michael Strunge, Jens Fink-Jensen, Lillian Polack, Rumle Hammerich, Synne Rifbjerg og Linda Wendel. De to sidstnævnte var også med i *Platform*'s redaktion, mens Lillian Polack iflg. Søren Ulrik Thomsen havde andel i, at de unge kunstnere fra akademiet blev opfordret til at indsende et bidrag til antologien. (Thomsen 2010)

bevidst og kritisk recirkulering af modernismens virkemidler og afslutter manifestet med ordene ”En modernistisk kritik der er ahistorisk slører mere end den afslører”. Således præsenterer de sig som en gruppe, der nok tager forestillingen om 80’ernes ’nye generation’ på sig, men som ikke blot har til formål at efterfølge, men først og fremmest at *afsløre* de tidligere generationers iboende svagheder og mulige udvanding. Hermed åbner de sig såmænd både for Linda Hutcheons lovprisning af parodien som refleksiv gentagelse og for hendes forestilling om en historiografisk metafiktion, der i dette tilfælde vil udfolde sig udenfor det litterære som en historiebevidst og ’kildekritisk’ parafraserende eller stilciterende praksis. Og for rollen som Kierkegaardske ironikere, Žižekske symbolnedbrydere og Heideggerske undersøgere af fænomenernes glemte oprindelse.

4.3 En samtidskunst uden samtid

Med *Platform*-manifestet foregriber kunstnerne i og for sig den holdning til fortidens og især modernismens kunst, der synes at få fuld skrue med *Kniven på hovedet* året efter. Som Claus Carstensen udtaler i 1987, har 80'ernes nye maleri imidlertid snarest været at opfatte som "et medietrip som springbrædt",³⁹⁴ hvilket måske til dels kan forklare de tidlige 80'er-værkers præg af hastværk, fjolleri og sjusk. Til gengæld synes der hos De Unge Vilde (mens de stadig er både unge og vilde) som nævnt at pågå en dyrkelse af former og genrer fra en mere eller mindre fjern fortid, og også på et teknisk niveau synes det snarere at være de ældre velkendte medier, der opdyrkes, end eventuelle nye – faktisk er det påfaldende, i hvor ringe grad De Unge Vilde synes at interessere sig for at udvikle nye teknikker, eller for den sags skyld nye æstetiske virkemidler. Opbuddet af håndtrykte plakater og motiver med gammeldags håndholdte redskaber er i hvert fald slående i betragtning af, at De Unge Vilde skaber deres værker, samtidig med at danskerne begynder at spille de første groftpixelerede udgaver af *Donkey Kong* på *Arcade*-spillemaskinen (1981), stene *Tetris* på *Commodore 64*'eren (1984) og købe bib-bib spil til deres børn (1980).³⁹⁵

I kontrast til denne gryende medievirkelighed – og ikke mindst til den begejstring for de nye muligheder, der i sin tid fik Eks-skolens medlemmer til for eksempel at producere sribet af film i det dengang helt nye *Super 8*-format³⁹⁶ – fremstår De Unge Vildes kunstneriske projekt netop som tilbageskuende, lejlighedsvis endog gammeldags storladent, når allegoriske motiver og længst kanoniserede genrer genoptages.³⁹⁷ Denne tilbageskuen er allerede antydnet i *Platform*-manifestet, hvor kunstnerne jo netop taler for en kritisk omgang med det kunsthistoriske arvegods. Videre forklares den af Torben Christensen som afslutning på hans katalogtekst til *Kniven på hovedet*:

"Det kan nok være svært at få øje på en klar strategi [i det nye maleri], og det overtryk, der øjeblikket er i malerbøtterne, må da også betragtes som et overgangsfænomen på vejen mod en ny

³⁹⁴ Carstensen citeret i: Stjernfelt & Tøjner 1989: 15

³⁹⁵ For info om udviklingen indenfor spillekonsoller o.lign. i 1980'erne, se: <http://tvspil.dk/historie/kapitel4.shtml> (læst online 23.2.2016)

³⁹⁶ Ørum 2009: 20

³⁹⁷ Foruden de allerede nævnte genrer som landskabsmaleriet (Bonde, Sten-Knudsen etc.) og det mytologiske maleri (Ellegaard), kan der peges på Frandsens portrætter af Carstensen, Bonde og Nørgård samt Nørgårds allegoriske gruppeportræt af Værkstedet Værst og hans øvrige portrætter af kunstnerkolleger.

tolerance, der henter sit stof fra en horisontal bevidsthed. Billedproduktionen er ikke primært en værkproduktion, eklekticismen er ikke et udtryk for tilbagevenden til det darwinistiske maleri, men er en distanceret arkæologi, der ikke mindst henter sin kraft i en grundlæggende ironi og skepsis over for traditionen.”³⁹⁸

Allerede her – ved selve afsættet for De Unge Vildes sejrsgang i dansk kunsthistorie – pinpointer Torben Christensen en række af de karakteristika, der gør De Unge Vilde så svære at få greb om i en kunsthistorisk ’isme-efter-isme’-fortælling: Der savnes ”en klar strategi”; der er ”overtryk i malebøtterne”; og i lighed med Carstensens senere kommentarer om maleriet som ”springbrædt”, taler også Christensen om ”et overgangsfænomen”. Dette overgangsfænomen er imidlertid ikke tilbageskuende i et forsøg på at genskabe fordums storhed, men skal nærmere forstås som et udslag af ”en distanceret arkæologi” baseret på ”en grundlæggende ironi og skepsis” overfor den kunsthistoriske tradition. Således er vi tilbage ved Jamesons udlægning af pastichen som en gengivelse af en fortid, man ikke har nogen reel forbindelse til, og ved Hutcheons fremhævelse af ironien som en særlig postmoderne strategi. Ordvalget ”distanceret arkæologi” synes også at være illustreret i Nina Sten-Knudsens henvisninger til en særlig autentisk naturtilstand, som vi har set i kapitel 2.

Christensen (og antagelig også kunstnerne bag *Platform*-manifestet året før, som formentlig alle var med på *Kniven på hovedet*) broderer her desuden videre på en af tidens hotte teoretikere; nemlig Achille Bonito Oliva, der i 1980 lancerede begrebet *Transavanguardia* – ’hinsides avantgarden’. I sin bog *La Transavanguardia Italiana* langer Oliva ud efter kunsthistorikeres tendens til at skrive kunsthistorie baseret på ”lingvistisk darwinisme”; en *survival of the fittest*-tænkning, der forudsætter at kunstens udvikling følger en kronologisk fremdrift, hvor de kunstneriske teknikker og udtryk konstant forfines og forbedres.³⁹⁹ Ifølge Oliva er det ved indgangen til 80’erne ikke længere muligt at være avantgardist. Otte årtier med skiftende avantgardebevægelser har nemlig resulteret i en nærmest endeløs liste over kunstneriske strategier og teknikker, som ikke længere er *comme il faut* blandt progressive kunstnere, eftersom kunstinstitutionen for længst har taget dem til sig. Fortællingen om den fremsynede kunstner, der lader sit opgør med kunstinstitutionen tale gennem det enkelte værk, er ikke længere mulig. Kunstnerne er derfor henvist til en position som ”nomader”, der rejser frem

³⁹⁸ Christensen 1982: 13

³⁹⁹ Oliva 1980: 5-6. Michael Moores oversættelse lyder: ”Linguistic Darwinism”.

og tilbage i kunsthistorien og plukker af de indtryk, der inspirerer dem.⁴⁰⁰ I dette ræsonnement indgår også en præmis om en tid, der er sat i stå; et nulpunkt à la Fukuyamas *End of History* og ikke mindst Dantos *End of Art*, hvorefter ingen længere for alvor kan tale om *samtidskunst*.

⁴⁰⁰ Oliva 1980: 13. Michael Moores oversættelse lyder: "The *trans-avantgarde* means taking a nomad position".

4.4 Fra dogmatisk avantgardisme til aktiv nihilisme

Når Christensen videre taler om ”en grundlæggende ironi og skepsis over for traditionen”, læner han sig i virkeligheden op ad Olivas indkredsning af den nye kunstnerrolle, som hos Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner ram-mende benævnes ”aktiv nihilisme”.⁴⁰¹ Ifølge Oliva har de nye kunstnere for længst erkendt, at enhver form for mening og værdi er konstrueret, hvilket i al sit nihilistiske sortsyn mimer den Kierkegaardske ironikers erkendelse af, at alt er tomt og indholdsløst:

*”I Forhold til en taabelig Viden, der veed Besked om Alt, er det ironisk rigtigt at gaae med, at være henrykt over al denne Viis-dom, at anspore den ved sit jublende Bifald til bestandigt at stige høiere og høiere i bestandig høiere og høiere Galenskab, skjønt Ironikeren er sig bevidst, at det Hele er tomt og indholdsløst.”*⁴⁰²

Sådan skriver Kierkegaard. Og også hos Oliva synes kunstnerne at være fuldstændig på det rene med, at århundreders erkendelser og afsløringer af altings ’mening’ er et falsum. Ikke desto mindre vedbliver kunstnerne ifølge Oliva med at konstruere nye meninger gennem deres værker. De vedkender sig, at den såkaldte ’mening’ *kan ligge på et lille sted* – i det enkelte værk – og er for så vidt netop *aktive* i deres insistensen på at fremstille stadigt nye værker af den gamle kunsts vraggoods.⁴⁰³

For så vidt kan vi til en vis grad betragte De Unge Vilde som trans-avantgardister, idet de netop kombinerer de smuldrende ideologiers ironi og nihilisme med et omfattende og åbenlyst genbrug fra den kunsthistorie, der angiveligt har nået sit nulpunkt. I sin egen selvforståelse retter Oliva her-med sine skyts mod avantgarden, som i hans øjne har antaget et diktatorisk præg, og som dermed læner sig op ad dét, der hos Søren Ulrik Thomsen siden er blevet benævnt *avantgardisme*: en bekenden sig til et bestemt vær-disæt snarere end en egentlig kunstnerisk praksis, der rækker ud over ønsket om at positionere sig i rollen som fortrop.⁴⁰⁴

Kigger man Olivas teori lidt efter i sømmene, synes han imidlertid at basere sin avantgardekritik på en noget unuanceret definition af avantgarde. Desuden udfordres Olivas avantgardebegreb hos De Unge Vilde sideløben-de med deres mange øvrige agendaer. Inden vi vender tilbage til de danske

⁴⁰¹ Stjernfelt & Tøjner 1989: 27

⁴⁰² Kierkegaard 1841: 265

⁴⁰³ Stjernfelt & Tøjner 1989: 27

⁴⁰⁴ Thomsen 2005: 127, 133, 139, 150

80'er-kunstnere og deres vildveje udi avantgardistiske eksperimenter, giver det derfor mening at zoome yderligere ind på Oliva og herfra brede avantgardediskursen ud.

Oliva præsenterer 70'erne som en kunstens krisetid, hvor der så at sige ikke er mere nyt at prøve af. Her er det naturligvis vigtigt at bide mærke i den tid og den avantgardediskurs, Oliva skriver sin bog i: Oliva er i sagens natur ikke bekendt med den danske avantgardeforsker Tania Ørums (f. 1945) meget senere argumenter for flere sideløbende avantgarder,⁴⁰⁵ hvilket ellers må siges at udfordre den hos Oliva så forhadte *lingvistiske darwinisme*. Han kender for den sags skyld heller ikke til den hollandske avantgardeteoretiker Hubert van den Bergs (f. 1943) udlægning af avantgarden som et såkaldt *rhizome*; et netværk af personer, steder, udgivelser og begivenheder.⁴⁰⁶ En forholdsvis ny udgivelse i Olivas tid er til gengæld den tyske litteraturforsker Peter Bürger's (f. 1936) bog *Theorie der Avant-Garde* fra 1974. Bogen er udkommet ad flere omgange og dens pointer revideret i flere artikler, der imidlertid først er udkommet længe efter *La Transavanguardia Italiana*.⁴⁰⁷ Som Tania Ørum opridses i indledningen til sin bog *De eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid* (2009), skildrer Bürger i første omgang avantgarden i to faser: en *historisk avantgarde*, der udfolder sig før og så vidt muligt under 2. verdenskrig og er baseret på modernismens bevægelser og manifester, og en *neoavantgarde* med start omkring 1945. Den historiske avantgarde har i Bürger's øjne udviklet sig "fra et opgør med kunstværket til en kritik af kunsten som institution og videre til en kritik af samfundet og endelig til en revolutionær proces", som Ørum ganske præcist har beskrevet det.⁴⁰⁸ Denne revolutionære proces vurderer Bürger i 1974 imidlertid som fejlslagen, og han klandrer i samme åndedrag neoavantgarden efter 1945 for at have mangedoblet denne mislykkethed ved at institutionalisere avantgardens oprindelige, revolutionære potentiale.⁴⁰⁹ Skønt Oliva ikke nævner Bürger i sin bog, forekommer det oplagt, at hans kritik af avantgarden et langt stykke er inspireret af Bürger's kritik af neoavantgarden. Dette vil også give mening i lyset af, at neoavantgarden hos Bürger netop markerer et brud med den kronologiske kunsthistorieskrivnings linearitet – dens lingvistiske darwinisme, om man vil – og således markerer et nulpunkt, hvorfra kunsten såvel som kunsthistorieskrivningen skal rejse sig og finde en ny form. For så vidt kan Olivas transavantgarde opfattes som en form for livline, der redder kunsten fra mange års neoavantgardistisk dødvande ved at demonstrere, at

⁴⁰⁵ Ørum 2009: 20

⁴⁰⁶ van den Berg 2005: 32

⁴⁰⁷ Bürger 2001; Bürger 2010

⁴⁰⁸ Ørum 2009: 23

⁴⁰⁹ Bürger 1974: 67-73

kunsten ”i lyset af Verdens uforanderlighed (...) ikke er for fremskridtet, men temmelig *fremskridtsvenlig*.”⁴¹⁰ Hermed formår kunsten, i Olivas øjne, at generobre sine metafysiske aspekter fra tiden før avantgarden:

*”Ligesom 70’erne har bragt dogmernes dramatiske stivhed til ende, ligeså har de seneste få års kunst gjort en ende på den følelsesmæssige, moralistiske stivhed i den tidligere kunstform og har hermed bragt kreativiteten tilbage i det mobile territorium af en erfaring, der ikke længere er retorisk men fragmentarisk og metafysisk.”*⁴¹¹

Den tilendebringelse af det dogmatiske, som 70’ernes kunst tilsyneladende har været eksponent for i Olivas øjne, ekkoer af Lyotard: Også hos Lyotard fremhæves 60’ernes og 70’ernes kunstscene som det modsatte af dogmatisme; nemlig åbenhed og løsrivelse fra modernismens programmer. Som vi har set i det forudgående kapitel, er det for Lyotard netop i minimalismens antydning af formålsløs praksis, at vi aner konturerne af noget større, sublimt. For Oliva er minimalismen dog næppe et eksempel til efterfølgelse. Faktisk virker det snarere, som om han anser den mere konceptuelle kunst for at være fastfrosset i indforståetheder; men derfor kan den stadig godt tjene som et nødvendigt skridt på vejen til en løsrivelse fra modernismens dogmer. Intet tyder i øvrigt på, at Oliva i særlig grad interesserer sig for det sublime. Snarere skildres transavantgarden hos Oliva som en kunstform, der så at sige ’er noget i sig selv’ uden at være afhængig af hverken publikums interaktion eller nogen som helst form for produktivitet eller funktionalitet.⁴¹² Og interessant nok er det hos Lyotard i antydningen af, at det ’nye’ alligevel ikke er nyt – og ikke i en transavantgardistisk cirkulering af alt gammelt på lige vilkår – at en postmoderne kunst kan opnå sin berettigelse.⁴¹³ Således er de to teoretikere måske nok enige om, at dele af 70’ernes kunst har en berettigelse – men ikke om, hvor vidt den er af væsentlig kunstnerisk kvalitet. Kun betoningen af et nødvendigt opgør med modernismen og den historiske avantgarde synes at forene dem.

⁴¹⁰ Oliva 1980: 7. Michael Moores oversættelse lyder: ”in the face of unchangeability of the world (...) is not for progress but rather *progressive*.”

⁴¹¹ Oliva 1980: 42. Gwen Jones’ engelske oversættelse lyder: “Just as the 70s have put an end to the dramatic rigidity of dogma, so the art of these past few years has done away with the emotional, moralistic rigidity of the previous art form, bringing creativity back into the mobile territory of an experience which is no longer rhetorical but fragmentary and metaphysical.”

⁴¹² Oliva 1980: 7-9

⁴¹³ Se evt. kap. 2 samt Lyotard 1984b; Brøgger, Bukdahl & Heinsen 1985

Når man læser sig igennem *La Transavanguardia Italiana*, kan man til tider få det indtryk, at den version af avantgarde, Oliva kritiserer, på én gang er repræsenteret ved en kunst, der er aktuel i hans samtid eller en meget nær fortid, og ved en avantgarde, der ligger længere tilbage i tiden end 1960. Denne iagttagelse går faktisk ganske godt i spænd med en meget senere udlægning af neoavantgarden; nemlig dén, som den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster (f. 1955) præsenterer i sin bog *The Return of the Real* fra 1996: Heri argumenterer Foster for, at Verden ikke har været parat til den historiske avantgardes projekt før omkring 1960. Man kan derfor ikke tale om nogen *neoavantgarde* før dette tidspunkt og bør i øvrigt se neoavantgarden som en genoptagelse og fortløbende fuldbyrdelse af den historiske avantgardes projekt: at udfordre og udvikle kunstinstitutionen.⁴¹⁴ Ligesom Bürger ser Foster altså den seneste avantgarde som en fortsættelse af den historiske avantgardes projekt; men hvor Bürger betragter denne fortsættelse som fejlslagen (og i øvrigt noget tidligere), identificerer Foster den som en frugtbar fuldbyrdelse.

Med Fosters *pointe in mente* virker det ikke så mærkeligt, hvis dén avantgarde, Oliva observerer i 60'erne, ligner den historiske avantgarde. Dog er der intet i Olivas øvrige publikationer, der tyder på, at han har været hverken tæt på eller særligt optaget af at foregribe Fosters pointer.⁴¹⁵ Og i det hele taget er det temmelig tvetydigt, *hvilken* avantgarde Oliva egentlig ønsker et opgør med. Hvorom alting er, synes Olivas kritik af avantgarden et langt stykke at være rettet mod en avantgarde, der måske mere svarer til dén, som den amerikanske essayist og kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994) definerer i sit berømte essay *Avantgarde and Kitsch* fra 1939. Blot deler Oliva næppe Greenbergs utilslørede begejstring for denne avantgarde til fulde.

Ud fra et ret åbenlyst marxistisk afsæt beskriver Greenberg i sit essay, hvordan "avantgardens udvandring fra det borgerlige samfund til bohemetilværelsen også indebar udvandring fra kapitalismens markeder, hvor kunstnere og forfattere var blevet kastet ud, da aristokratiets mæcenstøtte svigtede."⁴¹⁶ Avantgardekunstneren er følgelig at betragte som en outsider, hvis værker ikke umiddelbart tilgodeser efterspørgslen på kunstmarkedet eller følger den klassebestemte dannelsesstanke, der lå til grund for 1800-tallets og det tidlige 1900-tals kulturinstitutioner.⁴¹⁷ Som Greenberg – og mange senere teoretikere – peger på, er avantgardens uafhængighed af samfundets elite imidlertid yderst kortvarig, idet avantgardens status af 'fortrop' og out-

⁴¹⁴ Foster 1996: 25-40

⁴¹⁵ Se fx: Oliva 1976 og Oliva 1982

⁴¹⁶ Greenberg 1939: 322 (overs. Marianne Ajana)

⁴¹⁷ Himmelstrup 2013: 38-41, 139-144

sider bliver til en del af den sociale kapital hos ”en elite blandt samfundets herskende klasse, hvortil avantgarden selv mente, at den havde kappet alle broer, men som den ikke desto mindre hele tiden har været bundet til af en gylden navlestreng.”⁴¹⁸

Avantgardens afhængighed af en pengestærk elite ændrer dog ikke ved dens position som ”den kultur, der er i støbeskeen”, og som ”masserne” er ”mere eller mindre ligeglade med”.⁴¹⁹ Avantgarden er i Greenbergs optik én kunstform, som i sit udgangspunkt opererer løsrevet fra samfundet og dermed er i direkte modsætning til en mere kommerciel og letfordøjelig pseudokunst, som han i stedet definerer som kitsch. Greenbergs version af avantgarde ”imiterer kunstens processer”,⁴²⁰ hvilket indebærer, at den tillader ”det genkendelige, det mirakuløse og det sympatiske” – som ellers er et af kitschens fornemmeste træk – så længe det ”projekteres ind i det [værket – her Picassos maleri, der for Greenberg er repræsentativt for avantgardekunst] af den tilskuer, der reagerer tilstrækkelig følsomt i relation til de plastiske værdier”.⁴²¹ Den Greenbergske avantgarde er dermed en kunstform, der kræver noget (’tilstrækkelig følsomhed’) af sin beskuer, hvorimod kitsch ”imiterer dens [kunstens] virkninger” og er så letforståelig, ”at identifikationer straks er åbenbare, og uden at tilskueren skal gøre sig nogen som helst anstrengelser”⁴²². Skåret ud i pap er avantgarde altså kunst, fordi den er *krævende*; mens kitsch er umiddelbar, tilgængelig for alle og dermed *underlødigt*.

I modsætning til denne avantgardedefinition taler Oliva i sin introduktion af transavantgarden varmt for en type kunstværker, der lader til at læne sig op ad Greenbergs kitschbegreb (figur 152-154):

”De kunstnere fra 70’erne, som jeg kalder trans-avantgarde [Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria og Mimmo Paladino, der alle bryder igennem i slutningen af 70’erne og præsenteres med mange værker i Olivas bog] har genopdaget muligheden for at skabe værker, der står klart frem gennem præsentationen af et billede, der på én gang er mysterium og løsning. På den måde kommer kunsten af med sin formørkede og problematiske side, dens rene undersøgelse, til fordel for en visuel solaritet [solaritá], der giver mulighed for at realisere veludførte arbejder, i hvilke værket virkelig fungerer som en look-

⁴¹⁸ Greenberg 1939: 325 (overs. Marianne Ajana)

⁴¹⁹ Greenberg 1939: 325 (overs. Marianne Ajana)

⁴²⁰ Greenberg 1939: 331 (overs. Marianne Ajana)

⁴²¹ Greenberg 1939: 330 (overs. Marianne Ajana)

⁴²² Greenberg 1939: 330 (overs. Marianne Ajana)

tamer i den forstand, at det tæmmer beskuerens rastløse blik, der er vant til avantgardens åbne værk; den overlagte ufuldstændighed i en kunst, der er afhængig af beskuerens mellemkomst for at blive fuldbragt.”⁴²³

Efter alt at dømme, er ”avantgardens åbne værk”, som Oliva her langer ud efter, ensbetydende med 60’ernes og 70’ernes konceptkunst; om end i en noget luftig definition: en kunst, der er idébaseret, og som kun kan opleves, hvis man som publikum er bekendt med den bagvedliggende idé. En nærliggende tanke er, at Oliva med sin afvisning af det konceptuelle sigter til minimalismen, der ofte udlægges som en reaktion mod ekspressionismen og andre ismer, der tager kunstnerens følelsesliv og fantasi i betragtning.⁴²⁴ Yderligere er det oplagt, at Oliva som italiener peger på landsmænd som Piero Manzoni og hans samtidige, hvoraf en del forbindes med *Arte Povera*, der fra slutningen af 60’erne satte nye standarder for italiensk og snart også international kunst med sin insisteren på industrielle og hverdagslige genstande.⁴²⁵ Således er Olivas kritik altså rettet mod en kunst, som ligger efter Greenbergs definition af avantgarden, og som måske kan ses som en form for radikalt efterspil til modernismens udvidelser af kunstbegrebet: en kunst, der endeligt har sluppet det følelsesladede såvel som det figurative. Hvor Greenbergs kitsch er en kunstform, der ”fortæller en historie”,⁴²⁶ er Olivas transavantgarde en ”look-tamer”, hvilket med et udtryk lånt fra Lacan beskriver en kunst, der umiddelbart fænger hos et publikum, der gerne må være forudsætningsløst i Greenbergs forstand.⁴²⁷ For så vidt er Oliva langt fra afvisende overfor en kunst, der er både letafslæselig og underholdende.

De Unge Vildes værker – malerierne især – er et langt stykke både letafslæselige og underholdende og låner i lighed med de italienske transavantgardisters gerne fra tidligere tiders kunst. De Unge Vilde producerede gerne i serier og gerne i et tempo, der var så højt, at man med en vis ret kan tale om masseproduktion – hvad værkernes tvivlsomme finish og det

⁴²³ Oliva 1980: 14. Michael Moores engelske oversættelse lyder: “The artists of the 70s, whom I call the trans-avantgarde, have rediscovered the possibility of making the work clear through the presentation of an image which is simultaneously enigma and solution. In this way art loses its nocturnal and problematic side, its pure inquiry, in favor of a visual solarly which means the possibility of realizing works well-made, in which the work really functions as a look-tamer, in the sense that it tames the restless glance of the spectator, used to the avant-garde’s open work, the planned incompleteness of an art which needs the spectator’s intervention to be brought to perfection.”

⁴²⁴ Ferrari 1999: 118

⁴²⁵ Ferrari 1999: 120

⁴²⁶ Greenberg 1939: 330 (overs. Marianne Ajana)

⁴²⁷ Oliva 1980: 8



Figur 152: Francesco Clemente *Due orrizzonti, mille*, 1978/80



Figur 153: Enzo Cucchi *Un' imagine oscura*, 1982



Figur 154: Sandro Chia *How Many Stories for a Kiss?*, 1979

faktum, at de ind imellem blev udstillet, før malingen var tør, da heller ikke camouflerede. For så vidt kan man tale om De Unge Vildes malerier som 'dårlig kunst' eller ligefrem *ikke-kunst*. Nina Sten-Knudsens inddragelse af sofastykkets klassiske dyremotiver ("det genkendelige") garneret med neonfarvernes udprægede kunstighed ('det masseproducerede') kan desuden tolkes som kitsch skabt med fuldt overlæg. På den anden side peger værkerne i både malemåder og med inddragelsen af de mange 'håndholdte' redskaber

som økser og hammere som nævnt i det forrige kapitel meget tydeligt på håndens arbejde snarere end på serieproduktionens metoder – også selvom Nina Sten-Knudsens installation *Økser* fra 1979 (figur 155) med sine serielle gentagelser af øksens form ”skylder minimalismen en del”, som det hedder i en katalogtekst af kunsthistorikeren Øystein Hjort (1938-2014) fra 1988.⁴²⁸ Man kan desuden overveje, om ikke overfloden af kunsthistoriske referencer og letaflæselige tegn hos De Unge Vilde trods alt er kombineret på måder, der snarere peger mod noget akademisk og subtilt end mod noget decideret letfordøjeligt. En sådan læsning af værkerne har i hvert fald været oppe i tiden, hvor kunstkritikere og museumsfolk (og lejlighedsvist kunstnerne selv) ikke har tøvet med at koble værkerne til semiotiske og poststrukturalistiske teoridannelser.⁴²⁹ Vi kan videre pege på, hvordan parafrasen – som vi har set i afhandlingens første hovedkapitel – rent faktisk kræver en omfattende baggrundsviden i form af kendskab til specifikke detaljer i specifikke kunstværker af sit publikum.

Hvorom alting er, undlader Oliva at gå ind i den slags overvejelser i sin lovprisning af transavantgardisternes umiddelbarhed. De værker, han hylder som værdige og tiltrængte afløsere for en træt avantgardisme, har – i det mindste i Olivas udlægning af dem – en del til fælles med den Greenbergske kitsch.

⁴²⁸ Hjort 1988: 6

⁴²⁹ Dette er udtalt i: Stjernfelt & Tøjner 1989. Men også i *Uden titel. De unge vilde*-kataloget figurerer navne som Jean Baudrillard, Mario Perniola og Per Aage Brandt på en orienterende litteraturliste (Sørensen 1983: 19). Flere af tidens stemmer husker desuden Claus Carstensen for endog ret langhårede akademiske udlægninger af tidens kulturlandskab, hvorfor Stjernfelt og Tøjner i deres tilbageblik på årtiet også udlægger ham som ”den senere chefideolog for de ’vilde malere’”. (Stjernfelt & Tøjner 1989: 9)



Figur 155: Nina Sten-Knudsen *Økser*, 1979

4.5 Transavantgardisten som et særligt individ

Ikke desto mindre lægger Oliva temmelig mange kræfter i at definere kunstneren – transavantgardisten – som noget mere og større end blot en serieproducent af kitschet underholdning for masserne. I Olivas øjne er den ideelle kunstner ganske vist en nomade, der imiterer og parafraserer tidligere tiders kunstnere. Kunstneren må imidlertid selv være til stede som subjekt i sit eget værk – som ”immaginario”, hvilket Oliva ganske vagt definerer som en særlig individualitet, der kaster om sig med symboler og associationer fra kunstnerens særlige, frie og udogmatiske selv.⁴³⁰ Også her er Oliva formentlig ude i et ærinde, der handler om at afvise minimalismens nøgterne og ’upersonlige’ serialitet. Således bebrejder Oliva på den ene side 70’ernes konceptuelle og minimalistiske kunstnere deres ”romantiske” insisteren på at lade noget være ufortalt i deres værker, så beskueren selv er tvunget til at interagere i værket for så at sige at færdiggøre det. Han klandrer samtidig avantgardekunstneren for at være for bevidst om sin position som del af en bevægelse, der er ”født af den lykkelige vished om at tage del i historiens fremdrift, *i en storslået skæbne og fremdrift*”⁴³¹ og dermed bidrage til den tendens til lingvistisk darwinisme i kunsthistorieskrivningen, som Oliva angiveligt søger at gøre op med. På den anden side virker hans syn på den transavantgardistiske kunstner også noget romantiseret:

*”Værket bevarer sit flow fra den bagvedliggende proces, fra dets væren aktiv i udkanten af en subjektivitet, der aldrig synes at blive eksemplarisk, men snarere bevarer et element af tilfældighed, af en åbning i feltet – ikke avantgardens romantiske beruselse af det grænseløse, men bevægelse uden centrum ad strømninger, som kendetegnes af et unikt perspektiv; en mental og sensorisk nydelse.”*⁴³²

⁴³⁰ Oliva 1980: 5, 10

⁴³¹ Oliva 1980: 30. Michael Moores engelske oversættelse lyder: “born from the happy consciousness of participating in the progress of history, *in magnificent destiny and progress*”.

