

Udbytte

Om kunstens tilbagemelding til sin skaber



Hovedopgave
Smike Käsner
Afdelingen for kunstteori & formidling
vejleder lektor Carsten Juhl
2001

Indholdsfortegnelse

Forord

Fremgangsmåde

Opbygning

1.0 Hvad er et udbytte?

- 1.1 Klassisk tilbagemelding
- 1.2 Udbytte – tilbagemelding
- 1.3 Det udvidede kunstrums tilbagemelding
- 1.4 Udvælgelse af tilbagemelding

2.0 Tendenser som skaber kunstnere

- 2.1 Kulturalisering
- 2.2 Den almene æstetiseringstendens
- 2.3 Konsekvenser af kulturalisering og æstetiseringstendensen
- 2.4 Iagttagelser vedr. kunstneren som produkt af sin tid
- 2.5 Kunstnerens rekrutteringsgrundlag
- 2.6 Kunstnerens status
- 2.7 Kreativitetens status
- 2.8 Kunstnerrollen
- 2.9 Kunstnerens kvalifikationer
- 2.10 Kunstnerens sporskifteevne
- 2.11 Kunstnerens etik
- 2.12 Kunstnerens partner
- 2.13 Sammenfatning af tendensernes betydning for tilbagemeldingen

3.0 Kunstværkets løfte om tilbagemelding

- 3.1 Eksemplet "The Physical Impossibility Of Death In The Mind Of Someone Living"
- 3.2 Det forudsete og det uforudsete værk
- 3.3 Eksemplet 'Beautiful junkie'
- 3.4 Udstillingskonceptet 'Extensions'
- 3.5 Værket 'Beautiful junkie'
- 3.6 Kommentar til værket
- 3.7 Sammenfatning af 'Beautiful junkie'
- 3.8 Eksemplet "Olso bar" og "Oslo"
- 3.9 Samtale med Fos
- 3.10 'Oslo' og 'Olso bar' ind en sammenhæng
- 3.11 Eksemplet '+4000'
- 3.12 Følelsernes værk
- 3.13 Værkets legende tilblivelse
- 3.14 Nysgerrighed som drivmiddel

- 3.15 Den begejstrede skaber
- 3.16 Længslen, fortabelse og alle de andre drivmidler

4.0 Strategiske overvejelser

- 4.1 Gentagelser
- 4.2 Den eksterne gentagelse
- 4.3 Overblikket i relation til den ubevidste kopist
- 4.4 Den interne gentagelse
- 4.5 Tid i en strategisk sammenhæng
- 4.6 Den almene tid
- 4.7 Kunstnerens tid
- 4.8 Model for gentagelse og tid
- 4.9 Den udvidede kunstner

5.0 Diskursiv konklusion

- 5.1 Konceptualiseret konklusion:
- 5.2 Epilog

Litteraturliste

Udbytte

Om kunstens tilbagemelding til sin skaber

Forord

Hvad får jeg egentlig ud af at lave kunst? Jeg ved det ikke rigtig. Måske vil det være mere rigtig at sige, at jeg ikke kan sætte ord på, hvad jeg får ud af, at lave kunst. For jeg er ikke tvivl om, at jeg får noget ud af at lave kunst. I modsat fald ville spørgsmålet også snarere have lydt: "Kan det egentlig betale sig at lave kunst?" Og det er en helt anden problematik.

At der findes mange mennesker, der får noget ud af kunst, er jeg ikke i tvivl om. Søger man med ordet "war" på søgerobotten Alta Vista, og beder udelukkende om sider på engelsk, får man 3.729.215 at vælge imellem. Søger man på samme måde med ordet "love" får man 7.117.160 valgmuligheder. Og søger man med ordet "art" får man 15.792.570 valgmuligheder.¹

Nu er det danske ord "billedkunst" væsentligt mere præcist end det engelske ord "art", hvis det er billedkunst man søger. Men trods de skuespillere, strippere, reklamefolk og andre som også måtte bruge ordet "art" om deres præstationer, dækker disse tal alligevel over rigtig mange mennesker, som har set det besværet værd at lave en hjemmeside, som helt eller delvist er helliget kunst. Hver især har de deres egen mening og holdning til kunst.

Som billedkunstner kan det til tider føles, som står man inde i orkanens stille øje. Omkring én raser diskurserne, om fetichering, myter, kontekstualisering, præstation, intention, frihed, løfte, udveksling, anvendelighed, artificialitet, autenticitet og om perceptionens funktionsmåde m.m. Det gjaldt også de hjemmesider som jeg orkede at åbne ud af de 15.792.570 valgmuligheder jeg havde.

Alle bidrager til diskussionen om kunst², såvel lægmand som fagmand. Det eneste sted, hvor interessen svinder bort, er når det gælder, hvad ham, som er årsag til det hele, får ud af at skabe denne billedkunst.

Jeg ved at mange af de samtidskolleger, jeg omgås, fra tid til anden også stiller sig selv spørgsmålet "Hvad får jeg egentlig ud af at lave kunst?" Men det er et svært spørgsmål at foretage en udveksling omkring. For hvad vil det sige at *få noget ud af sin kunst*? Diskussionen bliver ofte en, der minder om, når man prøver at sammenligne pærer og bananer. Og så strandeder den. Det er meget nemmere at diskutere *kunstnerroller*, hvilket er et tilbagevendende emne.

At ordet *roller* så ofte forekommer i den diskurs, som kunstneren er medansvarlig for, hænger nøje sammen med to aspekter. Det første aspekt retter sig mod kunstneren selv og drejer sig om den usikkerhed, han føler som følge af de uanede muligheder, der gemmer sig bag begreber som *applikationer*, *social plastik* og *cross over*. Det andet aspekt retter sig mod kunsten som sådan, og drejer sig om en udnyttelse af de

¹ Søgningen fandt sted onsdag den 3. Januar 2001

² Medmindre andet fremgår, forkortes ordet billedkunst herefter til ordet kunst

muligheder der ligger i disse begreber – i det udvidede kunstrum.³ Ordet *rolle* bruges nemlig i argumentationen for at inddrage nyt land under kunstens fane. Det skyldes, at kunsten ikke længere kun går på opdagelsesrejse ind i politikken, pengeverdenen, underholdningsindustrien m.m. Kunsten ekstenderer og er derfor draget ud på et koloniseringseventyr. Kunsten når i egenskab af humanitær hjælpearbejde helt til Afrika, hvor den materialiserer sig som orange farvede biogas balloner.⁴ Kunsten når ind i retslokalerne, hvor den bliver en del af dommen.⁵

Kunstnerroller og deres plads i det udvidede kunstrum, bliver der skrevet og snakket tilstrækkeligt om. Jeg vil vide, hvad jeg får ud af at lave min kunst. Hvis jeg ved det, er jeg sikker på at jeg så også ved, hvordan jeg får endnu mere ud af lave kunst.

Fremgangsmåde

Litteraturkritikken forekommer mig at være genstand for flere forsøg, på at beskrive på almengyldigvis, hvad udbyttet af det at skrive kan være - hvad den såkaldte "skriveproces" afstedkommer af selvindsigt, selvterapi, mulighed for selviscenesættelse, mulighed for eskapisme m.m.⁶ Jeg tænker mig, at denne fokus på, hvad den der skriver får ud af sit skriveri, i høj grad skyldes det store fingeraftryk, som især psykoanalysen og mere klassisk biografiske tilgange samt ideologikritikken i sine forskellige former, har sat på det 20. Århundredes tænkning.

Jeg har bl.a. ledt i afdelingen for kunstteori og formidlings biblioteket tekster, om hvad kunstneren får ud af sin kunst. Man kan selvfølgelig læse kunstnerberetninger om, hvordan den enkelte kunstner har disponeret over sin tid og sit talent, med henblik på at leve et så udfoldet og tilfredsstillende liv som muligt. Men her er der tale om stærkt personlige udlægninger som ligger fjernt fra det almengyldige og videnskabelige. Det er muligt, at der findes kunstteorier om hvad kunstneren, får ud af det at lave kunst, og hvordan han får endnu mere af dette *noget*. I så fald har jeg endnu ikke kendskab til dem. Trods denne mangel på 'back up', har jeg tilladt mig selv

³ Et rum, hvis udstrækning er så enormt, at det nogen gange syntes nemmere at definere det ud fra, hvad det ikke indeholder, end ud fra hvad det indeholder. Men for ikke at lade størrelsen stå uberørt er her et meget komprimeret bud: "... art in the 1980s and 1990s has broadened its scope, unembarrassed at crossing borders into neighbouring areas such as design, the media, advertising, architecture, cinema, theatre, dance and music. Art can have a social agenda, it can be about communication; some believe it has a therapeutic values and functions, while others deny it any societal role and insist on the autonomy of art. The positions adopted are many and various.", 'Art at the turn of the millineum', Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Taschen, pp. 007 (preface).

⁴ Her tænkes på biogas projekt i Tanzania af kunstnergruppen Superflex.. I forbindelse med en artikel om dette projekt, skrevet af Superflex til Øjeblikket #35/36, sommer/efterår 98, har redaktionen valgt følgende karakteristik: "Superflex opererer som en koordinerende instans mellem kunst, forretningsverdenen og forskellige forskningsområder." Artiklen "Den lille økonomiske forskel" er skrevet uden henvisninger til kunst og kunne uden videre gå for at være skrevet af ingeniører, økonomer eller miljøkonsulenter, hvis den var indrykket i et nyhedsbrev fra Danida eller lign.

⁵ Forord fra interview på www.kopenhagen.dk: "Tirsdag d. 5/12-2000 valgte billedkunstneren Uwe Max Jensen (f. 1970) at sidde en stævning til fodedretten overhørig, hvilket rutinemæssigt gjorde det til en sag for politiet at tilvejebringe den nu eftersøgte kunstner. Allerede forud for det berammede mødetidspunkt i fodedretten havde kunstneren imidlertid varslet sin udeblivelse, idet han i en pressemeddelelse (d. 1/12-2000) proklamerede, at dette lovstridige tiltag skulle danne udgangspunkt for en særdeles virkelighedsnær *performance*, der med inspiration i værker af Marcel Duchamp og Andy Warhol fik titlen "Most wanted men III"."

⁶ F.eks. Frankfurterskolen, Den psykoanalytiske inspirerede kritik og Kognitionsforskningen.

at give efter for fristelsen mht., at bevæge mig ud i spørgsmål, hvor jeg har følt mig på gyngende grund.

Men for at besvare spørgsmålet om udbytte kan der nu vælges mellem 2 veje, der peger fremad. Enten ignoreres det almengyldige perspektiv og besvarelsen baseres alene på et personligt erfaringsgrundlag. Eller også gøres forsøget på at skrive almengyldigt ved at sammenfatte forskellige stykker sociologi, psykologi, filosofi, sammenlignede erfaringer m.m.

Jeg har valgt at gøre begge dele. Først skrev jeg et lille essay, hvor jeg tænkte den situation, at jeg befandt sig på en øde ø. Hvad kunne jeg da forestille mig at skabe af kunst, såfremt der ikke var nogen udsigt til nogensinde at kunne forlade øen igen? Pga. det personlige udgangspunkt ville det forvirre mere end klargøre, at medtage dette essay i sin nuværende form. Men det har hjulpet til at skærpe min egen fornemmelse af udbyttet af min kunst (foruden at dække behovet for at mistænkeliggøre kollegaers intentioner og ironisere over dem).

Når det gælder det almen gyldige, altså denne analyse, har jeg anskuet opgaven som følger: Uanset hvor ambitiøs man måtte vælge at være, ville man aldrig inden de rammer, som er udstukket for et speciale som dette, kunne nå andet end 1. Kradse lidt i overfladen her og der eller 2. Undersøge et meget lille hjørne ned i detaljer. Spørgsmålet om, hvad kunstneren får ud af sin kunst, er ganske enkelt for stort. Det er et spørgsmål, som ikke ligger langt fra; hvad får kunstneren ud af sit liv?

Jeg har ønsket at gøre brug af den dobbeltkompetence som uddannelsen her på afd. for teori og formidling er baseret på. Nemlig billedkunstnerens og kunstteoretikerens. Når jeg derfor siger, at jeg vil skrive almengyldigt, er der ikke tale om at gå over i den modsatte grøft af det personlige. Analysen befinder sig for det meste, det sted, hvor der sker et slip mellem det personlige og det almene. Måske er billedet af en helikopter der rekognoscerer lige henover trætoppene - for så fra tid til anden at dykke ned, når der viser sig en lysning - ikke helt 'ude i skoven'. Denne fremgangsmåde med at 'diskuterer sig frem', giver en tekst, der er forholdsvis lang. Til gengæld tør jeg godt love, at den er letlæst.

Opbygning

Hvor skal undersøgelsen af kunstens udbytte indledes?

En mulighed er at indlede med en kunsthistorisk vandring op gennem tiden, for at se på forskellige måder kunstnere har arbejdet med deres kunst gennem tiden.

En anden mulighed er at indlede med filosofien, og se på hvordan den har påvirket opfattelsen af kunst for derigennem at relatere dette til værktøjligheden.

En tredje mulighed er at indlede med en sociologisk kortlægning af hovedtendenser i samtiden, for se på hvilken betydning det har for kunstneren som en skabende kraft.

Da jeg er ude efter, hvad der gør, at mine kollegaer og jeg er istand til at få et udbytte fra den kunst, vi laver, dels udfra vores evner som samtids kunstnere, dels udfra de betingelser samtiden opstiller, vælger jeg den tredje mulighed som vejen ind i den valgte problematik.

Opgaven er opbygget sådan, at den falder i 6 dele:

1. Konkretisering af hvad 'udbytte' er.

2. Et overblikforsøg til at identificere de afgørende sociologiske tendenser, som medvirker eller modvirker den yngre samtidskunstners evne til at få forskellige typer udbytte af sin egen kunst.
3. Med udgangspunkt i konkrete kunstværker diskuteres det, hvordan forskellige typer værker tilbyder forskellige typer udbytte.
4. Endeligt diskuteres det, hvordan forskellige strategier kan resultere i en tilbagemelding fra egen kunst af henholdsvis høj og lav kunstnerisk karakter.
5. Der konkluderes på spørgsmålet: "Hvad får jeg egentlig ud af min kunst?"

1.0 Hvad er et udbytte?

Lad os nu få på plads, hvad det er der menes med udbytte af egen kunst? Ordet udbytte er måske misvisende, for det som der sigtes mod, er det som værket giver sin skaber af begejstring, indsigt, opløftethed, tvivl, frustration, selvtillid, selvtilfredshedfølelse m.m. Kort sagt handler det om værkets oplevelses- og erkendelsespotentialer i forhold til skaberen. Deraf kommer også, at det som der sigtes mod, ikke nødvendigvis kun knytter an til tilfredshed.

Ordet *udbytte* bruges i hverdags sproget på en måde, der læner sig op ad ord som profit, opgørelse, betaling, løn o.lign. Det, vi har at gøre med her, er noget mere immaterielt processuelt betinget. Derfor vælger jeg fremover at bruge *tilbagemelding* i stedet for, og reserverer *udbytte* til netop en mere konkret opgørelse.

1.1 Klassisk tilbagemelding

Der syntes at kunne indeles efter 2 typer klassisk tilbagemelding:

Nr. 1 Den første er den måde værket melder tilbage til sin skaber. Dvs. de rum eller størrelser som værket under sin tilblivelse afslører. Denne tilbagemelding kan foregå fra ideens undfangelse og frem til værket er materialiseret og står færdigt – altså i hele den proces, der foregår ved at kunstneren bringer hans idé til udtryk. Det er alene en udveksling, der foregår mellem kunstneren og hans værk.

Nr. 2 Den anden tilbagemelding er den, der vedrører omgivelserne. Publikum (hvad enten det er lægmand, kollega, kritiker eller anden fagekspert) afleverer en kommentar som kunstneren gør brug af i sin egen *tilbagemelding*. Kommentaren kan være '*selv det mindste spor af en handling i eller med sproget, som tager afsæt i eller knytter an til et »kunstværk«*'.⁷ Ja, faktisk kan kommentaren, når det gælder *tilbagemeldingen*, omhandle kunstværket der endnu ikke er færdigt. Selv ideen om et værk, såfremt kunstneren har udtalt sig om denne, kan være genstand for en kommentar i relation til *tilbagemeldingen*. Kunstneren låner andres øjne til at se på sin egen idé eller skabelse. Der kan være budskaber eller forhold gemt i værket, som kunstneren først bliver opmærksom på, når andre har kommenteret det. Det giver sig selv, at jo mere modtagelig kunstneren er for denne afledte tilbagemelding, desto større betydning får publikum for kunstnerens øuvre.

⁷ Jean-François Lyotard, 'Gestus', Det Kgl. Danske Kunstakademi, 1992, pp. 5

1.2 Udbytte -tilbagemelding

De 2 typer tilbagemelding er naturligvis ikke den eneste måde, kunstneren får noget ud af sin kunst. Der er også *udbytte*, der som sagt dækker over salg, invitation, position, anerkendelse m.m. Vi har her at gøre med alt det, som ligger uden for selve værket, og som omverdenen tilbyder kunstneren for sin kunst.

Jeg tillader mig nu et lille sidespring, for at kommentere et forhold indenfor kunsten som altid har slået mig mht. *udbytte*: Kunsten er det eneste felt der opererer på en sådan måde, at *kvalitet* og *indtjening* betingelsesløst er uadskillelige. Hvis en pølsefabrikant tjener mange penge, vil man ikke uden videre konkludere, at det var fordi pølserne var gode. Det kunne de selvfølgelig godt være. Men det kunne også skyldes, at hans ansatte fik lidt i løn. Eller at pølserne var lavet af dårlige råvarer. Eller at hans reklamebureau var over gennemsnittet. Det kunne skyldes mange ting.

Hvis en kunstner har en stor indtjening, konkluderer man uden videre, at han er en god kunstner – og ergo fungerer godt som kunstner. Pga. dette kan man iagttage den forskel, hvormed kunstneren møder venner, som ikke er kunstnere. Hvor kunstneren spørger "Nå, går det godt på arbejdet?" så spørger vennerne "Nå, har du fået solgt noget?"

1.3 Det udvidede kunstrums tilbagemelding

Når man indrager det udvidede kunstrum, er det min fornemmelse, at den ovenstående opdeling kommer til kort. I et værk, som ikke er opdelt efter velkendte faser⁸, i et værk hvor det syntes flydende, hvor værket begynder og ender kan det være vanskeligt med den indeling af *tilbagemelding*, som vi har i ovenstående. Det er måske endda vanskeligt at holde *tilbagemelding* og *udbytte* adskilt.

Jeg skal forsøge at formidle det flydende, det muterende, det tilsyneladende ukompatible, som jeg fornemmer, gør at det udvidede kunstrum har brug for sin egen tilbagemeldingsdefinition.

"Hvis kunsten er transit, så er dens plads mellem tingene og værkerne, mellem billederne og malerierne, mellem industrivarerne og de æstetiske supervarer. Den kunstneriske proces består måske netop i den dobbelte bevægelse, som går fra tingene til værkerne og vender tilbage til tingene."⁹

⁸ Tag f.eks. det klassiske lagdelte oliemaleri. Først er der en temaudvælgelse, så en motivudvælgelse, så er der skitsefasen, optegningsfasen, undermalingen og til sidst detaljemalingen.

⁹ "Kunsten som neutral mutant – om og af Mario Perniola", Kgl. Da. kunstakademi, 1996, pp. 26

Ordene er Mario Perniolas og stammer fra "Kunsten som neutral mutant". De er revet ud af sammenhæng, og Perniolas ærinde er da også et andet end *tilbagemelding*.¹⁰ Men Perniolas tanke om kunsten som en slags *transaktivitet*, hvor det bliver de *før-kunstneriske, para-kunstneriske og post-kunstneriske grænseområder, der vil vække den største interesse og levere de største provokationer*¹¹, passer til den måde jeg selv ofte har fornemmet kunsten i det udvidede kunstrum. Næmlig som en slags socialintervenierende aktivitet som indtager nogle flydende mellempositioner. Det er en kunst der består af transparente mellemregninger, der knytter an til det processuelle. Det er en kunst, der står ved siden af sig selv, under sig selv, over sig selv og inde i sig selv, og som ekspanderer på egne betingelser. Det er en kunst, der vanskelige lader sig tvinge i de 2 *tilbagemeldingstyper*, som jeg har opstillet.

Der er behov for at opstille en tredje type tilbagemelding:

Nr. 3 Kunsten i det udvidede kunstrums tilbagemelding er kendetegnet ved, at man ikke altid kan adskille den udveksling, der foregår mellem kunstneren og hans værk, fra den udveksling, der foregår mellem publikum og kunstneren. Og måske kan man heller ikke holde *udbytte* ude af billedet. Tilbagemeldingen har ikke nogen bestemt kilde eller kan opsplittes i hierarkisk ordnede faser. Kunstneren selv anerkender måske slet ikke en opdeling i værker, men ser sigegen gøren som et stort sammenhængende, sammenfiltret og muterende projekt. Man skal måske se for sig at *tilbagemeldingen* viser sig som en slags tilstand – som en temperatur. Ligesom med flæskestegen i ovnen, hvor det er ligegyldigt hvor på overfladen man stikker med ovntermometeret.

1.4 Udvalgelse af tilbagemelding

Jeg vil koncentrere mig om *tilbagemeldingstype nr. 1 og nr. 3*. Hvad angår nr. 2 så er denne udveksling (mellem kunstner og publikum via værket), en som jeg finder vil bringe for megen fokus over på modtager fremfor afsender. Og netop modtager og modtagelse er størrelser, som er rigeligt dokumenteret i forvejen.

Jeg vil heller ikke bruge mange ord på *udbytte*. Ligeså interessant udbytte kan være som emne, når kunstnere mødes og drikker ferniseringsøl. Ligeså uinteressant et emne er det indenfor rammerne af en hovedopgave som denne. Desuden ser jeg vanskeligheder ved overhovedet at gå ind i spørgsmålet om *udbytte* uden samtidig at gå ind i spørgsmålet om kunstner intentionelitet. Og det er en hovedopgave i sig selv. Når jeg enkelte steder kommer ind på *udbytte* og intention, sker det, når det er nødvendigt for at beskrive særlige omstændigheder vedr. tilbagemeldingen. F.eks. i det tilfælde at *tilbagemeldingen* måtte træde tilbage og overlader pladsen til *udbytte*.

Hvorfor kunstneren laver de værker, som han nu engang gør, er derfor ikke et spørgsmål, som vil fylde mange linier i denne opgave.

¹⁰ "Perniolas katalogbidrag til 1993-Kunstbiennalen i Venezia, som dette hæfte bringer, havde således titlen "Kunsten som neutral mutant". Den italienske filosof var her optaget af at blotlægge de mange glidende erkendelsesbevægelser, som den datamatiske og elektroniske massekommunikation muliggør og få placeret billedkunsten i en sådan massekommunikatorisk verden af overgange og forvandlinger." Carsten Juhl, "Kunsten som neutral mutant – om og af Mario Perniola", Det kgl. Danske kunstakademi, 1996, pp. 17

¹¹ Ibid., pp. 25

2.0 Tendenser som skaber kunstnere

Hvordan påvirker samtiden mine kollegaer og mig som kunstnere, og hvad betyder det for vores evner til at få en tilbagemelding fra vores kunst?

Man behøver ikke at have læst mange kunsttidsskrifter for at få det indtryk, at det udvidede kunstrum er af en størrelse, der bevirker orienteringsløshed. Behovet blandt kunstnerne for en ariadnetråd i disse nye omgivelser er, som allerede nævnt, udtrykt gennem en udbredt fokus på kunstnerens mulige roller.

Det er nærliggende at kæde denne følelse af uoverskuelighed indenfor kunsten sammen med en tilsvarende følelse uden for kunsten. Sociologien peger på behovet for overblikbilleder, vejledninger og brugsanvisninger som et globalt samtidsproblem, der præger hele det moderne individs livsforløb.

En måde at forklare fænomenet på er ved at anskue det som sociologen Henrik Kaare Nielsen gør i sit diskursive oversigtsværk "Æstetik, kultur & politik"¹². Kaare Nielsen, der vedgår en arv og gæld til modernitetsteoretikerne Jürgen Habermas og Anthony Giddens,¹³ forklarer hvorledes foreningen af sekulariseringen og kompleksitetsstigningen, sender det moderne menneske ud på en livslang opgave med at 'finde sig selv'. Kort fortalt handler det om; jo mindre dette menneske har af overleverede livsformer, desto større er arbejdet med en afsøgning i relation til individualiseringsprocessen/identitetsarbejdet ('afsøge fragmenter af mening der passer ind i livet'). Dermed gælder også en økonomisering af tid og kræfter, der bruges på dette identitetsarbejde. Der er altså både et arbejde med at *finde en identitet* og et arbejde med at *bevare en identitet*, samt et arbejde med at *gøre det "økonomisk" forsvarligt*.

Her introduceres begrebet 'balance økonomi' som iflg. Kaare Nielsen både dækker over arbejdet med at stabilisere omverdens relationer. Samt arbejdet med de overlevelsesmekanismer, der reorganiserer ligevægt. 'Balance økonomi' byder ikke forstyrrelser velkommen. Dette står i direkte modsætning til traditionel erkendelse, som netop indeholder en forstyrrelse.

Hvor leder mennesket så efter sig selv og efter en mening med livet? Jo, det gør det i kunsten og kulturen. Vi er nu fremme ved to af Kaare Nielsens hovedbegreber; 'kulturalisering' og 'den almene æstetiseringstendens'.

2.1 Kulturalisering

Kulturaliseringen forklarer Kaare Nielsen med følgende ord:

"...den livsverdendynamik, som udspringer af den mangfoldighed af identitetsmæssige søgeprocesser, som individerne i det moderne samfund

¹² "Æstetik, kultur & politik", Henrik Kaare Nielsen, Aarhus Universitetsforlag, 1996

¹³ Fælles for Habermas og Giddens er, at de distancerer sig fra "det klassiske subjekt-objekt sandhedsparadigme". Altså en situation, hvor et neutralt subjekt iagttager og aflurer et objekt af definerbare grænser. At gå bort fra dette sandhedsparadigme gør det sociologiske arbejde væsentligt mere komplekst. Erstatningen, som i Kaare Nielsens bog betegnes "plausibilitetsparadigmet", udelukker den rene kliniske undersøgelse og erstatter den med et dialetisk brydningsfoldhold, hvor at subjekt og objekt forandrer hinanden (apropos subjekt – objekt forhold, så er denne opgave vel et 'subjekt forandrer objekt (hvori subjekt selv indgår) og vice versa' forhold).

kastes ud i, i takt med, at de overleverede livssammenhænge og meningssikrende strukturer transformeres eller går i opløsning".¹⁴

Begrebet dækker altså også over det moderne menneskes søgen efter mening i kunst og kultur. Kunsten skal bekræfte den enkelte i hans eller hendes identitetsarbejde. Det betyder i sagens natur, at kunst og kultur ikke længere kan nøjes med at være forbeholdt eliten. Der er nu to muligheder. Kunsten og kulturen kan gøre sig 'tilgængelig' for masserne eller masserne kan 'arbejde sig frem' til en forståelse af kunsten og kulturen.

2.2 Den almene æstetiseringstendens

Æstetiseringstendenserne, som kan betragtes som et delelement af den almene kulturaliseringsproces, afgør det ovenstående valg. Begrebet dækker over et behov for forsimpning af vores relationer til livsverden, eftersom kompleksiteten ved en omfattende søgning er for uoverskuelig. Måden dette ordnes på, er at individet vælger den 'nemme udvej' erfaring. Her spiller medierne en afgørende rolle, som 'forsimpler' af vores verdensbillede.

2.3 Konsekvenser af kulturalisering og æstetiseringstendensen

Den almene Kulturalisering og æstetiseringens tendensen hører efterkrigstiden til. Og i særdeleshed fra 1960'erne og frem, hvor individualitetsprocessen for alvor slog igennem. Dette skyldes bl.a. at begrænsningerne for individets frisættelse yderligere minimeres pga. et overskud i økonomien. Deraf følger, at vores forventnings horisont bliver kortere. Vi har mulighed for at blive sanseligt stimuleret, her og nu. Det vælger vi at udnytte.

Konsekvensen bliver, at da refleksionen (det kognitive/det fornuftige) er resultatet af erkendelse og erfaring, og da oplevelsen (det emotionelle/det intuitive) er et resultat af erfaring og sansning, bevirker æstetiseringen, at der opstår en risiko for, at individet alene vælger oplevelsen, og dermed forbliver i en verden af diffuse fascinations oplevelser, med deraf følgende tab af orientering og mening. Her kan vi passende supplere med en enkel, men sigende sætning fra "Et essay om mennesket" af Ernst Cassirer: "Så længe vi lever i sansindtrykkenes verden alene, er vi blot i berøring med virkelighedens overflade"¹⁵

Sagt på netop en 'æstetiserende' måde, er dette historien om, at moderniseringen er gået stærkere end man kunne nå at skrive en brugsanvisning. Ham, der ville kunne skrive en brugsanvisning på et splitsekund, har man fyret. Og hvad angår resten, er det spørgsmålet, om de overhovedet ved, hvad en brugsanvisning er, endsige overhovedet kan huske, hvad det at skrive er. Tilbage er kunsten, som bliver en slags brugsanvisning på brugsanvisninger.

2.4 Iagttagelser vedr. kunstneren som produkt af sin tid

¹⁴ "Æstetik. kultur & politik", Henrik Kaare Nielsen, Aarhus Universitetsforlag, pp. 113

¹⁵ "Et essay om mennesket" Ernst Cassirer, Hans Reitzels Forlag, s. 204

Jeg vælger nu at bruge "Æstetik, kultur & politik" som et springbræt til at foretage et overblikforsøg på, hvad der gør den yngre samtidskunstner til den han er.¹⁶ Anvendeligheden i Kaare Nielsens bog, ligger netop i, at den selv er et oversigtsværk (som kort behandler adskillige af de væsentligste påvirkere af sociologisk tænkning: Giddens, Habermas, Ziehe, Hartwig m.fl.). I det omfang, at jeg er uenig med Kaare Nielsen, om de ideer han refererer, eller finder indholdet forældet (bogen er fra 1996), vil jeg gøre opmærksom på det. Ellers kan man anse det for at de valgte uddrag ikke strider mod mit eget erfaringsgrundlag eller øvrig tilegnet viden.

Man kan rimeligvis sige, at med den beskrevne kulturalisering og æstetiseringstendens får kunsten langt hen ad vejen en hovedrolle. Men hvad betyder det for selve kunstneren – for mine kollegaer og jeg? Ét er, at vi spiller en rolle mht. kulturalisering og æstetiseringstendensen, men vi er jo også selv et produkt af netop kulturalisering og æstetiseringstendensen.

Spørgsmålet er derfor nu: Indenfor hvilke områder kan kunstneren tænkes at være helt eller delvist 'styret' af kulturalisering og æstetiseringstendens? Og hvordan modvirker og medvirker det kunstnerens evne til at skabe betingelserne for en *tilbagemelding*?

Jeg vil som sagt ikke gå i dybden med de enkelte områder. Jeg betragter fremgangsmåden som iagttagelser af de brikker, som tilsammen danner det puslespil som hedder: Den yngre samtids kunstneren.

Jeg vælger at kigge på følgende:

- 2.5 Kunstnerens rekrutteringsgrundlag
- 2.6 Kunstnerens status
- 2.7 Kreativitetens status
- 2.8 Kunstnerrollen
- 2.9 Kunstnerens kvalifikationer
- 2.10 Kunstnerens sporskifteevne
- 2.11 Kunstnerens etik
- 2.12 Kunstnerens partner

2.5 Kunstnerens rekrutteringsgrundlag

Kunstneren ligner sine øvrige samtidige. Dette skal forstås således, at den forbedrede økonomi, som accelererer kulturaliseringen og æstetiseringstendens, samtidig tillader en øget og bredere rekruttering (om end der stadig er en underrepræsentation af den økonomiske og kulturelle underklasse) hvorved kunstneren bringer et bredt udsnit af samtidens vaner og normer med ind i kunstens univers. Med andre ord afspejler kunstnerstanden bedre den diversitet og kompleksitet som gælder resten af befolkningen.

¹⁶ Jeg kunne selvfølgelig godt have redegjort yderligere for de ideer Kaare Nielsen fremlægger i "Æstetik, kultur & politik". Men jeg har refereret så komprimeret som jeg fandt forsvarligt, for netop ikke at gøre dette til en genfortælling af "Æstetik, kultur & politik". I det omfang at andre dele af bogen er væsentlig for denne opgave fremlægger jeg dette frem løbende.

Det er værd at uddybe ovenstående ræsonnement med nogle få ord om de økonomiske mekanismer der gør sig gældende her. Tidligere var det ofte den økonomisk overmiddel- eller overklasse, (som anerkendte kulturelle og kunstneriske tilegnelser som en naturlig social overbygning på det økonomiske fundament), der havde råd til at finansiere deres sønner¹⁷ gåen på kunstakademi. Tidligere endnu, udsprang kunstneren ofte af håndværkerstanden, da billedkunst var en "overbygning" til finere håndværk.

Men at det økonomiske grundlag for at blive kunstner (ikke mindst i Skandinaviens velfærdsstater) er udvidet, skyldes vel at mærke ikke, at kunstneren kan leve af sin kunst. Den begrænsede økonomi kunstnerne skal deles om, er præget af en "winner takes it all" situation, hvor de få tager det hele.¹⁸ Og efterlader resten med hatten i hånden. De udvidede økonomiske muligheder skyldes alene, at vi siden 1960'erne har befundet os i en samfundsmæssig overskudssituation med deraf følgende muligheder for personlige-, familiemæssige- og nationale støtteforanstaltninger.

Det vil være forkert at nøjes med økonomien som forklaring på det udvidede rekrutteringsgrundlag. Det 20. århundredes begyndelse med højmodernismen og dennes radikale brud med kunstens rolle som værende repræsenterende, og den derved følgende mulighed for at omgå tidligere discipliner (det lagdelte maleri, studietegning, croquis, anatomilære, perspektivtegning m.m.) er velkendt.

Indenfor rammerne af dette emne er det interessante dog, at rollen som kunstner i snart 100 år, ikke nødvendigvis har været forbeholdt ham med det skarpe blik og den sikre hånd. Der er altså nogle rent fysiologiske kvalifikationskrav, der er frafaldet. Kunstnerrollen er ikke længere betinget af kunstnerens egen fysik. Så alene ud fra dette aspekt vedr. kunstens dematerialisering, ville man sige, at kunstrollen var blevet tilgængelig for flere.

Såfremt rekrutteringsgrundlaget er bredere vil diversiteten blandt kunstnere også være større. Og i det omfang dette ikke ændres gennem kunstnerisk skoling vil der være flere forskellige forudsætninger blandt kunstnerne for at arbejde med både *tilbagemelding* og *udbytte*. Det kunne derfor måske være interessant ved lejlighed at interviewe et større antal kollegaer om deres forhold til *tilbagemelding* og *udbytte*, for at undersøge om der kunne spores en sammenhæng jvnf. det udvidede rekrutteringsgrundlaget.

2.6 Kunstnerens status

Accepteres beskrivelsen af en kunst, der er udvidet til både at gøre sig gældende som erkendelsesfelt, oplevelsesfelt og identifikationsfelt (en slags "religion bare uden

¹⁷ Når ordet sønner anvendes, skyldes det at før vor moderne tid (med kvindefrigørelse) var kunstakademierne i Europa næsten altid forbeholdt det mandlige køn. Bl.a. anså man det for upassende at kvinder skulle kunne deltage i croquis tegning og dermed udsættes for synet af det nøgne legeme. Kvinder der ønskede at udfolde sig billedkunstnerisk, forventedes at gøre dette indenfor rammerne af det borgerlige hjem, og med et temavalg der begrænsede sig til blomsteropstillinger og lign.

Vi bør i den forbindelse ikke glemme at den største ændring i rekrutteringsmønsteret ikke er den, der finder sted nu, men er en som allerede har fundet sted, i kraft af kvindefrigørelsens betydning for en kønsafbalanceret kunstverden.

¹⁸ Michael Møller og Niels Christian Nielsen, "Kunst økonomisk set", Gyldendal, 1999, pp. 25

gud"), må selve rollen som kunstner nødvendigvis forekomme mere tiltrækkende – den appellerer ganske enkelt bredere.¹⁹

At der kun findes et meget begrænset antal billedkunstneriske uddannelsespladser, tilfører blot kunstnerrollen yderligere øget status ('the chosen few'). Det er en selvforstærkende effekt.

Det vil gå for vidt her at beskrive, hvordan den øgede interesse for kunst i samtiden spiller ind mht. dialogen mellem kunstner og publikum. Men hvis der er mere status forbundet med det at være kunstner, er nærliggende at tænke sig at det øger publikums lyst til at føre en dialog med kunstnere og altså også kommentere hans værker. Hvilket igen vil betyde flere muligheder for at benytte sig af den *tilbagemeldingstype* (nr. 2) som har publikum som mellemmand.

Det bemærkelsesværdige omkring statusforøgelsen er, at den ikke er forbundet med forudgående satsning. Man kan sige, at nutidens kunstner bliver en helt uden at have udvist heltemod. At blive kunstner er nemlig ikke et valg, der truer ham på liv og helbred i form af sult, forfølgelse og afsavn.

Men denne status kan ingenlunde tages for givet resten af livet. Jvnf. beskrivelsen i afsnit 1.2 om uadskilleligheden mellem *kvalitet* og *indtjening*, vil en kunstner der har en vis alder, men ikke har bevist sine evner indenfor *udbytte*, fremstå i lægmands øjne, som værende ude af stand til at levere anvendeligt stof til *identitetsarbejdet*.

2.7 Kreativitetens status

Kaare Nielsen nævner 1960'erne som en periode, hvor individualitetsprocessen for alvor accelererede pga. opsving i økonomien. Den generation kunstnere mine jævnaldrende kollegaer og jeg tilhører, er netop født i midt 60'erne eller begyndelsen af 70'erne.

At begrænsningerne for individets frisættelse yderligere minimeres pga. overskudsøkonomien, medvirker til, at folkeskolen, i tiden omkring 1968 og 10-15 år frem, blev overdraget til en ny type lærer, der udstyret med moderne pædagogik (og i et vist omfang et socialistisk sindelag), gjorde oprør mod borgerlige værdisæt og som følge deraf underviste ud fra en overbevisning, at materiel anskaffelse ikke var et afgørende mål. Det var derimod det at få en uddannelse, hvor man siden hen kunne udfolde sine kreative talenter. Således gik den generation, der omfatter tidens yngre kunstnere, ud af folkeskolen med sikker forvisning om, at arbejde, der involverede kreativitet, var det eneste saliggørende.

Billedkunst er blevet den øverste del af den kreative pyramide. Er noget tilstrækkeligt kreativt eller håndværksmæssigt sikkert lavet, kan det aspirere opad og blive til kunst i den offentlige bevidsthed. Udøvende kunst kan altså aspirere opad og blive til skabende kunst. Der er opstået et hierarki, hvor billedkunsten er placeret over design, som igen er placeret over reklame, osv.

¹⁹ En sådan statusforøgelse syntes at paradokserer med punkt 2.5 om Kunstnerens rekrutteringsgrundlag. Men jeg forestiller mig 2 forskellige planer med forskudt tid. Kunstneraspiranterne går kunsten i møde som en miniature model af befolkningen. Men absorberes de og accepteres de i kunstnersamfundet transformeres de til de en miniature model af den heldige og udvalgte del af befolkningen, men som alligevel afspejler befolkningens sammensætning.

Den yngre kunstner har haft bedre betingelser for at udvikle sin kreativitet (som er et delelement i det at være kunstnerisk) i skoletiden, end sin ældre kollega, der fik med linealen over fingrene når han tegnede ud i margin i sine skolekladdehæfter.²⁰ En anden evne som den yngre kunstner har fået stimuleret i skoletiden er evne til at socialisere. Kombinerer man kreative evner og sociale evner, er man ikke så væk langt fra social intervention.

Isoleret set må man tænke sig, at mange år med opmuntring af det kreative, skaber kunstnere der også er mere parate til den *tilbagemelding*, vi taler om – det gælder alle 3 *tilbagemeldingstyper*.

2.8 Kunstnerrollen

Kunstens ændrede status hænger for den yngre generation kunstnere også sammen med, behovet for og det accepterede i selviscenesættelsen (jvnf. kulturaliseringen og æstetiseringstendensen).

Kunstneren har anledning til at være mere radikal i forfølgelsen af 'de store, de mange og de mærkelige oplevelsers liv' i forhold til sine øvrige samtidige, idet alt hvad han griber fat i, kan transformeres og absorberes som en del af 'rollespillet' kunstner. Men det sker vel at mærke på et afledt plan, idet det ikke sker i virkeligheden, men i kunsten.

Billedkunstner og phd. stud. Susan Hinum beskriver fænomenet:

"I vor tid kan man således opleve, at der i kunstens navn gennemspilles hverdagsituationer, som kunstneren enten ikke kan eller tør udleve i privatsfæren.²¹ Den enkelte kunstners valg af rollemodel har således udviklet sig til mere end blot en ren kunstner-identifikation: den er blevet selve erstatningen for det reelle. En situation, der medfører, at iscenesættelsen af kunstneren som kunstner, bedst kan karakteriseres ved en som-om figur. Feltet, kunsten fungerer i, er således blevet det egentlige, det virkelige. Der er altså ikke længere tale om en symbolsk aktivitet, men om selve det sted, hvor den virkelige erfaring faktisk produceres."²²

Når jeg læser Susan Hinnums ord om en 'som-om figur' ser jeg for mig typen, der lader som om, vedkommende medvirker i en film. Hvis man 'lader som om' man er et

²⁰ Om denne kreativitet så forbliver intakt i årene der passerer på kunsthøjskole, kunstakademi m.m. er et spørgsmål som lader ligge – det er for omfattende til denne opgave.

²¹ Når vi sammenkobler Susan Hinnums ord her med Kaare Nielsens om at mennesket leder efter sig selv og efter en mening med livet i kunsten og kulturen, så kan jeg ikke lade være med at spørge om kunstnerens iscenesættelse kommer sig af at kunsten benyttes som en slags selvterapeutisk rum? Ved nærmere eftertanke tror jeg det dog ikke. Jeg kan kun komme i tanke om et værk i nyere tid af en yngre dansk kunstner som ville være oplagt at beskrive som selvterapeutiske (og her er jeg så ved at tilskrive intentioner, som jeg ellers har lovet at holde mig fra). Det var en række fotografier på Charlottenborgs Forårsudstilling (98) af Annesofie Melgaard, som hun havde taget af sig selv i trusser, således at man kunne se hendes stomi-arvæv fra adskillige fejlslagne operationer. Jeg tror snarere at når tanken om det selvterapeutiske opstår, beror det på en fornemmelse af at grænsen for private er rykket. Men det ikke en særlig tendens blandt kunstnere. Det er alment samtidsfænomen som man bare behøver at læse ugeblade eller se talkshows for at blive overbevist om.

²² Billedkunstner og phd. stud. Susan Hinum, Information 23 juni 1998, 1 . sektion side 10

andet sted, end man virkelig er, og man i dette afledte rum bringer en idé til udtryk, vil publikum for at medvirke til en tilbagemelding, så ikke også skulle møde værket i en 'laden som om' tilstand? Lad mig prøve at forklare mig ved hjælp af et lille tankeeksperiment. Hvis A har en fodbold og kloner sig selv i A og A₁, og A₁ sparker bolden af sted, men det er kun andre kloner der kan modtage bolden, medmindre det er A₁'s egen original (altså A), så må modtageren B, nødvendigvis kloner sig selv i en B og en B₁. Det er så B₁ der spiller bolden (efter B har haft den) tilbage til A₁, for at den til sidst kan komme tilbage til A. I forhold til *tilbagemelding* ser jeg for mig nogle spændende perspektiver, især i forhold til autenticiteten. Det er med denne slags kunstner, at *tilbagemeldingstypen* for det udvidede kunsttrum bliver relevant. Jeg vil kommentere dette mere senere.