⁴³² Oliva 1980: 18. Michael Moores engelske oversættelse lyder: “The work preserves the flow of its process, of its being active on the outskirts of a subjectivity which never tends to become exemplary but rather to preserve a character of accidentality, of an opening in the field – not the Avant-Garde’s romantic intoxication with the infinite, but moving without a center along drifts marked by a unique perspective: mental and sensorial pleasure.”

Oliva synes således at betragte transavantgardisten som et usædvanligt 'åndrigt' individ, der følgelig er i stand til at håndtere den "tilfældighed", der følger med en nomadisk rejse mellem skiftende tiders stilarter og motiver. Hermed søger Oliva at gøre op med den dogmatisme, han har oplevet i forbindelse med den mere ideologisk og politisk motiverede avantgardekunst – en avantgardekunst, hvis elementer af anarki, humor, dilettanteri og ironi Oliva bekvemt overser i sit forsøg på at sætte avantgardisten i bås som regelstyret flokdyr. Som konsekvens heraf har Oliva ingen problemer med en kunstnerstype, der imiterer og parodierer, så længe den pågældende kunstner holder fast i sit individuelle *immaginario*. Det virker dermed oplagt at læse Olivas bog som ikke blot et opgør med avantgardens traditioner for manifeste og dogmer, men også som forfatterens forsøg på at hylde en ny individualisme i kunsten, hvor kunstneren går forud for sin tilknytning til et givent kunstnerisk program. I dette lys forekommer det imidlertid en anelse problematisk, at Oliva ikke alene vælger at navngive en ny kunsthistorisk isme, der helt i den darwinistiske ånd 'er bedre end den forrige'; men at han også vælger at booste denne isme med en højprofileret gruppeudstilling samme år, som han udgiver sin bog: På Venedig Biennalen 1980 præsenterer Oliva sammen med den schweiziske kurator Harald Szeemann (1933-2005) bogens fem kunstnere Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria og Mimmo Paladino som repræsentanter for den nye transavantgarde.⁴³³ Kunstnernes højt besungne individualitet til trods ser Oliva åbenbart ingen anden mulighed end at præsentere dem som en samlet *strømning*, hvis repræsentanter ganske vidst udmærker sig ved at turde svømme både mod og med den kunsthistoriske strøm af på hinanden følgende ismer. Endelig kan man problematisere, hvorfor Olivas karakteristik af transavantgardisten som en kunstner, der låner fra forskellige tider og er på det rene med, at enhver form for mening er konstrueret, lige præcis skal illustreres af Chia, Clemente, Cucchi, de Maria og Paladino. Jeg vil i det mindste hævde, at Olivas karakteristik er så bred, at den lige så vel kunne være repræsenteret af mange andre kunstnere, være opstået i mange andre perioder, benytte sig af mange andre medier end maleriet, og i det hele taget *se ud* på mange andre måder end de – i øvrigt temmelig forskellige – måder, den ser ud på hos sine fem italienske repræsentanter. I det mindste udmærker netop disse fem udvalgte sig ved at låne så åbenlyst fra andre tiders kunst og ved at trække på så tyk en symbolik, at de er illustrative for min pointe om Olivas omfavelse af det Greenbergsk kitschede.

⁴³³ De fem kunstneres værker præsenteredes på *Aperto*, en arkitektonisk tilføjelse til Venedig Biennalen skabt samme år på foranledning af Oliva selv og med det formål at præsentere kunst i et udvidet felt.

4.6 Avantgarde som kitsch

I *Avant-Garde and Kitsch* beskriver Greenberg, hvordan ”en betingelse uden hvilken kitsch ville være en umulighed, er, at der i dens umiddelbare nærhed skal være en fuldmøden kulturtradition, hvis opdagelser, erhvervelser og perfektionerede selvbevidsthed kitsch kan udnytte til egne formål.”⁴³⁴ Eftersom Greenberg i samme åndedrag antyder, at avantgarden risikerer at blive optaget i kunstinstitutionen og dermed nødvendigvis må ophøre med at være avantgarde i betydningen ’forud for kunstinstitutionen’, må den logiske følge af hans ræsonnement være, at gårsdagens avantgarde risikerer at blive morgendagens kitsch. Kitsch er altså i sidste ende afhængigt af avantgarden, der i Greenbergs forståelse til gengæld er fuldstændig uafhængig af kitsch. Avantgarden er det højtstående, uafhængige og frie; kitsch er det laverestående, styret af markeds kræfterne. I vores sammenhæng er det en tanke værd, om ikke ordet ’kitsch’ i Greenbergs just citerede formulering lige så vel kunne erstattes med ordet ’parodi’: Følger vi Greenberg, handler kitsch om at efterligne ’den ægte vare’. Det samme gør parodi. For så vidt kan vi tale om Hutcheons postmoderne parodi som en form for *metakitsch*, der selvbevidst tager efterligningens kitschethed på sig. Dog må vi nødvendigvis overveje, om dét parodien imiterer, i grunden er avantgardens efterligning af ”processer” eller kitschens efterligning af ”virkninger”.⁴³⁵ Med tanke på værker som *Mordet på en kinesisk bookmaker* (der imiterer propagandaplakatens patos) og *Venus og Mars* (der imiterer det mytologiske motivs genkendelighed og historiefortælling) vil jeg foreslå, at De Unge Vilde også her befinder sig i en gråzone. Og heri består formentlig deres væsentligste lighed med Olivas transavantgardister.

Alt dette er naturligvis en efterrationalisering. Det bør selvfølgelig bemærkes, at Greenberg i sin adskillelse af avantgarde og kitsch selv sagt kun tager højde for den kunst, der er skabt frem til 1939; at han underkaster denne kunst en marxistisk læsning, der er stærkt centreret om kunstens forbrugere; og at han som jøde og marxist under 2. Verdenskrig i øvrigt må antages at skrive sig op imod nazisternes udfald mod avantgardens i deres øjne ’entartete’ – degenererede – kunst. Sidstnævnte er formentlig grunden til, at han insisterer på sin skarpe opdeling af avantgarde og kitsch og helt ignorerer de aspekter af avantgarden, der kan tolkes som mindre lødige: Eksempelvis nævner han ikke avantgardebevægelsernes omfavnelser af det diletantiske, skønt denne til tider har været ganske eksplicit, som da den første internationale Dada-festival i Berlin i 1920⁴³⁶ præsenterede

⁴³⁴ Greenberg 1939: 326-327 (overs. Marianne Ajana)

⁴³⁵ Greenberg 1939: 331 (overs. Marianne Ajana)

⁴³⁶ *Erste Internationale Dada-Messe* fandt sted i Galerie Dr. Otto Burchard i perioden

et stort skilt, hvorpå der stod ”Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst!” (”Dilettanter, rejs jer imod kunsten!”).⁴³⁷

Som jeg allerede har antydnet ret kraftigt, er Greenbergs klare adskillelse af avantgarde fra kitsch altså fra første færd tvivlsom, og den blev – vil jeg hævde – under alle omstændigheder brudt ned med situationismen og 60’ernes neoavantgarde. Her så man nemlig en række kunstnere, der i udtalt grad inddrog det kommercielle, det letfordøjelige og det corny og anvendte det som antiintellektuelle markører i et kunstnerisk spil, der dog ikke nødvendigvis blev mindre intellektuelt højtravende af dén grund: Eksempelvis var det nok ikke nødvendigvis aftagere af kiosklitteraturens Westernbøger, der satte størst pris på Per Kirkebys skabelonmalerier med cowboys fra 1966; ligesom John Davidsens (1944-2007) selvscenesættelse som *Playboy of the Month* samme år næppe var tiltænkt et aftagersegment bestående af hungrende *maneaters* eller forsømte hustruer. Til gengæld ser det ud til, at neoavantgardisterne ved indgangen til 60’erne havde taget pulsen på kunstscenen i tilstrækkelig grad til at gennemskue, at sammenblandingen af avantgarde – altså en Bürger’sk *historisk avantgarde*, der nu et langt stykke ad vejen blev identificeret med modernisme og var anerkendt af kulturradikale og kulturelt kapitalstærke – og kitsch (stadig) ville vække opsigt på parnasset. En sådan sammenblanding er blandt andet signifikant i Gruppe SPURs første manifest, der blev distribueret som flyveblade i München i november 1958 og havde Asger Jorn som medunderskriver:⁴³⁸

”11. Det er sket med det alt sammen, den tætte generation, den vrede. Nu er det den kitschede generations tur. VI FORDRER KITSCH, SKIDT, MØG, UDSVÆVELSER. Kunsten er den mødding, kitschet vokser på. Kitsch er kunstens datter, datteren er ung og duftende, moderen er en ældgammel stinkende kone. Vi vil kun eet: udbrede kitsch.

12. Vi kræver FEJLTAGELSEN. Konstruktivisterne og kommunisterne har afskaffet fejltagelsen og lever i den evige sandhed. Vi er mod sandheden, mod lykken, mod tilfredsheden, mod den gode samvittighed, mod den tykke vom, mod HARMONIEN. Fejltagelsen er menneskets bedste evne. Hvorfor eksisterer mennesket

30.6.-25.8.1920

⁴³⁷ Gale 1997: 140

⁴³⁸ Håndfæstningen var underskrevet af SPUR (Helmut Sturm, Heimrad Prem, Hans-Peter Zimmer, Lothar Fischer) og Asger Jorn. Samtidig med håndfæstningen offentliggjordes også *Anden Situationistiske Internationales Manifest* underskrevet af Jørgen Nash, Jens Jørgen Thorsen, Hardy Strid, Ansgar Elde, Staffan Larsson, Jaqueline de Jong, Ambrosius Fjord, Gordon Fazakerley og Patric O’ Brien. (Ørum 2009: 77-79)

da? For at lægge en ny fejltagelse til de fejltagelser, der ikke længere passer dem.

13. I stedet for abstrakt idealisme kræver vi en ærlig nihilisme. Menneskehedens største forbrydelser er begået i sandhedens, ærlighedens, fremskridtets, den bedre fremtids navn.

14. Det abstrakte maleri er blevet til tom æsteticisme, en legeplads for de tankedovne, der søger et bekvemt påskud til igen at gumle løs på længst forgangne sandheder.

15. Det abstrakte maleri er et HUNDREDE GANGE GNASKET TYGGEGUMMI, der sidder fast under bordet. I dag forsøger konstruktivisterne og strukturmalerne endnu engang at slikke dette indtørrede tyggegummi af.

16. Gennem abstraktionen er dette firedimensionelle rum blevet selvstændigt. Fremtidens maleri vil være POLYDIMENSIONELT. Uendelige dimensioner ligger foran os.

17. Kunsthistorikere forvandler alle nødvendige åndelige revolutioner til intellektuelle rundbordssamtaler. Over for det objektivt uforbindende vil vi sætte et militant åndsdyktatur.

18. Vi kan ikke gøre for, at vi maler godt. Det gør vi os også umage med. Vi er arrogante og excentriske (sic). Vi spotter enhver beskrivelse.

19. Vi er den tredje tachistiske bølge – Vi er den tredje dadaistiske bølge – Vi er den tredje futuristiske bølge – Vi er den tredje surrealistiske bølge.

20. Vi er den tredje bølge. Vi er et hav af bølger (SITUATIONISME).

21. Verden kan kun befries fra ruinerne af os. Vi er fremtidens malere.”⁴³⁹

⁴³⁹ Manifestet er gengivet i: Mühlhling & Huttenlauch 2015: 52-54. Originalteksten lyder: ”11. Es ist alle vorbei, die müde Generation, die zornige. Jetzt ist die kitschige Generation an der Reihe. WIR FORDERN DEN KITSCH, DEN DRECK, DEN URSCHLAMM, DIE WÜSTE. Die Kunst ist der Misthaufen, auf dem der Kitsch wächst. Kitsch ist die Tochter der Kunst, die Tochter ist jung und duftet, die Mutter ist ein uraltes stinkendes Weib. Wir wollen nur eins: Den Kitsch verbreiten./12. Wir fordern den IRRTUM. Die Konstruktivisten und die Kommunisten haben den Irrtum abgeschafft und leben in der ewige Wahrheit. Wir sind gegen die Wahrheit, gegen das Glück, gegen die Zufriedenheit, gegen das gute Gewissen, gegen den fetten Bauch, gegen die HARMONIE. Der Irrtum ist die herrlichste Fähigkeit des Menschen! Wozu ist der Mensch da? Den vergangenem ihm nicht mehr gemäßen Irrtümern einen neuen Irrtum hinzuzufü-

Som det fremgår af dette uddrag, udspiller der sig allerede i 1958 et oprør mod en kunstscene, der – mere end 40 år efter, at Marcel Duchamp skabte skandale med sin pissoirkumme og efter årtiers skiftende avantgardebevægelser – fortsat eller atter opleves som konventionel og politisk korrekt. § 12's udfald mod "sandheden" og "den gode samvittighed" kan oplagt læses som et opgør med det dogmatiske, hvad der unægtelig bringer Olivas kritik af netop 60'er-avantgarden i erindring. Også Gruppe SPUR taler for "en ærlig nihilisme", der netop skal sættes i stedet for "en abstrakt idealisme" (§13), jf. Olivas karakteristik af transavantgardisterne som aktive nihilister. I §17 kaldes desuden til kamp mod et militant ånds diktatur. Ikke mindst skriver Gruppe SPUR i §11 direkte, at de er "den kitschede generation", og at de fordrer en kunst præget af kitsch. Eftersom Gruppe SPUR fortsatte deres aktiviteter frem til 1965 er de et tydeligt eksempel på, at den dogmatisme, som Oliva langer ud efter, blev udfordret af 60'ernes avantgardebevægelser, hvis aktiviteter fortsat gav genlyd ved ankomsten til 1970'erne. Oliva vælger altså at overse, at 60'ernes neoavantgarde glad og gerne tog det kitschede til sig og udnyttede dets præg af masseproduceret pseudokunst til at udfordre kunstinstitutionens traditionelle insisteren på originalitet og nytænkning.

Blandt De Unge Vilde tøvede man ikke med at gentage denne praksis: Kehnet Niensens colaflasker i *Kniven på hovedet* og Berit Jensens singleplader i *Horror Vacui* peger mod forbrugskulturen, og Peter Bonde pegede direkte mod kitsch i sin titel *Dette er heller ikke et spansk fidusmaleri*, hvis underforståede pointe må ligge i den nærliggende tilføjelse 'selvom det ligner' (figur 156). Inge Ellegaard og Nina Sten-Knudsen søger heller ikke umiddelbart at undvige "det genkendelige, det mirakuløse og det sympati-

gen./13. Statt einem abstrakten Idealismus fordern wir einem ehrlichen Nihilismus. Die größten Verbrechen der Menschheit werden unter dem Namen Wahrheit, Ehrlichkeit, Fortschritt, bessere Zukunft begangen./14. Die abstrakte Malerei ist leerer Ästhetizismus geworden, ein Tummelplatz für Denksfaule, die einem bequemen Vorwand suchen, längst vegrangene Wahrheiten wiederzukäuen./15. Die abstrakte Malerei ist ein HUNDERTFACH ABGESLUSCHTER KAUGUMMI, der unter der Tischkante klebt. Heute versuchen die Konstruktivisten und die Strukturmaler, diesen längst verdorrten Kaugummi noch einmal abzuschlecken./16. Durch die Abstraktion ist der vierdimensionale Raum selbstverständlich geworden. Die Malerei der Zukunft wird POLYDIMENSIONAL sein. Unendliche Dimensionen stehen uns bevor./17. Die Kunsthistoriker machen aus jeder notwendigen geistigen Revolutionen ein intellektuelles Tischgespräch. Wir werden der OBJEKTIVEN UNVERBINDLICHKEIT EINE MILITANTE DIKTATUR DES GEISTES ENTGEGENSETZEN./18. Wir können nichts dafür, dass wir gut malen. Wir bemühen uns auch noch in diesem Sinn. Wir sind arrogant und exzentrisch. Wir spotten jeder Beschreibung." Oversættelsen her er hentet i: Ørum 2009: 78-79. Dog er Ørums oversættelse af 'kitsch' til 'juks' og 'kitschige' til 'smagløse' ændret, så den mulige reference til Greenberg træder tydeligere frem.

ske”, når de henholdsvis parafraserer allegoriske motiver fra kunsthistorien eller maler stolte skildringer af naturens vilde dyr. Når Erik A. Frandsen maler sit *Mordet på en kinesisk bookmaker*, parodierer han desuden en revolutionær retorik og en politisk motiveret kunst, der i starten af 80’erne er blevet så mainstream – og hvis budskab er så overtydeligt og overfladisk – at Greenberg formentlig ville have betragtet den som kitsch.



Figur 156: Peter Bonde under arbejdet med *Dette er heller ikke et spansk fidusmaleri*, o. 1983

Således kan De Unge Vilde såmænd godt ses som eksempler på en transavantgarde, der ikke har problemer med at favne den Greenbergske avantgardes modsætning, nemlig kitsch. En væsentlig indvending er blot, at de med denne omfavnelser ikke nødvendigvis fremstår som mere eller mindre åndrige subjekter – i besiddelse af mere eller mindre immaginario – end alle mulige andre. Og frem for alt, at de i deres omfavnelser af det underlødige ikke i sig selv udfolder et oprør mod 60’ernes og 70’ernes kunst, men snarere fortsætter et oprør, der også udspillede sig på 60’ernes kunstscene. Den eneste – men nok så væsentlige – forskel mellem de to kunstnergenerationer er her, at dét, der var revolutionært i 60’erne, klinger så hult i starten af 80’erne, at De Unge Vilde kan føje det til repertoire af underlødige forbrugsvarer. Deres oprør består altså først og fremmest i lejlighedsvist at pege på selve *oprøret* som kitsch.

4.7 Retroavantgardistiske performances

Uagtet at det dermed ikke er det samme, der kan degraderes til kitsch i 60'erne og 80'erne, runger altså et ekko af 60'er-avantgarden i De Unge Vildes omfavnelser af kitsch. Men også på andre niveauer kan vi se, at De Unge Vildes status som kronologiske nomader i Olivask forstand ikke nødvendigvis leder dem væk fra den nære fortids kunstscener. Der er snarere tale om, at De Unge Vilde bygger videre på de strategier, som de kender fra kunstneriske sammenhænge som Fluxus, Situationistisk Internationale og Eks-skolen. Sidstnævnte er i de tidlige 80'ere stadig indflydelsesrig. Skønt Eks-skolen formelt opløses i 1969, er flere af dens kunstnere ved 80'ernes begyndelse stadig markante på kunstscenen, ligesom Eks-skolens Trykkeri fortsat eksisterer og i øvrigt er forbundet med Værkstedet Værst både geografisk og arbejdsmæssigt: Ikke alene har Værkstedet Værst etableret deres eksperimenterende kunstscole med tydelig inspiration fra Eks-skolen og på samme matrikel som Eks-skolens Trykkeri; de syv Værkstedet Værst-kunstnere lægger også lokaler til en lang række kunstneriske eksperimenter, der ligner noget, vi kender fra 60'ernes og 70'ernes kunstscene. Et eksempel er de mange performances, som opføres i regi af Værkstedet Værst med deltagelse af gruppens syv kernemedlemmer og/eller ofte gæster eller elever ved Værkstedet Værsts kunstscole.

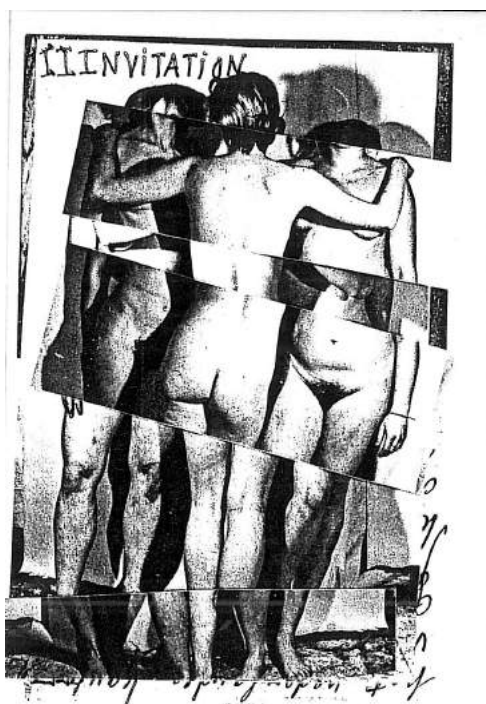
De tre gratier

En af Værkstedet Værsts tidlige performances var *De tre gratier*, der fandt sted i begyndelsen af 1982.⁴⁴⁰ Af invitationen fra dengang kan vi se, at performanceen indgik i et større arrangement, der også bød på live-musik, film, bar og udstilling af værker. Invitationens forside viser et dekonstrueret foto af performanceens tre 'gratier', Dorte Østergaard Jakobsen, Ane Mette Ruge og Inger Bech Hansen, der poserer omtrent som gratierne i Bertel Thorvaldsens (1797-1838) marmorstatue af gratierne fra 1817-19, omend knap så yndefuldt. Formålet med performanceen var da også, ifølge Dorte Østergaard Jakobsen, at komme med "en kommentar til kunsten i forhold til, hvordan kvinder blev fremstillet"⁴⁴¹ (figur 157-159).

De tre kvinder optrådte alle nøgne gennem performanceen. Blandt andet poserede de foran et grid som en form for parafrase over Albrecht Dürers

⁴⁴⁰ På invitationen er angivet ugedagen fredag og datoen 12.2. uden årstal. Ugedagen passer med d.12.2.1982. Desuden ses det af invitationen, at Inger Bech Hansen medvirkede som den ene gratie, og hun døde i 1983.

⁴⁴¹ Interview med Dorte Østergaard Jakobsen 11.6.2015



PERFORMANCE.
VÆRKSTEDET VÆRST
PRÆSENTERER :

SCOUTDREAMS
INDEX
SLAPSTICK
JÜNGLING IN DER
LANDSCHAFT
FILM

ENDV. LEYENDE MUSIK.BAR.
UDSTILLING M.M.M.M.

FREDAG D. 12.2 KL. 19⁰⁰
ROSENØRNS ALLE 29^{TE} TH. (01) 378357
ENTRE 10 KR.

Figur 157: Værkstedet Værst *De tre gratier*, invitation (forside), 1982

Figur 158: Værkstedet Værst *De tre gratier*, invitation (bagside), 1982

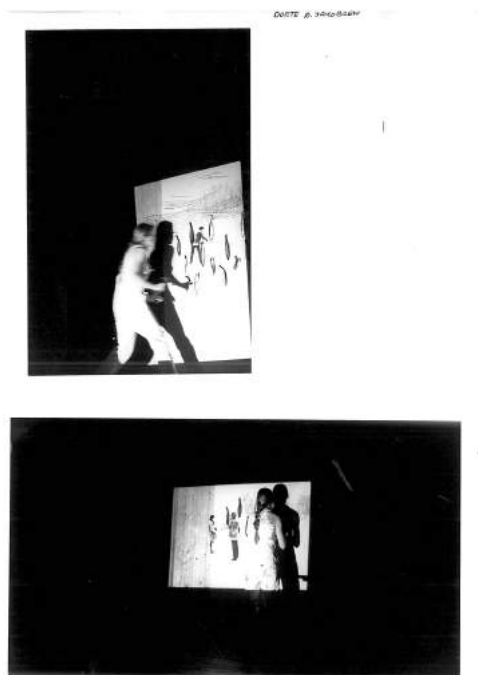


Figur 159: Bertel Thorvaldsen *Gratierne og Amor*, 1817-19

(1471-1528) berømte grafiske værk, hvor en kunstner tegner sin kvindelige model ved at betragte hende gennem gridets tern. Senere kastede de med sild, ifølge Dorte Østergaard Jakobsen som ”en kommentar til det der med, at kvinder blev kaldt ’sild’”⁴⁴² (figur 160-161).



Figur 160: Albrecht Dürer *Kunstneren og hans model med perspektivisk grid*, 1525



Figur 161: Værkstedet Værst *De tre gratier*, foto, 1982

Ud fra denne relativt sparsomme beskrivelse kan man få det indtryk, at *De tre gratier* blev opført med et feministisk sigte. I Dorte Østergaard Jakobsens erindring var de tre performere dog ”egentlig ikke særlig kvindebevidste”, men havde først og fremmest til hensigt at ”kommentere kunsten på et overordnet plan.”⁴⁴³ Performancen kan således også ses som symptomatisk for Værkstedet Værsts arbejdsform, hvor de spontane ideer og de forhåndenværende materialer og aktører var styrende for den kunstneriske proces. Dertil kommer, at flere af performancens elementer dukker op andre steder i Værkstedet Værsts fælles oeuvre; blandt andet brugte de friske sild til et land art-projekt i Sverige, ligesom et foto af Thorvaldsens gratier indgik i fællesudstillingen *Ottos Thesalon*, der fandt sted i 1983⁴⁴⁴ (figur 162).

⁴⁴² Interview med Dorte Østergaard Jakobsen 11.6.2015

⁴⁴³ Interview med Dorte Østergaard Jakobsen 11.6.2015

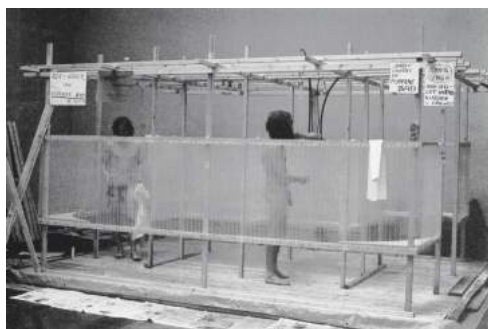
⁴⁴⁴ Denne del af teksten er godkendt af Dorte Østergaard Jakobsen 5.4.2016 som en dækkende beskrivelse af performancen.



Figur 162: Værkstedet Værst Fra *Ottos Thesalon*, o. 1983

De tre gratier er således et eksempel på, hvordan Værkstedet Værst med sin kollektive arbejdsform og sin tilbagevendende brug af bestemte temaer og symbolikker har lignet eksempelvis Eks-skolen – tænk blot på fællesaktiviteter som de kollektive eksperimenter *Slump I-IV* og invitationen til fællesbad med blandt andre Bjørn Nørgaard og Poul Gernes i *Festival 200* på Charlottenborg i årene 1969-70 (figur 163). Ikke at forglemme fastholder Lars Nørgård i øvrigt gratiemotivet i såvel sit gruppeportræt af *Værkstedet Værst*, hvor de tilbageværende kvindelige medlemmer Dorte Østergaard Jakobsen og Ane Mette Ruge er skildret nøgne; og endnu tydeligere i gruppeportrættet *De tre gratier*, hvor Dorte Dahlin, Lone Høyer Hansen og Nørgårds daværende kæreste Bente Lykke Møller poserer nøgne for en række mandlige repræsentanter for De Unge Vilde. Således spiller Lars Nørgård videre på et spil, der handler om at placere det enkelte værk i et samlet kunstnerisk oeuvre, der derved uløseligt forbindes til Værkstedet Værst og De Unge Vilde. Som led i et tilsvarende spil har Bjørn Nørgaard ladet de samme symboler og motiver gå igen op igennem sit oeuvre og lader således et foto fra *Frændeløs* med den nøgne, korsfæstede Lene Adler Petersen dukke op i relieffet *Jeg gik mig over sø og land* i 1999 eller overhælder sig selv med gips i performancen *Untergang des Abendlandes* i 2012 med reference til sine aktioner og gipsoverhældninger fra 60'erne (figur 164-165).

Der er altså metodiske ligheder mellem Eks-skolens og Værkstedet Værsts kunstnere, hvad angår arbejdsformer og strategier i forhold til at placere sig selv i kunsthistorien. Desuden kommer vi ikke uden om, at *De tre gratier* – uanset kunstnernes intention – med sine kommentarer til kvindens roller lugter lidt af 60'ernes og 70'ernes avantgardistisk-feministiske værker: For eksempel kommenterede Kirsten Justesen på skulpturen som genre ved at fremstille en papkasse med et foto af hende selv på toppen (*Skulptur II*, 1968), og kvindelige medlemmer af den professorløse kunstskele Kanon-



Figur 163: Paul Gernes *Baderum*, Festival 200, Charlottenborg 1969



Figur 164: Bjørn Nørgaard *Jeg gik mig over sø og land*, detalje med foto fra *Frændeløs* (1969), 1999

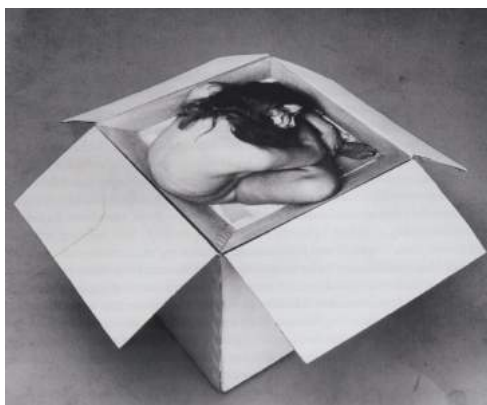


Figur 165: Bjørn Nørgaard *Untergang des Abendlandes*, 2012

klubben kommenterede på tidens kvinderoller ved blandt andet at posere som ludere (*Damebilleder/Kvindebilleder*, 1970). Også det parodiske præg i *De tre gratier*, hvor 'gratierne' poserer på en overlagt ugraciøs måde, spejler sig i de tidligere årtiers feministiske værker – tænk for eksempel på Kirsten Justesens depraverede husmor, der lader børnene lege med knive i fotografiet *Klassekampen* (1976), eller Justesen der sammen med Lene Adler Petersen og Ursula Reuter Christiansen bagte småkager til plastikposetidsskriftet *ta' BOX* med ordene 'pik' og 'kusse' skrevet i glasuren (ca. 1968)⁴⁴⁵ (figur 166-167).

Sådanne ligheder ville have spillet glimrende sammen med Olivas forestilling om kronologisk nomadisme, hvis det ikke havde været for hans samtidige afstandtagen til 60'ernes kunstscene og hans begejstring for den

⁴⁴⁵ De feministiske værker er bl.a. beskrevet i: Ørum 2009: 676-683



Figur 166: Kirsten Justesen *Skulptur II*, 1968



Figur 167: Kirsten Justesen *Klassekampen*, 1976

'genopfindelse' af maleriet, som vi også møder hos transavantgardisterne. En væsentlig forskel fra 60'ernes kunstscene kan desuden ligge i den af Oliva så udskaeldte 'dogmatik', der ifølge Dorte Østergaard Jakobsen ikke har været motiverende for en performance som *De tre gratier*. Når Dorte Østergaard Jakobsen i dag – på trods af de nævnte æstetiske ligheder med en feministisk kunst – frasiger sig et feministisk sigte med performancen, handler det måske om en mere generel træthed overfor ideologisk stillingtagen. En sådan træthed er blandt andet formuleret ganske skarpt hos en af periodens punkere, fanzineredaktør med mere Camilla Høiby (f. 1958):

"Jeg tror, at vi som kvinder selvfølgelig har været bevidste om det med mænd og kvinder og roller, men ligesom man ikke gad være politisk på grund af hele 1960'er-flippet, gad man heller ikke være kvindepolitisk, for så skulle man høre til den der Dannerting, og det ville være lige så traurigt som at sidde med hængerøv i fløjsbukserne for drengenes vedkommende. Dengang spurgte en journalist, en idiot fra MM: 'Hvorfor er punkpiger altid så grimme?' Det var enormt sjovt, og vi morede os meget over det, for det var ikke, fordi vi fysisk var grimme, men vi gjorde fysisk oprør mod at være sexede."⁴⁴⁶

På tilsvarende vis kan kvinderne i Værkstedet Værst meget vel have ønsket sig en anden position på kulturscenen end en feministisk. Men som det fremgår af de nævnte æstetiske ligheder og 'gratiernes' ønske om at kommentere på kvindens rolle i kunsten, er det i 80'erne ikke muligt at ignorere,

⁴⁴⁶ Poulsen 2010: 48

at der har fundet en omkalfatring af de traditionelle kønsrollemønstre sted på mange niveauer i samfundet, og at debatten herom fortsat er i gang. *De tre gratier* er dermed uundgåeligt et produkt af sin tid og indtager måske først for alvor en ikke-feministisk position i det øjeblik, Lars Nørgård transformerer motivet over i sine malerier – der så til gengæld kan tolkes med et decideret antifeministisk fortegn, hvis det vel at mærke ikke havde været for den aura af ironi, der ligger om De Unge Vildes oeuvre. Hvad enten *De tre gratier* aflæses som et antidogmatisk værk eller ikke, kommer vi næppe udenom, at der har været æstetiske, motiviske og metodiske ligheder mellem det, der foregik på 60'ernes og de tidlige 80'eres kunstscene. Dette ses også i den på én gang ambitiøse og stærkt parodiske opsætning af Wagners opera *Der Ring des Nibelungen*, der i øvrigt bringer en ung vild sværmen for fordums tyske storhed og Hitlers faible for norrøn svulstighed tilbage i billedet.

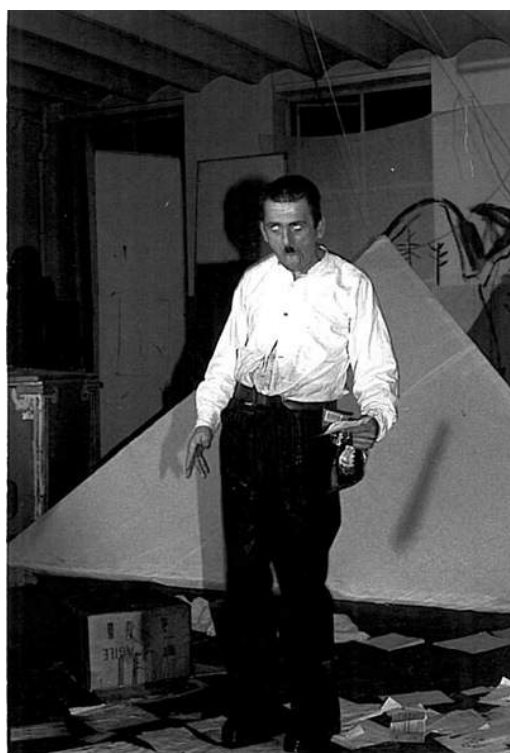
Der Ring des Nibelungen

Opførelsen af Wagner-operaen *Der Ring des Nibelungen* fandt sted over tre dage i september 1982 med medvirken af flere gæstekunstnere, herunder den engelske performer Ian Hinchliffe (1942-2011), tyske Norbert Tefelskij og den belgiske kunstner og komponist Jacques Calonne (f. 1930). Hinchliffe opførte ved en anden lejlighed en parodi på Hitler i Værkstedet Værst og havde i øvrigt performet rundt omkring i Europa og USA op gennem 70'erne (figur 168). Hans kunstneriske stil beskrives på hjemmesiden *Unfinished Stories* som Dada-inspireret, præget af barnlig humor, bizarre kostumer og ofte provokerende.⁴⁴⁷ Calonne på sin side havde i mere konkret forstand rødder i avantgarden, idet han siden slutningen af 40'erne havde deltaget i flere af CoBrA's aktiviteter; han omgikkes CoBrA-kunstneren Christian Dotremont (1922-1979) og komponisten Karlheinz Stockhausen (1928-2007) og var medunderskriver af det såkaldte *Manifesto against Style* sammen med blandt andre Yves Klein (1928-1963) og Pierre Alechinsky (f. 1927) i 1957.⁴⁴⁸ Værkstedet Værst fungerede med denne opsætning således som katalysator for et møde mellem forskellige tiders og steders kunstscener.

Wagners egen udgave af *Der Ring des Nibelungen* er en firedelt operacyklus, oprindeligt tænkt som et såkaldt Bühnenspiel, der opføres over tre

⁴⁴⁷ Hinchliffe eksisterer tilsyneladende ikke i den kunsthistoriske litteratur, men en beskrivelse af hans meritter kan findes her: <http://www.unfinishedhistories.com/history/individuals-2/ian-hinchliffe/> (online 1.12.2016)

⁴⁴⁸ Et hurtigt overblik over Calottes meritter findes her: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Calonne (online 1.12.2016)



Figur 168: Ian Hinchliffe *Performance som Hitler*, o. 1982

dage samt en såkaldt *Vorabend*. Dette forklarer formentlig, hvorfor Værkstedet Værst valgte at fremføre deres version over tre dage under overskriften *Kookenhakener Festspiele* (figur 169). Af en nedskrevet drejebogslignende *Running order* fra opførelsen⁴⁴⁹ fremgår det, at opførelsen ikke så meget har været en genopførelse af Wagners opera, som det har været en slags metafortælling om Wagner selv. At dømme ud fra drejebogens 16 punkter starter opførelsen med et kig på Wagners barndom, hvor en babyudgave af Wagner vugges, makes og til sidst overhældes med mad. En gruppe aktører synger en vuggesang på melodien *Rockabye Baby* med et ret udtalt fokus på baby-Wagners pruttet, tissen og skiden (pkt. 4-5). Samtidig fortæller en gravid Marlene Dietrich med et bur på hovedet om vidunderbarnet Richard Wagner (pkt. 5). Muligvis har denne fortælling været afspillet som en *voicé over* – der synes at herske en vis uoverensstemmelse mellem drejebogen og en efterladt tekst fra forestillingen her – og under alle omstændigheder er den historie, der fortælles om Wagner, fuld af overdrivelser og fjollede bedrifter såsom "He made an exact replica of the Concord before he was one year old. This worked perfectly and transported 30 mice from Berlin to

⁴⁴⁹ Bilag 3

Albertslund in 4 minutes, 12 seconds flat.”

KOOKENHAKENER FESTSPIELE
1982
VÆRKSTEDET VÆRST præsenterer:
Der RING des NIBELUNGEN

En 3-dages billedopera med blandt andet:
Ian Hinchliffe engl. Norbert Tefelskij tysk
Jacques Calonne, belg.
performance musik & billeder

Tidspunkt:
Fre d. 10/9 kl 19 — 24
Lør d. 11/9 kl 16 — 24
Søn d. 12/9 kl 16 — 24

Sted: Rosenørns Allé 29 Kbh V
Billetter ved indgangen: Ehedsbil. 3 dage 30-
Engangsbil. 1 dag 15-
Café Rheingold vil være åben
Maleriudstilling af Værkstedet Værst fra den
10 til 24/9 fri entre.

Figur 169: Værkstedet Værst *Kookenhakener Festspiele: Der Ring des Nibelungen*, invitation, 1982

Efter denne introduktion af Wagner ser man (en voksen?) Wagner, der forsøger at komponere og skaber flere modeller af operafigurer for til sidst at opgive sit forehavende og gå på bar (pkt. 6-7). Hermed slutter første del af opførelsen, idet Wagners barbesøg merger over i åbningen af virkelighedens til lejligheden etablerede Café Rheingold, hvor publikum antagelig har kunnet købe forfriskninger, og hvor der ifølge drejebogen har været live musik (pkt. 8).

Opførelsen strakte sig som nævnt over tre dage, og det fremgår af drejebogen, at de følgende otte punkter udgør forestillingens ”second section”. Denne åbnes med ”Tape of Wagner ouverture” – som jeg antager, har været et musikstykke fra Wagners opera – suppleret med live improviseret musik (pkt. 9). Herefter er anført en ”Mountain scene” (pkt. 10), som kan referere til flere forskellige scener i Wagners operacyklus: Den kan have været en genopførelse af fjerde scene i *Das Rheingold*, den første opera i cyklussen. I denne scene tvinger gudernes leder Wotan og hans tjener Loge den tilfangetagne dværg Alberich til at bytte sin frihed for det magiske Rhin-guld, som han har stjålet i operaens første scene. Rhin-guldet kan smedes om til en ring, hvis bærer kan vinde verdensherredømmet ved af frasige sig kærlighed. Alberich giver afkald på ringen men kaster samtidig en forbandelse

over den, så ringen for altid vil skabe splid og uundgåeligt føre til sin bærers død. I en fotoserie i tidsskriftet *CRAS* præsenteres imidlertid også en scene fra operaen som ”4. akt, 5. scene, mellem Hunding og Sieglinde”⁴⁵⁰ (figur 170). Ingen af den oprindelige operacyklus’ fire dele har et 4. akt, 5. scene. I 2. akt af operacyklussens 2. del, *Die Walküre*, indgår dog en scene, hvor Sieglindes ægtemand Hunding skal kæmpe mod hendes elskede Siegmund på en bjergtop. Wotan, som også er Siegmunds far, tvinges til at forbande Siegmunds sværd, så Siegmund taber kampen. At dømme efter den mandefigur med sværd, der er gengivet på fotografiet i *CRAS*, kan ”Mountain scene” også referere til begivenhederne op til Siegmund og Hundings kamp.



Figur 170: Værkstedet Værst *Der Ring des Nibelungen*, foto fra opførelsen, 1982

Scenen på bjerget afbrydes eller efterfølges under alle omstændigheder – ifølge drejebogen af, at Wagner dukker op, ”chats up an invisible woman and suddenly dashes back to his house with a sudden surge of inspiration”, som det hedder, med den håndskrevne tilføjelse ”apple drops on head”. Herefter ser man Wagner spille klaver og hente inspiration fra sit TV (pkt. 11-12). I det følgende udspiller sig en dialog, der starter som en duet mellem to aktører og gradvis suppleres af flere musikere og ”tape music”, indtil det hele til sidst kulminerer i ”a joint loud crescendo”, hvorunder Wagners operafigurer fra opførelsens første del bliver levende. Sceneriet bliver gradvist mere højlydt og kaotisk, idet der skrues op for TV’et. ”He eventually dies whilst freaking out”, hedder det om Wagner (pkt. 13-14). Herefter samles alle aktørerne i en ”grotesque procession”, hvor de bærer skulpturer og gaver til Wagners begravelsessted og sluttelig bærer Wagners lig væk (pkt. 15). Drejebogens sidste punkt lyder: ”There is a blackout. Then the bar lights go on again. Music from the bar.” med den håndskrevne tilføjelse ”Band”,

⁴⁵⁰ Bech Hansen et al. 1983: 34

herefter ”The End”. Af fotoserien i *CRAS* fremgår desuden en ”slutscene med Hinchliffe som Wotan”.⁴⁵¹

Fra drejebogens relativt sparsomme beskrivelser og de sort/hvid-fotos fra opførelsen, jeg har haft held til at skaffe, får man indtryk af en slags uformelt Gesamtkunstwerk med talrige parodiske elementer: For det første lyder opførelsens metanarrative handling som en meget overtydelig og klichéfylt genfortælling om kunstneren som det særligt begavede men ensomme og tiltagende desperate geni, der sluttelig lider en tragisk død som følge af sin hårde livsstil.⁴⁵² For det andet indgår der flere elementer, der bryder med både operagenren og Wagners pompøse musikalske stil – hvad er for eksempel meningen med at lade Wagner se TV eller lade hans forældre synge en genfortolkning af den traditionelle engelske vuggevise *Rockabye Baby?* Disse elementer tilfører opførelsen en anarkistisk fjollethed og peger væk fra dens mulige status af ’stor kunst’. For det tredje er opførelsens musikalske del bygget op som en kombination af afspillede brudstykker af den originale opera og improviseret live musik – ”the musicians who play free but in a Wagnerian heroic style”, som det eksempelvis hedder i pkt. 13. I opførelsens første del suppleres vuggesangen *Rockabye Wagner* desuden med lyde af fløjter, knust glas og andet.⁴⁵³ Dette bringer minder om tidens punkbands, der gerne optrådte med forskellige genstande, der kunne lave lyde; selvbyggede instrumenter eller instrumenter, de aldrig havde prøvet at spille på før. Denne tilgang til musik kan læses som en punket vrængen af den etablerede musikscene og dens skelnen mellem amatører og professionelle musikere. Samtidig falder den umiddelbare tilgang til det at spille helt i tråd med punkens *Do it yourself (DIY)*-ånd. Som ph.d.-studerende Marie Arleth Skov (f. 1980) har påpeget, er DIY-tilgangen imidlertid ikke blot signifikant for punkscenen men også et vigtigt princip i den tidligste avantgarde, eftersom den indvarsler et antielitært syn på kunst. Hun henviser herunder til foromtalt dada-slagord ”Dilettanten, erhebt Euch gegen die Kunst!”⁴⁵⁴ Imidlertid kunne man måske lige så vel pege på et udsagn, der ikke kommer fra de DIY-fællesskaber, der spirede såvel på punkscenen som i tidligere avantgardebevægelser: Joseph Beuys’ berømte ord ”Jeder Mensch

⁴⁵¹ Bech Hansen et al. 1983: 34

⁴⁵² En parodisk tilgang til den arketypiske kunstnerrolle ses i øvrigt i en række af De Unge Vildes værker: Foruden Frandsens og Nørgårds portrætter, møder vi den fx i fællesværket *Boys, Balls & Girls* (1984) og i flere katalogtekster; ikke mindst forordet til Bonde, Frandsen & Lemmerz’ *Man skal ikke altid give folk en hjælpende hånd* (1983). Se desuden: Overgaard Hansen 2015.

⁴⁵³ Denne del af teksten er godkendt af Dorte Østergaard Jakobsen 5.4.2016 som en dækkende beskrivelse af opførelsen. Jacob Schokking, der ifølge Østergaard var en vigtig drivkraft i opsætningen, har desuden fået teksten til gennemsyn, men har ikke reageret.

⁴⁵⁴ Skov 2015: 8-9

ist ein Künstler” er med årene er blevet citeret flittigt som neoavantgardistisk opfordring til at kaste sig ud i den kunstneriske skabelsesproces, uagtet at man ikke er at regne for ’professionel’ indenfor den etablerede kunstinstitutioners rammer – også selvom Beuys’ ord formentlig i lige så høj grad har sigtet til, at kunstnerisk skabelse kan finde sted på flere planer og ikke nødvendigvis er resultatet af en bevidst beslutning om at ’lave kunst’.⁴⁵⁵

Med Værkstedet Værsts opførelse af *Der Ring des Nibelungen* har vi altså at gøre med en punket collage sammensat af brudstykker af Wagners opera, pseudobiografiske hændelser fra Wagners eget liv, mere eller mindre fjollede stilbrud og flere skift mellem forskellige tider – fra Wagners egen levetid til operaforlæggets mytologiske oldtid og til nutidens TV-virkelighed. Her er det værd at bide mærke i, at netop collagen er et gennemgående træk i avantgardens historie, hvor blandt andet surrealisterne brugte den til at samle forskellige billeder til drømmeagtige scenarier.⁴⁵⁶ Værkstedet Værsts opførelse trækker således både på postmoderne parodi (historien om den tragiske kunstnerskæbne), punk (*DIY* og en upoleret lydside), transavantgardistisk rejsen frem og tilbage i tid og avantgardeelementer såsom den anarkistiske og dilettantiske tilgang og opsætningens præg af collage.

Også på et mere overordnet plan får vi fornemmelsen af en kunstscene, der har lignet 60’ernes. Det var nemlig langt fra kun malerierne, der tegnede De Unge Vildes fremfærd på de tidlige 80’eres kunstscene. Dette stod klart allerede med *Kniven på hovedet*: Her var ferniseringen ikke blot en opvisning i, hvad det vil sige at være ’ung’ og ’vild’ med dertilhørende grafitti i loftet, smøger og håndbajere; tidens nye kunstnerattitude blev også demonstreret, da kunstnere og gæster i aftenens løb forsamledes om et fjernsyn for at se et afsnit af den amerikanske serie *Dallas*. Således signalerede kunstnerne formodentlig ganske effektivt, at her var en ny generation, der ikke fornægtede det mainstream og det kitschede, og ikke satte det politiske, intellektuelle eller eksistentielle højere end alt mulig andet. Loftsgraffitiens slogan ”Art rules, OK!” har antagelig handlet om at få sagt, at kunst har lov at stjæle billedet, at dominere og underholde, som dét det er – altså en Olivask pointe om kunsten som ’noget i sig selv’; fri for forudgående programmatisk dogmer. Ikke mindst er *Kniven på hovedet*-ferniseringen og andre udstillingsåbninger på De Unge Vildes scener eksempler på, at De Unge Vilde ikke alene manifesterede sig gennem deres værker – det være sig permanente værker såvel som flygtige, tids- og stedsspecifikke – men i lige

⁴⁵⁵ Citatets fortsatte ordlyd er: ”*Jeder Mensch ist ein Künstler. Damit sage ich nichts über die Qualität. Ich sage nur etwas über die prinzipielle Möglichkeit, die in jeden Menschen vorliegt. (...) Das Schöpferische erkläre ich als das Künstlerische, und das ist mein Kunstbegriff.*” Citatet er gengivet i: Brodauf 2001.

⁴⁵⁶ Se fx: Paldam 2011

så høj grad gennem deres attituder. Og det er en tanke værd, om De Unge Vilde mestrede denne opvisning af 'kunstnerattituder' i så høj grad, at deres tilstedeværelse ved periodens forskellige kulturarrangementer faktisk blev en del af et større Gesamtkunstwerk med overskriften *De Unge Vilde*.

Af invitationer og fotos fremgår det under alle omstændigheder, at mange af tidens udstillingsåbninger tog form af Gesamtkunstwerke; idet de har været afviklet som en slags festivals med lyrikoplæsning, live musik og performance, som vi også kender det fra 60'erne. For så vidt ligger De Unge Vildes meritter helt i tråd med tidens punkscene, der netop også blandede kunstarterne og tillod alle aktører at forsøge sig indenfor alle discipliner. Noget tilsvarende kender vi desuden fra mange af avantgardens grupperinger, hvis medlemmer for det første gerne forsøgte sig med nye medier; for det andet gerne promoverede sig selv som anderledes og provokerende – tænk blot på Salvador Dalís og Wilhelm Fredgies markante overskæg eller Jens Jørgen Thorsen, der malede med sin pik – og for det tredje ofte havde en litterær og kunstteoretisk produktion ved siden af deres kunst. Forestillingen om et kunstens universalmenneske er ikke alene et renæssancefænomen; men får en ganske anden, antielitær og stedvis ekstremt antiintellektuel, tone med avantgarden. En tone, der fortsat klinger blandt De Unge Vilde og anes i den måde, hvorpå de *performer* sig selv som kunstnere. For så vidt kan man tale om De Unge Vildes projekt(-er) som præget af en vis retroavantgardistisk nostalgi, hvor motiver og arbejdsformer fra avantgarden gentages. Man kan hertil overveje, om nogle af disse gentagelser afspejler en mildt overbærende fascination af det ældres naive herlighedsværdi, fuldstændig som vi kender det fra 2010'ernes genopdagelse af knælange kjoler med petticoats, metalbøtter prydet med smilende husmødre og restauranter indrettet i amerikansk 50'er-*diner*-stil. Aflæsningen af en sådan fascination kunne i hvert fald give mening i forhold til *De tre gratier*, der på én gang ligner 70'ernes feminisme, men ifølge Dorte Østergaard Jakobsen ikke reflekterer det "specielt kvindebevidste". Den ville samtidig give mening i en Olivask optik som en slags 'transavantgardistisk attitude', der har virket forfriskende kåd ovenpå den del af 60'er- og 70'er-kunsten, der bar præg af politisk sigte og mere eller mindre postuleret alvor. Ikke for ingenting omtaler den amerikanske kunstkritiker Harold Rosenberg i sin bog *The De-definition of Art* allerede i 1972 tidens kunstscene som præget af "avantgardespøgelser" på den ene side og "skiftende massekultur" på den anden.⁴⁵⁷ Det er formentlig sådanne *avantgardespøgelser*, der hjem søger Værkstedet Værst. Og under alle omstændigheder kan vi konkludere, at De Unge Vildes aktiviteter ka-

⁴⁵⁷ Rosenberg 1972: 219. Originalteksten lyder: "avant-garde ghost" og "changing mass culture".

ster ekkoer fra 60'ernes kunstscene både i deres værker og i den måde, de rammesætter dem på.

4.8 Manifester efter manifeste

En del af denne rammesætning udgøres også af de tekster, der udgår fra 80'ernes forskellige kunstnergrupperinger. Kunstnerbøger, pamfletter og forskellige andre tryksager i små oplag udkommer på Eks-skolens Forlag eller trykkes af kunstnerne selv, og disses betydning som paratekster til De Unge Vildes malerier og skulpturer kan næppe underkendes. Sammen med kunstnerens performances, Gesamtkunstwerke og attituder i øvrigt er de nemlig med til at nuancere De Unge Vildes position på tidens kunstscene og understrege min påstand om, at De Unge Vildes forhold til avantgarden er langt mere subtilt end rollen som transavantgardistiske 'afløsere' eller 'oprørere mod oprøret'.

Eksempelvis har De Unge Vilde i flere tilfælde offentliggjort tekster, der bringer mindelser om avantgardens tradition for manifeste. Foruden kunstnerne bag *Platform*-manifestet har også kunstnerne i Værkstedet Værst og Værkstedet St. Kongensgade 61A præsenteret deres kunstneriske projekt i hver deres tekst, offentliggjort i *CRAS* i 1983. Selvom disse 'manifeste' ikke er blevet distribueret som flyveblade eller på anden vis påduttet et intetnende publikum ad bagevejen, ligner de dog avantgardistiske manifeste i og med, at kunstnerne heri opridses, hvad de *er* og *vil* – og ikke mindst hvad de *ikke er* og *ikke vil*. Det bør desuden bemærkes, at selve dét at definere sig selv i denne kollektive, skriftlige form uden journalistiske eller andre mellemled i sig selv er en handling, som er karakteristisk for avantgardistiske kunstnergrupperinger.

Værkstedet Værst

Værkstedet Værst åbner deres tekst⁴⁵⁸ med det retoriske spørgsmål "Hvad er Værkstedet Værst?". Spørgsmålet besvares både med konkrete fakta om Værkstedet Værsts foreløbige levetid, medlemmernes navne og sluttelig en liste over deres foreløbige aktiviteter. Ind imellem udlægges deres mål og metoder. Værkstedet Værsts medlemmer synes imidlertid at sætte sig mellem to stole, hvad angår retningslinierne for deres arbejde: På den ene side fastslår de i teksten, at "Der findes ikke noget program". På den anden side definerer de ganske klart, hvad de i hvert fald *ikke er*, og hvad de så er i stedet for: "Vi er ikke originale, mere influeret", "Vi har ikke fundet nogen udtryksform, men en arbejdsform", "Vi beskriver ikke kunst, vi laver den", og "Vi tager stilling gennem form, ikke gennem påduttede meninger", som de skriver. Værkstedet Værst søger hermed tilsyneladende at gøre op med

⁴⁵⁸ Bech Hansen et al. 1983: 33

det programmatisk, som avantgarden kan anklages for at repræsentere – dét, der hos Oliva regnes for at være dogmatisk.⁴⁵⁹ Samtidig gør Værkstedet Værst sig i høj grad til talsmænd for en arbejdsform drevet af lyst, improvisation og eksperiment. Og man kan overveje, om ikke det blot er udtryk for *et andet* program – eller et andet dogme, om man vil – når kunstnerne for eksempel skriver ”vi er opportuniste”, ”Slutresultatet bliver bestemt af processerne”, og ”Lysten driver arbejdet.” Der slås også til lyd for kollektive arbejdsprocesser med formuleringer som ”Det originale værk viser sig hurtigt i en gruppesituation at være værdiløst”, hvilket unægtelig lugter af en opløsning af værkbegrebet og af forestillingen om værket som noget afsluttet, der kan tilskrives én bestemt kunstner. Afvisningen af det originale som kunstens højeste mål læner sig måske op ad Olivas tanker om en kunstnertype, der låner fra tidligere epokers kunst uden frygt for hermed at plagiere. Man kan dog først og fremmest overveje, om ikke Værkstedet Værst i beskrivelsen af deres ’programløse’ arbejdsform netop ligner dén anti-elitære tilgang til kunst, som avantgardens bevægelser har promoveret op gennem kunsthistorien. Under alle omstændigheder gør Værkstedet Værst med deres manifest præcis det samme, som mange kunstnergrupperinger før dem har gjort: De positionerer sig som gruppe på deres samtids kunstscene og i modsætning til nogle af de andre strategier, der måtte være på spil på denne kunstscene.

Værkstedet, St. Kongensgade 61A, 1983

Anderledes distanceret og teoretisk funderet fremstår kunstnergrupperingen omkring Værkstedet St. Kongensgade 61A i den tekst, Morten Skriver har leveret til *CRAS* på egne og kollegerne Cai-Ulrich von Platen, Per Almar Johnson, Eva Öhrling, Peter Holck og Ole Broagers vegne.⁴⁶⁰ Teksten er inddelt i tre afsnit med overskrifterne *Situationen*, *Spillet* og *Synspunktet*. Herudfra kommenterer Skriver på kunstnerroller, kulturens vilkår og markedsmekanismer, maleriets status på kunstscenen samt kunstens væsen og samfundsmæssige betydning. Intet mindre.

Situationen er i dette tilfælde at forstå som det sted, hvorfra kunstnerens aktiviteter udspringer: ”Et vinkelformet rum, køkken, toilet, mørkekammer, centralvarme og transistorradio”. Skrivers indgående beskrivelse af Værkstedets fysiske rammer giver ham mulighed for at kommentere på kunstnerens rolle i samfundet. Eksempelvis anfører han, at ”[det at omtale Værkstedet

⁴⁵⁹ Oliva 1980: 42

⁴⁶⁰ Skriver 1983: 39-42

som] arbejdsplads kunne få nogen til at tro, at der var tale om et ansættelsesforhold, selvom arbejdsplads må betyde det samme som værksted." Han nævner også, at nogle af kunstnerne er "bistandshjælpsmodtagere og løsarbejdere" og forspilder ikke chancen for at betone lokalitetens præg af bohememiljø med "bugtede gulve og utætte ovenlysvinduer" og begrænset plads. Kunsten udgør i Skribers optik en særlig slags arbejde, og kunstneren en samfundets *lone rider*: "Enhver branche har sine døde perioder. Sådan er det, kære læser, ind imellem rider vi som ensomme ryttere i kunstens forblæste landskab, af og til slår vi os ned på denne eller hin ranch...". Kunstværkerne er i denne sammenhæng billeder, der "taler i munden på hinanden".

Spillet beskriver kulturlivet som en "varekultur", hvor "vi skærer ånden i skiver", og hvor alle aktører spiller et spil.⁴⁶¹ Dette spil er styret af "den almindelige markedsøkonomi", hvor kunsten er en "vare", hvis værdi for eksempel kan være bestemt af "nyhedsværdien eller (...) den mytologi som er knyttet til producenten"; altså et åbenlyst marxistisk blik på kunstinstitutionen. I slutningen af afsnittet præsenteres maleriet som "spillets for tiden populæreste disciplin", der udmærker sig ved at være "det oplagte valg for såvel erfarne fagfolk som for begyndere", eftersom det "med sin lange tradition" er umiddelbart "genkendeligt som kunst". Maleriet beskrives sidst i afsnittet som en vej til at "transcendere trivialiteten" og hermed antagelig komme ud af kunstens tomgang, netop i kraft af maleriets status som "det aller mest kendte"⁴⁶² og dermed trivielle.

Ud over denne karakteristik af kunsten og dens markedsvilkår uddyber Skriver sin karakteristik af kunstneren, der i dette afsnit ophøjes fra den boheme-stereotype marginaliserede og fattige ener til en særlig person med en særlig mission:

*"Spillere selv er en filosof, der bag disken i sin viktualieforretning, tilbereder udsagn i form af mere eller mindre velmagende anretninger. Spillere er ikke længere kunstner, som han/hun var, dengang billedkunsten stadig var et hæderligt erhverv på linie med alle andre hæderlige erhverv, i dag er han/hun kunstneren, en mytologisk figur, der hverken beskæftiger sig med religion eller videnskab, men med en evig stræben efter den æstetiske utopi, efter sandheden bag fremtrædelsesformerne."*⁴⁶³

⁴⁶¹ Skriver 1983: 39

⁴⁶² Skriver 1983: 40

⁴⁶³ Skriver 1983: 39

Kunstneren har nemlig ikke alene påtaget sig den ensomme opgave, der ligger i at afsøge det æstetiske felt og i heldigste fald leve op til kriterierne om nyhedsværdi og selvmytologisering. Kunstneren har også påtaget sig den opgave, der ligger i at gennemskue tidens "varekultur" og finde "sandheden bag fremtrædelsesformerne". Skriver synes hermed at lægge sig op ad situationismen og den franske marxismeteoriker og grundlægger af *Situationistisk Internationale* Guy Debords (1931-1994) udfald mod *varefetichismen* og *skuespilsamfundet*. Inden vi når til en nærmere definition af disse fænomener giver det dog mening at følge et par af de andre afstikkere, der blotlægges i Skrivers tekst.