For god ordens skyld bør det dog ikke glemmes, at fænomenet med iscenesættelse især knytter sig til den kunst, som er socialt intervenserende. Om end fænomenet fylder meget i kunstdebatten, så arbejder flertallet af den yngre kunstscene fortsat på måder der går udenom den her beskrevne form for iscenesættelse.

2.9 Kunstnerens kvalifikationer

Kaare Nielsen er inde på, hvordan vores forventningshorisont bliver stadig kortere, hvorfor vi vælger diffuse fascinationsoplevelser, fremfor refleksionen.

Hvis dette også gælder for selve kunstneren, må det vel betyde at hans satsninger er begrænset af hastigheden, hvormed værket eller projektet kan realiseres. Ellers sagt mere populært: Der må blive langt mellem den slags tålmodighed som Michelangelo, demonstrerede, da denne udførte det Sikstinske kapel.

Men er det sandt at kunstnerens forventningshorisont bliver kortere²³, ligesom det gælder for sine øvrige samtidige?²⁴ Forskellige kunstnertemperamenter, forskellige skolinger, forskellige luner indenfor institutionen vil gøre det svært at sige noget afgørende og sikkert om dette. Dertil skulle man måske ud i et større statistik arbejde til for at afsløre, hvad de forskellige årgange af kunstnere bruger af tid fordelt på forskellige kunstneriske opgaver. Og spørgsmålet er hvem et sådan arbejde ville have mest interesse for? Nok mere statistikerne end kunstneren.

Kigger jeg på mine kollegaer og mig selv, må jeg dog indrømme, at jer ser handlinger, som kunne tolkes som i en del tilfælde kunne tolkes som en meget kort forventningshorisont. Sammenligner man forskellige kunstitidskrifter og kunstnerbiografier og ser på cv'et, så syntes der at være en generel global tendens til at

²³Ideen om den forkortede forventningshorisont som følge af overskudsøkonomi, gør at jeg ikke kan slippe det minde fra barndommen, hvor min biologilærer fortæller os børn om et forsøg, man har gjort med mus. Man har taget en masse mus og bygget en kunstig verden til dem (det hed vist nok 'Univers 55'), hvor at der er den perfekte temperatur, perfekte luft, perfekte vekslen mellem lys og mørke, masser af plads, masser af mad, ingen trusler osv. Det der så sker er, at musene begynder at smide ungerne ud af reden tidligere og tidligere, fordi ungerne sagtens kan klare sig. Så skynder forældrene sig at parre sig igen og lave flere unger. Men det hele ender med en masse stressede mus, der er smidt ud af reden for tidligt og ikke er opdraget ordentligt. Efter et par generationer uddør hele kolonien på nær en gammel han. Jeg så for mig, at hvis vi mennesker fik det for godt, ville vi bare ligge og kneppe dagen lang og det ville gå grueligt galt.

²⁴ At tage udgangspunkt i et overbliksværk som 'Æstetik, kultur & politik', i en opgave som denne, kan vel i sig selv tolkes som et tegn på en lav forventningshorisont: 'Jeg skal ha' et overblik, og det skal ske' hurtigst muligt, nemmest muligt.'

kunstnere udstiller hyppigere og hyppigere. Det vil være nærliggende at tilskrive dette kulturaliseringen (flere udstillingsfaciliteter), globaliseringen (øgede muligheder for at udstille internationalt) opdragelsen (f.eks. overtagelse af 80'er generationens succesparametre: territoriedominans²⁵) digitaliseringen (øget mulighed for at mangfoldiggøre sine værker og lade dem cirkulere jvnf. videokunst, computergrafik, web animationer m.m.).

Men trods dette, er min egen iagttagelse den, at der mht. min egen generation gælder at der er blevet endnu kortere fra idé til værk. Man går på kompromis, når det gælder overfladeperfektion (brug af overheadprojektor og episkop eller udlicitering) og med hensyn til vidensapparat (forelæsninger fremfor læsning og artikler om f.eks. filosoffer fremfor selve filosofiens egne tekster). Jeg er selv en 'synder' i denne sammenhæng (så jeg taler med en 'vis autoritet').

I en forelæsningsrække på afdelingen for Teori og Formidling i begyndelsen af 2000, taler Susan Hinnum om begrebet 'non skill' generationen. Med dette mener hun tendensen til hverken at tilegne sig håndværksmæssig kunnen eller et teoretisk/kunsthistorisk apparatur. Et er, hvad det første afstedkommer af begrænsninger i realisering af ideer, noget andet er, hvad det sidstnævnte betyder for en værkgentagelse. Uden et teoretisk/kunsthistorisk apparatur fortaber tiden bagud sig hurtigt i mørket, med risiko for at gentage de øvelser og eksperimenter, som ældre kollegaer allerede har foretaget.²⁶

Jeg genkender Susan Hinnums billede, men tror at det skal nuanceres for en del yngre kunstneres vedkommende. For disse ser jeg snarere en stiptet streg af henholdsvis viden og videnshuller. I stedet for slet og ret 'non skill' situation, tror jeg mere på en 'skip and jump' situation. Jeg låner her en vending fra general MacArthur, der under Stillehavskrigen anvendte en 'skip and jump' strategi i forbindelse med tilbageerobring af øer fra japanerne. Når MacArthur stødte på øer der var 'strong holds' sprang han dem ganske enkelt over, og erobrede i første omgang i stedet de omkringliggende øer som var mere tilgængelige. Den vej rundt var 'strong holds' afskåret fra forsyninger og forfaldt siden hen til at blive overkommelige størrelser.

Det er sådan at jeg ser mange i min generation operere. Vi laver nogen punktnedslag, hvor vi anskaffer stor håndværksmæssig kunnen og stor teoretisk viden. Men vi kan ikke forbinde disse oaser, fordi vi mangler det omkringliggende, og dermed er vi ikke istand til at skabe det store overblik. Disse punktnedslag foregår i øvrigt som regel indenfor den allernyeste del af kunstens univers, hvilket gør, at vægningen af viden er en, der i vid udstrækning ignorerer, det som ligger mere end et par generationer tilbage, hvilket korresponderer med Hinnums tanke om værkgentagelse.

Jeg spørger mig selv, om kimen til denne 'skip and jump' tendens ikke allerede bliver lagt ved livet som medieforbruger? Det tror jeg. Den klassiske dannelse er forlængst pensioneret og dermed, den til enhver hørende periode faste klassiske repertoire.²⁷ I

²⁵ Her tænkes på det lokale danske fænomen, hvor 'de unge vilde' fra 80'er, tildels er blevet synonym med Claus Carstensens 'konfrontationsstrategi', hvori indgår forestillinger om værdier og strategier såsom 'powerplay' og 'afpisning af territoriet'.

²⁶ Det skal for god ordens skyld bemærkes, at jeg ikke har kunne få fat i Hinnum, for at dobbelttjekke mine noter fra forelæsningerne. Ved at sammenligne med andre studerendes noter, er der opstået en lille tvivl om hvorvidt Hinnum sagde 'no skill' eller 'non skill'.

²⁷ Mht. litteratur og filosofi f.eks. Aristoteles, Platon, Cervantes, Goethe, Dante, Shakespeare, Voltaire, Rousseau m.fl.

stedet har man nu en situation, hvor at det eksplosive udbud af medier²⁸ (som leverer en stadig større del af det, vi baserer vores verdens- og livsanskuelse på), bevirker at vores erfaringsgrundlag netop pga. denne medie mangfoldighed²⁹, kan stykkes sammen på så individuelle måder, at vi kan forfølge, hver vores særlige interesser på en ganske særegen måde.³⁰ Eller sagt på anden måde: Massemedier giver masseadfærd. Men når udbudet af massemedier bliver så stort, at folk kan stykke deres forbrug af massemedier sammen på en unik måde, opstår situationen, hvor at den eneste sikre fælles referenceramme er vejrudsigten, eftersom denne for et givent geografisk område er ens, uanset hvilke medie man benytter. Man kan sige at 'skip and jump' tendensen og 'zappe' tendensen på sin vis er 2 sider af samme sag.

Under alle omstændigheder har vi her en model, der passer til de postmoderne ideer om viden, som værende en forbrugsvare:

"Knowledge is and will be produced in order to be sold, it is and will be consumed in order to be valorized in a new production: in both cases, the goal is exchange. Knowledge ceases to be an end in itself, it loses its "use- value"³¹

Jeg vil bruge de ord af Lyotard, til at gå et skridt videre. Al reklame er basalt set bygget over det samme løfte om, at varen gør dig yngre, smukkere, klogere eller, at varen smager godt. Kigger jeg mig omkring - og på mig selv - ser jeg den yngre kunstner lader sig friste, til at tage viden ned fra hylderne efter samme princip. Hvad gør mig til en yngre, smukkere og klogere kunstner? Og så opstår der let usammenhæng imellem de produkter, der tages ned fra hylden.

For *tilbagemeldingen* kan man tænke nogle konsekvenser, uanset om det er 'skip and jump' tendensen eller 'non skill' tendensen, som man godtager. Mht. *tilbagemeldingstype nr. 2* vil der opstå mulighed for at kunstner og publikum taler på forskellige planer (hvis publikum, her i form af f.eks. ældre kollega, er udstyret med et større vidensapparat til at foretage analyse). Kunstneren vil altså risikere ikke at få den optimal *tilbagemelding* når den sker som en udveksling med publikum som part. En lignende problemstilling kan derfor også tænkes at gøre sig gældende for

²⁸ En simpel måde at erindre os selv om medieeksplosionen er at tænke 20 år tilbage og sammenligne en DSB kiosk fra dengang med en DSB kiosk i dag – meget apropos tilbyder DSB kioskerne anno 2001 en gratis tryksag ('DSB bladguide') som er helliget det at skabe overblik, over de mere end 1000 blade og magasiner som de større kiosker sælger.

²⁹ Det er ikke opgaven her at gå ind i en analyse af internet. Jeg vil i denne forbindelse blot påpege at internet har karakter af både at være et massemedie og et individuelt medie (man trækker sine egne unikke 'surf spor', der er mulighed for en interaktivitet og samtidig agere store virksomheders hjemmesider som 'talte man med masser').

³⁰ Der er selvfølgelig ikke tale om en entydig mangfoldiggørelse, når man ser på indholdsdiversiteten. På den ene side kommer der flere og flere medier, men på den anden side, ser man en tendens til at medierne 'standardiserer' deres sendeflade jvnf. store konceptprogrammer som 'Robinson' og 'Big Brother', der versioneres til at kunne køre på en hel række nationale Tv-stationer.

³¹ 'The Postmodern Condition', Jean François Lyotard, pp.4-5, kilde: 'Rereading Lyotard: Knowledge, Commodification and Higher Education', Electronic Journal of Sociology (1998) ISSN: 1176 7323, <http://www.sociology.org/content/vol003.003/roberts.html>

tilbagemeldingstype nr. 3. Mht. tilbagemeldingstype nr. 1, vil det nok især være konceptkunstneren, der støder ind i nogle problemer, såfremt videnapparatet ikke er udbygget tilstrækkeligt. De konstruktionsideer som konceptkunstneren har overført og som ligger aflejret i værket, fremstår måske på en måde, hvor den videnssvage konceptkunstner ikke formår at se de 'åbningerne', disse konstruktioner indeholder og dermed deres pegen hen mod nye konstruktioner og nye erkendelser.

Retfærdigvis kan man dog også argumentere for en fordel ved de her beskrevne tendenser i forhold til *tilbagemeldingen* – og for så vidt også selve værkfrembringelsen. Hullerne omkring 'videns-øerne' i en 'skip and jump' situation kan også tænkes at medvirke til, at kunstnerne idémæssigt (og dermed også erkendelsesmæssigt) er fortrolig med netop at foretage spring, hvorved kunstneren havner steder, som han ellers ikke ville kunne nå. Man kan se det, som at der ligger et overraskelsesmoment indbygget (mht. idégenerering og erkendelse) i en 'skip and jump' verden.

På et større plan fremstår dog en anden og mere omfattende kunstproblematik, såfremt at forventningshorisontens forkortelse bliver et stadigt mere udbredt fænomen. Da refleksionen (det kognitive/det fornuftige) er resultatet af erkendelse og erfaring, så vil en forhastethed bevirke, at erkendelsen ikke kan bidrage med sin andel. Erkendelse kræver tid. Refleksion kræver ro. En lav forventningshorisont betyder en utålmodighed, der både giver mindre tid og mere uro. I det omfang, at kunst skal være et erkendelsesfelt, har vi en meget vanskelig situation. Man kan eksemplificere problemstillingen ved at henvise til en sammenlignelig tendens som kunstmuseerne har arbejdet med de senere år - skal det være underholdning eller erkendelsesmuligheder der prioriteres?³² Skal kunstneren satse på en fordybelse eller en udbredelse?

Også indenfor en anden af kunstens institutioner opstår nye udfordringer. Hvis tendensen til 'non skill', både når det gælder viden og håndværk, udvides hvad sker der så med kunstakademiernes berettigelse? Negligering af håndværksmæssigt kunnen er der set mange forskellige eksempler på siden højmodernismen.³³ Men frivillig vidensnegligering³⁴ er derimod et hidtil ukendt fænomen, som er uforenelig med den ledende tradition indenfor det danske og de udenlandske kunstakademier, som i over 250 år har bygget på den holdning, at øjet og intellektet, tanke og sansning, form og indhold, viden og kunnen ikke kan skilles ad. Men tilhører en og samme proces.³⁵ Det 20. århundrede tegnede da også til at slutte af med et forsat udbygget inspirations- og legitimationskredsløb mellem kunstneren og filosofen – med

³² Her tænkes på tendensen i de senere år til en tivolisering af kunstmuseerne med en øget prioritering af restauranter, museumsboghandlere, børneafdelinger, ikke kunstrelaterede begivenheder (såsom koncerter og gudstjenester) m.m. Se evt. Per Aage Brandts tekst "Hvad er et museum?", tidsskriftet 'Nordisk Museologi', 1995-1

³³ Den ringere håndværksmæssige kunnen, der her tales om taler på sin vis imod at en statusforøgelse for kunstneren (jvnf. afsnit 2.6 om kunstnerens status) blandt lægmand. Dette manifesterer sig i de udtalelser lægmand kommer med når konfronteret med dele af den moderne kunst. Klassikerne som vi alle sammen kender lyder: "Han kan jo ikke engang tegne!", "Skulle det være noget? Det kunne min 5 årige datter ha' gjort bedre!" og "Det er jo bare nogle klatter maling!"

³⁴ Dvs. negligeringer der ikke udspringer af ekstern pres i form af censur, tabu og lign.

³⁵ "Kunstens og Filosofiens værker efter emancipationen", kapitlet "Den franske model" af Else Marie Bukdahl, Det Kgl. Da. Kunstakademi, pp. 12-14

konceptkunsten som den store accelerator i den forbindelse.³⁶ Men diskurserne her var ikke enerådende. Og i forbindelse med 'skip and jump' tendensen er det langt fra givet, at den yngre kunstner vælger at gå i land på den ø der hedder Lyotard, Baudrillard, Kosuth eller Weiner, mfl.

Bliver 'skip and jump' tendensen til en egentlig 'non skill' tendens ligger kunstakademiets formål åben for en revurdering. Hvis man ikke skal lære noget på et kunstakademi, skal det så bare bevares som et forum for at ligesindede kan mødes og 'finde hinanden'?³⁷ Men den tid den sorg.

2.10 Kunstnerens sporskifteevne

Det udvidede kunstrum inviterer til en type kunstnere som er socialt- og fagligtomskiftelige. Kombineret med en lav forventningshorisont (som må antages at øge impulsiviteten, når det gælder skift til nye områder, der kan tilfredsstille de forskellige behov, den enkelte kunstner har) får vi kunstneren, der besidder sporskifteevner. Kunstneren er i stand til at 'springe' ind og ud i mellem kunstens og kulturens rum. Han kan nær sagt komme, hvor som helst fra og gå hvor som helst hen. Man fristes til at sige, at kunstneren her 'zapper' og 'skip and jump' rundt i kunsten og kulturen - for netop at understrege den åbenlyse analogi med foregående afsnit.

Professor ved Goldsmiths College, Angela McRobbie, analyserer fænomenet. I sin bog "Into the culture society"³⁸, taler hun om en "nikefikation" af den yngre engelske kunstscene. Begrebet dækker over en antiintellektuelisering af kunsten, hvor værker blot er baseret på ideer og impulser. Deraf referencen til Nike og dets pay off: "Just do it". Trods det at kunstnerne nu kommer fra mere forskelligartede baggrunde, ser Angela McRobbie dog en fælles forbrugerisme og forkærlighed for penge, som går på tværs af køn, klasse og etnicitet. Kombination af at ville undgå rollen som den forhutlede kunstner og den umiddelbare indgang til det at skabe kunst bevirker, at kunst blot bliver;

"another transferable skill. Train as a artist to become a DJ. Work nights in a club or a bar and get a commission from the promoters to do an installation. Make a video, take photographs etc."³⁹

På samme side skriver Angela McRobbie:

"The new 'lite' art also means the blurring of the boundaries between where art stops and where everyday life commences."⁴⁰

³⁶ Se "Æstetik, kultur & politik", pp. 67-69

³⁷ Når spørgsmålet med vilje er sat firkantet op, skyldes det ønsket om at gøre opmærksom på problemstillingen på en hurtig måde - selve besvarelsen hører nemlig hjemme i en anden og måske mere omfattende tekst.

³⁸ En bog som Susan Hinnum introducerede i forbindelse med hendes tidligere omtalte forelæsninger på afd. for kunstteori og formidling, Det kgl. danske kunstakademi.

³⁹ 'Into the culture society', Angela McRobbie, 1999, forlaget Routledge, pp. 8

Jeg fristes til at forlænge beskrivelsen med et par af Andy Warhol's ironiserende ord:

"Being good at business is the most fascinating kind of art. During the hippie era people put down the idea of business – they'd say, "Money is bad," and "Working is bad," but making money is art and working is art and good business is the best art."⁴¹

For mig at se er McRobbie's analyse, i en modificeret form, gyldig til også at omfatte danske forhold. Men jeg mener det værd at tilføje, at fra et større perspektiv, forekommer de ændrede kvalifikationer indenfor kunsten og kunstens sociale intervention og kunstnerens evne til at være sporskifter og agere i forskellige rum, måske, som ganske naturlige og uundgåelige. Jeg tilskriver det, hvad jeg vælger at kalde 'presset på at finde nye 'græsgange'.

Trods kapaciteten til at absorbere flere kunstnere i samfundet siden 60'erne, er mængden af nye kunstnere større end, hvad samfundet kan absorbere.⁴² Fænomenet er ikke kun dansk, men gælder hele den vestlige verden. Man kan anvende billedet af en flok græssende dyr på savannen. Bliver de for mange, må nogen søge andre græsgange og dermed nye områder og nye omgangsformer at kende.

Som altid, når det gælder menneskers flytten til nye territorier, er det ikke den intellektuelle kapacitet, der er nøglen til overlevelse, men derimod en social intelligens. Anderledes er det ikke for den yngre kunstner.

Så mens man på den ene side kan mene at den yngre kunstner ikke tilegner sig kunstnerisk viden og håndværksmæssig kunnen, er det på den anden side muligt at argumentere for, at han opgraderer sine kvalifikationer, når det gælder mobilitet, konvertibilitet og socialintervention.

Og det er ikke de eneste områder, hvor den yngre kunstner øger sin kunnen. Den almene kompleksitetsstigning har også ramt kunsten, på en sådan måde at der stilles krav til kunstnerens evner som kontorist.⁴³ Behovet for kunne virke som kontorist og agere socialt sammenfattes ganske glimrende i en avisartikel fra 1995:

⁴⁰ Det er vigtigt her ikke at drage den forhastede konklusion at fordi grænserne mellem kunsten og omverden opløses, så gælder det også for grænsen mellem kunstner og ikke-kunstner. Bl.a. pga. den føromtalte status forbundet med det at være kunstner, er det min klare vurdering, at langt de fleste yngre danske samtidskunstnere forsvare den grænse ligeså indædt, som tidligere tiders kunstnere har gjort. Det gælder lige fra den af mine kollegaer, der 'spiser oliefarver til morgenmad' over til den kollega, der arbejder med stærkt eksperimentel social intervention som strategi. Tydeligst kommer dette grænseforsvar til syne ved mødet, med de som forsøger at aspirere 'opad'. Jeg låner et par ord fra Thomas Mann, hvor den unge kunstner (der meget gerne ser sig selv som kunstner med stort K) Tonio Krøger siger: " – Thi når alt kommer til alt, - hvilket syn er jammerligere end synet af livet, når det forsøger sig i kunsten? Vi kunstnere foragter ingen dybere end dilettanten, den levende, der tror at han, oven i købet lejlighedsvis, kan være kunstner."

⁴¹ 'The Philosophy of Andy Warhol', Andy Warhol, Harvest Book, pp. 92

⁴² For yngre danske kunstneres vedkommende udmønter det sig blandt andet ved en svær indtjeningsmulighed, som står i kontrast til, da 80'er generationen gjorde sin entré, og hvor et økonomisk opsving afstedkom stort salg og køb af kunst. Utallige er de beretninger, om at de 'unge vilde' solgte alt, hvad de producerede til store summer, endnu mens de var kunststuderende.

⁴³ Umiddelbart kan der syntes at være tale om et paradoks her, når vi sammenholder med foregående afsnit 2.9 vedr. 'non skill' tendensen. Men ligesom i fodnote nr. 19 er der tale om forskellige og forskudte planer. Med 'non skill' tendensen taltes der om evnen til at være værkskaber. Med kontorist kvalifikationerne tales der primært om evnen til at være værksælger og værksformidler.

"Men i dag er kunstnerens rolle muteret, han eller hun er ikke længere en ensom skaber, som maler af indre nødvendighed. Kunstneren er blevet en kulturel service-arbejder, som benytter computer, telefon, møder, medier og research for at trænge igennem med ideer og projekter. Kunstneren er ikke alene, men arbejder sammen med andre mennesker - kolleger, teknikere, administratorer eller publikum."⁴⁴

Jeg genkender så tydeligt essensen af ovenstående, både hos mine jævnaldrende kollegaer og mig selv. Hvad der er ganske afgørende her, er at kravet til logistik, bogholderi, lagerføring, markedsføring osv. sætter en naturlig grænse for, hvor hvilket slags liv kunstneren kan føre, hvis dette skal foregå indefor konventionerne af den gældende mainstream kunstverden – og hvor *udbytte* er en størrelse som spiller en rolle som positionsskaber.