I tekstens sidste og længste afsnit, *Synspunktet*, nærmer Skriver sig nogle betragtninger, som vi genkender fra Oliva og til dels *Platform*-manifestet. Til dette formål fortsætter han med den westernagtige retorik, som også var på spil i tekstens første afsnit: Kunstneren befinder sig nu på en "ranch centralt eller afsides beliggende", hvor han eller hun fordriver tiden med "indhegning" af et "territorium", som "er vidtstrakt". "Et forblæst og farligt terræn, hvor heroiske erobringsforsøg ender som pulver i håndvasken, og visheden fjerner sig, som regnbuen, for hvert nyt skridt". Og et territorium, hvor man trods alt "har både kunstens historie og dens nutid til [vores] rådighed."⁴⁶⁴ Skræller man den klichetunge retorik bort, sidder man tilbage med en kunstnerisk praksis, der handler om at tage for sig fra kunsthistoriens forskellige tider og eksperimenterere ud fra det, man allerede er bekendt med. Olivas kronologiske nomade synes altså at være på spil her, og 'transavantgardisten' Paladino roses da også blandt andre kunstnere for at have "revitaliseret det symbolske billede".⁴⁶⁵ Vi mærker også en snert af *Platform*-manifestets opgør med "NÅ-generationens" manglende "historiske perspektivering" og forsøg på at "afsløre" modernismen som andet og mere end et spørgsmål om æstetik.⁴⁶⁶ Endelig synes Skriver at sigte til tidens postmodernistiske, sprogfilosofiske og semiotiske diskussioner med bemærkninger som "Vi befinder os i allemandsland", "det hele er omgivet af sprog til alle sider" og "Hvad der gælder for atomerne må også gælde for sproget".⁴⁶⁷ Forestillingen om det postmoderne samfund manifesterer sig også i følgende citat, der udgør tekstens slutbemærkning:

*"Intet er vigtigere i denne dødsmærkede kultur end at føre bil-
lederne ud i livet. Sygdommen er overalt, og spørgsmålet er om
kunsten kan redde livet, når naturgrundlaget, som er grundlaget*

⁴⁶⁴ Skriver 1983: 41

⁴⁶⁵ Skriver 1983: 41

⁴⁶⁶ Carstensen et al. 1981

⁴⁶⁷ Skriver 1983: 41

for alt liv, smuldrer under os? Hertil er kun at sige, at i sygdommen ligger kimen til helbredelse. (...) Billedet ændrer sig, kære læser, det gamle europæiske verdensbillede er i opløsning, og et nyt og større billede tager langsomt det gamles plads. Med ansigtet mod muren, hylder vi illusionens nådegave.”⁴⁶⁸

Skriver og kollegerne italesætter hermed deres samtid som netop en post-moderne tid, hvor ideologierne smuldrer og ”det gamle europæiske verdensbillede” ikke længere er tidsvarende. Sætningen ”i sygdommen ligger kimen til helbredelse” ekkoer åbenlyst af Heidegger: Dels Heideggers genbrug af Hölderlin-citatet ”hvor faren er, vokser også det reddende” i *Die Frage nach der Technik*; dels hans figur med hammeren, der skal gå itu, før vi kan erkende dens egentlige væsen og betydning for os og følgelig blive i stand til at reparere den.

I lighed med Værkstedet Værst dyrker man hos Værkstedet endvidere ”den fortløbende undersøgelse”.⁴⁶⁹ Eksperimentet er således i fokus; men, som det hedder, ”vores undersøgelser er ikke uden mål, for så vidt som syntesen er altings mål”. Hvilken syntese tales der om her? En syntese af kunst og liv? I hvert fald ville en sådan forestilling næppe være fremmed for Værkstedet, der i teksten ret utvetydigt peger tilbage i avantgardens historie: ”Det hele ligner noget fra da-datiden”, konstateres det, og videre: ”det er vanskeligt at sige, hvem der er den mest geniale diletant”.⁴⁷⁰ Med denne sidste formulering sigter Skriver givetvis til festivalen *Geniale Dilletanten*, der blev afholdt i Berlins *Tempodrom* i 1981. Her forenedes kunstnere, eksperimentalfilmfolk og punkbands med sigende navne som *Einstürzende Neubauten*, *Deutsch Amerikanische Freundschaft*, *Ornament und Verbrechen* og *Freiwillige Selbstkontrolle* i en fejring af tidens kulturelle nybrud (og/eller opbrud?). Festivalens titel pegede selv sagt tilbage på Dadafestivalen i Berlin i 1920 med skiltet, der opfordrede dilettanterne til at rejse sig mod kunsten. Som den årvågne læser vil have bemærket, vælger Skriver i sin tekst om Værkstedet desuden at genbruge den tyske festivals overlagte fejlstavning af ordet ’diletant’. Dette greb understreger den tidligere omtalte punk-faible for uskoledede musikere og *DIY*-kunstnere, men udgør også en metakommentar til selve begrebet ’dilettanteri’, der jo netop henviser til fusk eller makværk – til noget der er udført af amatører. I dette tilfælde er amatøren så at sige så amatøragtig, at han ikke engang kan stave til det.

⁴⁶⁸ Skriver 1983: 42

⁴⁶⁹ Skriver 1983: 41

⁴⁷⁰ Skriver 1983: 41

Skriver sidestiller altså Værkstedets kunstneriske projekt med de tyske punkaktører og deres selvpromovering som dilettanter: En flok amatører, der i deres – postavantgardistiske? – kommentarer til kunstinstitutionen endnu engang kipper med flaget for en kunstnerstype, der ikke først og fremmest er talentfuld, men tværtimod opererer ud fra en tankegang, der ikke alene dikterer *Do it yourself* men også *Just do it*. Retfærdigvis skal dog nævnes, at Skriverens tekst synes at skride lidt på dette punkt, eftersom han tidligere i *Synspunktet*-afsnittet rent faktisk taler om ”kunstens særlige introverte dynamik”.⁴⁷¹ Dette kunne insinuere, at kunstneren er en særlig person a’ la Olivas *immaginario*-type, men kan naturligvis også læses som en mere generel betragtning over kunsten som en særlig måde at arbejde og ytre sig på. Under alle omstændigheder synes det at stå klart, at dynamik er vigtigere hos Værkstedet end håndværksmæssig dygtighed og fejlfrie resultater.

Ser vi *Platform*-manifestet, Værkstedet Værsts og Værkstedets præsentation under ét, kan vi konstatere et vist fællesskab i grupperingernes kunstneriske positioneringer: Alle er de bevidste om den gennemslagskraft, der ligger i at positionere sig som gruppe. Hos *Platform*-kunstnerne og Værkstedet er en kritik af kunstinstitutionen og markedsmekanismerne gennemtrængende, men anerkendes navnlig hos *Platform*-gruppen som et uomgængeligt vilkår. Muligvis er det netop dette vilkår, som kunstnerne i Værkstedet Værst søger at gøre op med i deres tekst ved i udpræget grad at insistere på processen fremfor produktet og på det kollektive eksperiment fremfor det færdige og originale ’værk’ – en insisteren der i øvrigt også anes i Værkstedets afvisning af det professionaliserede kunstbegreb. Sidst men ikke mindst er de tre tekster i høj grad fælles om at italesætte deres samtid som en tid, hvor det hidtidige kunstbegreb – hvad enten man identificerer dette som modernisme (*Platform*-kunstnerne), dogmatik (Værkstedet Værst) eller forblæste territorier med omkringhvirlvende stilarter (Værkstedet) – er udtømt. Dét, de tre grupperinger melder ud, kan således kondenseres til noget, der minder meget om avantgardemanifesternes variationer over budskabet: Tiden er inde til et scenskift.

⁴⁷¹ Skriver 1983: 41

4.9 De nye situationister

Hvis de tidlige 80'ere anskues som tærsklen til et sådant sceneskift, må vi altså konstatere, at en del af 'det gamle' spillede en aktiv rolle i bestræbelserne på at definere 'det nye'. Sådanne links mellem 60'ernes og 80'ernes kunstscener blev i øvrigt også bemærket i De Unge Vildes samtid. I en anmeldelse af tre kunstnerbøger fra 1983, bider forfatteren og litteraturkritikeren Hans-Jørgen Nielsen (1941-1991) mærke i en tendens til nostalgi blandt de nye kunstnere:

*"I den nye rockmusik, i den nye billedkunst og faktisk også rundt om i den nye lyrik foregår der [således samtidig] en videreførelse af holdninger fra de senere 60'eres og de tidlige 70'eres avantgarde. [...] Ved nærmere eftersyn er det faktisk ikke den gode, gamle ekspressionistisk overophedede inderlighed, der er på spil. Der er ikke tale om sådan en slags op-rock'et Wiig Hansen i new wave-aftapning. Der er snarere tale om en simuleret, efter-mimet subjektivitet: heftighed som spil. Er der tale om en maleriets genopvækkelse, er det som maske. [...] Den ånd af anti-institutionel dada, der har været saltet i århundredets kunstneriske nybrud, gør sig også gældende her."*⁴⁷²

Nielsen – selv en vigtig aktør på 60'ernes avantgardescene – fornægter hermed den distance til 60'ernes avantgardebevægelser, som synes at være essentiel for Olivas definition af transavantgarden. Også i Nielsens øjne er "ånd[en] af anti-institutionel *dada*" til stede blandt De Unge Vilde. Og formentlig er det netop denne 'dada-ånd', der møder Hans-Jørgen Nielsen i Claus Carstensen, Kehnet Nielsen og Lars Ravns bog *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, som er den ene af de kunstnerbøger, anmeldelsen omhandler. Den overlagt antiintellektuelle og platte tilgang til kunst og kunstteori, som vi møder heri i form af blandt andet Carstensen tegning af Heidegger og Derrida, genkender vi også i Gruppe SPURs manifest; blandt de kunstnere, der tilsluttede sig Situationistisk Internationale i øvrigt; blandt Fluxus og Eks-skolen – og såmænd også i Marcel Duchamps modificerede *Mona Lisa* med teksten *L.H.O.O.Q.* (eller på dansk: *Hun har ild i røven*) fra 1919.

Uden at uddybe yderligere peger Nielsen samtidig på, at "Situationisthøvdingen Debord bliver nu igen læst herhjemme som i 60'erne."⁴⁷³ Med

⁴⁷² Nielsen 1983

⁴⁷³ Nielsen 1983

denne henvisning til den situationistiske godfather Guy Debord, hvis indflydelse som nævnt også syntes at gøre sig gældende i Morten Skrivners tekst om Værkstedet, prikker Nielsen formentlig til dét diletantiske aspekt, der spøger i De Unge Vildes kunstneriske praksis. Først og fremmest tjener Hans-Jørgen Niensens bemærkninger om Debord imidlertid til at genintroducere De Unge Vilde som andet og mere end ”tilbagevenden til jegets patos og hele inderligheden med en depressivt lidende gestus”; en karakteristik som han anklager andre kunstkribenter for at abonnere på, og som ifølge Nielsen ”allerede [er] ved at sætte sig som en kliché.”⁴⁷⁴

Ved at introducere Debord i sin tekst antyder Hans-Jørgen Nielsen i stedet et muligt samfundskritisk sigte hos De Unge Vilde. Debord kendes først og fremmest for sin ikoniske tekst *La Société du Spectacle* fra 1967, der på dansk er blevet oversat til *Skuespilsamfundet* (1972), hvad der imidlertid synes at reducere tekstens fokus på det spektakulære ganske betragteligt. *La Société du Spectacle* beskriver gennem 221 teser,⁴⁷⁵ hvordan ”de samfund, hvor de moderne produktionsbetingelser hersker” (1) langsomt men sikkert har udviklet sig til samfund, hvor intet handler om *at være*, men alt handler om *at have* eller *eje*. I den moderne vestlige verden er alt således repræsentation, og eksempelvis er også vores sociale netværk blevet ’varegjort’. Et nøglebegreb i Debords samfundskritik er *le spectacle*, der dækker over dét, vi i grove træk kunne karakterisere som ’massemedierne’. ”Skuespillet [le spectacle] er ikke en totalitet af billeder, men et socialt forhold mellem personer formidlet af billeder” (4), skriver Debord blandt andet og beskriver hermed et samfund, hvor grænsen mellem det individuelle subjekt og de måder, hvorpå dette subjekt kommer til udtryk i verden på, synes udviskede. Når Debord fortsætter med tesen ”Skuespillet [le spectacle] (...) er hjertet i det reelle samfunds irrealisme.” (6) sigter han netop til, at den verden, vi kender og forholder os til, er en konstruktion, skabt af *le spectacle* og medieret til os gennem billeder, hvis herkomst vi ikke har mulighed for at blive bekendt med eller tid til at undersøge: ”skuespillet [le spectacle] er intet andet end *meningen* med en samfundsøkonomisk dannelse, dens *tidsfordriv*. Således ser det historiske øjeblik ud, vi befinder os i”(11), som han skriver.

Når man læser Debord i dag, er det oplagt at forestille sig, hvor meget han ville have foragtet internettets flygtige billedstrøm og de muligheder for konstruktioner af selvet, som nutidens sociale medier åbner for os, og som de fleste af os i Debords øjne formentlig forholder os alt for ukritisk

⁴⁷⁴ Nielsen 1983

⁴⁷⁵ Debord 1967. I de følgende citater vil den citerede teses nummer fremgå i parentes. Citaterne stammer alle fra Ole Klitgaards oversættelse fra 1972.

til. Allerede i 60'erne kan man således iagttage en opfattelse af medierne som noget, der stikker af fra os og er med til at ændre vores verdens- og selvopfattelse. En opfattelse, der da også motiverede den canadiske filosof Marshall McLuhan (1911-1980) til at formulere sit credo "The Medium is the Message" i værket *Understanding Media: The Extensions of Man* i 1964, det vil sige nogenlunde samtidig med Debords skrift. *La Société du Spectacle* kritiserer imidlertid ikke så meget *le spectacle* ud fra en specifikt mediekritisk optik, men først og fremmest ud fra en marxistisk position: Som en konsekvens af kapitalismen er mennesket blevet en lille brik i et uoverskueligt samfundsapparat og føler sig således fremmedgjort. Her træder *le spectacle* til som formidlere af noget, der i det mindste *ligner* konkrete fakta og faste holdepunkter:

"Skuespillets [le spectacle] oprindelse ligger i tabet af énheden I verden, og det moderne skuespils gigantiske expansion udtrykker totaliteten af dette tab: alt særskilt arbejdes abstraction, og den samlede produktions generelle abstraction oversættes perfekt I skuespillet, hvis måde at være konkret på just er abstraktionen. (...) Det eneste der knytter tilskuerne sammen er en irreversibel relation til selve det center, som opretholder deres isolation. Skuespillet forener det adskilte, men det forener det qua adskilt."
(29)

Som det fremgår af Debords 29. tese er de sandheder, som massemedierne promoverer, imidlertid ikke 'sande'; men netop bearbejdede og dermed 'abstrakte'. *La Société du Spectacle* er med andre ord et samfund, hvis bestanddele nogle ukendte 'andre' har tygget igennem for os. De fænomener, vi møder, er reduceret til 'varer', som vi ubevidst feticherer og således til lægger en betydning, de i deres egenskab af kunstige surrogater for det ægte slet ikke fortjener (9). *Varefetichismen* er netop et vigtigt nøglebegreb hos Debord. Dette indebærer, at mennesket som samfundsborger er delagtiggjort i et spil, der handler om at opfatte varer som noget, der dækker mere basale behov hos os og følgelig har en betydning, der rækker langt ud over den enkelte tings konkrete funktion. 'Vare' er dermed et tiltagende mudret begreb, der efterhånden både rummer almindelige forbrugsgoder som tøj, møbler og biler; mere basale fornødenheder som mad; og mere abstrakte værdier såsom ideologi og etik. I dette spil står kampen om at fremstå som den mest spektakulære vare, der følgelig vil tiltrække flest mulige forbrugere. "(...) vor gamle fjende, der ved første blik kan tage sig ud som noget selvfølgeligt og trivielt, skønt den tværtimod er så kompliceret og så fuld af metafysisk spidsfindighed: *varen*" (35), som det hedder. Varen har alt-

så fået en nærmest metafysisk eller religiøs betydning for mennesket. Og fordi varefetichismens spil er så omfattende, har den også en afsmittende effekt på vores livsanskuelse og omgangsformer. Som følge af kapitalismen, må man antage, har mennesket således pådraget sig en verdensanskuelse, hvor alt handler om tilegnelse og forbrug, og hvor der i princippet ikke er forskel på at erhverve sig et stykke nyt tøj eller at lære et nyt menneske at kende. Mediernes billedstrøm er det direkte aflæselige symptom på denne dehumanisering.

Debord opfordrer derfor til *détournement*, der kan oversættes med 'afledning' eller 'omdirigering'. En sådan omdirigering handler hos Debord om at udnytte de billeder og begivenheder, der allerede gennemsyrrer mainstreamkulturen, til at skabe nye billeder og begivenheder i opposition til det bestående (204-209). Denne praksis er central for Situationistisk Internationale, allerede længe før Debords bog udkommer. Vi møder den for eksempel i Asger Jorns overmalinger af fiduskunstværker såsom den berømte *Foruroligere Ælling* (1959), der med sine vilde farver og overdrevne dimensioner griber forstyrrende ind i et tilforladeligt landskabsmaleri (figur 171).



Figur 171: Asger Jorn *Foruroligere Ælling*, 1959

Ved indgangen til 80'erne kan man overveje, om Olivas hype omkring transavantgardisternes erkendelse af altings meningsløshed og de deraf genererede kunsthistoriske genbrug og samlinger faktisk skal forstås som en form for postmoderne *détournement*. Og videre kan man måske forestille sig, at et værk som *Mordet på en kinesisk bookmaker* udgør De Unge Vildes *détournement* overfor en dyrkelse af revolutionen, der både visuelt og retorisk er blevet mainstream og i en vesteuropæisk kontekst under alle omstændigheder har afsløret sig selv som ren illusion. I hvert fald stemmer dette over ens med Debords karakteristik af samfundsborgeren som "forbru-

ger af illusioner” og varen som det illusoriskes eneste konkrete manifestation (47), der følgelig feticheres som en vej til behovstilfredsstillelse og dermed fejlagtigt antages at være en vigtig betingelse for overlevelse (44). Den væsentligste – og den er så også ret afgørende! – forskel på *détournementet* hos Debord og De Unge Vilde ligger således i dens kritiske, revolutionære brod: For Debord ville det givetvis være utænkeligt, at selve *revolutionen* skulle ende som et offer for varegørelsen. De Unge Vildes verdensbillede omkring 15 år senere er netop præget af en træt revolution og af en popkunst, der i det forløbne årti har koblet revolutionen ganske utvetydigt til forbrugskulturen, som vi har set det med Warhols gengivelser af kommunismens ikoner. Følgelig er *dét* samfund, De Unge Vilde reflekterer i deres værker, et *postrevolutionært* samfund, der truer med at kamme over i rendyrket værdinihilisme. Og for så vidt er De Unge Vilde måske nok at regne for transavantgardister i den forstand, at de insisterer på fortsat at producere værker, som om selve *dét* at skabe kunst repræsenterer en værdi i sig selv. Den attitude, De Unge Vilde påtager sig, er således en arketypisk kunstnerattitude, der ganske vist antager et klichepræget og overgjort præg indimellem, men som ikke desto mindre er helt nødvendig: Kunstneren *skal* være kunstneragtig, og kunsten *skal* larme for at have en berettigelse. Ikke for ingenting balancerer ironikeren på samme akse som det pastose.

4.10 Attituderelativister i aktion

Når det så er sagt, er den rolle, som De Unge Vilde tager på sig, selvfølgelig i en vis forstand en *attitude*. For Guy Debord stopper varegørelsen som nævnt ikke ved dét, vi i dag ville forstå ved ordet 'vare', men indbefatter også menneskelige relationer: "varen [kommer] for alvor til syne, og dét som en magt der virkelig skal *besætte* samfundslivet" (41), hedder det eksempelvis, og endnu før det: "Skuespillets [le spectacle] udvendighed i forhold til det handlende menneske viser sig deri at hans egne bevægelser ikke længer er hans, men en andens, der forestiller dem for ham." (30) I Debords øjne er dette naturligvis entydigt negativt. For Hans-Jørgen Nielsen, der i sin anmeldelse af de tre 'unge vilde' udgivelser kaster Debords tænkning på bordet igen, forholder det sig imidlertid knap så sort-hvidt. I tekstsamlingen *'Nielsen' og den hvide verden* fra 1968 lancerer han i tre korte tekster sit begreb om *attituderelativisme*. Hermed peger Hans-Jørgen Nielsen på, at menneskets jeg ikke er en fast kerne, men at det derimod udfolder sig som en række forskellige attituder, der er tilpasset efter de situationer, vi hver især indgår i.

Som blandt andre Tania Ørum har påpeget, stemmer denne tankegang over ens med senere formuleringer om det postmoderne samfund, hvor alt netop er relativt og fragmenteret.⁴⁷⁶ Og også hos Hans-Jørgen Nielsen selv er attituderelativismen et symptom på, at menneskets verdensbillede har ændret sig: "Det, vi oplever i øjeblikket, er netop en definitiv afvisning af det fra kristendommen via den humanistiske individualisme arvede personlighedsbegreb. Den historiske proces er nu så fremskreden, at begrebet 'individualitet' gennemskues som en falsk rest fra vertikaliteten",⁴⁷⁷ skriver han blandt andet. Ifølge Nielsen har vores opfattelse af verden med andre ord ændret sig fra før renæssancen at have været hierarkisk eller "vertikal" med Gud i toppen og mennesket nedenunder til i stedet at sideordne det enkelte menneske med andre mennesker og magtfaktorer i samfundet. Denne iagttagelse kan måske virke en smule naiv og '68-idealistisk i dag. Nielsen er imidlertid ikke blind for, at et sådant 'horisontalt' blik på verden kan være problematisk, og at grænsen mellem *lige gyldig* og *ligegyldig* er hårfin:

"Det er klart, at den endelige afsked med den individualistiske model til fordel for en gennemført attituderelativisme medfører en lang række meget betydelige konsekvenser for jegets selv- og omverdensforhold. Og det er tillige klart, at den heller ikke er

⁴⁷⁶ Ørum 2009: 721-722; Hauge 2014: 220

⁴⁷⁷ Nielsen 1969: 10

*risikoløs. Således kan attituderelativismen og den dermed forbundne værdirelativisme uhyre let blive til vulgær værdinihilisme.”*⁴⁷⁸

Man kan i forlængelse heraf overveje, om ikke det præcis er denne ”værdinihilisme”, der imødegås af transavantgardisterne, som Oliva præsenterer dem, og lejlighedsvis af De Unge Vilde i Danmark. Men ligesom Oliva ikke frygter nihilismen, fordi han anerkender kunstnernes evne til at skabe nye meninger, der i det mindste gælder for dem selv, er også Nielsen langt mere optimistisk, end man umiddelbart kunne tro. Først og fremmest hævder han, at det enkelte menneske godt kan finde ”værdipunkter” i den enkelte situation og overføre disse til sine attituder og herfra videre til nye situationer. Han betoner samtidig attituderelativismens rolleskift som en måde at omgå den fremmedgørelse på, der ellers ville være den logiske følge af et verdensbillede i hastig forandring. Et fleksibelt verdensbillede kræver netop fleksible mennesker: ”En attituderelativisme af den beskrevne art [er] den eneste mulighed for at komme til at fungere fornuftigt i forhold til virkeligheden”,⁴⁷⁹ konkluderer han.

Vender vi tilbage til forestillingen om, hvordan Guy Debord ville opleve nutidens sociale medier, kunne man godt forestille sig, at Hans-Jørgen Nielsen ville forholde sig ganske positivt til en platform som Facebook, der i forlængelse af hans tankegang nærmest ville være én stor attituderelativistisk legeplads. Som han skriver, er jeg ”ikke mere jeg, men en hel række jeg’er. Jeg er et rollespektrum, og individualismen afløses således af en *attituderelativisme*, hvorefter mennesket ikke mere defineres i dets unikke individualitet, men ved dets socialitet.”⁴⁸⁰ Hvor Debord kalder til kamp mod en voldsom og farlig dehumanisering, kerer Nielsen sig altså ikke særligt om det enkelte individs suverænitet. Modsat Debord synes Nielsen da også at være helt på det rene med dét, han med hilsen til Marshall McLuhan kalder ”den mekaniske teknologiske udvidelse af legemet”. En udvidelse, der – med de massemedier, der var til rådighed i 1968 – for Nielsen også indebærer ”en kolossal udvidelse af sindet”.⁴⁸¹

Når Nielsen i sin anmeldelse peger på kunstneren som subjekt, skal det dermed ikke opfattes helt så Olivask, som man kunne tro ved første øjekast. For Nielsen er det nemlig ikke kunstnernes individuelle immaginarios af ydre og indre inspirationskilder, der kommer til udtryk i De Unge Vildes værker. Nielsen sår tværtimod betydelige tvivl om substansen af kunstner-

⁴⁷⁸ Nielsen 1969: 11

⁴⁷⁹ Nielsen 1969: 11

⁴⁸⁰ Nielsen 1969: 10-11

⁴⁸¹ Nielsen 1969: 11

subjektet ved at omtale det som ”en simuleret, *efter-mimet* subjektivitet”. Han nøjes således ikke med at afvise De Unge Vildes position som nyekspressionister, men anfægter også eksistensen af et konsistent jeg hos den enkelte kunstner og anerkender dem dermed for at være progressive og i trit med tidens postmoderne vilkår fremfor regressivt tilbageskuende. Med dette i baghovedet kan man også overveje, om De Unge Vilde nøjes med at leve op til Søren Kierkegaards karakteristik af ironikeren: Er de bare en flok overlagte ’eftermimere’, der vrænger af avantgardens kunsttilgange og attituder? Forholder de sig udelukkende ironisk til Nielsen og alt, hvad hans generation stod for, herunder også hele ideen om attituderelativisme? Eller er de simpelthen de første, der med fuldt overlæg folder attituderelativismen helt ud?

Hvis det sidste er tilfældet, kunne det måske forklare den tendens til at brande sig selv ud fra en stereotyp forestilling om kunstnerjeget, som Søren Ulrik Thomsen med bekymring observerer i sin artikel fra 1982. Thomsen langer her som nævnt ud efter kunstinstitutionernes ”myteologiske skuespil for folket”. Hans karakteristik af den historieskrivning, der er igangsat om 80’ernes nye kunstnere og forfattere som repræsentanter for ”den nye generation”,⁴⁸² ligger på linie med de kritikpunkter, jeg har rejst i afhandlingens første kapitel. Også Thomsen kredser på dette tidlige tidspunkt om spørgsmålet: kan man overhovedet få en plads i kunsthistorien (eller litteraturhistorien), hvis man ikke lader sig indskrive i den kanoniserede kunst- og litteraturhistorie med alle dens anekdoter og arketyper? Hvad Thomsen imidlertid overser, er muligheden af, at De Unge Vilde (eller for den sags skyld tidens unge forfattere og musikere) på et tidligt tidspunkt er meget bevidste om, at de tager en særlig kliche på sig og således bevidst brander sig selv som store kunstnere. Med afsæt i de værker, jeg har gennemgået, vil jeg i det mindste hævde, at De Unge Vilde har et skarpt blik for tidens klicheer. Og hvad stiller man op, når man ikke kan være nogen steder uden at ramle ind i en kliche? Man arbejder aktivt på at være alle steder!

Jeg er således enig, når Hans-Jørgen Nielsen i sin anmeldelse skriver, at ”man kan ligefrem vove den påstand, at det nye maleri herhjemme ofte har haft karakter af netop en slags *concept art*, der blot har udnyttet ’maleriet’ til også at inddrage de ekspressive gester, som de oprindelige conceptualister jo udelukkede fra deres spil.”⁴⁸³ Tilsvarende vil jeg mene, at De Unge Vilde har formået at udnytte performancen, kunstnerbogen, manifestet og en større opvisning i kunstneragtige attituder til at tilkæmpe sig en position på kunstscenen. En kunstscene, der måske netop har stået stille og ventet

⁴⁸² Thomsen 1982: 45

⁴⁸³ Nielsen 1983

på dén nye gruppe af unge kunstnere, der var i stand til at sparke dørene ind og blive ved og ved med at gentage titlen på F. P. Jacs 1979-digt *Jeg er fandme til*. Det er dermed en gruppe *meget* insisterende ironikere, vi har med at gøre. En ironikertype, der arbejder hårdt på at så tvivl ved så mange aspekter af kunstscenen som muligt på én gang.

4.11 Den postavantgardistiske *Spielverderber*

Lige såvel som 60'ernes avantgarde og de teoridannelser, den producerede, langt fra kan reduceres til ideologisk dogmatik, kan De Unge Vilde som strømning heller ikke indfanges i én gennemgående tendens. Vi har i det forudgående set, hvordan kunstneren hos Oliva og Debord agerer som et uafhængigt subjekt, der skaber ny mening gennem kunsthistorisk genbrug og kunstneriske eksperimenter. Vi har samtidig set, hvordan De Unge Vilde tyer til 60'er-avantgarden i en form for nostalgisk retrodyrkelse, og hvordan de i lighed med avantgardens kunstnere definerer sig selv som grupperinger gennem forskellige tekster. Et parodisk element i De Unge Vildes værker og en leg med processer og ikke mindst med forskellige kunstnerattituder er ligeledes blevet afdækket. 80'ernes nye kunstnere stikker altså – i lighed med 60'ernes – i mange retninger. Man fristes næsten til at kalde dem et genuint postmodernistisk produkt, og som sådan udgør de da også en samlet gruppering, hvis manifestationer hver især afspejler én eller flere af de tendenser, jeg har udpeget i det forudgående. I mindst ét tilfælde er der dog tale om, at alle tendenserne mødes; nemlig i Christian Lemmerz' bog *Das Zeug* – der dog også med en vis rimelighed kan karakteriseres som et retrospektivt blik på De Unge Vildes projekt, eftersom den først udkommer i februar 1986.

Das Zeug

Bogen er nærmest i pixibogsformat og udgivet af Galleri Specta i forbindelse med Lemmerz' soloudstilling *La scultura moderna é sempre bella*. *Das Zeug* kan oversættes til noget i retning af 'ting', 'skrammel' eller det danske suffiks '-tøj', som vi kender det fra ord som 'værktøj' og 'legetøj' (på tysk: 'Werkzeug' og 'Spielzeug'). Det lugter meget af Heidegger – som Lemmerz da også flere steder angives at have læst⁴⁸⁴ – og indikerer under alle omstændigheder, at Lemmerz' bog giver indsigt i de processer og materialer, der ligger til grund for kunstnerens værker.

Das Zeug består af en række sort-hvide fotografier af nogle af Lemmerz' værker samt en liste over de betydninger, han forbinder med de forskellige materialer i sin produktion. Dermed ligner bogen en form for manual til Lemmerz' kunst. Bladrer vi gennem bogen, kan vi konstatere, at Lemmerz har arbejdet med både performance og readymades, og at han i sine skulpturer og installationer har eksperimenteret med vidt forskellige materialer

⁴⁸⁴ Se fx: Jensen 2010

såsom fedt, hår, ramponerede møbler, mælkekartoner, tørrestativer, Lolita-dukke og poyurethanskum. Hans produktion er med andre ord ikke fjern fra noget, vi kunne have oplevet på 60'ernes kunstscene (figur 172-174).



Figur 172: Christian Lemmerz *Fett-baby*, 1985



Figur 173: Christian Lemmerz *Dialektik*, 1985

Nærlæser man værktitler og materialeliste står det imidlertid hurtigt klart, at Lemmerz' intentioner ikke blot er informative, men i høj grad også parodiske. Fotografiet af værket *Weihnachtsbaum* (1984) har en slående lighed med et foto af Joseph Beuys' skulptur *Drei verlorene plastische Situationen/The Needles of a Christmas Tree* fra 1964-65 (figur 175-176). Og også materialelisten kan læses som en form for parafrase over Beuys' oeuvre. Beuys var berømt for sine kombinerede performances og forelæsninger,

<p>2)der mann hat eine plastiktueete ueber dem kopf,weil sein kopf so leer ist wie ein supermarket voll ist.</p> <p>3)im klischee kaempfen die bilder ums ueberleben.</p> <p>ekeltechnik:mittel zum zweck.</p> <p>grimasse:ausdruck eines gefuehls oder reine form(=seife).</p> <p>verschiebung des zusammenhangs durch einfaches austauschen.</p> <p>ungenaues schreiben(eins kommt nach dem anderen).</p> <p>das material(z.b.):</p> <p>draht:gedankenlinie(wie bleistiftgekritzel), auch wirre linie,denkverwirrung.</p> <p>haar:haarig,psychologisches zeug.</p> <p>polyurethan:erstarrter schaum,hirnmasse, schwulst.</p> <p>schokolade:braun wie scheisse,sehr suess, schokolade auf draht:suesse gedankenlinie.</p>	<p>bruehwuerfel:konzentrat,ideenkonzentrat, mit draht=denkmodell.</p> <p>seife:duftet,schluepfrig,die reine form, sehr sauber.</p> <p>holzlatte:trocken und billig,gut fuer schnelle konstrukticonen.</p> <p>pflaster:reparation,haelt das zeug zusammen.</p> <p>matraze:sex,krankheit,schlaf.</p> <p>fieberthermometer:messungsinstrument, krankheitsverdacht.</p> <p>post(paket):postmodern.</p> <p>wachs:weich,hirnig.</p> <p>essig:sauer,sauerer gefuehl.</p> <p>kaese:mond.</p> <p>schnur:haelt das zeug zusammen,dranhaengen zusammenschnueren.</p> <p>teppich:kulturteppich.</p> <p>hose:rauf und runter(manchmal tot).</p> <p>tuer:auf und zu(manchmal tot).</p>
--	--

Figur 174: Christian Lemmerz, Materialeliste fra *Das Zeug*, uddrag, 1986

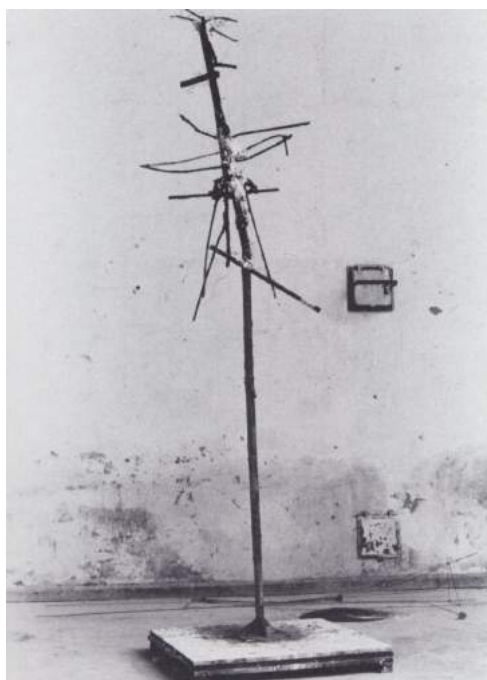
hvor han forklarede sine tanker bag værket for publikum, samtidig med at de så ham skabe det. Han udlagde også gerne sine performances for pressen efter at have opført dem. Hans forhold til materialer var intellektuelt og esoterisk, og ofte tillagde han de enkelte materialer meget specifikke og personlige symbolværdier. Eksempelvis må man kende til hans selvpromoverede biografi for at vide, at fedt og filt for Beuys er symbol på varme og overlevelse, eftersom tartariske nomader angiveligt svøbte ham i disse to materialer, da han var styrtet ned som pilot under 2. verdenskrig.⁴⁸⁵

Peter Bürger har hyldet *Beuys som Avantgardisten efter avantgardens endeligt* (2001) og udnævner Beuys til at være den eneste kunstner, der har formået fortsat at udfordre kunstbegrebet og kunstinstitutionen; først og fremmest ved at hævde, at kunst er noget, vi endnu ikke har opnået.⁴⁸⁶ Når Lemmerz i *Das Zeug* præsenterer en liste over sine materialer, refererer han således med fuldt overlæg til de seneste – om ikke sidste – avantgardemanifestationer. At han ovenikøbet vælger at gøre det i kunstnerbogens format understreger blot *Das Zeugs* status som en form for retroavantgarde.

Det er imidlertid helt afgørende at bide mærke i *måden*, Lemmerz refererer til Beuys på: Hvor Beuys er kompleks og elitær, er Lemmerz bevidst forsimpelende og plat: Beuys dækker sit hoved med honning og guldstøv; efter eget udsagn med henvisning til en forelæsning af Rudolf Steiner (1861-

⁴⁸⁵ For en genfortælling og ikke mindst sønderlemmende kritik af Beuys' selvbiografi, se evt: Buchloh 1980

⁴⁸⁶ Bürger 2001: 19



Figur 175: Christian Lemmerz *Weihnachtsbaum*, 1984



Figur 176: Joseph Beuys *Drei verlorene plastische Situationen. The Needles of a Christmas Tree*, 1964-65

1925) og i et forsøg på at illustrere den levende tanke og transformationen af tænkning.⁴⁸⁷ Lemmerz på sin side modellerer en baby i margarine med det argument, at margarine er fedt, og babyer er som regel også fede. Han karakteriserer chokolade som "braun wie Scheisse, sehr süß" og laver et fjollet ordspil på ordet 'post' (tysk for 'pakke') som repræsentativt for postmodernismen. Lemmerz' materialeliste bliver dermed en åbenlys parodi på Beuys og hans position i kunsthistorien. I den forbindelse er det i øvrigt værd at bemærke, at Beuys døde ganske kort før *Das Zeug* udkom, og at han dermed rimeligvis stod på tærsklen til at blive kanoniseret som en af det 20. århundredes væsentligste kunstnere.

Med sin parodi på Beuys udstiller Lemmerz den avantgardistiske faderfigur som konstrueret og udtømt. Dette stunt er Lemmerz i øvrigt ikke den første til at udføre, eftersom den tyske gruppe YIUP allerede fra 1969 og i årene frem opførte en række nådesløse parodier på Beuys' aktioner i Beuys' tidligere arena; kunstakademiet i Düsseldorf.⁴⁸⁸ Hvor YIUP med deres aktiviteter langede ud efter Beuys på dennes egen hjemmebane, synes Lemmerz

⁴⁸⁷ Antliff 2014: 62; Bürger 2001: 22

⁴⁸⁸ Leuthäusser 2015: 131-132

på sin side at angribe Beuys som et mere overordnet symbol på sin samtids kunstbegreb. Lemmerz gentager hermed en avantgardistisk praksis, som vi også kender fra dada og situationisterne; nemlig dét at overdrive og parodiere fænomener fra populærkulturen.⁴⁸⁹ Således bliver Lemmerz som det lille barn i H. C. Andersens historie om *Kejserens nye klæder*, der afslører bedraget ved at pege på kejseren – her i skikkelse af den sene avantgardes store ikon – og udbryde ”Men han har jo ikke noget på!”

Lemmerz synes hermed at indtage rollen som *postavantgardistisk Spielverderber* ved at gentage en avantgardistisk praksis på avantgarden selv. *Das Zeug* bliver et klassisk avantgardistisk stunt udført på avantgarden selv – en slags *avantgarde på avantgarde*, der demonstrerer, at avantgarden er blevet stueren og dermed udgør en slags vrængende *metaavantgarde*. Denne metaavantgardistiske gestus tilfører samtidig Lemmerz’ øvrige værker en aura af noget mere sofistikeret og iscenesætter ham selv som ikke alene en kritiker af avantgarden, men også som en mulig fornyer – en ny bannerfører for den kunstneriske *fortrop*. En regibemærkning kunne være, at attituden som postavantgardistisk Spielverderber ikke var den eneste, Lemmerz påtog sig på dette tidspunkt: Han gav den også som ’vild’ maler i Værkstedet Vørst og optræder som modernistisk kunstnerbohème par excellence i mange anekdoter fra perioden.

Das Zeug afspejler dermed De Unge Vildes mildest talt komplekse forhold til avantgarden. I De Unge Vildes kunst reflekteres avantgarden netop både som noget, der er overstået, og som man kan se tilbage på med nostalgi og lejlighedsvis genbruge fra – og samtidig også som en endnu levende tradition for at udfordre kunsten og dens institutioner; et krav om kunstens bestandige fornyelse og selvkritik. Som Merete Sanderhoff har påpeget i *Sorte billeder. Kunst og kanon*, er avantgardens udtryksformer og intentioner som nævnt blevet det paradigme, al kunst vurderes ud fra. Som Sanderhoff påpeger, er dette paradigme måske ikke længere gangbart, men bør i stedet erstattes af et postmoderne *både-og*-paradigme, der også levner plads til en kunst, der for eksempel kan være mere fortællende, traditionsbunden, håndværksmæssigt gennearbejdet og centreret om tilværelsens store fortællinger.⁴⁹⁰ I mødet med De Unge Vilde kan man overveje, om ikke tiden har været inde til et sådant både-og- eller *manifoldighedsparadigme* allerede omkring 1980. I hvert fald synes Torben Christensen i førnævnte nummer af *CRAS* i 1983 at have fat i nogle af de problematikker, der kunne knytte sig til en indskrivning af De Unge Vildes kunst i en kunsthistorie styret af et avantgardistisk paradigme:

⁴⁸⁹ Denne praksis er bl.a. omtalt i: Bürger 2010: 713-714

⁴⁹⁰ Sanderhoff 2007: 39-52, 193-196

”Er det: de samme billeder, som hang på væggene, før olielampen brændte ned i slutningen af tresserne?”

Er det: som nogle kritikere ser det, udtryk for tilbagevenden til det borgerlige kunstnerideal, kropsliggjort i maleren, der i kreativ pine krænger sin sjæl ud på lærredet?”

Er det: som andre ser det, blot billig genbrug af symbolisternes, ekspressionisternes, fauvisternes motiver?”

Er det: den økonomiske verdenskrise, der nu tvinger os til at opgive eksperimenterne og i stedet satse på det sikre og salgbare staffelibillede?”

Er det: et generationsoprør med halvfjerdsernes ’golde intellektualisering’ af kunstpraksis?”

Er det: den paniske frådsen i billeder før supermagternes stort tænkte Endlösung?”

Er det: bare markedskræfternes frie spil for fuld udblæsning?”

Er det: den totale stilforvirring, en erkendelse af stilarternes lige-gyldighed/lige-gyldighed?”

Er det: blot en ny avantgarde, dette maleri, der er vildt, heftigt, nyt og bølgende, – en avantgarde hvis særlige pointe er dets fornægtelse af avantgardens eksistens?”

Er det: overstået til næste år?”⁴⁹¹

Christensen fortsætter hermed sin tanke om De Unge Vilde som et overgangsfænomen, fuldstændig som han påpegede det i kataloget til *Kniven på hovedet* året forinden. Han formår samtidig at sætte ord på den mangfoldighed af signaler, som De Unge Vildes malerier synes at udsende; en mangfoldighed som ikke bliver mindre, når man inddrager de projekter, De Unge Vilde kastede sig over ved siden af deres arbejde med maleriet. Og ikke mindst formår han måske at indfange den ambivalente position, De Unge Vilde indtager i forhold til avantgarden, med sit forslag om at karakterisere den nye kunst som ”en ny avantgarde (...) en avantgarde hvis særlige pointe er dets fornægtelse af avantgardens eksistens”. Måske er dét at fornægte avantgardens eksistens den største mulige provokation efter næsten hundrede års skiftende og sideløbende avantgardebevægelser?

⁴⁹¹ Christensen 1983: 77

4.12 Ind i avantgarden, ud af avantgarden

Som vi har set, ligner De Unge Vildes kunst den kunst, der kom umiddelbart før deres egen, på nogle ydre parametre: Den rummer voldelige elementer; den gør brug af en lang række materialer, hvor af en del vil være at karakterisere som utraditionelle eller antiæstetiske; den har et markant performativt element; den mimer et symbolsprog, som vi kender fra en mere politisk motiveret kunst; den inddrager på mere eller mindre ironisk vis det kitschede og underlødige; og den peger på amatøreren som lige så meget kunstner som den såkaldt 'professionelle'. Vi kan også udpege nogle eksempler på, at De Unge Vilde så at sige 'agerer avantgardistisk' ved for eksempel at organisere sig kollektivt og udforme fælles manifeste, eller mere indirekte ved at udfolde en form for postrevolutionært détournement, der udstiller hulheden i den revolutionære og avantgardistiske praksis, som vi ikke mindst har set det hos Frandsen og Lemmerz.

Til gengæld er De Unge Vilde ikke først og fremmest rebeller i forhold til kunstinstitutionen. Hvor 60'ernes og 70'ernes kunst ifølge Torben Christensen handlede om at 'vinde over' kunstinstitutionen,⁴⁹² lader det til, at De Unge Vilde for længst har erkendt det håbløse i denne strategi. De udstiller gerne på museerne og de kommercielle gallerier. Og man kan overveje, om den meget overlagte måde, hvorpå de lader til at performe rollen som arketypisk kunstnerbohème med få penge og mange eskapader, i virkeligheden er et forsøg på at *tage kunstinstitutionen på sig*. I hvert fald gør De Unge Vildes bohèmeattitude det nemt for presse, gallerister og museumsfolk at skrive de nye kunstnere ind i den kunsthistorieskrivning, som kunstinstitutionen repræsenterer.

I efterdønningerne af mange årtiers forsøg på at skyde kunstinstitutionen ned og sætte kunsten fri igen-igen kommer attituderelativismen i spil som en vej til at indtage skiftende positioner alt efter, hvad der kan være fordelagtigt – eller for den sags skyld sjovt, interessant eller kunstnerisk udviklende – i de forskellige sammenhænge, De Unge Vilde indgår i. Derfor ser vi dem både optræde som nostalgiske retroavantgardister (Værkstedet Værsts performances), polemiske modernismekritikere (*Platform*-manifestet), stilkopierende transavantgardister (*Kniven på hovedet*), attitudebevidste nysituationister (*døden der drog ud for at lære frygten at kende*) og parodiske metaavantgardister (*Das Zeug*).

Mange af disse positioner påtager De Unge Vilde sig med en udpræget ironisk distance. Ironien synes at udgøre den eneste mulige vej ud af den gradvise intensivering af selvbevidstheden, der ifølge Danto kendeteg-

⁴⁹² Christensen 1983: 78

ner modernismen. Som én af Dantos kritikere, den amerikanske filosof og journalist Crispin Sartwell (f. 1958), skriver i et modsvar til *The End of Art* i 1997, kan selvbevidsthed "ikke overvindes med viljens kraft". Avantgarden er således "stærkere og mere prætentios end nogensinde; den eksisterer fortsat netop i kraft af sine fortsatte og stadigt intensiverede bestræbelser på at tage livet af sig selv" og er følgelig, med Sartwells ord "ved at blive temmelig kedsommelig."⁴⁹³ Tager vi Sartwells ord for pålydende, har avantgarden netop det indbyggede selvmord til fælles med ironien: Ligesom avantgarden 'dør', når den optages i den kunstinstitution, den i udgangspunktet er i opposition til; således 'dør' også ironien, når den bliver gjort til en erstatning for de værdier, den anfægter; altså en værdi i sig selv. Mit bud vil være, at De Unge Vilde i et vist omfang har haft blik for, hvordan kunstnerens 'død' er en uundgåelig følge af avantgardens succes. Deres strategi går derfor ikke alene ud på at angribe avantgarden og de revolutionære værdier, den i manges bevidsthed har stået for, men handler også om at angribe selve forestillingen om den store (avantgarde-)kunstner som en i udgangspunktet dødsmerket person. Dette kan i hvert fald forklare, hvorfor De Unge Vilde ikke alene gik dybt ironisk til deres kunstpraksis, men også gik temmelig ironisk til iscenesættelsen af sig selv som 'rigtige kunstnere'.

Når jeg tidligere har valgt at betegne De Unge Vilde som *rebeller uden sag*, handler det ikke alene om, at jeg finder netop denne vending rammende og meget 'ung og vild' i dens egenskab af engelsk-dansk 'undersættelse'. Min åbenlyse reference til James Dean-filmen *Rebel Without a Cause* fra 1955 handler også om, at man i markedsføringen af De Unge Vilde har været tilbøjelig til at låne fra den 'rebelske' æstetik, der er karakteristisk for netop denne film. Som det mest markante eksempel på denne tendens kan man i kataloget fra Fondation Cartiers udstilling *Danemark 88. 17 artistes danois* møde både Frandsen, Kvium og ikke mindst Lemmerz med pomadehår og læderjakke i et look meget lig dét, James Dean promoverer i filmen (figur 177-179). Kataloget er et sigende eksempel på, hvordan man fra museernes, galleriernes, pressens og ikke mindst kunstnernes side på et tidligt tidspunkt har været bevidst om de *branding*-kvaliteter, der lå i iscenesættelsen af 80'ernes nye kunstnere som netop 'unge og vilde'. Dels fordi dette passer ind i en klassisk kunsthistorisk fortælling om kunstneren som det ensomme geni med dertilhørende udskejlende livsstil. Og dels fordi forestillingen om de unge rebeller lægger sig i umiddelbar forlængelse af Ungdomsoprøret og oplevelsen af en stor og indflydelsesrig generation, der

⁴⁹³ Sartwell 1997: 92-93. Originalteksten lyder: "Self-consciousness cannot be overcome by an act of will. (...) Avant-garde culture is stronger and more pretentious than ever; it continues to exist precisely in virtue of its continuing and intensifying efforts to destroy itself (though I admit that this is getting pretty boring)."

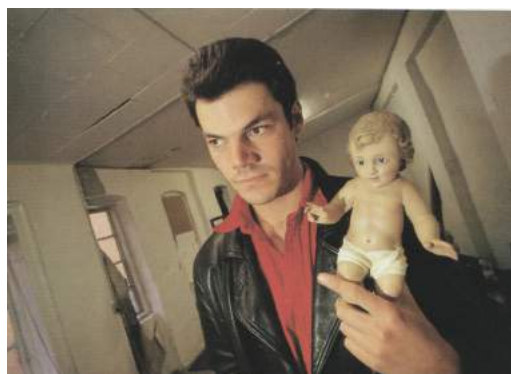
repræsenterer en særlig kraftfuld energi, netop fordi de er *unge*. Det er med afsæt i denne sammenstilling af ungdom og oprør, at De Unge Vildes omgang med avantgarden skal aflæses: som den yngre generations opgør med den ældre. Et opgør, der i øvrigt må formodes at have gjort lige meget vold på tidens herskende paradigme, uanset om det har udfoldet sig som et retro-, post- eller metaavantgardistisk værk.



Figur 177: Erik A. Frandsen, foto fra *Danemark 88. 17 artistes danois*, Fondation Cartier, 1988



Figur 178: Michael Kvium, foto fra *Danemark 88. 17 artistes danois*, Fondation Cartier, 1988



Figur 179: Christian Lemmerz, foto fra *Danemark 88. 17 artistes danois*, Fondation Cartier, 1988

I øvrigt kan det indimellem være vanskeligt at skelne imellem, hvornår De Unge Vilde indtager den ene, anden eller tredje position. Som vi har set i forbindelse med *Das Zeug* er alle tre positioner også mulige på én gang. Problemet med at foretage sådanne distinktioner mellem de enkelte værker og deres forskellige tilgange til avantgarde er desuden, at et konsistent avantgardebegreb glimrer ved sit fravær. Avantgarden er fortsat til diskussion – og kan man overhovedet tale om den i ental, eller bør man, som

Tania Ørum og Hubert van den Berg gør det, forestille sig det avantgardistiske som noget, der viser sig i mange sideløbende begivenheder, værker og personer til en hvilken som helst tid? I så fald kan man pege på mange avantgardeelementer blandt De Unge Vilde. Man kan følgelig argumentere for, at avantgarde blot er endnu én af mange forskellige komponenter fra kunsthistorien, som De Unge Vilde kaster op i luften og indfanger til nye kunstneriske eksperimenter. Og man kan overveje, om en sådan gripen tilbage resulterer i nye avantgarder, eller om der netop er tale om en kunst, der udfolder sig hinsides avantgarden, som transavantgarde.

Det vil imidlertid være meget forsimplet blot at karakterisere De Unge Vilde som 'de danske transavantgardister'. Som vi har set, er De Unge Vilde meget mere end dét, og ikke mindst er de oftest mere end én ting ad gangen. De repræsenterer netop *ikke* det af Oliva så højt besungne kunstnersubjekt, men splitter sig snarere ud i mange mindre personaer, hvis rækkevidde spænder over det meste. Havde De Unge Vilde holdt sig alene til maleriet som udtryksform, kunne man i det mindste samle dem om et forsøg på igen at insistere på det færdige, afgrænsede og evige værk – på kunsten som noget, *der er*, fremfor noget *man gør*. Sagen er bare dén, at De Unge Vilde *gør* en hel del mere end at skabe malerier og skulpturer for evigheden. Og at de kunstnerbøger, performances og udstillingsåbninger i festivallignende set-ups, der *også* udgår fra De Unge Vilde, til sammen udgør større Gesamtkunstwerke, hvori maleriet kun repræsenterer én blandt mange komponenter. Disse Gesamtkunstwerke lugter en del af avantgarde.

Det springende punkt er herefter, i hvor høj grad De Unge Vildes mere eller mindre åbenlyse 60'er-reminiscenser er udtryk for et aktivt, bevidst valg fra De Unge Vildes side. Er der alene tale om selvbevidst parodi og overlagt nedbrydning af avantgarden som ikonisk markør for 'rigtig' kunst? Eller er de avantgardistiske strategier, vi kan iagttage i en del af De Unge Vildes meritter, snarere noget, der er blevet sneget ind ad bagdøren – eventuelt via de ældre kunstnere, der underviste en del af dem på Kunstakademiet? Allervigtigst er det måske netop at diskutere, *hvordan* De Unge Vilde har erobret en plads i kunsthistorien som generationen, der gjorde oprør mod oprøret: Uagtet at De Unge Vildes fornemmeste bedrift sandsynligvis har været at rydde bordet til fordel for en mere værknær, frigjort og måske i sidste ende etisk spørgende kunst, mener jeg i det mindste at have peget på, at de netop hos avantgardens 60'er-generation har fundet nogle strategier, der kunne udnyttes til netop dét. Og at en del af De Unge Vildes eksperimenter i øvrigt kan føres tilbage til et dadaistisk og 'historisk avantgardistisk' mindset.

Som det er fremgået, har især Værkstedet Værsts medlemmer eksperimenteret med en række medier og formater, som vi kender fra blandt andet

Eks-skolen; Nina Sten-Knudsen har flirtet med minimalismens serialitet; og Carstensen, Nielsen og Ravn har flirtet med situationistiske strategier. En tilbagevendende avantgardegenre som collagen møder vi også hos De Unge Vilde, hvor Peter Bonde eksempelvis lader et stort lærred overlappe af et mindre i *Landskab med dinosaur*; mens Sten-Knudsen skærer et hjørne af sit lærred i *Kædemand*, limer en jernøkse på lærredet i *Hesten* og installerer oplyste neonrør på lærredet i *I am a stag of seven tines* (figur 180-182). Endelig genfinder vi avantgardens sværmen for uædle materialer i et værk som Carstensens *Æterlegeme* (figur 183), som han i øvrigt også tissede på. Som Søren Ulrik Thomsen siden har peget på, er det nybrud, vi kan iagttage på den danske kunstscene i første halvdel af 80'erne, således ikke mere nybrydende, end at en række af det gamles mekanismer stadig gør sig gældende:



Figur 180: Nina Sten-Knudsen *Kædemand*, 1982



Figur 181: Nina Sten-Knudsen *Hesten*, 1984

"I kataloget til Kniven på hovedet er der digte fra min samling Ukendt under den samme måne, blandt andet det her urinsexdigt, der hedder 'Sol Opgang'. Det passede vist i virkeligheden meget godt med Claus' temperament, fordi det har nogle links



Figur 182: Nina Sten-Knudsen *I am a stag of seven tines*, 1985



Figur 183: Claus Carstensen *Æterlegeme*, 1986

tilbage til overskridelsesfetichismen i 60er- og 70er-kunsten. Og det gik jo også så lykkeligt, som det overhovedet kunne, fordi et konservativt byrådsmedlem fra Gentofte Kommune, som støttede Tranegården økonomisk, på grund af det digt krævede udstillingen lukket. Forgæves, men alene kravet var guld værd i hele den banale forestilling om, at den virkelige kunst provokerer borgerskabet.”⁴⁹⁴

En del af dét, der finder sted på kunstscenen i 80'ernes første år, er altså ikke mere 'nyt', end at det formår at virke provokerende efter 'gamle' parametre. Ikke desto mindre opererer De Unge Vilde i et kunstfelt, der i mange samtidiges øjne kalder højt og larmende på fornyelse: Et kunstfelt hvor det er langt nemmere at præsentere sig selv som det, man *ikke er*, og lægge en ironisk distance til alt det bestående – eller i hvert fald til så meget af det, at publikum bliver i tvivl om, hvornår man er ironisk, og hvornår man eventuelt måtte være oprigtig. De Unge Vilde identificerer sig derfor næppe som helhjertede avantgardister, eftersom dét ville betyde mere af det samme. De agerer snarere ud fra en konsensus om, at avantgarden er et overstået kapitel, og at de selv er bestemt til at skrive et nyt. Det væsentlige

⁴⁹⁴ Thomsen 2010

er blot, at de ikke tager fat på denne opgave ved at vende avantgarden ryggen. Det ser snarere ud til, at de udnytter et uopmærksomt øjeblik til at møve sig ind på avantgardens enemærker som en anden trojansk hest og med stor energi tager fat på at æde den op indefra. De Unge Vilde er dem, man som aktør på kunstscenen frem til 1980 kunne have troet var ens egne medspillere – men som i stedet viste sig at være mødt op for at ødelægge spillet.

Kunst i et udvidet felt

I deres omgang med det avantgardistiske tegner der sig et mildest talt flertydigt billede af De Unge Vilde: Det ene øjeblik ligner de fuldblods avantgardister med alt til genren hørende udi materialeeksperimenter, interaktion, performativitet, provokationer, dilettanteri og heftige manifestationer. Det næste øjeblik synes de at levendegøre Peter Bürgers kritik af avantgardens fejlslagne revolution, der med de sene avantgardebevægelser er blevet institutionaliseret og dermed irrelevant. Og ind imellem synes de at positionere sig ganske målrettet som kunstnere, der har taget kunstinstitutionen til nåde igen og dermed endeligt afskrevet avantgardens projekt.

Allerede her kan vi konstatere, at De Unge Vilde mestrer det spil, som Hans-Jørgen Nielsen pinpointer med sit begreb om attituderelativisme. Og i forlængelse heraf kan vi konkludere, at attituderelativismen udgør den ultimative ironiske position: Attituderelativismens performere er jo netop *relative*; de synes at være ét, men er så samtidig noget andet. De er så at sige en slags *superironikere*, som man vitterlig *aldrig* ved, hvor man har. Følgelig er det langt fra kun avantgardens spil, de obstruerer.

Vi må imidlertid ikke overse, at attituderelativismen som begreb blev introduceret, længe før De Unge Vilde kom til fadet. Den definition af det postmoderne individ, som Hans-Jørgen Nielsen hermed lægger op til, er altså ikke blot et udtryk for forfatterens fremsynethed, men først og fremmest for et særdeles skarpt blik for hans egen nutid: Det ironiske, det tvetydige, de mange sideløbende agendaer og ikke mindst den udtalte brutalitet gør sig allerede gældende på 1960'ernes kunstscene – og for den sags skyld hos 1910'ernes dadaister. Den voldelighed, der ulmer under De Unge Vildes værker, har altså ulmet længe. Og det er i erkendelsen af, at det store brag i form af en socialistisk revolution udebliver, at De Unge Vilde giver los for det patetiske, det totalitære, det platte og alskens andre uhyrligheder.