Der er nu lagt an til 2 spørgsmål vedr. *tilbagemelding*. Det ene gælder billedet af kunstneren som en sporskifter, der skifter mellem kunst, kultur og erhvervsliv. Det andet gælder det af kunstneren som kontorist, der både er begrænset i sin muligheder for udsvævende og fordybet kunstnerliv. Begrænset i det udsvævende, fordi kontoristarbejde kræver en vis orden og skik. Begrænset i fordybelsen, fordi kontoristarbejde betyder forstyrrelser og opsplittethed af hverdagen.

For at svare på de sidste spørgsmål først: Konsekvensen af inkorporering af kontoristrollen ind i kunstnerrollen forestiller jeg må være, at både det at bringe en idé til udtryk, men også værkets *tilbagemelding*, sker i en sindstilstand som aldrig eller meget sjældent befinder sig i en yderposition i forhold til det normale. Det er en 'hvide snit' situation, hvor toppen og bunden af mulige sindstilstande på forhånd er elimineret. Det er en måde at operere på, hvor man aldrig 'push the envelope' som Chuck Yeager ville have sagt. Således vil der, når det gælder *tilbagemeldingstype nr. 1*, være tale om at kunstneren kun kan modtage tilbagemeldingen på en og samme 'frekvens'. Der vil ikke være mulighed for at opfange *tilbagemeldingen* fra en 'skæv' vinkel, som måske ville resultere i nogle anderledes overraskende refleksioner.

For at svare på det andet spørgsmål: Hvis der er tale om at gå efter en *tilbagemeldingstype nr. 1* ser jeg for mig en situation, hvor den dekontinuerlige måde at arbejde med billedkunst, gør at kunstneren ikke får et særligt intimt eller fortroligt forhold til det at skabe værker og at *tilbagemeldingen* vil bære præg af det. Men måske er det også uretfærdigt uden videre at bringe *tilbagemeldingstype nr. 1* ind i billedet her. I det omfang at kunstneren i sin selvopfattelse og selvforståelse mht. sin virke, fusionerer sine forskellige handlinger på forskellige scener (DJ, VJ, festarrangør, grafiskdesigner, musiker, foredragsholder m.m.) til at omfatte et samlet rum, vil *tilbagemeldingen* nødvendigvis kun kunne foregå som en *tilbagemeldingstype nr. 3*. Det vil da være kunstnerens evne til at samle og transformere de forskellige udtræk til en størrelse, der rummer erkendelsespotentiale, for derefter at kunne sende denne nye erkendelse i kredsløb i de næste værker/aktiviteter. Måske skal man se for sig en udveksling mellem kunstværkerne og de ikke billedkunstneriske aktiviteter kunstneren veksler i mellem, og hvor kunstneren står bag henholdsvis kunstværkerne og de ikke billedkunstneriske aktiviteter - det ene øjeblik med værkskaber 'briller' på og næste øjeblik med 'aktivitets' briller på?

⁴⁴ Der er citeret fra en udstilling, der udstillede synspunkter og som blev bragt som artikel 'Art babes i Galleri Out', Politiken 11 marts 1995, Levende lørdag side 4, (synspunktet der er citeret fra var uanvendt).

2.11 Kunstnerens etik

Jeg vægrer mig ved at træde ind i etikken. Det har altid forekommet mig et vanskeligt felt at diskutere eller skrive om. Men jeg syntes ikke jeg kan undgå at knytte en kommentar til kunstnerens etik, al den stund at æstetiseringstendensen afstedkommer et fokus skift væk fra den kognitive og moralske erfaring og over på den æstetiske erfaring.

Som vi allerede har været inde på i afsnit 2.4, så er det Kaare Nielsens (og de modernitetsteoretikere han støtter sig til) analyse, at mennesket leder efter sig selv og efter en mening med livet i kunsten og kulturen. Men da kompleksiteten ved en omfattende søgning er for uoverskuelig, vælger mennesket som sagt den æstetiske erfaring fremfor den kognitive erfaring eller den moralske erfaring.⁴⁵

Hvis vi følger Kaare Nielsen her, så ser jeg for mig et vakuum omkring de aspekter indenfor kunsten, der knytter an til etikken. Lidt ligesom børn der er alene hjemme og derfor tillader sig selv større råderum. Sagen er jo, den at om end æstetiseringstendensen giver kunsten en særlig rolle, så har kunstneren selv, på lige fod med mureren og slagteren, en tilbøjelighed i forhold æstetiseringstendensen.

Med æstetiseringstendensen bliver kunsten et frirum, hvor kunstneren har tilbøjelighed til at fritage det sanselige og sansede fra fornuftens og moralens censur. Det er lidt ligesom, når diplomater går gennem tolden – de går igennem uden kontrol. Det eneste kunstneren ikke må, er at få frataget prædikatet 'kunstner' (af kunstnersamfundet). Da vil han pludselig skulle forsvare sin handlinger på en helt anden og mere ihærdig måde, ligesom det gælder for diplomaten, hvis denne får frataget diplomatisk immunitet.

I forlængelse af Susan Hinnum citatet i afsnit 2.8 (om den type værker, hvor man har en *iscenesættelsen af kunstneren som kunstner*) skriver hun:

"I denne type værker møder vi fremfor alt en handlen – og ofte en handlen, der sker uden tanke for ansvar. En handlen, der er befriet for alt, hvad den sociale kontrakt normalt pålægger os af moralske restriktioner. Resultatet er et værkudsagn, der provokerer mange beskuere, fordi det afkræver en stillingtagen. Men, netop fordi det foregår i kunstens ikke-reelle rum, frisætter det samtidig beskueren fra at skulle forholde sig moralsk til konsekvenserne af disse handlinger. Det er derfor essentielt for værker af denne karakter, at et handlingsmønster kan iagttages og tilmed problematiseres, helt uden hensyn til, hvordan vi normalt plejer at reagere i konfrontation med lignende situationer."

Med hjælp fra Hinnums ord, som jeg syntes understøtter og udbygger det, som jeg før forsøgte at beskrive, vil jeg lægge an til en inddragelse af *tilbagemeldingen*. Et fravær spiller, ind når kunstneren og værket står overfor hinanden. Udvekslingen forgår uden ansvar, idet man undlader at give moralen rolle. Det øger hastigheden, hvormed tilbagemeldingen sker. Det er ligesom, når man går fra at arbejde i *cmymk* og over til *rgb* i et billedbehandlingsprogram.⁴⁶ En kanal mindre betyder én 'kanal' højere hastighed.

⁴⁵ Se "Æstetik, kultur & politik", pp. 113-116

⁴⁶ CMYK = cyan, magenta, gul og sort (trykfarver) – RGB = rød, grøn og blå (skærmfarver)

Skal billedet ses på en skærm, er det lige meget, om modtageren ser det i *cmyk* eller *rgb*. Det fremstår med de samme egenskaber og kvaliteter. Man kunne sammenligne dette med at sende værket ud i verden. Men hvis billedbehandleren skal udlede noget af billedet, så finder han flere informationer 'gemt' i et *cmyk* billede end et *rgb* billede. Man kunne sammenligne dette med kunstneren, der har en særlig nøgle til sine egne værker og kan åbne det op indefra, og hvor det ikke er ligegyldigt om værket rummer flere eller færre informationer.

Lad mig prøve fra en anden vinkel: Hvis det ikke kan ses eller fornemmes, og kunstneren aldrig siger det til nogen, så er det lige meget for publikum, om der ligger et lag maling nedenunder det øverste synlige lag. Men for kunstneren er det ikke ligegyldigt. Det kan være afgørende i forhold til *tilbagemeldingen*.

Spørgsmålet er, om øget hastighed er en endnu mere afgørende faktor for den type kunst, vi her taler om. Hvis det er, og tiden er én præget af ressourceknaphed på netop tid, så er fraværet af ansvar (for at kunne spare tid), måske ikke så 'uansvarlig' en byttemandel. Jeg vil overlade det til andre at fælde den dom. Jeg er jo moderne kunstner, så jeg vil jo helst ikke det der med etik og moral.

2.12 Kunstnerens partner

Kaare Nielsen tilslutter sig flertallet af modernitetsteoretikerne når han giver medierne en central placering i det moderne rum. Om mediernes rolle skriver Kaare Nielsen "Ved deres selektion og iscenesættelse af stof reducerer medierne den moderne verdens uoverskuelighed og kompleksitet og tilbyder således individet og offentligheden orienteringsrammer for praksis og for fortolkning og erfaring."⁴⁷

Kunstneren har et dobbeltbehov for kompleksitetsreduktion. Dels pga. sin egen værende et produkt af sin tid. Dels fordi hans *egen* verden har udvidet sig hurtigere end verden udenfor – en opstilling der i øvrigt ikke holder længere, fordi der ikke nødvendigvis er noget 'indenfor' og 'udenfor' kunstnerens verden.

Kunstneren behøver mediernes hjælp. Men heri ligger et selvmodsigtelse. Kunst er i sig selv en forstyrrelse, da det insisterer på en stillingtagen på det reflektive plan. Og netop forstyrrelse er det, som ønskes fjernet vha. medierne i en tid underlagt kulturalisering og æstetiseringstendens.

I 'Den æstetiske fordring' illustrerer Carsten Juhl problematikken vha. en *divergenstavle*:

- " - Værket skaber indsigtsmuligheder, mens medierne kræver appeller og utilitarisme, at værket kan "bruges til noget".
- Værket indebærer et intimt og somme tider overbærende møde med sin læser eller tilskuer, mens medierne ønsker at udbasunere universelle forskrifter.
- Værket viser tanker, former, farver, fortæller små historier og lader ofte være, mens medierne forventer indignation og pathos, dvs. fremviselige "store" stemninger, som offentligheden kan genkende.

⁴⁷ "Æstetik, kultur & politik" pp. 120

Men værket er det modsatte af enhver forventelig genkendelse."⁴⁸

Det som Juhl her refererer til må naturligvis være de store brede medier. Men hvad med snævre fagorienterede medier såsom kunstitidskrifter? Tillad mig en kortere udflugt for at besvare spørgsmålet ordentligt. Svaret er nemlig både ja og nej. Netop stofområdet gør, at man måske har en læserskare, der netop læser mediet pga. uddybende tekster af høj kvalitet. Men al den stund at mediet ikke er finansieret i forvejen, men er afhængig af løsbladssalg, abonnemeter og/eller reklamekroner, vil der være et fortsat pres på at søge 'nedad' for at kunne appellere bredere. Da medier (ligesom stort set alt andet) har en tendens til at gøre sig afhængige af sit eksisterende indtjeningsniveau, er det utroligt vanskeligt at gå den anden vej. Dvs. at udligne de bittesmå trin 'nedad' ved at føre mediet tilbage til udgangspunktet 'længere oppe'.

Det korte og det lange er, at selvom kunstitidskrifterne måske gerne vil, er det meget vanskeligt for dem at befinde sig på et niveau, hvor formidlingen af kunst og kunstteori kan ske, uden at mediet selv medvirker til æstetiseringstendens spiralen. Her er en af de mindre mekanismer, som gør at mediesamfundet er et synkront samfund, med en kort hukommelse.

Men for kunstneren er alt dette ikke noget, han fylder sit hoved med. Han føler et behov for en eller anden, der kan gøre hans verden overskuelig. Og denne en eller anden er kunsthistorikeren, der skriver for og i medierne.⁴⁹

Hermed er der lagt an til en rolleforbytning kunstneren og kunsthistorikeren imellem.⁵⁰ Tidligere var kunsthistorikeren afhængig af, at kunstneren *ville* dele hans viden med ham. Nu er det kunstneren der er afhængig af, at kunsthistorikeren *vil* dele sin viden med kunstneren.⁵¹

I det omfang at kunstnerens viden består af spredte øer (jvnf. 'skip and jump'), så bliver afhængigheden af kunsthistorikeren blot det større. Kunsthistorikeren får rollen, som den der forbinder disse øer med hinanden. Og for så vidt også rollen som den der forbinder kunstnerne med hinanden. De tider er forbi, hvor antallet af kunstnere og antallet af kunstcentre, gjorde, at en generation havde stiftet fysisk bekendskab med hinanden (f.eks. som under højmodernismen, hvor at Duchamp, Mondrian, Picasso m.fl. næsten ikke undgå at stifte hinanden med hinanden, eftersom der kun var et internationalt kunstcentrum: Paris).

Digitaliseringen (læs kommunikationsmidlernes udvikling) har som delelement af globaliseringen medvirket til, at den lokale kunstscene udviskes til fordel for den

⁴⁸ "Den æstetiske fordring", Carsten Juhl, Det kgl. Danske kunstakademi, 1994, pp. 46

⁴⁹ Man kunne også bruge ordet *kunstformidleren*. Men eftersom langt de fleste kunstkvalificerede, der arbejder indenfor medierne her til lands samtidig er *kunsthistorikere*, nøjes jeg med denne sidstnævnte betegnelse.

⁵⁰ Forholdet mellem kunstneren og kunsthistorikeren har i det hele taget været genstand for ændringer i de senere år, blandt andet som følge af den stadigt mere markante og udbyggede kuratorrolle.

⁵¹ Den danske kunstner behøver dog ikke at frygte, at landet vil løbe tør for kunsthistorikere som kan hjælpe ham med dette overblikforsøg. I 2000 optog Københavns Universitet og Århus Universitet tilsammen 148 nye kunsthistoriestuderende. Til sammenligning optager Det Kgl. Danske Kunstakademi cirka 30 nye studerende om året. Jens Jørgen Thorsen fortolker det kvantitative forhold på sin ganske særegne måde i sin bog "Modernisme". Om danske kunstforhold skriver han: "Der er flere mennesker, der lever af at holde kunstnerne ude af museerne, end der er kunstnere, der kan leve af at lave kunst. Der er i det hele taget flere ansat på kunstmuseerne, end der er aktive kunstnere i Danmark." (forlaget Fogtdal, pp. 345-346)

globale.⁵² Med kunsthistorikeren som mellemmand (qua f.eks. rollen som redaktør for website) forbindes kunstnere, som ellers aldrig ville have mødtes.

Her undgår jeg så ikke at ofre nogle ord på internettet, hvis vi vil ha' et rimeligt billede af medietendenser, der peger fremad og som har betydning for *tilbagemeldingen*. Æstetiseringen foreskriver en kompleksitetsreduktion. Men nettet tilbyder det modsatte. Den tilbyder kosmorama med sin evne til at forbinde individet med millioner af andre individer. Derved er skabt grundlaget for, at individet der er isoleret med sin egne særegne interesse eller livsanskuelse, pludselig kan finde ligesindede. Med andre ord kan individer med de mest ekstreme tænkelige holdninger og interesser finde sammen og foretage udvekslinger og dermed udvide deres udfoldelsesmuligheder. Denne egenskab ved nettet har især betydning for tabubelagte emner (og deraf følgende ønske om at bevare anonymiteten intakt). Lad mig tage et pædagogisk eksempel. På nettet findes der en hjemmeside for ballonfetichister. Tilhængerne her er mere eller mindre afhængige af at have balloner med ind i billedet for at kunne udfolde sig optimalt, når det gælder det seksuelle område (*der skal knaldes nogen balloner for at knaldet bliver godt*). Hvad gjorde de mennesker før internettet? Med en så særlig tilbøjelighed har der måske siddet én ballonfetichist i Houston, 2 i Vancouver, 1 i Acapulco, osv. Hvis de har villet finde ligesindede, har det været som at lede efter en nål i en høstak.

Kunstneren har præcis de samme muligheder som ballonfetichisten. Dvs. at kunstnere, hvis kunst er meget anderledes og langt væk fra 'the beaten track', har nu meget lettere ved at finde ligesindede – hvad enten det er andre kunstnere eller ligesindede fra andre områder.

Kunsthistorikeren kan spille en ganske særlig rolle her. I første omgang som kompleksitetsreduktør (som anmelder eller redaktør på nettet) men i anden omgang som medvirkende til en diversitets-øgelse indenfor kunstscenen, idet han samtidig bringer disse særlige kunstnere i kontakt med hinanden, så de kan antage synlige størrelser.

Vi har nu været inde på flere forskellige aspekter som alle har betydning for *tilbagemeldingstype nr. 2*. Dels har selve teknologien givet mulighed for at tilbagemeldingen kan ske med både hidtil ukendte og ganske fremmede men også mere ligesindede publikummers mellemkomst. Dels er der lagt an til at kunsthistorikeren får en afgørende rolle mht. denne type *tilbagemelding* eftersom han sidder med 'alle brikkerne til puslespillet' og kunstneren selv kun har nogle få (og ikke sammenhængende) brikker. Kort sagt, så betyder det at kunstneren som fænomen, i stadigt flere tilfælde vil være afhængig af kunsthistorikeren for at få mest muligt ud af det at skabe kunst.

2.13 Sammenfatning af tendensernes betydning for tilbagemeldingen

Hvis jeg sammenfatter de afsnit, jeg har gennemgået mht. *tilbagemelding* og tendenser generelt, viser der sig ikke noget entydigt billede. Og selv om der gjorde,

⁵² For nemheds skyld ses der her bort fra enkelte landes udsving mht. nynationalisme som udmønter sig i en tilslutning til højrenationalepartier med karismatiske ledere; Jurgen Haider, Le Penn og Pia Kjærsgaard m.fl. Det kunne i øvrigt være interessant at gøre forsøget med at overføre modellerne for kulturalisering og æstetiseringstendensen på disse partier, da de syntes at opererer med kompleksitetsreduktion - ikke kun som del af strategien, men også selve ideologien.

ville jeg gøre klogt i ikke, at benytte dette billede ukritisk. Fokus har jo næsten udelukkende været på tendenser. Indrog vi modtendenserne er jeg overbevist om, at hvad den yngre kunstners arbejdsform angår, ville man finde flertallet af slagsen stadigt arbejdende med et klassisk kunstner - kunstværk forhold. Og altså langt væk fra en situation, hvor kunst er en slags aktivitet med udefinerbare og flydende subjekt/objekt positioner.

De enkelte emner, vi havde oppe at vende, syntes ofte at tale mod hinanden. Som f.eks. det at kunstnerne går ind i nye udvidede områder, og dermed øger forskellen i deres indbyrdes måde at arbejde på, men sideløbende opleves en ensretning af arbejdsmetoden qua de krav, der stilles gennem kontoristrollen. Et andet eksempel er, at status både stiger (pga. den almene kulturalisering, adgangsbegrænsninger på kunstakademier, selviscenesættelsesmulighederne m.m.) og falder (pga. "det kunne min 5 årige datter ha' gjort bedre" fænomenet jvnf. 'non skill' tendensen).

Men disse forskellige kontradiktioner er i sig selv med til at give indtrykket af en yngre kunst med en høj grad af kompleksitet. Hvis vi dermed siger, at kunsten eller måske rettere kunstbegrebet, går mod en højere kompleksitet, så har vi en bevægelse, der går modsat af kulturen (jvnf. kulturaliseringen og den almene æstetiserings-tendens). Som jeg allerede flere gange har nævnt, er der her tale om at forsimple, standardisere, forenkle, overskueliggøre osv. Tydeligst står disse to bevægelser i opposition til hinanden, når det gælder kunsten og erhvervslivet. For erhvervslivet findes der enorme besparelser i at standardisere, både produkterne og forbrugernes forventninger til produkterne – især indenfor områder der vedrører sansning. Pointen her er at minde om, at æstetiseringen af kulturen ikke kun handler om en kompleksitetsreduktion for overskuelighedens skyld, men nok så meget for besparelsernes skyld. Lad mig komme med et eksempel som siger det hele. Det er hentet fra Colors #36, hvor temaet var *monoculture*:

›The human palate can distinguish 275 flavors. But "Companies have an interest in a world with a uniform palate" says Hans-Peter Walbroel, director of the Association of German Food Technologies, in Bonn. Standardizing taste isn't just efficient, it's also profitable.<

Citatet taler for sig selv og behøver ingen kommentar. Lad os derfor nu vende tilbage til ideen om kunstens gående mod en højere kompleksitet. Som jeg var inde på før, kan man skelne mellem selve kunst, dvs. det som indeholder selve værkerne og så kunstbegrebet, dvs. selve ideen om kunst.

Her fristes jeg til at komme med en række spekulative overvejelser, hvor det ikke er præcisionen i de enkelte mellemregninger, der er afgørende, men den fornemmelse de tilsammen giver af det udvidede kunstrums væsen.

Betyder det udvidede kunstrum at kunsten er blevet mere kompleks eller betyder det, at kunstbegrebet er blevet mere kompleks? Jeg ser for mig en opdeling i *ægte* og *tilsyneladende* kompleksitet.

Hvis kunsten i det udvidede kunstrum udvider sig vertikalt, altså går mod en fordybelse, så mener jeg vi kan sige, at den går mod en faktisk større kompleksitet. Selve værkerne indeholder konstruktioner, som er mere sammensatte. Det er en *ægte* kompleksitet.

Hvis kunsten i det udvidede kunstrum derimod udvider sig horisontalt, altså går mod en udbredelse, er det så også en gåen mod større kompleksitet? I det omfang kunsten

baseres på sociale interventioner, er dens råmateriale, det stof som den spejler sig i, det stof den transformerer, netop hentet i *kulturens standardiserede æstetisk baserede rum*. Indrages McRobbies idé om 'nikefication' bliver billedet meget tydelig. Så har vi en kunstner som hele tiden skifter mellem 'fremskudte baser', men hvor ingen af disse 'fremskudte baser' (VJ, DJ, promotion, udsmykning, m.m.) har erkendelse som målsætning. Det er kun hovedkvarteret (kunsten) som har erkendelse som en af målsætningerne. Alene det at kunne flytte sig rundt mellem de 'fremskudte baser' og 'hovedkvarteret' vanskeliggør erkendelse. Fordybelse er, om ikke ligefrem en trussel, så dog en hæmsko for omstillingsevnen.