Vi har set, hvordan Erik A. Frandsen i *Mordet på en kinesisk bookmaker* låner fra den politiske plakat, som på dette tidspunkt i sig selv er en tvetydig billedgenre med både overtydelig symbolik og subkulturel indforståethed. Frandsen leverer netop *ikke* sin krasse parodi ved at gøre noget

afgørende nyt, men ved at skrue på de knapper, som allerede regulerer den politiske venstrefløjs retorik. Og han punkterer ikke den politiske paroles meningsløshed ved at kritisere den, men ved at tilføje den noget irrelevant; i dette tilfælde en filmtitel med en sproglig finte. Frandsens maleri er således ét af mange eksempler på, hvordan De Unge Vilde på Žižeksk vis obstruerer de kendte, samfundskonstituerende symboler – hvad enten der så er tale om kommunismen som hos Frandsen eller om Joseph Beuys i egenskab af ærkeavantgardist som hos Nørgård og Lemmerz – ved at tilføje dem et forstyrrende element. Det er en tilsvarende strategi, der hos Carstensen, Nielsen og Ravn antager form af postsituationistisk *détournement* i en kontekst, der vel at mærke er så apolitisk, at den synes at underminere Debords eget begreb om *détournement*.

Vi har set, hvordan parafrasen genoplives hos Inge Ellegaard med alt, hvad genren har at byde på af intervisuelle referencer og kunsthistoriske indforståetheder. Jeg har karakteriseret parafrasen som *kunst med kunst på* og pointeret, hvordan den signalerer en form for dekadent tilbagevendende til en tid, hvor kunsten udelukkende var et anliggende for de særligt dannede samfundsborgere. For så vidt er parafrasen både *progressiv* – parodisk, metakommenterende, selvbevidst, kritisk – og uendeligt *regressiv*, fordi den trækker på noget nostalgisk, gentagende, simulerende snarere end at skabe noget rigtigt nyt. Et væsentligt spørgsmål i forhold til 80'ernes kunst er imidlertid, om 'noget rigtigt nyt' overhovedet er en mulighed. I hvert fald er De Unge Vildes kunst generelt rig på kunsthistoriske og metodiske referencer.

Som jeg har påpeget, sår Nina Sten-Knudsen ikke tvivl om en modernistisk dyrkelse af det 'primitive' ved at gøre nar af den; men snarere ved at skildre sin *Shaman og Ulv* i et billedsprog, der på én gang signalerer autenticitet og kunstighed. Hvis hendes naturskildringer opfattes som æstetisk appellerende, er det ikke, fordi de fremstår hverken specielt 'oprindelige' eller 'naturlige', men fordi de tydeligt peger på deres egen virkelighed som en stærkt bearbejdet gengivelse, hvis neonfarver er alt andet end naturlige. For så vidt kan man tale om, at Sten-Knudsen tager Jamesons *Forskel forener*-tankegang på sig og tillader det rustikke og naturlige (eller en pastiche over det) at mødes med dets absolutte modsætning. Der kan naturligvis indlæses et element af avantgardeparodi eller -kommentar i overhovedet at trække på såkaldte 'naturfolks' såkaldt 'primitive' kunst. Jeg hævder imidlertid, at dét, der er på spil hos Sten-Knudsen, er mere komplekst end som så: Med sin inddragelse af mønstre, der ligner skrifttegn fra glemte sprog, signalerer Sten-Knudsen 'fortid' uden at give os mulighed for at stadfæste, præcis hvilken historisk tid, der er tale om. Tilsvarende signalerer hun 'modernitet' eller ligefrem 'fremtid' med sine forenkede figurer, neonfarver og lysstofrør;

men også her er der tale om en underligt uklar tidslighed. 'Naturelementerne' i Sten-Knudsens 80'er-værker glimrer ved deres afvisning af eksempelvis CoBrA's noget naive forestilling om de 'primitives' særlige ligefremhed og fantasirigdom. Snarere gør hun det primitive til noget komplekst ved at lægge det frem – ikke som noget nostalgisk; men – som noget overlagt og yderst selvbevidst. I lighed med forfatterne bag Hutcheons begreb om historiografisk metafiktion synes Sten-Knudsen hermed at signalere, at den historie, vi har om vores fortid, er kunstig – og at vi inderst inde godt ved det. Hermed spidder hun meget præcist, hvad nostalgi handler om; nemlig diffus længsel snarere end et reelt ønske om at leve i en nøjagtigt rekonstrueret fortid.

I kombination med denne overlagte kunstighed – denne accept af, at en særligt 'naturlig' eller 'oprindeligt' autenticitet er en illusion – tilbyder Nina Sten-Knudsen os faktisk også nogle umiddelbare sanseoplevelser – noget *autentisk materialitet*, for nu at blive ved Jameson: Når man står over for et værk som *The Art of the Alphabet*, kan man stadig fornemme lugten af afbrændt træ, og det er fristende at røre ved figurerne eller tage et spyd i hånden. Værket taler med andre ord ikke kun til synssansen. På lignende vis er der også noget umiskendeligt 'autentisk' over hendes håndsmedede *Økser*; en aura af oprindeligt håndværk, som ville have fået Heidegger til at klappe i hænderne. Den simulerende nostalgi og den autentiske materialitet er måske nok uforenelige hos Jameson. Hos Nina Sten-Knudsen synes de til gengæld at mødes. Vi har således at gøre med en *utidig* kunstnerisk bearbejdning overfor en særdeles konkret og *samtidig* sansning af ren materialitet.

Med De Unge Vilde er vi altså ude i en anden omgang med tid og kronologi, hvor *en ny tid* ikke nødvendigvis betyder *fornyelse*. Hvor *samtidighed* lige så godt kan være *fortidighed*; vidnesbyrd om at tidens tand har gnavet i vores erindring og gjort den upålidelig og forvrænget. Hvor *samtidighed* i grunden snarere er *utidighed*, fordi den samler mange forskellige tider, der vel at mærke ikke er særlig præcist definerede. Og hvor vi ikke engang rigtig kan tale om cyklisk tid, fordi kunstnerne gør andet og mere end at vende tilbage til tidligere perioders kunstneriske greb; men snarere er ude i en *sprængt kronologi*, hvor én fremadpegende pil er blevet til mange små pile, der peger i mange forskellige retninger. Dermed tegner De Unge Vilde måske i virkeligheden det mest præcise billede, der *kan* tegnes af 80'ernes postmoderne virkelighed: En virkelighed, hvor ideologierne smuldrer, og paradigmerne vakler. Og en virkelighed, der hos De Unge Vilde manifesterer sig som *utidighed* – både i ordets egentlige betydning: besværlig, upassende og uopdragen;⁴⁹⁵ og i betydningen 'uden tid'.

⁴⁹⁵ Den Danske Ordbog har flg. definition: "*utidig*: 1) som ikke er passende, velanbragt el. berettiget; SYNONYM malplaceret, upassende. 2) som sker på et forkert el. upassende

Spørgsmålet er, om De Unge Vilde hermed *i særlig grad* åbner for en etisk spørgende og tvivlende kunst – eller om de baner vej for *både* noget etisk tvivlende *og alt mulig andet*; således at dét mangfoldighedsparadigme, som Merete Sanderhoff har foreslået, så småt kan begynde at vinde terræn. Mit svar på begge spørgsmål må blive et ja: Den kunst, som vi kan iagttage i dagens danske kunstlandskab, er ikke nødvendigvis videre 'etisk', hverken i sit udtryk eller sit afsæt. Og *når* kunsten på mere eller mindre 'sublim' vis synes at nærme sig den etiske omfavnelser af tvivl og indignation, kan vi altid diskutere, om dens tilnærmelse er reel, eller om den snarere er udtryk for en ny kunstnerattitude.

På den anden side er det fuldstændige fravær af et etisk aspekt i Dantos udlægning af kunsthistoriens gang næppe ubegrundet: En etisk kunst har nemlig – vil jeg hævde – ikke været en mulighed overhovedet, før De Unge Vildes indtræden i kunsthistorien. Tværtimod vil jeg hævde, at Frandsens pubertetspiger og Lemmerz' ækelheder i marmor udelukkende har kunnet realiseres, fordi kunsthistorien forinden har været igennem århundreder med repræsentationskunst efterfulgt af omtrent et århundrede med modernistiske manifeste og – i Dantos terminologi – 'selvbevidst' kunst og sluttelig er kulmineret med dét, De Unge Vilde har bragt ind i kunsthistorien: det vrængende, det tvivlende, det useriøse og det lige glade. Dét, som hos Stjernfelt & Tøjner er beskrevet under kapiteloverskriften *At man ikke længere kan male, men derfor gør det alligevel*,⁴⁹⁶ og som vi passende kan omformulere til *At man ikke længere kan lave kunst overhovedet, men derfor gør det alligevel*. Og dét, som kan opfattes som en ødelagt kunst, der ikke længere ytrer noget meningsfuldt; ikke længere *vil* noget.

Som vi har læst hos Niels Frank, Lars Keith og K. Torben Rasmussen i slutningen af denne afhandlings første hovedkapitel, er en sådan kunst netop en kunst, der *kan* noget. Ligesom vores vej til erkendelse af hammerens sande natur hos Heidegger går gennem dens ødelæggelse, går kunstens vej til nye erkendelsesmuligheder gennem dens nedbrydning. Det er så at sige med De Unge Vildes totale ødelæggelse af kunsten, at vi bliver mindet om kunstens potentiale. Efter at have været spændt for årtiers avantgardistiske og revolutionære vogne genopstår kunsten med De Unge Vilde som noget, der *er* i sin egen ret – og dermed kan noget særligt.

Det er – vil jeg hævde – netop i erkendelsen af, at alt allerede er afprøvet og udtrykt i kunsten, at De Unge Vilde finder potentialet til alligevel at gøre noget nyt. Og med 'noget nyt' mener jeg vel at mærke ikke en ny agenda af samme selvbevidste kaliber som dem, der (i det mindste i Dantos

tidspunkt. 3) træet og gnaven; uopdragen, besværlig el. pylret – især om børn."

⁴⁹⁶ Stjernfelt & Tøjner 1989: 13

udlægning) definerede modernismens skiftende bevægelser; men snarere en slags *metaagenda*: En agenda, der handler om at kommentere på kunstens selvbevidsthed ved at negere enhver forestilling om overhovedet at have en agenda.

Det kræver selv sagt en høj selvbevidsthed at kommentere på en kunst, der er så selvbevidst, at den kun kan kommentere på sig selv. Men det er i det mindste en overvejelse værd, om ikke De Unge Vilde formår at sprænge rammerne ved at gå ind i eksperimentet med åbne øjne og både turde tage fejl og være i tvivl. Om ikke det egentligt 'vilde' ved De Unge Vilde er deres mod til så at sige at 'aflevere kladden' i stedet for den færdigskrevne stil – uden vel at mærke at have en velartikuleret idé med at gøre det, sådan som vi eksempelvis kender det fra impressionisternes indsats for at udforske lyset og indfange øjeblikket. Og om ikke De Unge Vilde *netop* har tilegnet sig en plads i den danske kunsthistorie ved at lade øjeblikkets associationer og aversioner styre processen bag det enkelte værk – uden i øvrigt at vise særlig interesse for egne underbevidste impulser.

På den måde synes De Unge Vilde at hæve sig op over de diskussioner, som kan knyttes til deres samtid: Pludselig er det ikke længere væsentligt, om kunsten simulerer eller er nyskabende; om den er avantgardistisk eller kitschet; om den ytrer noget meningsfuldt eller ikke. Genkalder vi os de teoretikere, som jeg i denne afhandling har pudset på De Unge Vildes værker og udnyttet til at fremhæve forskellige tendenser værkerne imellem, kan langt hovedparten af dem opfattes som eksponenter for en bestemt forestilling om, hvad kunsten *skal*: forene forskelle i erkendelse af, at den aldrig bliver autentisk (Jameson); være metakommenterende og få ironi til at 'ske' (Hutcheon); antyde noget ufremstilleligt og dermed sublimt (Lyotard); nedbryde de samfundskonstituerende symboler (Žižek); være formalistisk og afstå fra det folkelige (Greenberg); fremkalde revolutioner og modstå markedets forfladigelse (Debord og til dels Greenberg); løsrive sig fra fortidens avantgardistiske projekt (Bürger og Oliva) og udtrykke kunstnerens særligt udogmatiske imaginario (Oliva). Skåret helt ind til benet har alle disse teoretikere en normativ og 'instrumentel' tilgang til kunsten. En tilgang, som i denne afhandlings teoriapparat kunne have mødt et modsvar hos Heidegger, hvis det ikke var for den i sidste ende noget højpanede forestilling om kunsten som noget 'sandt' og fremmedgørende, der synes at være på spil hos fundamentalontologiens tyske fader.

Væsentligt er imidlertid, at alle forsøg på en normativ tilgang til kunsten faktisk modsvares højt og larmende af De Unge Vilde selv: At de i iscenesættelsen af sig selv som postavantgardismens nye superironikere igangsætter det paradigmeskift, som Sanderhoff ganske vidst stadig efterlyser i 2007; men som jeg ikke desto mindre vil hævde har været under indsejling siden

første halvdel af 80'erne. Den etiske kunst er en mulighed – og det er alle mulige andre kunstneriske stadier også. Mangfoldighedsparadigmet *er* for så vidt trådt i kraft.

I yderste konsekvens ville vi imidlertid ikke have brug for noget paradigme overhovedet. Kunsten ville være uafhængig af normer og idealer; den ville ikke *skulle noget*. Vi har set, hvordan kunsten med De Unge Vilde har fået lov til både at *så* tvivl og at *være i* tvivl – og for den sags skyld at tage sig temmelig tvivlsom ud. Måske er De Unge Vildes kortvarige udbrud på den danske kunstscene det tætteste, vi nogensinde kommer på en ikke-normativ kunst?

Resumé

”Vi har ikke noget at sige, men vi gør det så koncentreret som muligt.”

Sådan lyder titlen på en performance, som Performancegruppen VÆRST opførte i Galleri Kongo i København i 1985. Det er samtidig et udsagn, der i sin forening af desillusioneret fjollethed og ætsende ironi synes at karakterisere 1980'ernes nye kunstnere meget præcist. For hvad stiller man egentlig op, når man ikke har noget (nyt) at ytre sig om? De nye kunstnere ophørte i hvert fald ikke med at ytre sig af dén grund. Tværtimod producerede de i løbet af en ganske kort periode fra ca. 1980 til 1986 en lang række værker og udstillinger, der hurtigt blev defineret som et afgørende nybrud i dansk kunsthistorie.

Afhandlingen tager udgangspunkt i dette nybrud, der i dansk kunsthistorie oftest karakteriseres som De Unge Vilde eller De Nye Vilde. Skønt 1980'ernes nye kunstnere ofte først og fremmest forbindes med en genkomst for det ekspressive maleri, søger jeg i afhandlingen at afdække bredden i De Unge Vildes kunstneriske aktiviteter – der foruden maleri også tæller performance, film, skulptur, kunstnerbøger med mere.

Afhandlingens præmis er, at De Unge Vildes værker på en gang er udtryk for bevidst strategi og ubevidst visuel afsmitning, og at deres værker således er 'klogere' end kunstnerne selv og kan bruges til at gøre os klogere på den tid, de er skabt i.

Afhandlingen er bygget op om en introduktion efterfulgt af tre hovedkapitler:

Introduktionen præsenterer de vigtigste grupperinger af unge vilde kunstnere i start-80'ernes Danmark. Jeg introducerer desuden til paradigmatteori og til den forestilling om tidsånd, der fra og med *Zeitgeist*-udstillingen i Berlin i 1982 bliver et tema i 80'erne. I introduktionen præsenterer jeg desuden nogle forbehold i forhold til den historieskrivning, der indtil nu har pågået om De Unge Vilde, og som blandt andet er båret oppe af en noget anekdotisk tilgang til periodens dyrkelse af den nye generation. Introduktionen er ment som et oplæg til de hovedpointer, der udfoldes i gennem afhandlingen:

- At De Unge Vilde for det første indvarsler et paradigmeskift i dansk kunsthistorie, der åbner for et mere mangfoldigt kunstbegreb som afløser for et avantgardistisk kunstbegreb.
- At De Unge Vilde for det andet mobiliserer dette paradigmeskift gennem en række destruktive og negerende greb, der i første omgang ligner det endelige dødsstød for kunsten men reelt muliggør dens genopstandelse.
- Og at De Unge Vilde for det tredje trækker på en del af avantgardens metoder og strategier i deres fornyelse af kunstscenen – væk fra det avantgardistiske kunstbegreb.

Det første hovedkapitel omhandler De Unge Vildes forhold til det postmoderne og postmodernistiske. Her søger jeg at definere dem som en mellemposition mellem på den ene side Arthur C. Dantos udråbelse af postmodernismen som *The End of Art* og Fredric Jamesons kritiske udlægning af den postmoderne kunst som simulerende og hans begravelse af en tabt autenticitet - og på den anden side Linda Hutcheons langt mere positive definering af det postmoderne som ironisk og parodisk og dermed nytænkende og metareflekterende. Herudfra karakteriserer jeg De Unge Vilde som ironikere ud fra Søren Kierkegaards karakteristisk af ironikeren som en mellemfase mellem det æstetiske og det etiske livsstadie. Videre argumenterer jeg for, at Dantos 'end of art'-tankegang er udtryk for en form for cyklisk historieskrivning, som De Unge Vilde åbner en mulighed for at bryde.

Det andet kapitel tager fat på diskussionen om det sublime som et karakteristisk træk ved det postmoderne – en diskussion, der i 80'erne blandt andet blev anført af Jean-François Lyotard. Her argumenterer jeg for, at De Unge Vilde nærmer sig det sublime ved konstant at balancere mellem de to umiddelbare modsætninger patos og ironi, som jeg imidlertid hævder, er yderpunkter på den samme akse. Jeg peger desuden på, hvordan De Unge Vilde udnytter negerende strategier til at nedbryde de symboler og ikoner, der har været konstituerende for 80'ernes samfundsforståelse. Her trækker jeg især på Slavoj Žižek og drager paralleller til de aktiviteter, der fandt sted på den anden side af Jerntæppet i de tidlige 80'ere. Endelig inddrager jeg Martin Heidegger til at påvise, hvordan De Unge Vilde slår kunsten i stykker – kunsten er her forstået som noget originalt og som ytrer af noget meningsfuldt – og dermed muliggør dens 'redning'.

Det tredje kapitel diskuterer De Unge Vildes måde at forholde sig til avantgarden på. Også her er det centrale en kunstnerisk balancegang mellem negation og videreudvikling. Kapitlet introducerer en del af de diskussioner, der har pågået i forhold til avantgarden indenfor de sidste 30-40 år –

herunder ikke mindst Achille Bonito Olivas introduktion af Transavantgarden ved indgangen til 80'erne. Kapitlets hovedpointe er, at De Unge Vilde i deres omgang med avantgarden benytter sig af tre strategier: en retroavantgardistisk, en postavantgardistisk og en metaavantgardistisk. Hermed står de selv sagt på skuldrene af avantgardens kunstbegreb(-er) – men gør også eftertrykkeligt op med det! En yderligere pointe i kapitlet er, at de i rollen som ironikere praktiserer det, som Hans-Jørgen Nielsen allerede i 1960'erne definerede som attituderelativisme.

Afhandlingen tegner således et billede af De Unge Vilde som på én gang nedbrydere og genopbyggere. Dens hovedargument er følgelig, at De Unge Vilde trods deres korte levetid og umiddelbart useriøse fremfærd har været absolut nødvendige for den videre udvikling i dansk kunsthistorie.

Summary

"We have nothing to say, but we do it as concentrated as possible."

This announcement comprised the title of a performance that took place at Galleri Kongo in Copenhagen in 1985, conducted by Performancegruppen VÆRST (Performance Group WORST). Simultaneously, it is an announcement that – while reconciling disillusionated silliness with etching irony – seems to characterize the new artists of the 1980s quite accurate; because what do you do when you have nothing (new) to express? Indeed, the new artists did not cease to express themselves for that reason. On the contrary, they produced a substantial amount of works and exhibitions during a very short period from around 1980 to 1986. Works and exhibitions, which were soon defined as a pivotal breakthrough in Danish Art History.

The dissertation concentrates on this breakthrough, which in Danish Art History is often characterized as De Unge Vilde (The Young Wild Artists) or De Nye Vilde (the New Wild Artists – deriving from the German 'Die Neue Wilde'). Although the new artists of the 1980s are most often associated with a revival of expressionist painting, I seek to disclose the full range of artistic activities from De Unge Vilde – activities which besides painting consist of performance, film, sculpture, artist's books etc.

The basic premise of the dissertation is, that the works of De Unge Vilde at once conveys a calculated strategy and an undeliberate visual influence, and that their works consequently seem to be more 'clever' than the artists themselves – and thus can be exploited to make us more clever about the time of their origin.

The dissertation consists of an introduction followed by three main chapters:

In the introduction I present the most important groups of young wild artists of early 80s Denmark. Furthermore, I introduce theory of paradigms and the idea of Spirit of Time which from the *Zeitgeist*-exhibition in Berlin in 1982 becomes a recurring motif of the 80s. In the introduction I also present some reservations regarding the Art History-writing which has been conducted about De Unge Vilde up until today. An Art History-writing

which seems to be grounded on a rather anecdotal approach to the new artist generation of the period. The introduction is meant as a proposal for the main points of the dissertation:

- Firstly, that De Unge Vilde announce a change of paradigm in Danish Art History, enabling a more manifold concept of art as a replacement for an Avant-Garde concept of art.
- Secondly, that De Unge Vilde mobilize this change of paradigm through a range of destructive and negating manouvres, which initially resemble the final death of Art, but actually enable its revival.
- And thirdly, that De Unge Vilde draw on a wide range of Avant-Garde strategies and methods in their attempts to revive the art scene – away from the Avant-Garde concept of art.

The first of the main chapters presents De Unge Vilde's relation to the Postmodern and the Postmodernist. I attempt to define them as an intermediate position between Arthus C. Danto's announcement of Postmodernism as *The End of Art*, and Fredric Jameson's critical presentation of Postmodern art as simulating and his lament of a lost authenticity on one side – and Linda Hutcheon's far more positive definition on Postmodern as ironic and parodic, and thus innovative and meta-reflecting, on the other. Consequently, I characterize De Unge Vilde as representatives of the ironic position as an intermediate position between the aesthetic and the ethical stage of life. Furthermore, I argue that Danto's notion of *The End of Art* represents a form of cyclical History-writing, which De Unge Vilde manage to escape.

The second main chapter discusses the sublime as a characteristic of the Postmodern – a discussion which through the 80s was led by Jean-François Lyotard, among others. I argue, that De Unge Vilde approach the sublime by constantly balancing between the two immediate oppositions Pathos and Irony. Oppositions which I, however, contend to be extreme positions on the same axis. Furthermore, I emphasize how De Unge Vilde exploit negating strategies to erode the symbols and icons that have constituted 80s view of society. At this point, I particularly draw on Slavoj Žižek equating De Unge Vilde's erosion of symbols to activities on the other side of The Iron Curtain of the early 80s. Finally, I include Martin Heidegger to detect how De Unge Vilde demolishes Art – defined as something original and as expression of something meaningful – and thus enables its 'rescue'.

In the third chapter, I discuss how De Unge Vilde respond to Avant-Garde. An artistic balance between negation and redevelopment is pivotal

here as well. Through the chapter, I introduce a range of the discussions on Avant-Garde that have been unfolding through the last 30-40 years – not least Achille Bonito Oliva introducing Trans-Avant-Garde at the beginning of the 80s. My main conclusion in this chapter is that De Unge Vilde in their approach to Avant-Garde exploit three main strategies: a retro-avant-garde strategy, a post-avant-garde strategy, and a meta-avant-garde strategy. Consequently, they build on an Avant-Garde concept of Art – while simultaneously breaking with it! Another conclusion in the chapter is that while performing an ironic position De Unge Vilde also practice what Hans-Jørgen Nielsen as early as the 1960s defined as Attitude Relativism.

Thus, the dissertation draws a picture of De Unge Vilde as at once degraders and rebuilders. The main argument is, that De Unge Vilde – despite their short history and immediate unserious approach – have been crucial to any further progress in Danish Art History.

TAK

Mere end tre års ph.d.-studium med alt, hvad dertil hører af famlen i mørket, opsendelse af prøveballoner, spidsformulering af teser og derudover undervisningsforpligtelse, udlandsophold og brobygning mellem to forskellige institutioner lader sig naturligvis ikke gøre uden hjælp. Jeg vil derfor gerne rette en stor og hjertelig tak til de mange, der har haft betydning for, at denne afhandling er blevet til:

Jeg vil gerne takke min hovedvejleder, Jacob Wamberg, for støtte, entusiasme og spændende diskussioner undervejs, og for noget, der i hvert fald har lignet en vedvarende tro på, at jeg nok skulle klare det. Jeg vil også gerne takke min bivejleder og chef ved Horsens Kunstmuseum, Claus Hagedorn-Olsen, for at være med til at søsætte projektet i første omgang og for at have haft tiltro til, at jeg kunne varetage det.

Jeg vil naturligvis også gerne takke de kunstnere, som det hele handler om. Jeg vil især sige tak til Dorte Østergaard Jakobsen for at stille sin tid og sit private arkiv til rådighed både før og under projektet. En stor tak skal også rettes til Claus Carstensen og Lars Nørgård for beredvilligt at svare på mine små og store spørgsmål over telefon og mail; til Nina Sten-Knudsen for at tage imod mig i sit atelier i Berlin; og til Peter Bonde, der tilføjede et par guldkorn, da jeg ringede til ham med et ganske lille spørgsmål.

Derudover vil jeg gerne takke mine skønne kolleger ved Aarhus Universitet for at have stået last og brast med mig med og uden kaffe, rosévin og snaps – herunder ikke mindst Teresa Østergaard Pedersen og Pernille Leth-Espensen for deres evne til mere eller mindre en passant at levere uundværlige faglige inputs; Lea Muldtofte for i 11. time at levere et formidabelt teoretisk crash-kursus; samt Ane Hejlskov Larsen, Inge Lise Mogensen Bech og Gertrud Oelsner, som jeg har haft fornøjelsen af at undervise sammen med og i den forbindelse har lært en masse af.

Vielen Dank auch an meinen deutschen Museumskollegen, die in Verbindung mit meiner Feldarbeit in Deutschland große Hilfsbereitschaft gezeigt haben: Dr. Christoph Schreier aus Kunstmuseum Bonn; Dr. Annette Lagler, Dr. Wolfgang Becker, Frau Sonja Benzner, Frau Christina Sodermanns

und Herr Benjamin Dodenhoff aus Ludwig Forum Aachen; Frau Annette Bossmann aus Stiftung Stadtmuseum Berlin; Dr. Corinna Thierolf aus Pinakothek der Moderne; und Dr. Elisabeth Bushart, Frau Patrizia Dander, Michaela Tischer und Mona Konietzny aus Museum Brandhorst.

Endelig vil jeg naturligvis gerne takke Aarhus Universitet og Horsens Kunstmuseum. Jeg vil også rette en stor tak til Ny Carlsberg Fondet samt Inge og Asker Larsens Fond til Støtte af Almene Formål for substantiel økonomisk støtte til projektet.

Sidst men absolut ikke mindst vil jeg gerne takke Anne Lietzen for at agere både blomsterbud og heppekor. Vivian Rud Linnebjerg for at bakke mig op til det sidste og for at huse mig i Velling Præstegård. Og min svigermor Thora Hvidtfeldt Rasmussen, som har ydet en uvurderlig hjælp med at få styr på alt billedmaterialet.

Og til allersidst vil jeg gerne takke min familie: Min kæreste Mikael, som udover at berige mit liv i al almindelighed har brugt alt for mange timer på den grafiske opsætning, og som holdt skansen derhjemme, mens jeg var på research i Tyskland. Og endelig vores to fantastiske børn, Gry og Vigga, som gør hver eneste dag vigtig.

Litteratur

Andersen, Troels; Kirkegaard, Jens & Meier, Hans (eds.) 1983 *CRAS. Tidsskrift for kunst og kultur XXXIII*, 1983, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, Silkeborg

Andur Pedersen, Stig 1995 "Kuhns videnskabsfilosofi, dens udvikling og betydning" in: Kuhn, Thomas S. *Videnskabens revolutioner*, overs. Knud Haakonssen, Fremad, København, 1995 (1973/1962)

Antliff, Allan 2014 *Joseph Beuys*, Phaidon Focus, Phaidon Press Limited, London & New York

Bakhtin, Mikhael 1940 *Rabelais and His World*, overs. Helene Iswolsky, Midland Book, Indiana University Press, Bloomington 1984 (1968)

Bang, Hans Vilhelm 2014 *'Krigen i Haderslev'. Eks-skolebrødre og -søstre blandt venner 1974-1984*, Eks-skoleprojektet, Haderslev

Barthes, Roland 1963 "Øjets metafor" in: Bataille, Georges *Historien om øjet*, overs. Per Aage Brandt, Rævens Sorte Bibliotek/politisk revy, København 1986 (1928); pp. 131-143

Bataille, Georges 1928 *Historien om øjet*, overs. Per Aage Brandt, Rævens Sorte Bibliotek/politisk revy, København 1986

Battino, Freddy & Palazzoli, Luca 1991 *Piero Manzoni: Catalogue raisonné*, Edizione di Vanni Scheiwiller, Milano 1991

Bech-Danielsen, Anne 2010 "Jeg kan godt selv se, at jeg ikke er nogen blomstermaler" in: *Politiken*, 11.10.2010

Bech Hansen et al. 1983 "Værkstedet Værst" in: *CRAS Tidsskrift for Kunst og Kultur*, XXXIII, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, Silkeborg 1983; pp. 32-36

Bertrand, Pascal-François 2015 *La Peinture Tissée. Theorie de l'art et tapisseries des gobelins sous Louis XIV*, Presses Universitaires de Rennes,

Rennes

Bjerre, Henrik Jøker & Bagge Laustsen, Carsten 2006 *Slavoj Žižek*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg

Bjerre, Henrik Jøker & Bagge Laustsen, Carsten 2008 "Forord til den danske udgave" in: Žižek, Slavoj 1989 (2008) *Ideologiens sublime objekt*, overs. Morten Visby, 2. udg., Gyldendals Bogklubber/Hans Reitzels Forlag, København 2008; pp. 7-22

Bjerre, Henrik Jøker & Hansen, Brian Benjamin 2013 *Ideologi er noget bras*, Center for Vild Analyse/Forlaget Taschenspiel, Aarhus, URL: <http://www.centerforvildanalyse.dk/wp-content/uploads/2013/01/Ideologi-er-noget-bras.pdf> (online 23.9.2016)

Bonde, Peter; Frandsen, Erik A. & Lemmerz, Christian 1985 "Man skal ikke altid give folk en hjælpende hånd", Eks-skolens Trykkeri, København

Bourdieu, Pierre 1983 "Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital" in: Kreckel, Richard (ed.) *Soziale Ungleichheiten*, Soziale Welt, Göttingen; pp. 183-198

Bremer-David, Charissa 2015 *Woven Gold. Tapestries of Louis XIV*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Brinkmann, Svend 2014 *Stå fast. Et opgør med tidens udviklingstvang*, Gyldendal, København

Brinkmann, Svend 2016 *Ståsteder. 10 gamle idéer til en ny verden*, Gyldendal, København

Broch-Lips, Henrik 2008a "De vildes ven" (interview med samleren Poul Jensen) in: *Politiken*, 31.5.2008

Broch-Lips, Henrik 2008b "Til angreb! Irwin og NSK's kunstneriske kamp mod totalitære tanke-systemer" in: Broch-Lips, Henrik (ed.) *IRWIN: State In Time*, Aarhus Kunstbygning, Aarhus (upubliceret, midlertidigt katalog); pp. 4-8

Broch-Lips, Henrik 2008c "Stjæler historiens symboler – Retroprincip: Irwins kunstneriske arbejdsmetode" in: Broch-Lips, Henrik (ed.) *IRWIN: State In Time*, Aarhus Kunstbygning, Aarhus (upubliceret, midlertidigt katalog); pp. 9-14

Brodauf, Julia 2001 *Künstlerporträt: Joseph Beuys Teil I: Filzhut in Aktion* http://www.kunstmarkt.com/pages/kue/kuenstler_portraitberic

ht.html?id=34000 (online 11.3.2016)

Brügger, Niels 2006 *Lyotard og det postmoderne samfund. Elementer til en receptionshistorie*, Books on Demand, København

Bryson, Norman 1990 *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still-Life Painting*, Reaktion Books, London

Brøgger, Stig; Bukdahl, Else Marie, Heinsen, Hein & Mertz, Albert 1984 (eds.) *Implosion og forførelse. Jean Baudrillard - Mario Perinola*, Det kongelige danske Kunstakademi, København

Brøgger, Stig; Bukdahl, Else Marie & Heinsen, Hein 1985 "Det sublime og den postmoderne tilstand" in: Brøgger, Stig; Bukdahl, Else Marie & Heinsen, Hein (ed.) *Omkring det sublime*, Det kongelige danske Kunstakademi, København, 1985; pp. 5-15

Brøgger, Stig; Bukdahl, Else Marie & Heinsen, Hein (eds.) 1986 *det lokale og det universelle*, Det kongelige danske Kunstakademi, København

Buchloh, Benjamin 1980 "Beuys: The Twilight of the Idol" in: *Artforum*, vol. 5, nr. 18 (January 1980), pp. 35-43

Buhl Andersen, Christine 2016 "The Avant-Garde in Public Space – Two Danish Examples" in: Ørum, Tania & Olsson, Jesper (ed.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Brill Rodopi, Leiden & Boston 2016; pp. 649-659

Bürger, Peter 1974 *Theorie der Avantgarde*, 2. udg., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980

Bürger, Peter 2001 "Avantgardisten efter avantgardens endeligt: Joseph Beuys", overs. Morten Visky Poulsen, in: *Passepartout. Skrifter for Kunst-historie*, årg. 10, nr. 19, 2002; pp. 12-28

Bürger, Peter 2010 "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde" in: *New Literature History*, Vol. 41, no. 4, Autumn 2010, Johns Hopkins University Press, Baltimore; pp.695-715

Bøggild, Jacob 2002 *Ironiens tænker: tænkningens ironi. Kierkegaard læst retorisk*, Museum Tusulanums Forlag, København

Bøgh, Marie Louise Helveg; Jalving, Camilla & Høholt, Stine 2010 "Da 80'erne blev vilde" in: Gether, Christian et al. (eds.) *De vilde 80'ere*, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj; pp. 13-90

Bøgh Jensen, Mette 2005 *At male sit privatliv. Skagensmalernes selvskenesættelse*, Skagens Museum, Skagen

Calvocoressi, Richard 1983 "Berlin. 'Zeitgeist' at the Martin-Gropius-Bau" in: *The Burlington Magazine*, vol. 125, no. 959 (Feb. 1983), New York; pp. 118-123

Campbell, Thomas P. (ed.) 2008 *Tapestries in the Baroque. Threads of Splendor*, The Metropolitan Museum of Art, New York/Yale University Press, New Haven & London

Carstensen, Claus et al. 1981 *Platform-manifestet*: <http://www.soerenulrikthomsen.dk/sut/diverse/punk/platform80.pdf> (online 24.1.2017)

Carstensen, Jeppe 2016 "Censures celebrities" in: *Weekendavisen*, 29.1.2016

Chambers, Robert 2010 *Parody. The Art that Plays with Art*, Studies in Literary Criticism & Theory vol. 21, Peter Lang Publishing, New York

Christensen, Torben 1982 "Ikonoklast, genius eller narcissist? Avantgardens selvforståelse i halvfjerdserne og firserne" in: Christensen et al. (ed.) *Kniven på hovedet*, Tranegården, Gentofte Kommunes Kunstbibliotek, Gentofte 1982; pp. 4-13

Christensen, Torben 1983 "Er tingene der stadig når lyset er væk?" in: *CRAS Tidsskrift for Kunst og Kultur*, XXXIII, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, Silkeborg 1983; pp. 77-80

Clark, T. J. 1999 *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton

Dam Christensen, Hans; Michelsen, Anders & Wamberg, Jacob 1999 "Indledning" in: Dam Christensen, Hans; Michelsen, Anders & Wamberg, Jacob (eds.) *Kunstteori – Positioner i nutidig kunstdebat*, Borgens Forlag, Valby; pp. 7-22

Danto, Arthur C. 1984 "The End of Art" in: Lang, Berel (ed.) *The Death of Art*, Haven Publications, New York; pp. 5-38

Danto, Arthus C. 1985 "The Philosophical Disenfranchisement of Art" in: *Grand Street*, Vol. 4, No. 3 (Spring 1985; pp. 171-189, Ben Sonnenberg for JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/25006747> (online 19.5.2016)

Danto, Arthur C. 1986 "Art, Evolution, and the Consciousness of History" in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 3 (Spring, 1986); ; pp. 223-233, Wiley/The American Society for Aesthetics,

URL: <http://www.jstor.org/stable/429732>(online 18.5.2016)

Danto, Arthur C. 1995 *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1995, The National Gallery of Art, Washington, D. C.; Bollingen Series XXXV, 44, Princeton University Press, Princeton, New Jersey

Danto, Arthur C. 1998 "The End of Art: A Philosophical Defense" in: *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art* (Dec., 1998); pp. 127-143, Wiley for Wesleyan University, URL: <http://www.jstor.org/stable/2505400> (online 19.5.2016)

Danto, Arthur C. 2004 "Hegel's End-of-Art Thesis" in: Wellbery, D. E. & Ryan, J. et al. (eds.) *A New History of German Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge & London; pp. 535-40

Debord, Guy 1967 *Skuespilsamfundet*, overs. Ole Klitgaard, Rhodos, København 1972

Derrida, Jacques 1978 "Restitutions Of Truth to Size. *De la vérité en peinture*", overs. John P. Leavey, Jr., in: *Research in Phenomenology*, Jan 1, 1978, vol. 8, no. 1, Brill Academic Publishers, Leiden/Boston, MA; pp. 1-44 (uddrag af Derridas *La Vérité en peinture*)

Drachmann, A. B.; Heiberg, J. L. & Lange, H. O. (ed) *Søren Kierkegaard Samlede værker, bind 1, 3. udg.*, Gyldendal, København 1962

Elgaard, Søren 2003 *Parafraser. Billedialoger*, systime, Aarhus

Emmerling, Leonhard & Weh, Mathilde (eds.) 2015 *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*, Goethe Institut & Hatje Cantz Verlag, Ostfildern

Engler, Martin (ed.) 2015 *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, Städel Museum, Frankfurt & Hatje Cantz Verlag, Ostfildern

Erslev Andersen, Jørn 1998 "Affekt og sandhed. Om patos som lyrisk modus" in: Eriksson, Birgit & Lehmann, Niels (ed.) *Patos?*, Æstetikstudier V, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1998; pp. 27-48

Evans, William 2005 "Danto and His Sources" in: *Eudaimonia: the Georgetown Philosophical Review*, Spring 2005: 2, Georgetown University, Washington D. C; pp. 108-123

Felluga, Dino 2011 "Modules on Jameson: On Pastiche" in: *Introductory Guide to Critical Theory*, Jan. 31, 2011, URL: <https://www.cla.purdue>

.edu/english/theory/postmodernism/modules/jamesonpastiche.html (online 28.7.2016)

Ferrari, Silvia 1999 *Kunsten i det 20. århundrede*, overs. Torben Christensen, Politikens Håndbøger, Politiken, København 2000

Foster, Hal 1996 *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge & London

Foster, Stephen C. (ed.) 1998 *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge MA & London

Frandsen, Erik; Østergaard Jakobsen, Dorte & Nørgård, Lars 1983 "Zeitgeist" in: *CRAS Tidsskrift for Kunst og Kultur*, XXXIII, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, Silkeborg 1983; pp. 92-95

Frandsen, Finn 1982 "Efterskrift" in: Lyotard, Jean-François *Viden og det postmoderne samfund*, overs. Finn Frandsen, Sjakalen, Aarhus; pp. 129-135

Frank, Niels; Keith, Lars & Rasmussen, K. Torben 1984 "Den kopiistiske kunst" in: *Information*, 27.6.1984

Fukuyama, Francis 1989 "The End of History?" in: *The National Interest*, Summer 1989, URL: <http://www.wesjones.com/eoh.htm> (online 23.5.2016)

Funder, Bent *Dansk kulturhistorie 1945-2003*, Systime, Århus

Gale, Matthew 1997 *Dada and Surrealism*, Phaidon, London

Gartner, Peter J. 2001 *Art and Architecture*, Musee d'Orsay, Paris

Gotfredsen, Lise 1997 *Billedets formsprog*, 3. udg., 4. opl., G. E. C. Gad, København

Gottlieb, Lennart 1983 "Tegn og underlige gerninger – om det 'nye' 'vilde' danske maleri" in: Sørensen, Jens Erik (ed.) *Uden titel. De unge vilde*, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus; pp. 7-20

Gottlieb, Lennart 2008 "En anarkist i hoved og handling. Om Erik A. Frandsen i 80'erne" in: Sørensen, Jens Erik (ed.) *Det dobbelte rum*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus; pp. 66-93

Greenberg, Clement 1939 "Avantgarde og kitsch" (overs. Marianne Arjana 2007) in: Melberg, Arne *Essayet*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2013; pp. 321-336

- Hagedorn-Olsen, Claus 1995** *Nina Sten-Knudsen. Random Walk*, Horsens Kunstmuseum, Horsens
- Hartnack, Justus 1995** "Hegel" in: Rahbek, Birgitte (ed.) *Når mennesket undrer sig. Vestlige tanker gennem 2500 år*, Centrum, Viby J; pp. 256-271
- Hass, Jørgen 2008** "'Ontologi er kun mulig som fænomenologi' – Heideggers metodologiske overvejelser i *Væren og tid*" in: Wentzer, Thomas Schwarz & Aaboe Sørensen, Peter (eds.) *Heidegger i relief – perspektiver på Væren og tid*, Klim, Århus; pp. 23-46
- Hauge, Hans 2014** "Postmodernisme" in: Schanz, Hans-Jørgen (ed.) *50 idéer der ændrede verden*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus; pp. 217-224
- Hegel, G. W. F. 1975** *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, overs. T. M. Knox, Clarendon, Oxford
- Heidegger, Martin 1927** *Væren og tid*, overs. Christian Rud Skovgaard, Klim, Århus 2007
- Heidegger, Martin 1950** *Kunstværkets oprindelse*, overs. Jakob Malling Lambert, Gyldendal/Moderne Tænkere, København 1994
- Heidegger, Martin 1954a** "Die Frage nach der Technik", in: Heidegger, Martin *Gesamtausgabe, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1975; pp.7-36
- Heidegger, Martin 1954b** "Spørgsmålet om teknikken", overs. Jesper Goll, in: *Philosophia. Tidsskrift for Filosofi* 1995, årg. 24, no. 1-2, Institut for Filosofi, Aarhus Universitet, Aarhus; pp. 7-28
- Hermansen, Tom 2010** "Meget mere end en provokatør" in: *Jyllandsposten/JP Århus*, 8.10.2010
- Hessellund, Birgit (ed.) 2000** *Kunst – set med unge øjne*, Horsens Kunstmuseums Forlag, Horsens
- Hessov, Ib 2005** *Kunst giver liv – om kunst på sygehuse*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus
- Himmelstrup, Kristian 2013** *Kulturformidling. Grundbog i kulturens former og institutioner*, Hans Reitzels Forlag, København
- Hjort, Øystein 1988** "Nina Sten-Knudsen" in: Stabell, Annette & Sten-Knudsen, Nina *Nina Sten-Knudsen*, Kunstforeningen 15.10.-13.11.1988, København; pp. 4-18

Holmqvist, Kenneth & Pluciennik, Jaroslaw 2002 "A Short Guide to the Theory of the Sublime" in: *Style*, vol. 36, no. 4, Winter 2002, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA; pp. 718-737

Holquist, Michael 1984 "Prologue" in: Bakhtin, Mikhael 1940 *Rabelais and His World*, overs. Helene Iswolsky, Midland Book, Indiana University Press, Bloomington 1984 (1968); pp. xiii-xxiii

Howse, Robert 2004 "Kojève's Latin Empire" in: *Policy Review*, no. 126, Aug/Sep 2004; pp. 41-48

Hunov, John 2007 *Snot og harsk. Erindringer fortalt af John Just Abildgaard Hunov*, Forlaget Lundtofte, København

Hutcheon, Linda 1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2000

Hutcheon, Linda 1988a *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York

Hutcheon, Linda 1988b "The Postmodern Problematizing of History" in: *English Studies in Canada*, 14.4 (1988), Association of Canadian college and University Teachers of English; pp. 365-382

Hutcheon, Linda 1989a "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History" in: O' Donnell, P. & Davis, Robert Con (ed.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore; pp. 3-32

Hutcheon, Linda 1989b *The Politics of Postmodernism*, London & New York, 2000

Hutcheon, Linda 1994 *Irony's Edge*, Routledge, London & New York, 1995

Hutcheon, Linda 1998 *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, University of Toronto English Library, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (online 3.6.2016)

Hutcheon, Linda 2000 "A new introduction, an old concern" in: Hutcheon, Linda 1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2000; pp. xi-xvii

Hutcheon, Linda 2002 "Postmodern Afterthoughts" in: *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, 37.1 (2002), University of Regina, Regina; pp. 5-12

Hutcheon, Linda 2006 *A Theory of Adaptation*, Routledge, London & New York

Høeck, Klaus "Teknik og kunst" in: *Victor B. Andersens Maskinfabrik* 1983, 3:14, pp. 83-87

Høyen, N. L. 1852 *Johan Thomas Lundbye. Et Foredrag, holdt i det skandinaviske Selskab den 7de April 1852* in: J.L. Ussing (ed.): *Niels Laurits Høyens Skrifter*, bind 1, København: Den Gyldendalske Boghandel, København 1871

Jameson, Fredric 1984a "Foreword" in: Lyotard, Jean-François *The Post-modern Condition: A Report on Knowledge*, overs. Geoff Bennington & Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester 2005 (1984); pp. vii-xxi

Jameson, Fredric 1984b "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" in: *New Left Review* I/146 July-August 1984, London; pp. 53-92. <https://newleftreview.org/I/146> (online 13.4.2016)

Jensen, Carsten 2010 "Christian Lemmerz og hans usømmelige omgang med verden" (tale ved åbningen af ARoS' udstilling *Genfærd*) in: *Information*, 16.10.2010

Joachimedes, Christos 1982 "Achill und Hector vor den Mauern von Troja" in: Prinz, Ursula & Diehl, Volker (eds.) 1982 *Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung Berlin 1982*, Martin-Gropius-Bau/Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin; pp. 9-10

Juhl, Carsten 1984 "Analysen mellem afsløring og viden. Indledning til J. Baudrillard og M. Perniola" in: Brøgger, Stig; Bukdahl, Else Marie; Heinsen, Hein og Mertz, Albert (eds.) *Implosion og forførelse. Jean Baudrillard – Mario Perniola*, Det kongelige danske Kunstakademi, København; pp. 13-29

Kierkegaard, Søren 1841 "Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates" in: Drachmann, A. B.; Heiberg, J. L. og Lange, H. O. (eds.) *Søren Kierkegaard Samlede værker, bind 1*, 3. udg., Gyldendal, København 1962; pp. 59-331

Kierkegaard, Søren 1843a *Enten-Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita, Første Deel indeholdende A's Papirer*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, København 1994

Kierkegaard, Søren 1843b *Enten-Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita, Anden Deel indeholdende B's Papirer, Breve til A*, Gylden-

dalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, København 1994

Klitgaard Laursen, Camilla 2017 "Kunst ud i livet: Tidlige sociale vendinger i det 20. århundredes udsmykningskunst" in: *Periskop. Forum for Kunsthistorisk Debat*, nr. 17, februar 2017, Københavns Universitet, København (under udgivelse)

Koch, Carl Henrik 2004 *Den danske filosofis historie, bd. 4: Den danske idealisme 1800-1880*, Gyldendal, København

Kongstad, Martin & Vesterberg, Henrik 2003 *Dengang i 80'erne. Historier fra et udkældt årti*, Gyldendal, København

Kris, Ernst & Kurz, Otto 1934 *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven 1979 (1934)

Kristeva, Julia 1976 "Stabat Mater (Histoires d' amour)", overs. Anne Marie Tetevide, in: *Hug!*, årg. 9, no. 44, 1985; pp. 55-60

Kristeva, Julia 1980 *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, overs. Leon P. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982

Kuhn, Thomas S. 1962 *Videnskabens revolutioner*, overs. Knud Haakonssen, Fremad, København, 1995 (1973/1962)

Kvium, Michael og Lemmerz, Christian 1985 "Kvium Lemmerz Performance: 'Vi har ikke noget at sige, men vi gør det så koncentreret som muligt'" in: *Atlas*, nr. 1, 1985, Borgens Forlag, København; pp. 42-45

Lemmerz, Christian 1986 *Das Zeug*, udg. ifm. udstillingen "la sculptura moderna é sempre bella", Galleri Specta, Aarhus

Leuthäusser, Franziska 2015 "Rheinland" in: Leuthäusser, Franziska (ed.) *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, Städel Museum, Frankfurt am Main

Lipman, Jean & Marshall, Richard 1978 *Art About Art*, Whitney Museum of American Art & E. P. Dutton, New York

Loers, Veit & Jansen, Gregor (eds.) 2015 *Avatar und Atavismus. Outside der Avantgarde*, Kunsthalle Düsseldorf & Kehrer Verlag, Heidelberg & Berlin

Lynggaard, Klaus 2010 "Flækket pik på franskbrød" in: *Information*, 23.9.2010

Lumbye Sørensen, Ann 2009 *Memento. Christian Lemmerz. Erindring*,

krop, død, Informations Forlag, København

Lyotard, Jean-François 1979a *Viden og det postmoderne samfund*, overs. Finn Frandsen, Sjakalen, Aarhus 1982

Lyotard, Jean-François 1979b *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, overs. Geoff Bennington & Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester 2005 (1984)

Lyotard, Jean-François 1982 "Presenting the Unpresentable: The Sublime", overs. Lisa Liebmann, in: *Artforum*, April 1982, New York; pp. 64-69

Lyotard, Jean-François 1984a "The Sublime and the Avant-Garde", overs. Lisa Liebmann, in: *Artforum*, Vol. XXII, no. 22, April 1984, New York; pp. 36-43

Lyotard, Jean-François 1984b "Det sublime og avant-garden", overs. Carsten Juhl, in: Brøgger, Stig; Bukdahl, Else Marie & Heinsen, Hein (ed.) *Omkring det sublime*, Det kongelige danske Kunstakademi, København, 1985; pp. 21-44

Lyotard, Jean-François 1986 *Det POSTMODERNE forklaret for børn. Korrespondance 1982-85*, overs. Niels Brügger, Finn Frandsen & Susanne Lervad, Akademisk Forlag, København

Magee, Glenn Alexander 2010 *The Hegel Dictionary*, Continuum International Publishing Group, London

Marx, Karl 1867 *Kapitalen. Kritik af den politiske økonomi*, 1.bog, no. 1, v. Johs. Witt-Hansen (ed.), overs. Gelius Lund, Bibliotek Rhodos, København 1970

Meisner, Malene 2013 *Gadens Parlament. 30 års plakater fra den radikale venstrefløj*, Møller Forlag, København

Meyer, Peter S. 1987 "Osmose" in: Fransen, Erik A. *Osmose*, Galleri Prag, Hellerup

Millett-Gallant, Ann 2010 *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York

Minke, Kim 2012 "Hegel og Heibergskolen" in: *Gyldendal – Den Store Danske online*, 2009-2017: http://denstoredanske.dk/Dansk_litteratur_historie/Dansk_litteratur_historie_2/1800-1870/Hegel_og_Heibergskolen (revideret 14.12.2012, online 6.1.2017)

Morgan, Ternan & Purje, Laura 2015 "An Illustrated Guide to Arthur

Danto's "The End of Art" in: *Hyperallergic*, March 31, 2015, URL: <http://hyperallergic.com/191329/an-illustrated-guide-to-arthur-dantos-the-end-of-art/> (online 18.5.2016)

Mühling, Matthias & Huttenlauch, Eva (eds.) 2015 *Gruppe Spur*, Edition Lenbachhaus 02, Lenbachhaus, München

Alfred Nemeček 1999 *Das Bild der Kunst*, DuMont Reiseverlag, Ostfildern

Nielsen, Hans Jørgen 1968 *'Nielsen' og den hvide verden. Essay. Kritik. Replikpoesi. 1963-68*, Borgens Forlag, København

Nielsen, Hans Jørgen 1983 "Hallo! Må jeg tale med kunsten?" in: *Information*, 11.4.1983

Nielsen, Kehnet; Ravn, Lars & Carstensen, Claus 1983 *døden der drog ud for at lære frygten at kende*, Eks-skolens Forlag, København

Oliva, Achille Bonito 1976 *Europe/America the different avant-gardes*, overs. Rodney Stringer, Deco Press/Franco Maria Ricci editore, Milano

Oliva, Achille Bonito 1980 *The Italian Trans-avantgarde /La Transavanguardia Italiana*, eng. overs. Gwen Jones & Michael Moore, Giancarlo Politi Editore, 3. udg., maj 1983, Milano

Oliva, Achille Bonito 1982 *The International Trans-avantgarde/La Transavanguardia Internazionale*, eng. overs. Dwight Gast & Gwen Jones, Giancarlo Politi Editore, Milano

Osborne, Richard & Edney, Ralph 1994 *Filosofihistorie for begyndere*, da. bearb. Peter Thielst, Samlerens Bogklub/DET lille FORLAG, Frederiksberg

Overgaard Hansen, Kamma 2015 "De unge vilde (mænd)" in: *Passepartout. Skrifter for Kunsthistorie*, nr. 36., 19. årg., 2015: *Kvinder i kunsten*, Aarhus Universitet, Aarhus; pp. 7-28

Owens, Craig 1980a "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" in: *October*, Vol. 12 (Spring 1980), The MIT Press, Cambridge, MA; pp. 67-98

Owens, Craig 1980b "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2" in: *October*, Vol. 13 (Summer 1980), The MIT Press, Cambridge, MA; pp. 58-80

Paldam, Camilla Skovbjerg 2011 *Surrealistiske collager. Underfulde*

billeder i kunst og litteratur, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus

Petermann, Emily (2014) "Intellectually Promiscuous": An Interview with Linda Hutcheon (Konstanz, September 19, 2013), *American Review of Canadian Studies*, 44:4; pp. 375-384: <http://dx.doi.org/10.1080/02722011.2014.973427> (online 17.11.2016)

Podemann Sørensen, Jørgen 1999 "Shamanisme" in: Fibiger, Marianne Qvortrup & Smith, Gina Gertrud *Gads Religionsleksikon*, Gads Forlag, København, pp. 484-485

Poder, Poul 2007 "En postmoderne nutid?" in: Andersen, Heine & Kaspersen, Lars Bo (eds.) *Klassisk og moderne samfundsteori*, 4. udg., 2. opl., Hans Reitzels Forlag, København; pp. 503-523

Poulsen, Jan 2010 *SOMETHING ROTTEN! Punk i Danmark. Maleri, musik og litteratur*, Gyldendal, København

Prinz, Ursula & Diehl, Volker (eds.) 1982 *Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung Berlin 1982*, Martin-Gropius-Bau/Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin

Rasmussen, René 1994 *Lacans psykoanalyse. En indføring*, Munksgaard/Rosinante, København

Rekdal, Anne Marie 2000 *Frihetens dilemma. Ibsen lest med Lacan*, Aschehoug, Oslo

Rosenberg, Harold 1972 *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earth Works*, University of Chicago Press, Chicago & London

Ross, Trine 2004 *Lars Nørgård. Maleri*, Forlaget Ekely & Aschehoug, København

Rösing, Lilian Munk 2005 "Psykoanalyse – Lacans formalisering af Freud" in: Esmark, Anders et al. (eds.) *Poststrukturalistiske analysestrategier*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg; pp. 97-126

Russell, Andrew 1964 *'Longinus' on the Sublime*, Clarendon Press, Oxford

Ryan, Vanessa Lyndal 2001 "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason" in: *Journal of the History of Ideas*, vol. 62, no. 2, April 2001; pp. 265-279

Sanderhoff, Merete 2006 "Dette er ikke en kanon. Om kanonisering og dens effekt på samtidskunsten" in: *Nordisk Museologi*, nr. 1, 2006; pp. 74-

88, URL: <https://www.journals.uio.no/index.php/museolog/article/view/3552/3025> (online 23.9.2016)

Sanderhoff, Merete 2007 *Sorte billeder. Kunst og kanon*, Rævens Sorte Bibliotek nr. 74, politisk revy, København

Sartwell, Crispin 1997 "Self-Knowledge and Self-Destruction in Avant-Garde Art" in: Haapala, Arto; Levinson, Jerold & Rantala, Veikko (eds.) *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, Humanities Press, New Jersey; pp. 87-96

Schapiro, Meyer 1968 *The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh*, URL: <https://thecharnelhouse.org/2014/11/29/schapiro-contra-heidegger-the-controversy-over-a-painting-by-van-gogh/> (online 26.10.2016)

Sell, Mike (ed.) 2011 *Avant-Garde Performances and Material Exchange. Vectors of the Radical*, Palgrave Macmillan, Hampshire & New York

Shapiro, Theda (ed.) 1976 *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*, Elsevier, New York/Oxford/Amsterdam

Silk, Gerald 1993 "Myths and Meanings in Manzoni's *Merda d'artista*" in: *Art Journal*, vol. 52, no. 3, Scatological Art (Autumn, 1993); pp. 65-75

Skov, Marie Arleth 2015 "Fiction and Reality in the Work of the Artists' Group Die Tödliche Doris [The Deadly Doris]" in: *OwnReality* (9), 2015, URL: <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/9/skov-en> (online 10.3.2016)

Skriver, Morten 1983 "Værkstedet, St. Kongensgade 61A, 1983" in: *CRAS Tidsskrift for Kunst og Kultur*, XXXIII, Silkeborg Kunstmuseums Forlag, Silkeborg 1983; pp. 38-43

Sousloff, Catherine M. 1997 *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis

Steinberg, Leo 1978 "The Glorious Company" in: Lipman, Jean & Marshall, Richard *Art About Art*, Whitney Museum of American Art & E. P. Dutton, New York, 1978; pp. 8-31

Stjernfelt, Frederik 1995 "Postmodernisme og dekonstruktivisme" in: Rahbek, Birgitte *Når mennesket undrer sig. Vestlige tanker gennem 2500 år*, Centrum, Viby J/København; pp. 514-526

Stjernfelt, Frederik & Tøjner, Poul Erik 1989 *Billedstorm. Om dansk kunst og kultur på det seneste*, Amadeus, København

- Svanholm, Lars 2011** "Smukke skildringer af det onde" in: *Kunstmagasinet Janus*, nr.1, 2011; pp. 3-5
- Sørensen, Jens Erik 1983a** "Forord" in: Sørensen, Jens Erik (ed.) 1983 *Uden titel – De unge vilde*, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus; p. 3
- Sørensen, Jens Erik 1983b** "Blitzlys over Europa" in: Sørensen, Jens Erik (ed.) 1983 *Uden titel. De unge vilde*, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus; pp.4-6
- Sørensen, Jens Erik 2008** "Det dobbelte rum. 25 år med Frandsens kunst" in: Sørensen, Jens Erik (ed.) *Det dobbelte rum*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus; pp. 26-65
- Sørensen, Rasmus Bo 2011** "Massebord i marmor" in: *Information*, 27.1.2011
- Tang Kristensen, Jens 2016** "Angli Avant-Gardism – Paul Gadegaard's Art Project in Herning, Denmark" in: Ørum, Tania & Olsson, Jesper (eds.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Brill Rodopi, Leiden & Boston 2016; pp. 727-739
- Therman Frederiksen, Finn 1991** "Forord" in: Therman Frederiksen, Finn & Frandsen, Erik (eds.) *Epeisódion*, Randers Kunstmuseum, Randers
- Tisdal, Caroline 2010** *Joseph Beuys*, Thames & Hudson, London
- Thielst, Peter 1992** *Kierkegaards filosofi og psykologi*, Hans Reitzels Forlag, København
- Thielst, Peter 2012** *Livet forstås baglæns, men må leves forlæns. Historien om Søren Kierkegaard*, 3. rev. udg., Gyldendal, København
- Thomsen, Søren Ulrik 1982** "Gå aldrig længere end alt for vidt: om magtens projekt og modernismens utopi" in: *Luftskibet*, årg. 2, nr. 1, 1982; pp. 34-47
- Thomsen, Søren Ulrik 2005** "Massebevægelse under minustegnet" in: Stjernfelt, Frederik & Thomsen, Søren Ulrik *Kritik af den negative opbygghed. 7 essays af Frederik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsen*, Samlerens Bogklub/Forlaget Vindrose, København; pp. 126-150
- Thomsen, Søren Ulrik 2010** "Punktiden og de tidlige 80'ere" (replikker til Poulsen 2010) in: <http://www.soerenulrikthomsen.dk/sut/diverse/punk/> (online 4.3.2016)
- Tøjner, Poul Erik 1987** "Om begrebet ironi: med stadigt hensyn til Ki-

erkegaard” in: *Kritik*, årg. 21, nr. 81 (1987), København; pp. 62-83

Tøjner, Poul Erik 1993 ”Berøringer – en indgang til Lone Høyer Hansens skulpturer” in: Berg, Kirsti & Valjakka, Timo (eds.) *Lone Høyer Hansen*, Horsens Kunstmuseum & Nordiskt Konstcentrum, Horsens & Helsinki; upag. (pp. 5-7)

van den Berg, Hubert 2005 ”Kortlægning af gamle spor af det nye. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes europæiske avantgarde(r)” in: Ørum, Tania et al. (ed.) *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup; pp. 19-43

Walker, Sydney R. 2010 ”Artmaking and the Sinthome” in: *Visual Arts Research*, vol. 36, no. 2, issue 71, Winter 2010, University of Illinois Press, Champaign IL; pp. 75-82

Wamberg, Jacob 2010 ”Wounded Working Heroes: Seeing Millet and van Gogh through the Cleft Lens of Totalitarianism (Adding Reflections from Kieffer and Baselitz)” in: Bolt Rasmussen, Mikkel & Wamberg, Jacob (eds.) *Totalitarian Art and Modernity*, Acta Jutlandica/Humanities Series, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus; pp. 36-108

Weirup, Torben 2000 *Man har sine klare øjeblikke... En fortælling om Bjørn Nørgaard*, Møntergården, København

Wellbery, D. E. & Ryan, J. et al. (eds.) 2004 *A New History of German Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge & London

Wölfflin, Heinrich 1917 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 2. udg., Hugo Bruckmann, München

Ytournal, Philip 2013 ”Særsektion i anledning af Søren Kierkegaards 200-års fødselsdag” in: *Politiken Bøger*, 4.5.2013, Politiken, København

Zahavi, Dan 1999 ”Indledning” in: Heidegger, Martin *Spørgsmålet om teknikken og andre skrifter*, overs. Jesper Goll, Gyldendal/Moderne tænkere, København 1999; pp. 36-65

Žižek, Slavoj 1989a *Ideologiens sublime objekt*, overs. Morten Visby, 2. udg., Gyldendals Bogklubber/Hans Reitzels Forlag, København 2008

Žižek, Slavoj 1989b *The Sublime Object of Ideology*, Verso, New York

Žižek, Slavoj 1991 *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge MA & London

Žižek, Slavoj 2008 “Forfatterens forord til 2008-udgaven” in: Žižek, Slavoj 1989 *Ideologiens sublime objekt*, overs. Morten Visby, 2. udg., Gyldendals Bogklubber/Hans Reitzels Forlag, København 2008

Zubrin, Robert 2012 *Merchants of Despair. Radical Environmentalists, Criminal Pseudo-Scientists, and the Fatal Cult of Antihumanism*, New Atlantis Books, Washington D.C.