Lad mig forsøge at illustrere problemstillingen med følgende billede: 2 filosoffer (A og B) sidder på en ø i Stillehavet. A vælger padle over til nabøen, hvor at der bor en primitiv stamme. Resten af sit liv bor A sammen med disse primitive, hvor han diskuterer filosofi med dem. Hver eneste indfødt vil diskutere med A enkeltvis. Det giver sig selv, at disse 'enetimer' må foregå på et 'lavt' niveau, eftersom de primitive aldrig har gået i skole. B, der har valgt at blive på den første ø, tilbringer også resten af livet med at diskutere filosofi. Men han må diskutere med sig selv. Her er det så, at jeg vil sige, at A har haft et *ægte* filosofisk komplekst liv. Og B har haft et *tilsyneladende* komplekst filosofisk liv. Dermed ikke være sagt, at B har haft et mindre *komplekst* liv, tværtimod. Og lad mig straks gøre klart at formålet her ikke er at veje de to former for *kompleksitet* op imod hinanden eller i det hele taget forsøge at fælde dom over det udvidede kunstrum eller 'nikefication'. Når der redegøres for disse forestillinger er det alene med henblik på at tydeliggøre forestillingen om det udvidede rum med henblik på analysere *tilbagemeldingen*.

Hvis kunstneren går ind i *tilbagemeldingen* (type nr.1 og nr.3) med et kunstbegreb, der er mere komplekst end selve kunsten, vil der vise sig et misforhold mellem hans forventninger til *tilbagemeldingen* og den faktiske *tilbagemelding*. Det kunstneren får ud af kunsten svarer ikke til hans kapacitet til at få noget ud af kunsten. *Tilbagemeldingen* her vil efterlade følelsen af frustration (uindfrie forventninger) og udebleven udnyttelse.

Det som er på færde her, er to størrelser, hvor der er ved at ske et slip mellem dem. Man kan sige, at kunstneren er udstyret med en teori, der er baseret på langsommelighed (fordi den er gearet til refleksion) og en praksis der er baseret på hurtighed (fordi den er gearet til omstillingsevne).

Når jeg siger, at det udvidede kunstrum for så vidt ikke er blevet mere komplekst, men blot større, svarer det til forestillingen om universets udvidelse. Der er ikke kommet flere stjerner. Afstanden imellem dem er bare blevet større. Disse mellemrum mellem stjernerne kunne man se som virkeligheden, der får mere plads til at flyde rundt mellem det kunstneriske stof i det udvidede kunstrum (cross over, applikation, social plastik m.m.). Hvis et områdes udstrækning øges uden at der tilføres mere tid, så må hastigheden nødvendigvis stige for at man kan nå at dække dette større område. Hvis landmanden (kunstneren) rydder skov for at få mere landbrugsjord (transformere det sociale rum til et kunstrum) må han nu skynde sig mere for at nå at dyrke al sin jord, end før han udvidede.

Det udvidede kunstbegreb svarer til universet er udvidet og at man har gemt alle mellemregningerne. Dvs. at man samtidig iagttager der, hvor stjernerne er nu og der hvor de har været. Det er en stjernehimmel spækket med stjerner. Vi taler om historiens tyngde.

Lad os nu gå fra dette spekulative plan og over til selve kunstværket, for at se om betingelserne for *tilbagemeldingen* ser anderledes ud fra den vinkel. Jeg vender tilbage til spørgsmålet om det udvidede kunstrums accelerering af tid senere.

3.0 Kunstværkets løfte om tilbagemelding

Lad os prøve at 'åbne' nogle værker op af samtidige kunstnere og se om vi kan skelne nogle mekanismer, som fortæller noget om forholdet mellem *tilbagemelding* og værktilblivelsen. Hvilke typer kunst knytter an til hvilke typer *tilbagemelding* – eller udbytte? Med andre ord hvilke *tilbagemeldinger* er forskellige værktyper i stand til at levere?

Vi kan anskue det som et spørgsmål om, hvor åbent værket er undervejs i sin tilblivelse og hvor meget de forskellige tilblivelses faser fylder – i rum og tid.

3.1 Eksemplet "The Physical Impossibility Of Death In The Mind Of Someone Living"

Som det første eksempel til undersøgelse vælger jeg den så velkendte 14 fod tigerhaj i formaldehyd af Damiens Hirst fra 1991 (*Fig. nr. 1*). Valget er nærliggende, da dette værk nu 10 år efter dets tilblivelse fremstår nærmest som et symbol på YBA generations kunst som McRobbie taler om.

Jeg har valgt end ikke at gøre forsøget med at få kontakt til kunstneren og spørge til hans *tilbagemelding* mht. værket (det ville sikkert heller ikke være ligetil at få en dialog med den travle Damien Hirst). Jeg ønsker at gøre forsøget på at tænke mig frem til, hvordan dette værk er blevet til, og hvad det har givet af *tilbagemelding*.

Jeg forestiller mig, at selve ideen til dette værk "The Physical Impossibility Of Death In The Mind Of Someone Living" er opstået hurtigt. Det er muligt, at den er det samlede resultat af en masse tidligere ideer og oplevelser. Men der hvor jeg vil hen er, at selve ideen med en haj præserveret i den 'ramme' er ikke af kompleks art. Derfor siger jeg, at det er rimeligt at antage, at den er tænkt færdigt på kort tid. Damien Hirst støtter ikke et andet billede. Der foreligger mig bekendt heller ikke tekster eller andre henvisninger, som lader os se på hajen som værende blevet til i en større kontekst eller som en del af længerevarende kunstfilosofisk projekt.

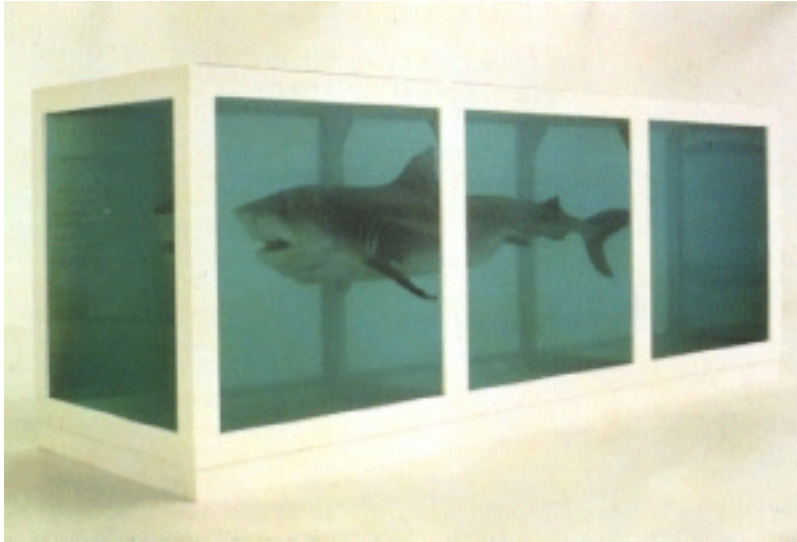


Fig. nr. 1

Tværtimod taler Damien Hirst på 'The Damien Hirst website'⁵³ om hvilken effekt han ønskede hajen skulle have på den besøgende: "I wanted the real thing, I wanted people to think 'that could...eat me'." Videre siger han også:

"People who don't even like art will go 'ooh', you know? It's an interesting object and I hope it makes the world richer... people like to see interesting things... I don't expect people to walk in and go 'ooh, life and death' or 'oh my god it's about the texture of ennui'. If they go 'ooh wow, fantastic' then I'm really pleased."

Jeg vælger at kalde selve ideen til den fysiske del af værket som værende resultatet af det man kunne kalde 'klassisk kreativitet', hvormed der menes, at 2 eller flere velkendte komponenter sættes sammen på en ny hidtil ukendt måde. Ideens opbygning er derfor for så vidt at sammenligne med de internationalt eksponerede Levis reklamer, som var at se i begyndelsen af 90'erne og som viste mennesker der red på hajer under vandet, som var det rodeoheste.⁵⁴

Såfremt den del af værket, som er titlen, er opstået, efter at værkets fysiske idé er tænkt færdigt (hvilket er ganske almindeligt), har jeg svært ved at forestille, at det skulle kunne give ophavsmanden nye kunstneriske erkendelsesfaser, indtil værket står endeligt færdigt. Men det er altså en forestilling for egen regning. Der er nogle æstetiske valg, der bunder i det praktiske, såsom hvor stor eller lille en haj det kan være, hvordan inkapslingen skal være af hensyn til transport og holdbarhed. Hvis titlen derimod forelå først, og der ønskedes en fysisk del til denne titel, var ideen med hajen at betragte som en illustration til nogle ord. Igen må erkendelsespotentiallet langt hen ad vejen tænkes udtømt før det fysiske arbejde gik i gang.

I princippet er værket altså færdigt med sin mulige kunstneriske *tilbagemelding* i det øjeblik det er tænkt. Øvrig tilbagemelding sker med omgivelserne som mediator. Og

⁵³ <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/4686/work.html>

⁵⁴ Fotograf Pierre Winther

det er jo netop også, hvad Damien Hirst's egne ord lægger op til: Et ønske om at frembringe en reaktion blandt publikum og ikke en reaktion hos sig selv.

Derfor kan vi stille spørgsmålet om Damien Hirst rent kunstnerisk overhovedet havde haft behov for at realisere selve værket, hvis det netop ikke havde gjaldt andres medvirken til *tilbagemeldingen* (type nr. 2)?

Hvor tæt har Damien Hirst kunnet komme på det endelige værk uden en realisation? *Fig. nr. 2* er en legetøjshaj fotograferet med et digitalt videokamera for dernæst at blive lagt ind i et billedbehandlingsprogram⁵⁵. Denne skitse har taget lidt over en halv time at lave. Grunden til at bringe tid på banen her, er at det står kontrast til den lange tid som Damien Hirst's værk må tænkes at have taget for at realiseres. Havde jeg valgt et velegnet foto af en rigtig haj (f.eks. fra billedbureau på nettet) og brugt mere tid på billedbehandlingen ville resultatet hurtigt være blevet tæt på den endelige værk – *uanset om det så havde været tale om en haj i et formaldehyd akvarium, haj bestrålet og indstøbt i plexiglas* (jvnf. f.eks. Arman's brug af plexiglas) eller for så vidt et helt andet dyr som f.eks. en krokodille. Med et 3D animations program kunne man oven i købet have roteret modellen rundt, så man kunne se den fra alle tænkelige vinkler og under forskellige lysforhold.



Fig. nr. 2

Der er selvfølgelig en verden til forskel for publikum, om de ser et print af en computermodel af en haj i et formaldehyd akvarium, eller om de ser en virkelig haj i et formaldehyd akvarium. Jeg ønsker blot at påpege, at der måske ikke er en verden til

⁵⁵ Photoshop 5.5

forskel for kunstnerens forestillingsevne mellem en model og værket i 1:1 – når det gælder værker i familie med 'Hajen'. Samtiden kan så være glad for at Damien Hirst ikke tænkte som jeg har demonstreret her, da verden i så fald, ville være et interessant 90'er værk fattigere.

Det er nærliggende at spørge sig selv, om dette fænomen er noget, som primært knytter sig til 'ready made' og semi 'ready made' - som der vel er tale om her, eftersom naturen har produceret hajen (*appropriation art*). Det er det vel nok. Lad os tænke os følgende: En kunstner skal tisse. Han går ud på et pissoir, hvor der står en række urinaler. Kunstneren undersøger et af urinaler fra forskellige vinkler, imens han overvejer dets anvendelighed som kunstværk. Han river måske tilmed urinalet fri af væggen og løfter det op i begge arme, så han vitterlig kan undersøge det fra alle vinkler. Kunstneren ryster på hovedet og sætter urinalet ned igen. Han har besluttet sig for ikke at bruge det i kunstsammenhæng. Han tisser og går igen.

Jeg er ikke ude på at banalisere Duchamp, som er en af højmodernismens mest begavede og banebrydende kunstnere. Min pointe er blot at der findes værker som er 'færdigt' forestillet umiddelbart efter idéundfangelsen, og at disse knytter an til en særlig form for *tilbagemelding*, hvor at det kunstneriske afkast må tænkes at ske primært i starten af værktilblivelsen.

Fig. nr. 3 viser de forskellige faser som jeg forestiller mig Damien Hirst's haj har gennemgået.

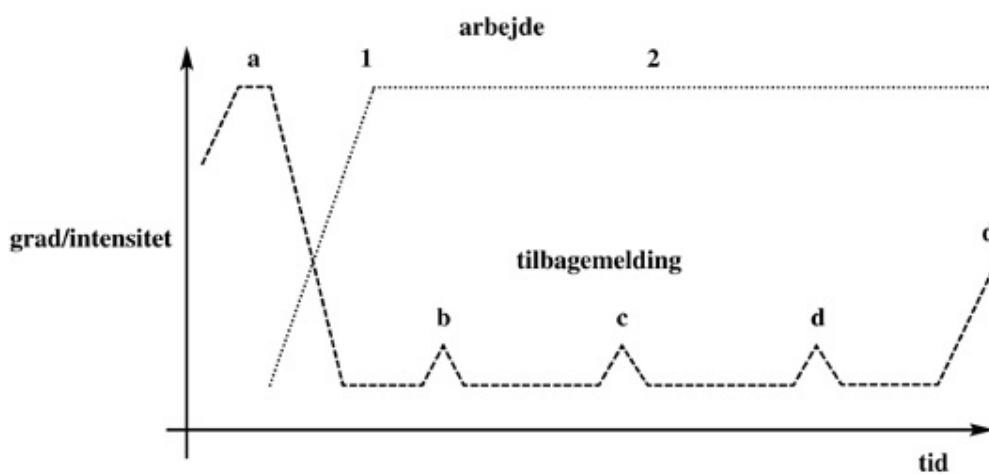


Fig. nr. 3

Tilbagemeldingen, selve fasen med kunstoplevelse for kunstneren selv, ligger tidligt i projektet. Den topper ved *a* for derefter at falde kraftigt. Ideen krystalliserer hurtigt. De små midtvejs tilbagemeldinger *b*, *c* og *d* er de oplevelser, som kan tænkes at opstå undervejs som projektet når ved afslutning af forskellige mellemfaser f.eks. anskaffelse af haj. Ved *e* står værket færdigt og kunstneren oplever måske en mindre kunstnerisk tilbagemelding fra værket.

Hvor ideen er hurtigt om at krystalliseres, så tager det derimod lang tid med at eksekvere værket. *1*. viser hvorledes arbejdsindsatsen stiger i samme øjeblik ideen er tænkt færdigt og forsætter med at være langt oppe frem til afslutningen. Jeg ser for

mig at når der ikke lige er tale om fysisk arbejde med selve værket, så arbejdes der med planlægning, rengøring, transport, kvalitetskontrol, regnskab m.m.

Mht. arbejdsopgaverne der omfatter det praktiske, er det givetvis andre end kunstneren selv, der står for det meste. Kunstneren må tænkes at have en entreprenør rolle i hele fase 2.

Fig. nr. 4 eksemplificerer denne krystallisering af ideen i forhold til tid. Figuren til venstre viser processen med et værk, hvor processen holder det åbent undervejs for radikale ændringer – det kunne være et ekspressivt maleri. Grundmaterialet er bundet af det valg, som maleriet nu en gang afstedkommer i form af påføring af farve på en flade. Men resultatet af den første udvælgelsesfase lukker ikke værket. Lige til det sidste vedbliver det kommende værk at være åbent overfor radikale ændringer. Den indsigt eller rettere den dialog kunstneren har med værket undervejs, kan til enhver tid afgøre næste påføring af farve. Derfor kan man sige, at arealet af afslutningsfeltet er stort. For god ordens skyld skal dog understreges, at vi her naturligvis ikke taler om fotorealisme eller lignende maleri med stramt forudbestemt overflade perfektion - i så fald ville vi også have at gøre med et 'bundet' værk.

Med 'Hajen' overtages den færdige idé med det samme af en næsten udelukkende praktisk fase, hvor at der ikke er megen plads til ændringer pga. der nødvendigvis må arbejdes efter en stram plan - med nogle stramme arbejdstegninger som bestemmende. For at illustrere dette på en populær måde: Det kan jo ikke nytte noget at have en 14 fod tiger haj liggende hjemme på køkkenbordet, der er i gang med at rådne op imens man ringer rundt og prøver at finde nogen, der kan svejse et akvarium.

Værket tager lang tid at blive til – uanset om kunstneren er meget eller lidt tilstede under eksekveringsfasen. Formentlig længere end de fleste malerier. Dvs. at der er en lang tilblivelsesfase, hvor at udfaldet er givet ned til detaljeplan.

Jeg vil ikke gå så vidt som at sige, at der her er vist forskellen mellem værket, der er levende eller dødt under tilblivelsesfasen, da man dermed kunne læse det som en tilkendegivelse af sympati for den ene type værk frem for det andet. Det vil være mere rigtigt at tale om, at de under tilblivelsen har hver har deres faser, hvor de er henholdsvis kunstnerisk 'aktive' eller ligger i 'dvale'. Hvis vi inddrog f.eks. oliemaleriets opspænding, kasein behandling, udligning med kiler, slibning, grundering, lukning af overflade før vi overhovedet er klar til optegning er der heller ikke tale om faser, hvor der kan forventes en synderlig stor kunstnerisk tilbagemelding.

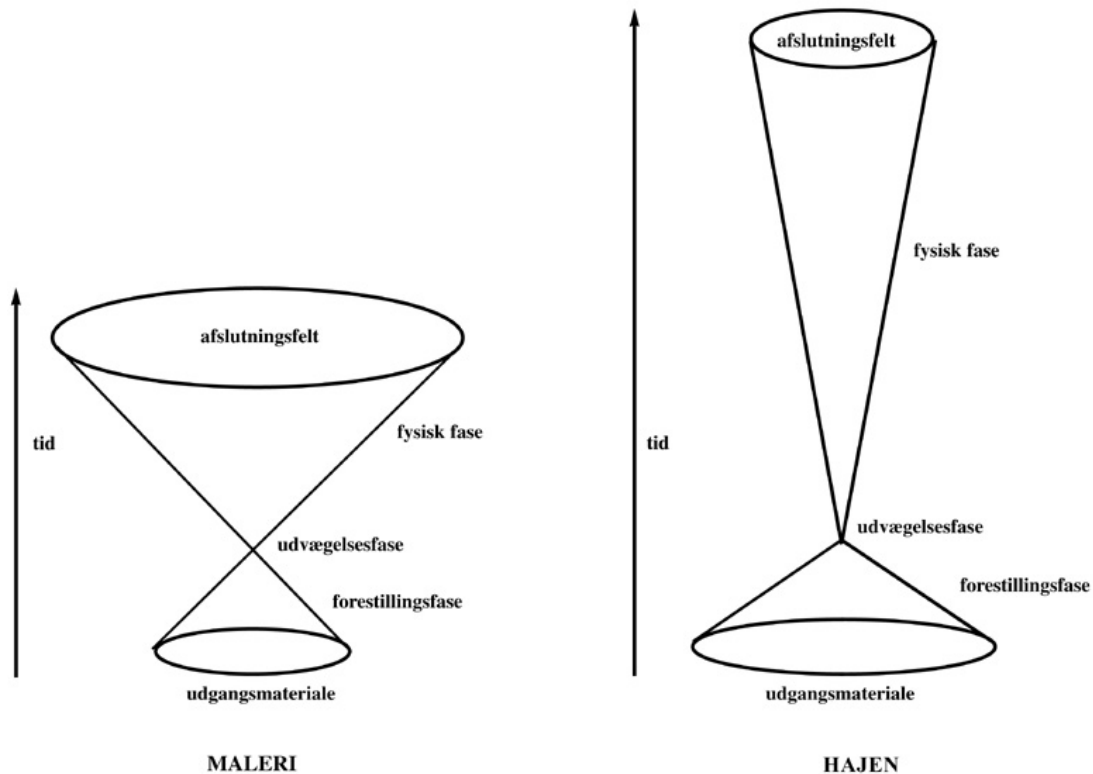


Fig. nr. 4

Når tiden overhovedet er med i *Fig. nr. 4* skyldtes det, at netop 'Hajen' kan tænkes, at have taget væsentligt længere tid at eksekvere, end det gennemsnitlige maleri.

3.2 Det forudsete og det uforudsete værk

Når det gælder en dialog med egne værker i tilblivelsesfasen er mulighederne for dette større, jo mere åbent værket forbliver undervejs. Med ordet 'åbent' menes, som jeg allerede har været inde på, værkets mulighed for løbende at udfolde sig i nye retninger. Jeg taler altså om ideen af værket undervejs inspirerer til en ny idé af værket. At kunstneren lader sig overraske og påvirke af den proces, han selv har sat i gang med værket.

Fig. nr. 5 illustrerer forskellen mellem det forudbestemte værk og det uforudsete værk. For begge værker er udgangspunktet en række forestillinger. Disse forestillinger presses fra hver sin side. Der er den kunstneriske og kulturelle ballast, der afstedkommer, at forestillinger sammenlignes med andre forestillinger og med andre kunstværker (både egne og andres). Denne sammenligning kan manifestere sig på 2 måder. På den ene side kan den virke som en censur, der fravriste modet og initiativet. På den anden side den kan virke som en motivation, der får forestillingen til at bevæge frem til udvælgelsesfasen.

Men selvom en idé er valgt ud og fundet gyldig på det non-materielle plan, er den stadig ikke sikret eksekvering. Den næste modstand møder ideen, når den skal til at materialiseres. Er det et værk, som vil arbejde med eller mod kunstnerens temperament? Er kunstneren f.eks. udstyret med et temperament, hvor indbygget langsommelighed i værket, krav til præcision og sensibilitet osv. virker befordrende? Eller er kunstnerens temperament ét, der passer til et hurtigt, dynamisk udfoldende

værk - måske oven i købet et temperament, der har det bedst med at slippe værket så hurtigt som muligt og lade andre (f.eks. håndværkere) om at gøre det færdigt?

I eksemplet med Damien Hirst's 'Haj' har vi som sagt at gøre med et stykke ingeniørarbejde, som begynder i det øjeblik, idéfasen er afsluttet. Værket følger en arbejdsplan. Derfor kan man tale om en lige vej fra udvælgelsen og til det endelige værk. Jeg tænker, at det endelige forudbestemte værk er karakteriseret ved, at det lettere lader sig beskrive i ord end det endelige uforudsete værk. Det skyldes, at jeg ser for mig, at det forudbestemte værk, oftere end det uforudsete allerede en gang tidligere har været ord – nemlig på idéfasen. Med det forudbestemte værk reduceres dialogen (eller den forsvinder helt) med værket efter udvælgelsen. Kun praktiske eller økonomiske udfordrosetheder 'åbner' værket igen.

Det modsatte gør sig gældende med det ubestemte værk, hvor at værket så at sige kan lade sig 'selvinspirere'. Alt andet lige, vil de mere gestus tunge medier give større muligheder for en gradvis krystallisering af forestillingen. Denne etapevise 'lukning', kan enten resultere i, at værket ikke gennemføres, eller at det fører kunstneren hen, hvor det slet ikke var planlagt, og derved tilbyder ny erkendelsespotentialer.

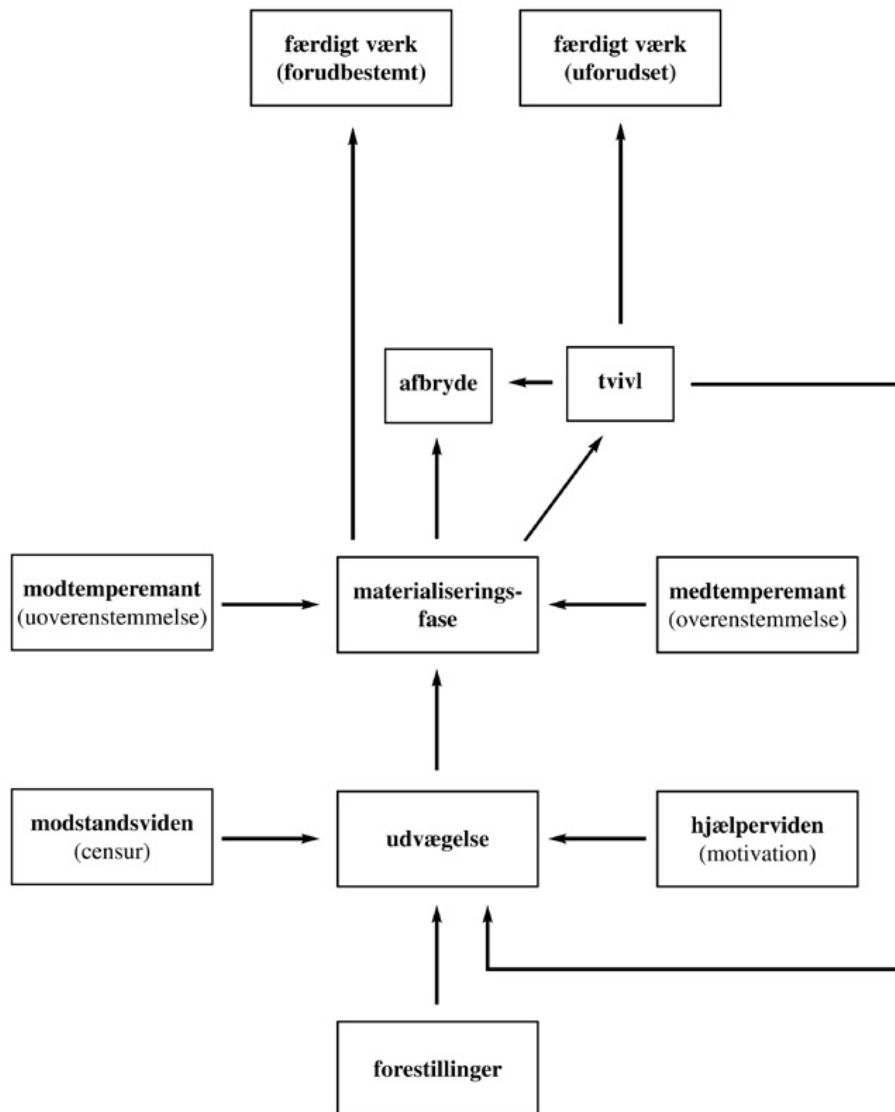


Fig. nr. 5

3.3 Eksemplet 'Beautiful junkie'

I eksemplet med 'Hajen' kunne jeg ikke undgå at tillægge Damien Hirst nogle forhold omkring sit værks *tilbagemeldingsevne*, som der naturligvis ingen sikkerhed er for stemmer overens med Hirst's egne oplevelser. Som modbillede vil jeg derfor nu vælge et værk, hvor jeg er helt sikker på kunstnerens forhold til værket. Jeg vælger et af mine egne værker – eller rettere 'værkprojekt', eftersom værket pt. er ved at blive til.

Når jeg blandt egne arbejder har valgt projektet "Beautiful Junkie" som eksempel, skyldes det projektets velegnethed til at stille spørgsmål om *tilbagemeldingen* fra andre vinkler, end vi kunne med 'Hajen'. Projektet opererer på flere planer. Det er et frit og autonomt værkplan, der dog er bundet af en konceptualiseret udstillingsæstetik.

Selve det tænkte værk kan igen deles i et plan, som er meget forudbestemt, og et andet plan som er meget ubestemt. Jeg skal forklare mig nærmere.

3.4 Udstillingskonceptet 'Extensions'

Projektet 'Beautiful Junkie' er bundet af de rammer som er dikteret af udstillingskonceptet 'Extensions'. Inspirationen til dette koncept kommer af den yngre samtidskunstners hyppige springen frem og tilbage mellem både forskellige videns- og kulturfelter. Denne 'cross-over' aktivitet gælder ikke kun mellem de forskellige vidensfelter: billedkunst-etnografi, billedkunst- sociologi, billedkunst- musik osv. Den gælder lige såvel internt, altså indenfor de forskellige billedkunstneriske discipliner. Billedkunstneren vælger det medie, der passer bedst til det projekt, som han netop er i gang med. Det hænder, at 2 eller flere discipliner smeltes sammen. Dette kendetegner f.eks. ofte videoinstallationen.

Ordet *Extensions* har jeg ladet mig inspirere af fra en verden, der ligger langt væk fra kunstens. Nemlig marketingverdenen, hvor at begrebet *line extension* dækker over en udvidelse af sit mærke, f.eks. Prince, Prince Light, Prince Ultra Light.

Følgende skrevet til bagsiden af ferniseringskortet fortæller med få ord, hvordan 'Extensions' nu bliver som udstilling:

"What happens when you let the idea transform into several different expressions? This exhibition shows works of art extended to at least 4 different media. Behind the works you will find Jesper Dalgaard, Jan Krogsgård, Smike Käsner and Anne Marie Ploug. 4 young Danish artists - each standing in their own corner of the Danish art scene.

Welcome to extensions resulting in video, painting, graphics, words, ready mades..."

At konceptet har fået udstillingsfaciliteter i New York (EFA studios, maj, 2001) skyldtes litteratur- og kunsthistoriestuderende Johanne Løgstrup, som også fungerer som projektleder (kordinator/kurator) på 'Extensions'.

Hvad er alt det ovenstående? Hvad er 'Extensions'? Man kunne sige at det bare er et udstillingskoncept. Men i relation til *tilbagemeldingen* forekommer det mig en for hurtig afskrivning. Et udstillingskoncept kan jo også melde tilbage til mig. Man kan vælge at se det som et 'værkløst værk'. I en sådan sammenhæng ville det være nærliggende at drage en parallel med Hirst's 'haj' og deraf sige, at her er også tale om en størrelse, hvor at den 'kunstneriske tilbagemeldingspotentiale' ligger i idéfasen. Derefter falder den drastisk. Hvorfor jeg egentlig kunne lade 'Extensions' ligge som ikke realiseret koncept.

Men 'Extensions' syntes ikke at besidde de egenskaber, der gør et kunstværk, når man ved nærmere eftertanke indrager spørgsmålene om kontekstualisering, præstation, intention, frihed, løfte, udveksling, anvendelighed, artificialitet, autenticitet, perception m.m.

Jeg ser 'Extensions' og lignende udstillingskoncepter som en slags 'førværk'. Dette 'førværk' har, når udstillingen finder sted både en fysisk og en nonfysisk side knyttet til sig. Og når vi sammenligner med kunstværker, så sammenligner vi system-æstetikker med værkæstetikker.

Personligt har jeg selvfølgelig en tilfredshed, ved at udtænke sådan et koncept som 'Extensions'. Denne tilfredshed kan jeg dele op, så den minder om og kan sammenlignes med de 3 *tilbagemeldingstyper* og den definition af *udbytte*, som jeg har brugt til værker.

Med *tilbagemeldings type nr. 1* in mente, kan jeg tale om en tilfredshed, der handler om at der i kølvandet på at udtænke et udstillingskoncept opstår refleksioner, som inspirerer og åbner mit eget personlige kunstrum. Men som udstilling er det jo ikke kun et personligt anliggende. Der er jo en masse samarbejde kunstnerne og projektleder imellem. Hver bidrager med elementer som er med til at fylde det eksekverede 'førværket' ud. Således har jeg f.eks. en stor tilfredshed ved den udveksling, der foregår med Anne Marie Ploug som tager sig af 'førværkets' udseende idet hun står for alt det grafiske mht. ferniseringskort, hjemmeside og evt. siden hen trykt katalog. Her har vi så en tilfredshed der peger mod *tilbagemeldingstype nr. 2*. Vi har altså en tilfredshed, der peger kraftigt mod både *tilbagemeldingstype nr. 1* og *nr. 2*. Det skyldes, at i det øjeblik at vi ikke nøjes med at have et udstillingskoncept som f.eks. det til 'Extensions' som netop blot værende koncept, men at vi også eksekverer det til en udstilling, har vi i virkeligheden at gøre med en kompleksitet og sammensathed, der gør, at tilfredsheden nødvendigvis må pege mod *tilbagemeldingstype nr. 3*. (*det udvidede kunstrum*). Alene spørgsmålet om hvornår 'førværket' starter og slutter er så diffust, at *tilbagemeldingstype nr. 3* må være den rigtige at sammenligne med. Slutter førværket når udstillingen tages ned? Udover at benævnelsen 'førværk' i så fald kan syntes problematisk, efter som ordet 'før' indgår, så vil et 'førværk' der slutter når udstillingen tages ned, nødvendigvis pege på en tilfredshed, der også bringer *udbytte* ind i billedet. Men med ordet *udbytte* i hænderne sendes man tilbage til idéfasen, for at svare på, om ikke netop *udbytte* er hele tilfredsheden ved og betingelsen for et 'førværk'? 'Førværkets' *udbytte* er at skabe rammerne for de værker, man vil indføre. Uden værker er ideen med et førværk jo absurd.

Sådan kunne man blive ved med at køre rundt i spørgsmålene om førværkets 'tilbagemeldinger' og 'udbytte'. Det afgørende er dog, at med dette begreb er belyst nogle egenskaber ved systemæstetikker, som er sammenlignelige med værkæstetikker, i relation til *tilbagemeldingen*.

3.5 Værket 'Beautiful junkie'

Værket 'Beautiful junkie' er som sagt endnu ikke skabt. Det er i tilblivelsesfasen. Jvnf. konceptet er værket tænkt som følger: Inspireret af forskellige forestillinger,⁵⁶ om at vi stigende grad ikke behøver virkelighed for at gengive 'virkelighed' i den moderne billedkultur, er kernen i værket en video, som gerne må ligge og skure mod den almene brug af skønhedsæstetikker indenfor mode og reklame.

Videoen tager sig ud som en dokumentarfilm, som dokumenterer selve værkets tilblivelse. Man kan sige at værket dokumenterer sig selv. Tanken at tage til Halmtorvet og området omkring og få fat i en tilfældig hærget og slidt narkoprostitueret. Hun får tilbudt en relativ stor sum penge for at for at være fotomodel i en dag ('prinsesse for en dag'), hvor hun viser sig i alt lige fra overtøj til undertøj. Der sigtes mod et 'mainstream' mode fotoudtryk i stil med f.eks. H&M's

⁵⁶ Jvnf. f.eks. Baudrillards tanker om hypervirkelighed.

reklamer. Mødet med denne narkoprostituerede, og hvad der følger efter bliver, som sagt dokumenteret på video. Hvis hun indvilger, køres hun til et professionelt reklamefotostudie.

Her følger vi så, hvordan professionelle reklamestylist forvandler hende til en model. Vi ser, hvordan de skjuler hendes betændte åre og stiksår. Skjuler det hærgede ansigt bag makeup. Det slidte hår bag en paryk. Forsyner den narkoprostituerede med kunstige negle og øjenvipper osv. Når hun så endelig er klar, bliver hun fotograferet som model. Lyssætning og positur skjuler så godt det lader sig gøre, hvad der er af skavanker, såsom betændte stiksår, ar efter stik, blodudtrækninger, rynker, blåmærker m.m.

Bagefter følger vi, hvordan billederne af hende bliver manipuleret på computeren, på samme måde som rigtige modeller bliver gjort fejlfri: hvidtning af øjne og tænder, forstørrelse af læber, fjernelse af bumser, mærker og rynker osv.

Det endelig værk består dels af denne videodokumentation og dels af de stillfoto der blev resultatet og som skal blæses op og hænges på væggene i galleriet. Endvidere er der T-shirts med teksten "I am a beautiful junkie", en årskalender samt indsamlede brugte narkokanyler m. sprøjte som stukket ind i væggen danner ordet "SEXY".

3.6 Kommentar til værket

I relation til spørgsmålet om *tilbagemeldingen*, vælger nu i første omgang at dele værket op efter kvaliteternes styrke, svaghed, mulighed og trussel – altså en såkaldt SWOT analyse⁵⁷, som er en af mest enkle ABC analysemetoder der undervises i på handelshøjskoler.

Styrker ved værket:

1. Jeg er i tvivl, om hvorvidt værket bygger på en god idé. Det kan måske lyde mærkeligt, men for mig som kunstner er det et godt udgangspunkt. Det betyder nemlig, at jeg under hele processen må forholde mig kritisk til værket, hvilket gør, at jeg løbende må være åben overfor nye muligheder i værket. Er jeg sikker på at ideen er god, ender det ofte med at blive et værk, som udgør en lille udfordring at materialisere, hvorved *tilbagemeldingstype nr. 1* ikke får optimale betingelser.
2. Værket tvinger en som kunstner til ikke kun at forholde sig til æstetiske problemstillinger, men også etiske, hvorved det får en ekstra dimension. Spørgsmålet vil hele tiden være – hvorvidt jeg kan tillade mig at lave værket, og i hvilken form kan man tillade sig at lave værket – da jeg benytter et andet menneskes ulykke og sygdom til at lave kunst!
3. Værket rummer potentielle situationer, hvor man er usikker på sin egen reaktion. Dette gælder ikke mindst i startfasen, hvor at man følger den narkoprostituerede i sit eget miljø.

Svagheder ved værket:

1. Værkets form og dets mange faser og elementer kræver megen 'kontorist' arbejde. Vi er endnu ikke gået i gang med at optage og alligevel har jeg brugt megen tid,

⁵⁷ Strength, weakness, opportunities & threats

fordelt på møder, beskrivelser, mødereferater, telefonsamtaler og research. Pt. er en ansvarlig for stillfoto, en ansvarlig videoudstyr/redigering, 2 producere/researchere (som i øvrigt tidligere har lavet dokumentarudsendelser om narkoprostitution og dermed har kendskab og kontakter i miljøet) samt mig selv involveret i projektet. Når optagelserne begynder, vil der derudover også være en fotografassistent, en billedbehandler, en klipper, fremkalder/scanner, en videokameramand, en stylist, en studiomanager og en narkoprostitueret involveret i projektet – hver især i større eller mindre grad. Og her har vi så vel at mærke kun talt om videoen. Jeg mangler derudover at få blæst de endelige stillfoto op, og få lavet en dummy til årskalenderen, samt indsamlede kanyler m. sprøjter (mht. told, har vi fået tilsagn om at kunne sende mindre ting som diplomatpost via konsulatet, som betaler udstillingshuslejen). Dvs. værket kræver en lang planlægningsfase, hvor at jeg føler at *tilbagemeldingen* generelt er til at overse. I det omfang disse 'kontorist' faser var blevet varetaget af andre, ville værket have haft en ganske anden status for mig.

2. I forlængelse af ovenstående kan siges, at værket egentlig ikke passer til mit temperament. Der ligger en indbygget modstand fra min egen side mod værket. Man kan dele modstand op, i forskellige typer, hvoraf nogen virker befordrende på skaberevnen, idet de forårsager en friktion der indeholder nye dynamikker. I tilfældet her refererer jeg imidlertid til en type modstand, der mindsker begejstringen ved arbejdet. Begejstringen vil dog stige, når vi når den egentlig værk tilblivelse dvs. optagelserne.

Muligheder ved værket:

1. Værket er uforudsigeligt, den vej rundt at en masse kan ske undervejs, som gør, at jeg kan blive tvunget til at finde nye løsninger på det. Den narkoprostituerede kan handle uforudsigeligt – hun kan tage en overdosis, hun forsvinde midt i det hele, osv. Men det kan ligeså vel tænkes at denne uforudsethed rummer nye værkforestillinger i sig. Dvs. jeg ser en mulighed for at værket udfolder sig så jeg havner uventede steder, hvad angår kognitiv-, moralsk- og æstetisk erfaring.

Trusler ved værket:

1. Værkets tilblivelse er afhængig af andres ekspertise, kunnen og af økonomi, hvorved andres indflydelse på værket er stor. Dette kan både tilføre værket uventet kvalitet, men det kan ligeså vel betyde, at der må indgås en del kompromiser. Man kan sige, at for hver person der indrages i projektet er der endnu et led, hvor det kan gå galt – uden at kunstneren nødvendigvis kan gøre til eller fra. I dette tilfælde er der oven i købet tale om, at alle arbejder på *con amore* basis (undtagen hovedpersonen), hvorfor der er grænser for, hvad jeg kan forlange af folk. Værket befinder sig i en udsat tilblivelsesposition.

3.7 Sammenfatning af 'Beautiful junkie'

På samme måde som med 'Hajen' vil jeg nu opstille en model der differentierer de forskellige faser af dette værk. Denne gang ønsker jeg bare også at lægge nogle værdier ind for disse forskellige faser.

Værende en konstrueret dokumentarfilm er videodelen af 'Beautiful Junkie' en størrelse som på et plan, nemlig det indholdsmæssige er rimelig forudbestemt. Der er skrevet en skydeplan, der siger, hvor meget tid der må bruges på de forskellige scener, hvornår de skal tages, og hvad de skal indeholde. Det er klart, at miljøet og hovedpersonen taget i betragtning, er der lagt 'buffer' tid ind. Men i grove træk kender jeg de ydre fysiske grænser for værkets optagelsesdel. Derimod er gestus siden meget mere åben. Sagt lidt forenklet kan jeg gøre, hvad jeg vil med de skud, jeg får i kassen. Dette er ikke en atypisk situation for den type videokunst, hvor det er nødvendigt med en fast planlægning af, hvad der filmes, men hvor at efterarbejdet (redigeringen) afgør de stilistiske beslutninger og dermed stemningen og fornemmelsen af tid.

Fig. nr. 6 deler de forskellige tilblivelsesfaser af videodelen af 'Beautiful Junkie' efter muligheden for refleksion kontra ekspression på den ene led. Og på den anden led forholdet mellem gestus og indhold.

Der er 3 faser, som er interessante, når det gælder en dialog med videoværket for kunstneren. Det er de 2 idéfaser, som i dette tilfælde fordeler sig på udstillingskonceptet ('førværket') og på værkkonceptet. Her ligger de overvejelser og udvælgelser som kommer af en refleksion, og som virker 'selv-inspirerende'. Disse refleksioner angår primært indhold. Den 3. kunstneriske fase er redigeringsfasen. Hvor fase 1. og 2. svarer til blyantstegningerne på et lærred, svarer fase 3. til påføring af farve. Det er her gestus-eksperimenterne med værkets dybde, taktilitet og intensitet afprøves. Det er her værket samtidig overgår til også at være et udadvendt udsagn - en ekspression.

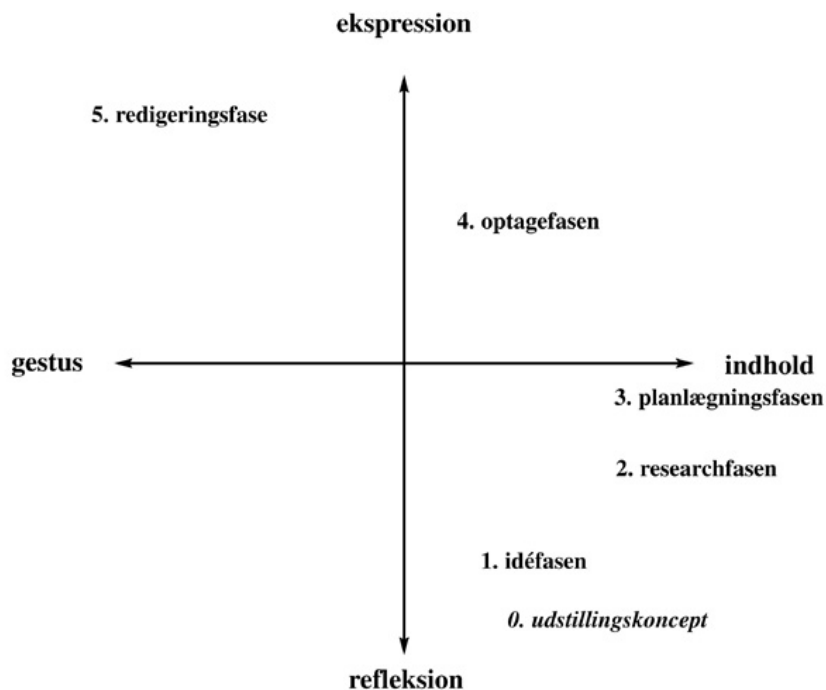


Fig. nr. 6

Ved at varierer modellen kan man også få et overblik over, hvor de forskellige faser fylder tidsmæssigt og kunstnerisk meget. Det viser *Fig. nr. 7*. Vi husker på, at der er tale om et forventet forløb, eftersom værket ikke er færdigt. Eftersom redigeringsfasen har særlig kunstnerisk status, vil en beskæring af tiden her ikke alene ændre værket radikalt, men også ændre dets potentiale som erkendelsesfase.