Ørum, Tania 2009 *De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København

Øvig Knudsen, Peter 2008 *Blekingegadebanden. Samlet udvidet udgave*, Gyldendal, København

Øvig Knudsen, Peter 2011 *Hippie 1 – 3 år og 74 dage der forandrede Danmark*, Gyldendal, København

Øvig Knudsen, Peter 2012 *Hippie 2 – den sidste sommer*, Gyldendal, København

Øvig Knudsen, Peter 2014 *Nakkeskuddet. Og andre historier om at beskrive virkeligheden*, Gyldendal, København

Bilag 1: Værker af De Unge Vilde på danske museer

Værker af De Unge Vilde på danske museer og deres erhvervelsesmåder

Optællingen er foretaget på Kunstindeks Danmark, www.kid.dk i perioden 10.10.2015-18.8.2016.

I optællingen er medtaget kunstnere, der har indgået i udstillinger i 1980'erne, hvor de er blevet præsenteret som 'unge vilde' eller medlemmer af 1980'ernes 'nye generation'; samt kunstnere, der har været del af de kunstnerfællesskaber og værksteder, der er præsenteret i *CRAS. Tidsskrift for Kunst og Kultur*, XXXIII, 1983.

Kunstnere, hvis værker ikke indgår i danske museers samlinger, er ikke omtalt i tabellen.

I optællingen indgår alle værker, der er registreret i museernes samlinger. Bemærk at registreringerne er foretaget af de enkelte museer, der ikke nødvendigvis har fuldstændig samme registreringsprincipper: Fx er nogle grafiske serier registreret som ét samlet værk, mens andre er registreret som enkeltværker. 'Antal værker' dækker over antal inventarnumre uden hensyntagen til værktyper, og om det enkelte nummer er en del af en serie.

Der er også store forskelle på detaljeringsgraden af de enkelte museers registreringer: Fx er det ikke alle, der har udfyldt felterne 'Erhvervelsesmåde' og 'Proveniens', og i en del tilfælde er erhvervelsesmåden blot angivet som 'Andet', eller der er kun angivet et erhvervelsesår. I disse tilfælde er værkerne talt som 'værker fra 1980'erne uden oplysninger om erhvervelsesmåde' (sidste kolonne). Endelig er det ikke alle museer, der har angivet, hvilket år værkerne er erhvervet.

Nogle værker er desuden registreret uden årstal og er som hovedregel talt med som 'værker fra 1980'erne eller uden årstal'.

*Væsentligste undtagelser herfra er: Inge Ellegaards forarbejder til frimærke for PostDanmark, eftersom frimærket først udkom i 2010, samt Ellegaards forarbejder til maleriet *Tankeværksted - tankens flugt og selvstændighed*, der blev indviet i 2008. Dertil kommer Morten Strædes *Forarbejde til "Monument over Danmarks Internationale Indsats efter 1948"*, der aldrig blev realiseret men var blandt forslagene, da den daværende regering tog initiativ til et sådant monument i 2009, samt *Forarbejde til altertavle og korudsmykning i Lyngby Kirke* samt *Forarbejde til udsmykning af Thorvaldsens Plads*, som heller ikke er realiseret men var med i udvælgelsesprocessen i 2013 og 1999. Derudover Jesper Christiansens *Forarbejde til udsmykning af vestibulen, Frederik 8.'s Palæ, Amalienborg Slot*. Endelig kommer Christian Lemmerz' *Forarbejde til korudsmykning i Lyngby Kirke* og *Forarbejde til skulpturen Jailbird, Statsfængslet Østjylland*. Forarbejderne ejes alle af KØS og tæller henholdsvis 28 og 11 inventarnumre af Ellegaard; 2, 9 og 5 inventarnumre af Stræde; 54 inventarnumre af Christiansen; og 2 og 8 inventarnumre af Lemmerz.

**Claus Carstensen og Peter Bonde forærede i 1987 en række af deres værker (tegninger, collager og grafik, registreret enkeltvis) til det daværende Vestsjællands Kunstsamling (VKS). Værkerne tilhører nu Sorø Kunstmuseum. Carstensen har i 1987 givet 105 af sine værker fra 1980'erne som gave til VKS, mens Bonde har givet 84. I 2009 forærede Carstensen desuden 19 værker (tegninger) til Statens Museum for Kunst. Disse er alle registreret som enkeltværker.

Nogle af kunstnerne er blevet spurgt om og evt. hvorfor, de har valgt at forære værker væk. Det har langt fra været muligt at spørge alle, og af de adspurgte har ikke alle svaret. Optællingen repræsenterer dermed ikke en udtømmende undersøgelse, men giver dog et indtryk af De Unge Vildes repræsentation på de danske museer.

Individuelle værker i museernes samlinger

Kunstner	Dato for optælling	Antal værker på danske museer i alt inkl. fællesværker	Antal værker fra 1980'erne eller uden årstal	Antal værker fra 1980'erne erhvervet til museet som gave uden angivelse af giver	Antal værker fra 1980'erne erhvervet til museet som gave fra kunstneren	Antal værker fra 1980'erne uden oplysninger om erhvervsesmåde
Nina Sten-Knudsen	10.10.15	106	63	11	?	8
Dorte Dahlin	10.10.15	131	104	19	?	7
Kehnet Nielsen	28.10.15	46	23	3	?	10
Erik A. Frandsen	20.11.15	942	659	72	?	103
Christian Lemmerz	22.11.15	570	129*	34	?	33
Lars Nørgård	26.11.15	513	173	16	? ¹	38
Berit (Heggenhouen-) Jensen	22.11.15	242	202	3	?	21
Anette Abrahamsson	28.10.15	15	14	7	?	0
Dorte (Østergaard) Jakobsen	28.10.15	1	1	0	?	1
Ane/Anne Mette Ruge	28.10.15	9	3	0	?	1
Jakob Schokking	28.10.15	8	3	0	?	3
Claus Carstensen	16.10.15	488	347	28	124 +? **	68
Inge Ellegaard	16.11.15	104	54*	6	?	13
Lars Ravn	28.10.15	1083	989	251	?	350
Kristian Dahlgård Larsen	28.10.15	7	4	3	?	0
Lars Dan	28.10.15	7	2	1	?	0
Peter Bonde	16.11.15	467	340	32	84 +? **	86
Morten Stræde	16.11.15	103	67	3	?	6
Lone Høyer Hansen	16.11.15	147	126	5	?	1
Michael Kvium	26.11.15	648	164	81	?	18
Øivind Nygård	26.11.15	36	17	0	?	1
Cai-Ulrich von Platen	26.11.15	59	3	0	0	0
Søren Jensen	26.11.15	18	1	1	?	0
Elisabeth Toubro	26.11.15	86	13	1	?	0
Henrik (Bjørn) Andersen	26.11.15	13	3	0	?	2
Peter (Smith) Carlsen	26.11.15	115	8	3	?	0
Steen Krarup	26.11.15	55	19	0	0	0
Poul Jupont	26.11.15	16	14	0	?	14
Peter Holck	26.11.15	4	2	0	0	0
Eva Öhrling	26.11.15	22	8	1	?	3
Ole Broager	26.11.15	25	2	0	?	1
Jesper Christiansen	26.11.15	137	39	2	?	24
Jette (Jet-te) L. Ranning	26.11.15	6	6	0	?	4
Thomas Bruun	26.11.15	2	1	0	?	1
Annemette Larsen	26.11.15	52	42	22	?	0
Sonny Tronborg	18.8.16	32	9	3	?	1

¹ 22 værker tilhørende Sorø Kunstmuseum og registreret som 'Lars Nørgård – herfra 1991 til VKS'. Charlotte Sabroe, Sorø Kunstmuseum oplyser, at værkerne er givet som gave af LN (mail 30.11.2015). Se desuden kommentar fra LN nedenfor.

Fællesværker i museernes samlinger

Kunstnere	Dato for optælling	Fælles- Værker fra 1980'erne på danske museer: Titler	Antal fællesværker fra 1980'erne eller uden årstal	Antal fællesværker fra 1980'erne oplyst erhvervet til museet som gave uden angivelse af giver	Antal fællesværker fra 1980'erne erhvervet til museet som gave fra kunstneren	Antal fællesværker fra 1980'erne uden oplysninger om erhvervelses måde
Nina Sten-Knudsen & Dorte Dahlin	10.10.15	<i>Parallelmask e/Gekkos børn</i> , 1983	1	1	?	0
Kehnet Nielsen, Claus Carstensen, Lars Ravn	28.10.15	<i>Døden der drog ud for at lære frygten at kende</i> , 1983 Linoleumsnit, 1982	2	0	?	2
Peter Bonde & Claus Carstensen	16.11.15	<i>Uden titel (Til Bruce Naumann)</i> , 1984	1	0	0	0
Dorte (Østergaard) Jakobsen & Ruth Fabricius	28.10.15	<i>ER DET MON OST eller en saga blot?</i> Kunstnerbog af Dorte Jakobsen og Ruth Fabricius, Eget tryk, 1983	1	0	0	1
Jakob Schokking & Daniel Liebens	28.10.15	<i>Gylden storm</i> , 1992	0	0	0	0
Claus Carstensen, Peter Bonde, Christian Lemmerz, Berit Heggenhouen-Jensen, Erik A. Frandsen	26.11.15	<i>Ler-etuder II</i> , 1985	1	1	?	0
Erik A. Frandsen, Dorte Østergaard Jakobsen	26.11.15	<i>Linol del Lux</i> , 1982	1	0	?	1
Lars Nørgård, Erik A. Frandsen, Claus Carstensen	26.11.15	<i>Fællesbillede</i> , 1983	1	0	0	1
Christian Lemmerz & Mikael Kvium	22.11.15	<i>Uden titel</i> (24 tegninger), 1985 <i>Uden titel</i> (50 fotos), 1985 <i>Performance</i> , 1985-1986 (54 tegn.)	128	0	0	0

Kommentarer fra kunstnerne

Claus Carstensen, telefonsamtale 26.11.15

Per Kirkeby havde tidligere skænket en række værker til Chris Fischer på Kobberstiksamlingen, SMK museum, og CC var inspireret heraf.

CC havde sin første soloudstilling på VKS og ville derfor gerne gøre gengæld ved at skænke en række værker. De 105 tegninger var desuden en serie, som CC gerne ville sikre samlet bevaring. Endelig var det en måde at blive repræsenteret musealt.

Tegningerne til SMK i 2009 var en række skitser til *Æterlegeme*, som CC egentlig havde solgt til Peter S. Meyer. Efter at en konservator ved SMK havde kæmpet for bevaringen af *Æterlegeme* og sikret det status af ENB-værk (enestående bevaringsværdigt), ønskede CC at samle værk og skitser og belønne konservatorens gestus. Han overtalte derfor Meyer til at bytte skitserne for to større skitser, så *Æterlegeme*-skitserne kunne komme til SMK.

Peter Bonde, telefonsamtale 10.12.15

PB kommer oprindeligt fra Sorø og fandt det derfor oplagt, at "man forærer sin hjemby et eller andet", som han siger. Han understreger, at det ikke har handlet om noget taktisk fra hans side og nævner en tidligere sag, hvor Ekstra Bladet harcelerede over De Unge Vildes høje grad af repræsentation i museernes samlinger uden at skele til, hvordan museerne var kommet i besiddelse af de enkelte værker. PB erindrer ikke at have foræret værker til andre museer.

PB nævner i øvrigt, som opfølgning på min bemærkning om at undersøge institutionens rolle i forhold til at skabe kunstnere, at kunstnerne i De Unge Vildes tilfælde også har været med til at skabe museumslederne. Her nævner han JES og Claus Hagedorn-Olsen og taler om "et symbiotisk forhold". Derudover siger han, at han ikke "gider det der Unge Vilde længere – der er jo skrevet så meget".

Lars Nørgård, telefonsamtale 15.12.15

LN nævner selv sin foræring af 22 tegninger til VKS og dertil "et helt rum" med tegninger, som han har foræret til Trapholt i forbindelse med en udstilling. Han har efter eget udsagn taget tegningen op i perioder, og "engang imellem ryger der en tegning her og der". Da han forærede tegningerne til VKS i 1991, levede han af sine malerier og ønskede at sikre tegningernes bevaring. "Tegningerne dengang havde ikke nogen væsentlig værdi i kroner og ører", men LN fandt det "smart at få noget arkiveret".

LN beskriver, hvordan direktørerne for VKS og Trapholt, Christian Gether og Peter S. Meyer i forbindelse med de to udstillinger havde erhvervet hver deres store maleri, og at tegningerne blev givet til dem i "en kombination af lystighed og overmod", mens de fejrede udstillingen og salget. "De kunne sgu også lige så godt få en stak tegninger," siger LN, men tilføjer, at "jeg havde nok gjort det uden de der salg".

Jeg spørger, om foræringerne også handler om at blive repræsenteret på museerne med flere værker, og LN er åben for, at det også har været "et forfængelighedsspørgsmål": "Man gør det, der lyder som en god

gerning, men samtidig er det nok mest af alt for ens egen skyld." og "Det er jo indlysende, at hvis Louisiana eller Arken - eller endnu bedre: et udenlandsk museum – ringer og spørger 'kunne du ikke tænke dig at forære os 50 tegninger?', så ville jeg da gøre det."

**Bilag 2: Udstillingsliste fra *Le
Nouveaux Fauves***

AUSSTELLUNGSLISTE

AFRICANO, Nicholas
The Reflection
Die Reflektion
1974
Öl auf Leinwand
231,9 x 205,7 cm

ANDERSON, Laurie
China, in the downgrading of Mao, attacks the cultural revolution
China wertet Mao ab und greift die Kulturrevolution an
1979
New York Times horizontal, China Times vertikal gewoben
76 x 56 cm

BASELITZ, Georg
Singvogel
1971
Öl auf Leinwand
162 x 130 cm

6 Türen
1976/77
Öl auf Holz
je 250 x 70 cm

Die Flasche/Der Adler
1977
Öl auf Holz
Diptychon
370 x 220 cm

91 Zeichnungen
1958-76

CANE, Louis
Chercheuse d'or
Goldsucherin
Mai/Juli 1978
Öl auf Leinwand
230 x 300 cm

DAVIS, Brad
Night Cry
Nächtlicher Schrei
1979
Acryl, Polyester auf Leinwand
147,3 x 152,4 cm

DENNIS, Donna
Subway Station with Yellow and Blue
U-Bahn-Station mit Gelb und Blau
1975/76
Verschiedene Materialien
200,7 x 124,5 x 166,4 cm

FAULKNER, Frank
Ohne Titel
1976/77
Acryl auf Papier
320 x 180 cm

FROHNER, Adolf
Das Urteil des Paris
1969/70
Ölfarbe, Graffiti, Farbstift und Collage auf Leinen
200 x 300 cm

GIROUARD, Tina
Wall's Wallpaper III
Walls Tapete III
1974
Tapete auf Musselin
180 x 180 cm

Wall's Wallpaper III (Documentation)
Walls Tapete III (Dokumentation)
1974
Bleistiftzeichnung auf Papier, Tapete auf Papier
81,4 x 61,9 cm

GLÄSKER, Horst
Berliner Teppich
1978/79
Mischtechnik
330 x 245 cm

HANTAI, Simon
Ohne Titel
1973
Acryl auf Leinwand
300 x 464 cm

IMMENDORFF, Jörg
Café Deutschland I
1978
Acryl auf Leinwand
282 x 330 cm

JÄHN, Hannes
"Klact - oveseeds - tene"
Bild Nr. 39
1979
Stoffcollage genäht
Diptychon 200 x 500 cm

JAUDON, Valerie
Leland
1978
Öl auf Leinwand
180 x 240 cm

Natchez
1979
Öl, Bleistift auf Papier
103,5 x 88,2 cm

Hattiesburg
1979
Öl auf Leinwand
223,5 x 335,5 cm

JENNEY, Neil
Deed and Reward
Tat und Belohnung
1968/69
Acryl auf Leinwand
135 x 165 cm

KIEFER, Anselm
Alarichs Grab
1975
Öl auf Leinwand
220 x 300 cm

Wege II
1977
Öl auf Leinwand
270 x 210 cm

KNOWLES, Christopher
The Red and Green Space Needle
Die rote und grüne Raumnadel
1977
Schreibmaschine auf Papier
240,03 x 21,59 cm

Earths
Erdteile
1978
Acryl auf Leinwand
4 Teile: 2 Ø 75 cm
2 Ø 150 cm

Map of the United States
Karte der Vereinigten Staaten
1979
Filzstift auf Papier
152,4 x 314,9 cm

KOZIOFF, Joyce
Cincinnati Tile Wall
Cincinnati Kachel-Wand
1978
Keramikacheln auf Sperrholzplatten, Farbe
Kacheln 120 x 315 cm
Insgesamt 390 x 315 cm

Tut's Wallpaper
Tuts Tapete
1979
Siebdruck auf Seide (Gelb)
271,7 x 109,2 cm

Pilaster Pair II
Säulenpaar II
1979
Keramikkacheln, Mörtel auf Sperrholz
je 244 x 20 cm

KUSHNER, Robert
Homage to Sports
Hommage an den Sport
1977
Acryl auf Stoff
267,9 x 435,6 cm

Roses of Samarkand
Rosen von Samarkand
1977
Acryl auf Stoff
4 Teile: 1. 241,3 x 101,6 cm
2. 285,7 x 99 cm
3. 289,5 x 135,8 cm
4. 228,6 x 106,6 cm

Girls
Mädchen
1978
Acryl auf Papier
55,8 x 193 cm

Rivals
Rivalen
1978
Acryl auf Baumwolle
171,5 x 216 cm

Cincinnati A
1978
Acryl auf verschiedenen Textilien
5 Teile
Höhe 300 cm, Breite variabel

Pink Leaves
Rosa Blätter
1979

Acryl auf verschiedenen Textilien
330,2 x 203,2 cm

LANIGAN-SCHMIDT, Thomas
Iconostasis
1977/78

Saran Einpackpapier, Zellophan-, Stanniolpapier, Acryl
360,6 x 152,4 x 304,8 cm

LÜPERTZ, Markus
Legende - Dithyrambisch
1975
Mischtechnik auf Karton
190 x 275 cm

Fünf Bilder
"Stil-Euridike"
1978
Öl- und Mischtechnik auf Leinwand
190 x 245 cm

"Stil-Tod und der Sänger"
1978
Öl- und Mischtechnik auf Leinwand
190 x 245 cm

"Stil-Tod des Fischers"
1978
Öl- und Mischtechnik auf Leinwand
190 x 245 cm

"Stil-Tod des langhaarigen Mädchens"
1978
Öl- und Mischtechnik auf Leinwand
190 x 245 cm

"Stil-Tod des Schauspielers"
1978
Öl- und Mischtechnik auf Leinwand
190 x 245 cm

Drei Bilder über den Frühling
Stil Technik / I : Die Nacht
Stil Technik / II : Begegnung auf dem Meer
Stil Technik / III : Der Regen
1978
Mischtechnik auf Leinwand
je 200 x 250 cm

43 Zeichnungen

MACCONNEL, Kim

Pagode

1974

Eis-chrank-Verpackungskartons, Einlage aus genähten Stoffen
bemalt, Papierschirm bemalt

7 Teile

je 175,2 x 83,8 cm

House of Chan

Chans Haus

1975

Acryl auf Baumwolle

228,6 x 198 cm

Grand Villa

1975

Acryl auf Baumwolle, Satintaft und bedruckter Kunststoff,
genäht

243,8 x 335,2 cm

No End of Bumper Harvest Pictures

Reiche Bilderernte ohne Ende

1978

Verschiedene Textilien

287 x 347,9 cm

Up Front

Oberseite

1978

Acryl auf Baumwolle und verschiedenen Geweben

228,6 x 269,2 cm

PENCK, A.R.

Der Übergang

1963

Öl auf Leinwand

94 x 120 cm

AB-Bild

1965

Öl auf Leinwand

139 x 148 cm

Hinter Leo Berrybora dahinter

1975

Öl auf Leinwand

285 x 285 cm

Ninotschka

1975

Acryl auf Leinwand

285 x 285 cm

N-Komplex

1976

Öl auf Leinwand

285 x 285 cm

106 Zeichnungen
1965-77

RIPPS, Rodney
Pompeji
1979
Öl, Wachs, Tuch auf Holz
121,9 x 121,9 cm

ROTHENBERG, Susan
Mr. Bear
Herr Bär
1978
Acryl auf Leinwand
241,3 x 190,5 cm

SAARI, Peter
Fragment mit Girlande
1978
Gips und Acryl auf Leinwand
211,8 x 109,2 cm

SAMARAS, Lucas
Reconstruction ≠ 70
Rekonstruktion ≠ 70
1979
Verschiedene Textilien
190,5 x 233,6 cm

SCHAPIRO, Miriam
Crazy Kazak Carpet
Verrückter Kazak-Teppich
1973
Verschiedene Textilien, Papier auf Leinwand
152,5 x 127 cm

Geometry with Flowers
Geometrie mit Blumen
1978
Mischtechnik
183 x 300 cm

Pink Light Fan
Rosa Licht-Fächer
1979
Mischtechnik
132 x 264 cm

SHAW, Kendall
Bethune
1978
Acryl auf Leinwand
103,2 x 245,1 cm

SMYTH, Ned
Philadelphia Colonnade
Philadelphia-Kolonnade
1979
Siebdruck auf Stoff mit Säulendekor aus Vinyl
6 Teile
289,5 x 731,5 cm

VIALLAT, Claude
Ohne Titel
1967
Farbe auf Tuch
173 x 115 cm

Ohne Titel
1978
Farbe auf Tuch
275 x 190 cm

Ohne Titel
1978
Farbe auf Tuch
243 x 235 cm

Ohne Titel
1978
Farbe auf Tuch
235 x 280 cm

Ohne Titel
1978
Farbe auf Tuch
278 x 280 cm

WEGMAN, William
Remnants
Stoffreste
1979
3 Polaroid-Farbfotos
je 61 x 52 cm

ZAKANITCH, Robert
Blue Hound
1978
Acryl auf Leinwand
180 x 300 cm

Flash
Blitz
1978
Acryl auf Leinwand
247 x 210 cm

Tea-Party
1979
Acryl auf Leinwand
215 x 250 cm

ZUCKER, Joe

Two Malay Pirates in the South "Chinee" Sea

Zwei Malaisische Piratenschiffe im südlichen "Chinesischen"
Meer

1978

Baumwolle, Acryl, Rhoplex auf Leinwand

205 x 308 cm

Merlin, A Knight in Shining Armour (for Holly)

Merlin, ein Ritter in blitzender Rüstung (für Holly)

1978

Acryl, Baumwolle und Rhoplex auf Leinwand

168 x 229 cm

ROBERTSON, J.

Book 10

1978

Book 10

1978

Book 10

1978

ROBERTSON, J.

Book 10

1978

Book 10

1978

4 Thread

1976/77

Ol auf Holz

Je 290 x 70 cm

Die Flasche/der Mann

1977

Ol auf Holz

1977/78

370 x 230 cm

31 Zeichnungen

1958-70

CANE, Louis

Chercheuse d'or

Goldsucher

Mai/Juli 1978

Ol auf Leinwand

168 x 229 cm

1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

Bilag 3: *Der Ring des Nibelungen*

Baby Wagner Lullaby (to Rockabye Baby)

Rock a bye Wagner in the House top,
Shitting his nappy ploppety plop,
When the shit stops the pissing will start,
Oh no my God, he's starting to fart.

Breast fed on peas and beans on toast,
His rumblings are heard by all but the ghost,
Nappy is full and his cradle packed up.
Yes Baby Wagner has started to thup (Fart sound)

At last at 2.30 he's started to sleep.
Snorings and burpings around the house creep,
Wagners our darling he's now ceased to bawl
Apart from his farting he's not here at all.

Voice over on Wagners Brilliance

Percy Wagner was not only a child prodege in music, but his talents amounted to winning the long jump event at the Stuttgart Olympics whilst still in his pram. He made an exact replica of the Concord before he was one year old. This worked perfectly and transported 30 mice from Berlin to Albertslund in 4 minutes, 12 seconds flat. His other acheivments, lesser but none the less important, were sawing a woman in half with his gums long before his first tooth had arrived. He hand glided from the fifteenth story of his house using his baby blanket. The Christening was a quiet affair with only 6000 guests. They drank 10,000 barrels of beer and killed 700 pigs which were made into 12 million sausages. These were consumed in 4 hours by the guests who afterwards shat enough turds to fill and overflow the entire local sewage system and flood out into the surrounding streets. Wagner enthusiasts can s still buy fossilised fetis sticks at the exorbitant price of 3000 marks each at the Wagner gift shop in Wagnerstrass Hoffbrowhumper platz where you know our hero was born. Yes this was Wagner, the man, the legend the great man.

Wagner - Running order

- 1) Bar area only illuminated. Workshop people on plinths around the room posing as statues.
- 2) Blackout
- 3) Light on in attic of house.
- 4) Workshop people sing Rocka bye Wagner punctuated with sounds ie; whistles, hooters, breaking of glass, crashing of metal etc. Individually lit.
- 5) ~~Wagners mother/father figure rocks baby Wagner and feed him. Food and water cascade from the ceiling onto the crib and then through the next ceiling onto Wagners parent.~~ *WORKSHOP PEOPLE EXIT.*
 Meanwhile a pregnant Marlene Deitrich exercises with a cage on her head. She speaks about Wagner the childhood genius. *"BIS DINNER MAKE BIS GOYS"*
- 6) Wagner works on his first composition and uses cabinet boxes to depict the characters in his opera. Meanwhile the workshop people play their shadow puppet figures to reflect the three dimensional images in the house area
- 7) Wagner realises that he is getting nowhere with his piece and goes to the bar.
- 8) This leads into the interval section and the entertainment at the cafe Rhinegold. This will be music etc.
- 9) ~~Tape of Wagner overture opens the second section and this is joined by the musicians playing free music.~~ *INTERVAL TAPE*
- 10) Solo voice of the opera singer and the "Mountain" scene.
- 11) Wagner chats up an invisible woman and suddenly dashes back to his house with a sudden surge of inspiration. *apple drops on head.*
- 12) He plays at the piano and is inspired further by his television.
- 13) The opera singer and the actress strike up a cross-conversation which is verbal and sung at positions at each side of the room. This is joined by the musicians who play free but in a Wagnerian heroic style. *ROMANTIC MUSIC*
~~This is then joined by tape music. All these elements burst into a joint loud crescendo. All of these amplified gradually to a huge noise.~~
- 14) During this, Wagners theatre opens up and the figures in this come to life. Things fall and crash. The volume on the television increases. He eventually dies whilst he is freaking out.
- 15) ~~The workshop people enter in a grotesque procession. They pull sculptures and gifts to the shrine of Wagner. These are stacked and placed in a funeral or grave structure. They return from this area bearing Wagner. The music goes into a funeral dirge.~~ *TAPE:*
- 16) There is a blackout. Then the bar lights go on again. Music from the bar. *BAND.*
A HANDCRAWN LOWERED FROM THE CEILING

The End



AARHUS UNIVERSITET

Ph.d.-afhandling

Aarhus Universitet, Institut for Kommunikation og Kultur
Horsens Kunstmuseum

NY CARLSBERG FONDET

NEW CARLSBERG FOUNDATION

Ph.d.-forløbet er realiseret med økonomisk støtte fra:

Ny Carlsbergfondet

Inge og Asker Larsens Fond til Støtte af Almene Formål