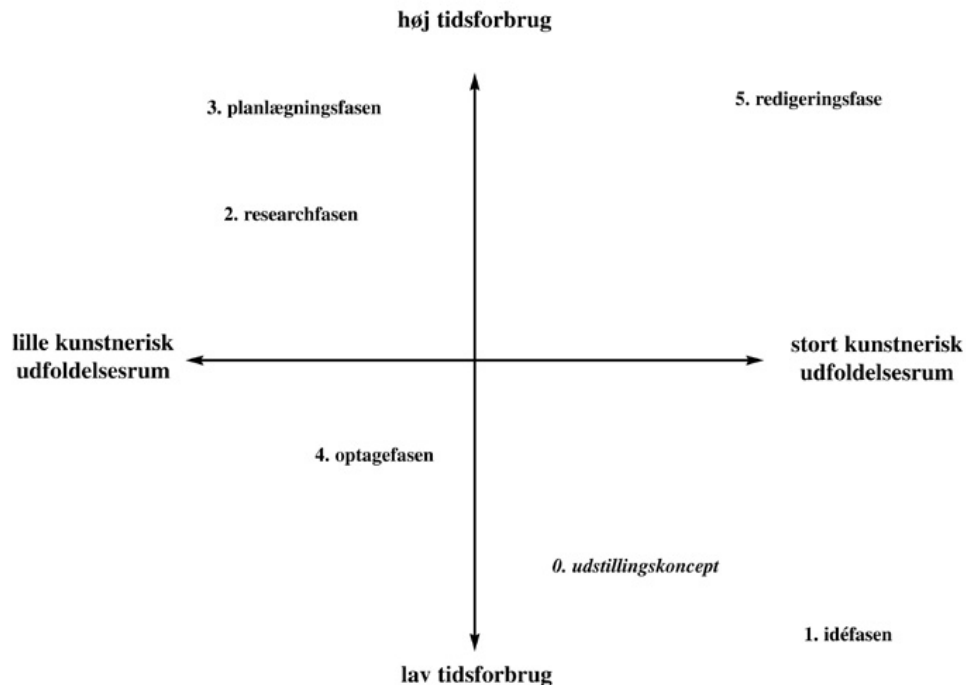


Fig. nr. 7

3.8 Eksemplet "Oslo bar" og "Oslo"

'Oslo' og 'Oslo bar' er tilsammen et eksempel på hvad det udvidet kunstrum kan indeholde. Begge er de en del af begrebet Socialt Design som min jævnaldrende kollega Fos (Thomas Poulsen) arbejder ud fra.

Jeg lader Fos selv få ordet, idet jeg her citerer forordet i det katalog som efterfulgte 'Oslo bar' og 'Oslo':

"OSLO og OSLO BAR er to projekter der begge indgår i et slags undersøgelsesdesign. Oslo startede den 4. April, 1997 som et klub-projekt mellem musikeren Peter Leth og kunstneren Fos, som i samarbejde producerede seks forskellige arrangementer, i parker, barer og diskoteker i København. Hvert arrangement var bygget over et socialt tema så som byfornyelse, musikalsk fællesskab og andre. Disse sociale fokuspunkter skabte rammen for arrangementerne, eftersom de forskellige temaer samt den præsenterede musik genererede en slags social profil. Den sidste Oslo Bar var i natradioen, Danmarks Radio, 1998, hvor temaet var "Fritid er noget lort."

Den 30. Juli 1999 startede projektet OSLO arrangeret af kunstneren Fos, som tog udgangspunkt i rammeværket af Oslo bar og konkretiserede det igennem *Social Design* for at skabe en fysisk social platform, - en model som benytter Social Design som konstruktionsmetode. En måde at opbygge et givent rum, sted og plads, med det formål at bevidstliggøre en social dynamik.

Samfundet skaber en masse nye konstruktioner, som den sociale virkelighed bliver viklet ind i. På grund af disse konstruktioners autonomi og uafhængighed af den sociale virkelighed skabes der hinder i det sociale dynamik. Derfor er det vigtigt at gøre sig de sociale figurer bevidst (social design), sende dem i kredsløb om resten af de konstruktioner som samfundet opererer omkring, som f.eks. ved et bryllup hvor to familier skal sammensættes på ny."⁵⁸

På grund af Fos' utraditionelle måde at gå til værket og arbejde med værket er jeg fristet til at gå dybere ind i 'Oslo bar' og 'Oslo' og diskutere den kontekst og tradition værkerne indgår i. Men det er en fristelse, som jeg tøjler. Her må fokus være på *tilbagemeldingen*. Igen vil jeg foretrække, at Fos selv fører ordet for at få så præcis et bud på, hvad kunstneren selv får ud af værker som disse. Det gør jeg vha. en båndet samtale med ham.

3.9 Samtale med Fos

Samtalen kom til at handle om meget andet end spørgsmålet, om hvad kunstneren får ud af sin kunst (bl.a. værkets status og intention). Jeg har derfor valgt at klippe samtalen op i mindre afsnit, for at øge andelen af samtalen, der handler om *tilbagemelding*.⁵⁹

Samtalen startede med, at jeg forklarede om de *tilbagemeldinger* og det *udbytte*, jeg opererede med. Jeg spurgte dernæst til, hvad Fos fik ud af sin kunst. Det er selvfølgelig et stort og bredt spørgsmål at få stillet uden videre, og Fos valgte da også en gradvis tilnærmelse af spørgsmålet. Bl.a. sagde han:

"Kunst er vel en spejling af den måde man udvikler sig på, så det er vel det samme som at sige, hvad får man ud af livet? Jeg får opture og nedture, og nye relationer opstår med andre mennesker, som jeg kan bruge til videreførelsen af mit arbejde. Det er jo som sagt rimeligt svært at sige konkret, hvad man får ud af kunst. Hvad får man ud at være frustreret eller forelsket? Man kan sagtens tage de forskellige elementer ud af følelsen, men hvad binder dem sammen? Det er det samme blinde punkt, kunsten indeholder. Hvis man vidste specifikt hvad det indeholdte - dette kunstens rum, ville man jo kunne producere det på en fabrik i stedet."

Lidt efter supplerede Fos spørgsmålet, om hvad kunsten leverede:

⁵⁸ 'The catalog of oslo and the social design', Fos, udgivet af PARS Elektronik, feb. 2000

⁵⁹ For god ordens skyld skal det bemærkes, at det var aftalen, at Fos fik den nedskrevne samtale i hånden, således at han kunne rette i den – sammen med min egen redigering er det forklaringen på, hvis samtalen visse steder synes at springe mellem skrivesprog og talesprog.

"Jeg ser det mere som et hvilket som helst andet job. Dog er det altid en mærkelig dag på kontoret, først skal der laves ansøgninger om muligheder, dernæst skal maskinen bygges, løn til medarbejderne, som skal fyres senere, for så at gå til frokost."

Derefter fulgte en del snak om blandt andet den måde Fos' værker og hans egen rolle i dem handler om at øge den sociale forståelse og om kontakt med virksomheder. På spørgsmålet om, hvorvidt belønningen for at lave kunst er en kommunikation med mennesker og virksomheder, svarede Fos:

"Mit værk fungerer, som f.eks. OSLO, når stedet, konstruktionen og arrangementet er samlet. Det er punktet, hvor værket viser sit potentiale. Men det er ikke noget, som lægger nogen fysiske spor efter sig, for en halv time efter folk er gået, så er det væk igen, men så ligger der forhåbentligt et socialt spor i folks hoveder"

Jeg spurgte til, om det så var her, at tilbagemeldingen skete, eller om den skete løbende. Til det svarede Fos:

"Nej, jeg får den lige der! Det er der, du får den umiddelbare reaktion. Du kan sætte dig hen foran et maleri og sige, at det her er meget spændende. Men idet du sætter dig foran maleriet, så har maleriet defineret dig som beskuer. Det har givet dig en rolle. Og derfor kan man sige, at det her med Oslo fungerer på et andet niveau, som er et socialt niveau. Da socialitet er en del af dig selv, er det umuligt at få en anden rolle, da det ikke er mulig at sidde på noget man selv er en del af. Og det niveau kan man ikke stille sig op over for, fordi socialitet er en lukket størrelse. Det er ligesom tradition. Uden mennesker er der ingen tradition. Man kan sige uden folk, er værket ikke eksisterende. Folk kommer ind, og der sker nogle gentagelser."

Fos forklarede disse gentagelser:

"Du har nogen elementer inde i den der bar; du har noget øl, du har nogen mennesker, du har noget musik, og du har nogle arrangementer, og det kan du godt dele op, så der ligesom kommer nogen dynamikker i løbet af en aften. Nogle ting opstår, som kan gentages i løbet af aftenen. Man sætter selv noget i gang og slutter med dem igen, så starter man op med dem igen, så kommer der noget andet... der opstår ligesom nogen kapitler i løbet af aftenen, og det er ligesom, at der opstår nogle krusninger på vandet... der opstår ligesom nogen skjulte repetitioner."

Jeg spurgte også til, hvordan Fos forholdt sig til de forskellige faser af værktilblivelsen. I den forbindelse syntes jeg, at det var relevant at spørge nærmere til de faser, som, fra hvad jeg kunne forstå, måtte indeholde en høj grad af planlægning med deraf følgende møder, budgettering, koordinering osv. Hvad gav disse aktiviteter?:

"Efter at man har lavet en eller anden udstilling, får man selvfølgelig nogen andre ideer. Det handler om, at man har en eller anden idé, og så gælder det om at skabe nogle logikker i den. Hjertet får ideen og hovedet sætter den i system. Det er et system - om hvem det er, som man skal tilknytte, og hvordan man skal angribe værket. Jeg arbejder jo også kunstnerisk, hvis jeg f.eks. skal lave et møde med en eller anden entreprenør... på den måde prøver jeg også at fortælle entreprenøren noget om, hvad det er jeg prøver at opnå, da han skal forstå, hvilke usynlige værdier jeg præsenterer. Jeg kan jo ligesom ikke gå op til entreprenøren og sige: Hvis du giver mig de her ting, så får du dette tilbage. Jeg bliver nød til at tænke over, hvad er det egentlig er for værdier han får... og det syntes jeg er rigtig spændende."

Bagefter talte vi om den modsatte situation, altså den hvor kunstneren er alene med værket, og hvor det ikke er en social intervention, der er på færde. Hertil sagde Fos :

"Når jeg laver en skulptur, så er det mere indfald, der kommer af de udvekslinger man har i det andet arbejde... fordi som kunstner har man jo også det tredje øje med sig. Og så ser man sig selv og ser sig selv og ser sig selv og ser sig selv... alle de ting skaber nogen interferenser, og så opstår der nogle indfald, og de bliver til skulptur, som man bare udfører. Det er en meget lille dialog jeg har med de ting... f.eks. skal jeg til at lave nogen malerier, og det kræver en helt anden arbejdsproces, som er meget svær, fordi der taler man mere direkte til et punkt i sig selv, der er et svært sted på kroppen."

Vi kom derefter igen ind på status. Jeg spurgte, om Fos så Social Design som en udvidelse af kunstbegrebet, en erstatning for kunst, slet og ret design eller noget andet? Fos var af den klare holdning, at det ikke er væsentligt med al den fiksering på kategoriseringer. Han mente, at det kun var noget, som man havde behov for at vide, når man havde et specifikt mål. Som han sagde:

"Man vil definere det, hvis man har et mål med at definere det."

Det ledte til en snak om 'Stereobar' som Fos har lavet indretningen til. Var hans arbejde her også kunst?:

"Det definerer jeg jo det som, fordi det er mig, der har lavet det. Jeg sætter mig ikke ind og arbejder som designer. Jeg sætter mig ind og arbejder som kunstner. Og en kunstner leder efter nogle andre værdier, end en designer gør."

Fos skelnede mellem de 2 værdisæt således:

"Det er sådan, at en designer arbejder jo med brugskunst, man skal kunne sidde på stolen, og den skal kunne holde. Rummet skal kunne være funktionelt, så f.eks. bartenderne kan komme frem og tilbage. Alle disse praktiske ting er selvfølgelig også nogle overvejelser, som jeg bliver nød til at involvere. Men det er nogle andre værdier som jeg prøver at fokusere på, bl.a. sådan en banal ting, som at nedenunder [i Stereobar], der ville jeg så ha', at man sad under 45 cm. Normalt er en stol 45 cm og hvis du sænker den 5 centimeter, og der skal ikke mere til end 5 centimer, så vil dine knæ være sådan her [Fos demonstrerer en siddestilling, hvor knæene er højere oppe end hoften] og på den måde er det lidt svært at se cool ud. Og hvis du ikke ligesom kan sidde og se sej ud, så bliver du nød til at gøre noget andet. Og det er sådanne ting, som en designer ikke arbejder med. På den måde arbejder jeg som kunstner, der bare bruger designmæssige værktøjer."

Vi kom ind på hvad Fos ville med sin kunst. Han sagde bl.a.:

"Et eller andet sted prøver jeg at finde ud af, hvordan helvede skaber man en æstetik i dag, som kan lave en forskel, fordi alt er stort set æstetiseret på en eller anden måde. Og markedet følger lige efter kunsten, ligesom alle andre produktudviklere og hvad de er lige efter for, er at se om de kan omlave det, så de kan få en økonomisk gevinst... men på den måde defokuserer man også den værdi man har grundlagt. Jeg prøver gennem et andet æstetisk rum at påvirke de sociale omgangsformer og skabe en stemning, der ikke har været der før."

Samtalen sluttede med, at vi vendte tilbage til, hvorfor man laver kunst. Fos afsluttede med ordene:

"Man kan jo ikke ha' et normalt job, fordi ens hoved er rastløst. Det skal hele tiden på en eller anden måde stimuleres. Ens hoved er nok ligesom markedet, det fungerer bedst med en konstant udvikling."

3.10 'Oslo' og 'Olso bar' ind en sammenhæng

Nu efter at samtalen med Fos er vel overstået sidder jeg og fornemmer en vanskelighed ved at bruge de samme metoder med opdelinger og modeller, som jeg gjorde med eksemplerne 'The Physical Impossibility Of Death In The Mind Of Someone Living' og 'Beautiful Junkie'.

Samtalen med Fos synes jeg støtter ideen med behovet for en tredje type tilbagemelding, når det gælder kunst i det udvidede kunstrum. Alene det, at det meget store område som Fos ser, som hørende under det kunstneriske felt i forbindelse med Olso og Oslo bar, gør at tilbagemeldingens arkitektur bliver meget diffus og kompleks. Men hvis der er en sammenhæng mellem værkets tilblivelse, og den måde det melder tilbage harmonerer en vanskelig definerbar tilbagemelding vel egentlig også med det flydende og processuelle i Fos' måde at arbejde med kunst.

I afsnit 2.10 om kunstnerens 'sporskifteevne' var jeg med McRobbies analyse inde på kunstneren som vekslende mellem virkefelter. Men til forskel fra det billede jeg der diskuterede, er der her ikke tale om, at Fos indtager forskellige roller, og dermed skifter mellem at være kunstner og noget andet. Fos gør det selv meget klart i vores samtale: Uanset hvad han beskæftiger sig med så er det på en eller anden måde kunst, og han selv har altid kunstnerkasketten på. Han ser sin egen rolle som den skabende kunstners.

Derved undgår han problemet med at skulle forholde sig til, om det er udøvende eller skabende kunst han laver.⁶⁰ Eller om det er noget helt tredje. For mig at se må der være en væsentlig forskel på *tilbagemeldingen* alt efter den status en kunstner som Fos selv tilægger sine 'grænseaktiviteter'. Hvis det arbejde, der udføres, af den der udfører det, ses som kunst, så er det vel automatisk lagt ind under et felt, der opererer med erkendelse. Og det er jo afgørende for *tilbagemeldingen*. Lad mig sige det på denne måde: Kunstneren begynder jo ikke at indlæse betydninger, som tilhører kunstrummets, i det urinal, han har stående over i hjørnet af sit atelier, medmindre kunstneren selv ser netop dette urinal og netop den kontekst det indgår i som værende et kunstværk.

For mig at se befinder Fos sig et sted med flydende overgange, hvor en kunstner som Fos bevidst går ind i kulturen og afstedkommer en transformation, så der skabes et kunstrum inde i kulturen, hvorimod andre går den anden vej og skaber et kulturrum inde i kunsten. Der er en åbning, hvor der er tovejs trafik.

Begge veje af denne trafik har, som jeg ser det, en tendens til at knytte an til performance traditionen. Og her kan jeg ikke lade være med at tænke på 'Intethedens grimasser' af Per Højholt, hvor han diskutere begrebet 'show'. Om sin interesse for at udvide showets område skriver Per Højholt skriver:

"Min hensigt er først og fremmest at undersøge i hvor høj grad showets praksis og refleksioner over den kan stemmes overens med kunstens, samt at postulere indførelsen af et show-begreb i kunsten ikke blot vil muliggøre nye tolkninger af eksisterende værker men også give kunstnere muligheder for udfoldelser på flere områder end før og endelig give publikum et værktøj i hænde, der ikke har en borgerlig-akademisk dannelsesgrad som forudsætning,"⁶¹

Ordene er skrevet for næsten 30 år siden. Men kunne de passe til, hvordan Fos ser sin kunst? Jeg vil nødig sige mere om, hvad Fos' intentioner måtte eller ikke måtte være. Min pointe er blot: At hvis værker som 'Oslo' og 'Oslo bar' har at gøre med show, så har vi at gøre med en *tilbagemelding*, hvor det må være selve ferniseringen⁶² som er det centrale omdrejningspunkt og højdepunkt i relation til tilbagemeldingen.

⁶⁰ Med dette mener jeg 'skabende kunstnere' som værende f.eks. billedkunstnere og forfattere. Og 'udøvende kunstnere' som værende skuespillere, musikere m.m. Det skal retfærdigvis siges at det er ikke alle mine samtidige kollegaer der automatisk ser billedkunstneren som værende en 'skaber'. F.eks. kunne det tænkes, at en kollega som Lene Stæhr ville opponere. I et interview i Jyllandsposten i forbindelse med en EXIT udstilling, indledes teksten med: "Maleren og billedhuggeren Lene Stæhr betragter kunstnerens rolle som udelukkende formidlende og ikke som skabende. Lene Stæhr forsøgte at blive skuespiller, danser og musiker, men endte som billedkunstner."

⁶¹ Per Højholt, *Intethedens grimasser*, Schönberg, pp. 10

⁶² Som meget apropos kaldes for et 'show' på den noget mere kommercialiserede og idoldyrkende amerikanske kunstscene.

Jeg nævnte før de flydende overgange, hvor at kunstneren går ind i kulturen, men hvor andre går den anden vej og skaber et kulturrum inde i kunsten. I det sidste tilfælde må det tænkes at være uden mening, at tale om *tilbagemelding*, hvis man med dette mener, hvad et kunstværk giver sin ophavsmand? Så kan der kun være tale om udbytte. Uanset at selve arbejdet, både det som kommer fra den ene 'vej' og det som kommer fra den anden, let kan forveksles.

Der, hvor jeg vil hen, er at spørge til: Hvad stiller jeg op med *tilbagemeldingen* i det tilfælde, at det arbejde der foreligger ikke er udført af en, som ser sig selv som kunstner, men hvor arbejdet alligevel besidder alle de egenskaber, som kvalificerer det til at være kunst?⁶³ Hvis vedkommende ikke ser sig selv som kunstner, vil han vel heller ikke have en udveksling, en dialog, en refleksion med sit værk, som passer til hverken *tilbagemeldingstype nr. 1,2 eller 3*. Jeg er med andre ord tilbage ved problematikken fra afsnit 2.8 hvor jeg brugte eksemplet med kloning og fodbold. For vi kan ikke ignorere *tilbagemeldingstype nr. 2*. Vi kan have publikum inde som katalysator for *tilbagemeldingen*, hvor publikum ser et arbejde som et kunstværk, men ophavsmanden ikke gør. Og omvendt kan vi også ha' scenariet, hvor publikum ikke ser arbejdet som et kunstværk, men ophavsmanden gør (en situation som kunsthistorien er ganske bekendt med). Måske er løsningen blot at vedtage, at der findes kunst, hvor der kun kan være tale om *udbytte* og oplevelse?

Disse ovenstående overvejelser jeg stive af med et eksempel. Det eksempel jeg har fundet frem, er ikke et, hvor der decideret er tale om en, der lavet kunst, men som ikke vedgår sig at være kunstner. Men jeg tror nok, at eksemplet alligevel tjener som illustration til mine overvejelser. Følgende uddrag stammer fra Politiken (19.02.00) og blev bragt i forbindelse med den debat om provokationer indenfor kunsten, som efterfulgte den internationalt kommenterede kunsthappening på Trapholdt kunstmuseum, med guldfisk i blendere:⁶⁴

"Faktisk havde han, ikke tænkt på sig selv som kunstner, da han i 1990 lavede sin første separatudstilling, Næring, der op til jul skildrer temaet mad i groteske varianter. Her kunne man blandt andet se fotografier af en velformet kvindebagdel pyntet med sukkerærter og julienneskåret gulerod og et farvestrålende fotografi af Michael Brammers egen penis som en pølse i en fransk hotdog med alt for meget ketchup. I mange år havde Michael Brammer ikke rigtig kunnet finde en hylde i livet, som passede til hans væsen. Men da Tv-avisen i et indslag fra udstillingen omtalte ham som »kunstneren Michael Brammer«, tænkte han: "Ja, mand HEY, jeg er kunstner Ha-ha. Det siger de i Tv-avisen. Og det er jo ligesom der, de siger de rigtige ting", siger Michael Brammer med et grin. "Bagefter var der en, der spurgte mig, hvad jeg havde fået ud af det. Fået ud af det? Det kunne jeg ikke svare alvorligt på! Jeg havde haft min pik i Tv-avisen, så den fyldte hele skærmen. Hvem kan stikke den?"

⁶³ Betingelsen for at kunne stille spørgsmålet sådan, er at jeg her vælger at operere med den definition af kunst der siger: Et kunstværk er det som en kunstner siger er et kunstværk. En kunstner er den som har vedtaget at han er en kunstner. Se evt. Review, april 1, 1999, (tema nr. "What is art?").

⁶⁴ Skabt af kunstneren Marco Evaristti.

Lad os lave det tankeeksperiment at Fos havde lavet 'Næring' og Brammer havde lavet 'Oslo' og 'Oslo bar'. Så havde jeg i hvert tilfælde kigget på, hvad der kunne tænkes at være på færde mht. de 3 *tilbagemeldingstyper* i relation til 'Næring'. Og med 'Oslo' og 'Oslo bar' havde jeg fokuseret på *udbytte*. Det beviser for mig at der her måske er tale om en problematik, hvor jeg som billedkunstner kan have svært ved at holde en distance. Min egen måske snæversynede skoling dikterer nemlig at se på kunst som et erkendelsesfelt, der også tager de samme spørgsmål op som filosofien, bare fra en anden vinkel, og med andre metoder og redskaber. Og det desudagtet at jeg faktisk ikke ligefrem kan påstå, at jeg er en synderlig belæst billedkunstner, når det gælder filosofi eller kunstteori.

3.11 Eksemplet '+4000'

Vi har nu haft eksemplet med værket, der var delvist 'ready made' (appropriation art), og vi har haft værket baseret på systemæstetik og foldet ud på flere medier. Og vi har haft værket i det udvidede kunstrum. For at dække de forskellige hjørner indenfor forskellige typer værker, vil jeg nu bruge et mere traditionelt plastisk værk. Til dette gør jeg brug af Bjørn Pierri Enevoldsen's serie af malerier der har fællestitlen '+4000' og hvor motivet netop var bjergtinder som er mere end 4000 meter høje (*Fig. nr. 8*).

I den forbindelse har jeg bedt Bjørn Pierri Enevoldsen beskrive sin oplevelse af, hvordan hans egen kunst melder tilbage til ham selv. Denne beskrivelse er derfor ikke knyttet specifikt til selve værket '+4000' men af mere generel karakter. Enevoldsen arbejder dog meget med det figurative maleri, hvor forlægget er fotografier.



Fig.. nr. 8

"4000+", Akryl på lærred, 100 X 150 cm, år: 2000

Bjørn Pierri Enevoldsen sammenfatter her, hvad han får ud af sin kunst:

"En af de største drivkrafter har altid været den anti-fremmedgørende effekt, der ligger i at flytte noget fra indersiden af hjerneskallen og ud i den ydre materielle verden, at noget der begynder som idé, tager form og bliver en håndgribelig genstand, som man som ophavsmand kan forholde sig 100% til. Dette har på en eller anden måde at gøre med identitet, men ikke i forhold til andre mennesker, men udelukkende i forhold til selvet.

Og du vil også gerne vide, hvad jeg tænker/føler/sanser under selve tilblivelsen, og der kører jeg næsten altid gennem et meget ensartet spekter, hvor jeg begynder fuld af entusiasme, og efterhånden som jeg får arbejdet mig ind på billedet, når jeg en kedelig mellemfase, hvor billedet begynder at tage form, og jeg ved, hvor det vil bære hen –dette er det sværeste punkt at slæbe sig igennem, og her er det hårdt arbejde og standhaftighed, der holder projektet i gang. Så først hen i mod slutningen begynder billedet at samle sig igen, og selve måden, det bliver rundet af på, er for mig, det mest givende tidspunkt og det mest interessante. Og det er også på dette tidspunkt, at maleriet kan gå hen pludselig og blive rigtig godt, men det er desværre langt fra altid, at man er i stand til at fremmane det, der ligger hinsides erkendelsen og skabe noget, der er større end en selv – lyder dette meget corny? Jeg håber, at du forstår, hvad jeg mener.

Dette er selvfølgelig kun, når jeg arbejder med maleri, og det handler kun om selve processen. Det vigtigste arbejde ligger nok i selve udvælgelsesprocessen, hvor det, der skal op på lærredet, vælges eller frembringes. Skitseplanet er rent erkendelsesmæssigt det mest givtige, og min gamle skitsebog holder jeg tæt til kroppen, på samme måde som en alkymist holder på sine formelsamlinger. Den er hjertet i min produktion, og tingene befinder sig her nogle gange i årevis for at bevise sin leveyldighed, før det endelige smøres op på et lærred, som så igen bliver den officielle del af min produktion."

Med Enevoldsen læser vi om en mellemfase, som rummer en modstand, som ikke opleves som nødvendigvis kunstnerisk givende. Højdepunktet ligger i start- og slutfasen af værkets tilblivelse. Det er interessant, fordi jeg tillagde det samme forhold til at gælde for 'Hajen' og 'Beautiful Junkie'.

Men til forskel fra 'Hajen' og 'Beautiful Junkie' skyldes Enevoldsens problem med mellemfasen ikke, at det er kontoristarbejde (mødereferater, budgetmøder, tolddeklarationer, udliciteringer osv). Enevoldsens mellemfase er ligeså meget kunstnerisk arbejde som start- og slutfaserne.

Med både 'Hajen' og 'Beautiful Junkie' var der tale om anskue *tilbagemeldingen* fra en 'konstruktions' vinkel. Med det mener jeg en måde at se på værket, hvor man siger: Værket er konstrueret på *den og den* måde, ergo vil man opleve *det og det* i de enkelte faser som værkets konstruktion består af.

Men man kan også anskue det den anden vej rundt. Lad mig bare blive meget banal i min forklaring. I stedet for at et udgangspunkt der siger, at *fordi det er brændende kærlighed, består det af kartoffelmos og cocktailpølser*, kan der ligge en idé i at sige *fordi det består det af kartoffelmos og cocktailpølser, er det brændende kærlighed*.

Jeg vælger at kalde dette for 'alkymist vinklen', nu da Enevoldsen selv har det ord med i sin tekst. Hvad angår Enevoldsens mellemfase, vil en 'alkymist indfaldsvinkel' betyde, at man kiggede på hvad det var for følelser som konstruerede mellemfasen.

Man kunne også kalde det drivmidler eller energier. Det er ikke afgørende. Det afgørende er at prøve at få tydeliggjort, hvad det er, som driver værktilblivelsen.

Hvis man i stedet for at kalde faserne i Enevoldsens værker for startfasen, mellemfasen og slutfasen, lånte fra biologien og kaldte dem for undfangelse, graviditet og fødsel, så har vi nogle begreber som ligger lige for at forbinde med følelser. Undfangelsen er miraklet, graviditeten er venten og fødslen er forløsningen. Det er i undfangelsen og i fødslen at alt kan ske. Det kan siges på en mere poetisk måde ved at låne et par ord af Michel Serres: "Der er altid to kaotiske momenter: slutningen og begyndelsen".⁶⁵

Til sammenligning har kunstværkets graviditet ikke meget at byde på. Selvom graviditet er en nødvendig modningsproces, så er og bliver det en venten. Hvis kunstneren bliver for utålmodig og graviditeten forkortes mere end godt er, sender kunstneren et umodent svagt værk ud i verden. Forlænges graviditeten mere end godt er bliver det en venten, der slår over i utålmodighed. Enevoldsen taler om et skift fra entusiasme til det kedelige. Når noget er kedeligt, skyldtes det et fravær. Det vil jeg se nærmere på.

3.12 Følelsernes værk

'Konstruktions vinklen' jeg hidtil har benyttet, når det gjaldt en analyse af *tilbagemeldingen*, synes i højere grad at give svar på, hvordan man evt. kan få mere *tilbagemelding*, end det giver et billede af hvad selve *tilbagemeldingen* egentlig består af.

Med en indfaldsvinkel til Enevoldsens værker, der har fokus på det følelsesmæssige i værktilblivelsen, kommer jeg meget tæt på selve oplevelsen af værktilblivelse. Det er væsentlig for *tilbagemeldingen*, al den stund at oplevelsen af værktilblivelsen jo i sig selv er *tilbagemelding*.

Derudover vil en følelsesmæssig vinkling måske opveje for det billede af erkendelse som værende relateret til store og ophøjede sager, som måske har været tilfældet i de tidligere afsnit. Erkendelse og oplevelse er ikke hinandens modsætninger. De rummer hinanden.

3.13 Værkets legende tilblivelse

Når Enevoldsen taler om det kedelige, må det som sagt skyldes et fravær af noget, som skaber det modsatte af kedsomhed. Det synes at være logisk.

I 'Kritik af Dømmekraften', taler Kant om det 'interesseløse' behag ved skønheden.⁶⁶ Han taler om en skønhed, der frigør indbildningskraften. For at gøre dette må man først fjerne alt, der tilfredsstillende behov. Alt hvad der er kvaliteter, som fylde, godhed, fuldkommenhed, rørelse, tillokkelse osv. Det gælder om at nå ind til kernen, at tænke rent. Derfor er det heller ikke objektets potentiale, der interesserer Kant her, men derimod, hvad der sker i subjekt, hvad der sker i mennesket. Det som igangsætter fri indbildningskraft. Det er formens igangsættende evne, der er vigtigst.

⁶⁵ 'Genese', Michel Serres, Gyldendal, pp. 63

⁶⁶ Immanuel Kant, "Kritik af Dømmekraften", Det skønnes analytik, §5, [1790] 2000 (dansk oversættelse ved Carsten Juhl)

Ved flere lejligheder i hans kritik tænker Kant sig, hvordan spil <Spiel> og leg forholder sig til det 'interesseløse' behag og erkendeevnerne... ja, kunsten i det hele taget.⁶⁷ Legen har ingen anden interesse end at være leg – uden at der i øvrigt er et ideal for, hvordan legen ser ud. Legen er "ohne alles Interesse".

Jeg overfører denne forestilling om leg til at gælde for kunstværker som Enevoldsens – velvidende at det ikke er det skønne, som er udgangspunktet. Vi kan tænke os at selvom *leg* slet og ret handler om at *lege*, så har legen dog den egenskab, at den virker som et smøremiddel, der får tandhjulene i værktøjlivelsen til at køre smidigt. Legen er en igangsætter.

Legen kan ligefrem antage form af eufori – der tilmed kan knytte an til det fysiologiske. Det vil jeg mene må være tilfældet, når Claus Carstensen i interviewbogen "Ambassadører" siger:

"Det der driver en frem, er *kick'et*. Ikke en skid andet. Det er de samme lykkescentre, der bliver påvirket i hjernen, når du laver kunst, dyrker sex eller fixer junk. Du kan endda få et kick ud af en idiosynkrasi."⁶⁸

Bliver værket imidlertid til i ren leg, har jeg svært ved at se, at det rummer megen plads til erkendelse. Så forbliver projektet i 'overfladen'. Legen skal kombineres med et formål for at kunne afstedkomme et værk, som rummer erkendelsespotentialer.

Selv kommer Kant med følgende betragtning:

"Talekunster er *veltalenhed* og *digterkunst*. *Veltalenhed* er kunsten at drive forstandens foretagende, som var den indbildningskraftens frie leg; *digterkunsten* at gennemføre indbildningskraftens leg som var den forstandens foretagende.

Taleren bebuder et ærinde og udfører det, som var det blot en *leg* med ideer for at underholde tilhørerne. *Digteren* bebuder blot en underholdende *leg* med ideer, og ud af det kommer der imidlertid så meget for forstanden, som havde det blot været hans ærinde at fremme dennes ærinde."⁶⁹

I efterfølgende afsnit uddyber Kant dette:

"Taleren giver således noget, han ikke lover, nemlig en underholdende leg med indbildningskraften; han gør imidlertid også lidt afbræk i det, han lover og som trods alt er hans bebudede ærinde, nemlig at beskæftige forstanden på en formålstjenlig måde. Digteren derimod lover lidt og bebuder blot en leg med ideer, men han yder noget, som er et ærinde værdigt, nemlig at skaffe forstanden næring ved leg og give dens begreber liv gennem indbildningskraften: følgelig giver den første mindre og den anden mere, end han lover."

⁶⁷ Kant skriver om spil og leg i bl.a. §14 [Enhver form ved genstandene for sanserne (såvel de ydre som de indre, når disse er middelbare) er enten *skikkelse* <Gestalt> eller spil; og i det sidste tilfælde enten skikkelsernes spil (i rummet: mimikken og dansen) eller det blotte spil på sansninger (i tiden).] og §51 [Der gives således kun tre slags skønne kunster: *talekunsten*, *billedkunsten* og *sanselegens kunst* <Kunsts des Spiels der Emfindungen> (som ydre sanseindtryk).] (dansk oversættelse ved Carsten Juhl)

⁶⁸ "Ambassadører", afsnittet 'At afpisse sit territorium' (samtale mellem Per Bak, Peter Bonde og Claus Carstensen) Informations forlag, pp. 79.

⁶⁹ "Kritik af Dømmekraften" §51

Lad os for eksperimentets skyld forestille os at kunstneren, der står foran lærredet, i sig besidder både en 'taler' og en 'digter'. Den første viser sig, når der er et stramt koncept, en klar idé, en planlagt fortælling, der skal komme til udtryk – det sker ved legens evne til at smøre tandhjulene. Den anden viser sig, når værket er frit og åbent, og hvor legen med værket, som en side gevinst leverer ideen, konceptet, fortællingen. Taleren og digteren kan gøre sig gældende i samme værk - på samme måde som indhold og gestus. Når værket når ind i en kedelig fase som i Enevoldsens tilfælde forestiller jeg mig, at taleren træder et skridt tilbage, men at der alligevel ikke er plads til at digteren kan udfylde dette tomrum. Enevoldsen udgangspunkt med '+4000' var en konkret idé. Der blev brugt fotografisk forlæg. Den valgte maleteknik er forholdsvis stram. Det er alt sammen noget, der for mig peger mod, at udgangspunktet er talerens. Men der ikke behov for talerne i mellemfasen. Og hvis så ikke at digteren kan finde en rolle der, så går værket ind i en tung og kedelig fase.

Lad mig understrege, at jeg på ingen måde siger, at Enevoldsen laver sine værker forkert. Jeg genkender umådeligt godt samme følelse med mellemfasen fra egne værker. Jeg tror ikke, at det på nogen måde er rimeligt, at sige at et element af kedsomhed har betydning for om et værk bliver godt eller ej (det kan være ligefrem nødvendigt for at eksekvere en bestemt idé). Men det har betydning for de følelser, som kunstneren oplever og må slås med under tilblivelsen af værket – altså *tilbagemeldingens* karakter.

Der er nu introduceret *leg* som komponent i værktilblivelsen. Ligeledes er et par ord om *ærinde* (formål) blevet nævnt. *Legen* knytter an til *gestus* og *ærinde* knytter an til *indhold*. Om kunstværket siger jeg: Man kan ikke have *indhold* uden *ærinde* og man kan ikke have *gestus* uden *leg*. Alt andet ville svare til 'en vilje uden en vej' eller 'en vej uden en vilje' – og ingen af disse 2 positioner fører til noget.

3.14 Nysgerrighed som drivmiddel

Som middel til at holde fokus på *formål* er der behov for *nysgerrighed*. Evnen til at være nysgerrig gør at kunstneren føler trang folde værket ud og undersøge det. I 'Tilværelsens ulidelige lethed' beskriver Milan Kundera hovedpersonen Tomas' store appetit på kvinder. Kundera forklarer Tomas' appetit:

"Hvad søgte han hos dem? Hvad var det, der trak ham til dem? Er elskov da ikke bare en gentagelse af det samme? Er elskov da ikke bare en evig gentagelse af det samme?"

Nej. Der bliver altid en lille procent tilbage, som man ikke kan forestille sig. Når han så en kvinde påklædt, kunne han ganske vist omtrent forestille sig, hvordan hun ville se ud nøgen (her supplerede hans erfaring som læge hans erfaring som elsker), men mellem forestillingens omtrentlighed og virkelighedens nøjagtighed blev der en lille margen af uforudsigelighed tilbage, og den lod ham ikke i fred."⁷⁰

⁷⁰ 'Tilværelsens ulidelige lethed', Milan Kundera, Gyldendals Paperbacks, pp.166

Hvis denne form for nysgerrighed som er beskrevet her, gælder for kunstværket, gør jeg Hirst uret, når jeg stiller spørgsmåls tegn ved nødvendigheden af at bringe ideen med 'hajen' til udtryk. Men selv om det skulle være tilfældet, kan man stadig stille spørgsmåls tegn ved, om det store arbejde, materialiseringen kræver, står i forhold til den afsløring, den afstedkommer – relation til *tilbagemeldingstype nr. 1*. Hvad 'Hajen' må have afstedkommet af *tilbagemeldingstype nr. 2*, kan vi af gode grunde ikke udtale os om. For 'Hirst' er alt dette måske ikke et problem, når man tænker sig de midler, der må formodes at stå til hans rådighed i form af penge og medhjælpere. Men for andre ville 'hajen' måske derfor have været spild af talent.

Uden nysgerrigheden kan kunstneren nøjes med værkgentagelse, på samme enkle måde som at den seksuelle akt gentages igen og igen, trods at der måske sker det samme hver gang. Forskellen er dog at *kunstnerisk tilbagemelding* ikke indgår, som element i sexlivet. For kunstværket betyder gentagelsen, at muligheden for *tilbagemelding* udelukkes – eller rettere den samme tilbagemelding gentages – og det er ikke synderligt stimulerende.⁷¹

3.15 Den begejstrede skaber

Men man skal have fat i en sidste evne, for at værket også finder vej til et publikum. Og det er evnen til at begejstres. Kunstneren udstiller sin kunst for at dele sin begejstring – over sin egen mentale formåen - med andre mennesker. Man deler ikke nederlag. Man deler sin sejr. Ethvert værk indeholder en sejr, om ikke andet fordi det beviser sindets evne til at foretage en udpegning af problemer.

Men også på dette punkt kan vi supplere med Kant:

"At det medfører en lyst at kunne meddele sin sindstilstand, selv også kun i henseende til erkendeevnerne, kan man let bevise (empirisk og psykologisk) ud fra menneskets naturlige selskabelighed <Geselligkeit>."⁷²

3.16 Længslen, fortabelse og alle de andre drivmidler

Foruden formål, leg, begejstring, og nysgerrighed kan man kigge på længsel.⁷³ Følelsen af længsel (som har at gøre med erstatning) knytter sig primært til nysgerrighed. Man kan også kigge på fortabelsen. Evnen til at fortabe sig knytter sig primært til legen. Eller forfængelighed, som jeg vender tilbage til. Sådan kunne jeg blive ved med at udbygge kortet over de drivmidler (eller evner), som skal til for at værket bliver til. Men jeg må stoppe op og spørge mig selv om en sådan videre kortlægning er formålstjenelig i forbindelse med *tilbagemeldingen*?

⁷¹ Nu gives der selvfølgelig mange forskellige måder at arbejde sig uden om gentagelsen vha. af nysgerrigheden. Jeg kan huske at min gamle professor Vibeke Mencke altid sagde, at vi studerende skulle kigge på objekterne, som var det allerførste gang, vi overhovedet så dem – og det skulle vi gøre hver gang.

⁷² "Kritik af Dømmekraften" §9 (dansk oversættelse ved Carsten Juhl)

⁷³ Som eksempel på kunstnerens 'længsel' er følgende ord af Vincent van Gogh, der til sin bror skriver: "I det overstrømmende kunstnerliv opdukker stadig paany Længselen efter det virkelige Liv, der er og bliver det uopnaaelige Ideal; og tit nok udebliver Ønsket om at hengive sig til Kunsten med stadig friske Kræfter" - 'Vincent Van Gogh Breve', Berlingske Forlag, s. 112

Hvis jeg vil udsige noget, om hvilken konnotation alle disse drivmidler skal tildeles i det enkelte kunstværk, så kan jeg kun gøre dette på en almen tiltænkt måde, hvis jeg inddrager moral.⁷⁴ For hvis jeg vægter disse drivmidler i forhold til hinanden, er jeg derhenne, hvor jeg laver en opskrift på kunst. Og siger jeg, hvordan kunsten skal *laves*, siger jeg samtidig, hvad kunsten skal *være* - altså bliver det til et spørgsmål om etik. Det er ikke denne opgaves mål.

Det jeg kan sige er, at for værktøjligheden gælder det, at der er forskellige drivmidler (eller evner om man vil) på spil. Blandt disse finder man bl.a. leg, begejstring, nysgerrighed og længsel. Men hvordan blandingsforholdet mellem disse skal være, kan kun den enkelte kunstner udtale sig om. Ligesom det kun er den enkelte kunstner der kan udtale sig hvorvidt det overhovedet er nyttigt at indrage en bevidsthed om disse drivmidler/evner i strategien som kunstner. Det er en sandhed, som der ikke er meget at sige til, udover at den er ligeså enkelt, som den er banal.

Til gengæld kan man udtale sig alment gældende om selve kunstnerstrategien.

4.0 Strategiske overvejelser

Jeg har nu anskuet *tilbagemeldingen* udfra 2 forskellige planer: et samfundsplan og et værkplan. Jeg kan nu diskutere udfra et strategisk plan – eftersom strategien både relaterer sig til det, som er på et højere plan end det selv og det som er på et mindre plan end det selv.

Hvis jeg sammenfatter overblikforsøget mht. tendenser i samtiden med analysen af de 4 værker, og den diskussion der udsprang af dette, hvad kan jeg så sige mht. kunstnerens strategi i relation til *tilbagemeldingen*?

Nogle af de størrelser som gik igen i både overblikforsøget mht. tendenser i samtiden og i analysen af de 4 værker og den medfølgende diskussion var *tid* og *gentagelse*.

4.1 Gentagelsen

Jeg har flere steder i denne tekst været inde på gentagelsen. Jeg var det i forbindelse med Hinnums tanker om 'non-skill' generationen, hvor at manglende viden kunne føre til gentagelse af tidligere kollegaers kunstværker og ideer. Og jeg var det i forbindelse med drivmidler, hvor opfattelsen var, at manglende nysgerrighed ville afstedkomme gentagelser.

Gentagelsen har en særlig status indenfor kunst, da vi befinder os indenfor et felt, hvor originalitet har en ganske særlig status. Det udsagn behøver vel ingen nærmere redegørelse.

For at kunne anlægge nogle strategiske overvejelser, skelner jeg nu mellem den interne gentagelse og den eksterne gentagelse.

4.2 Den eksterne gentagelse

Med den 'eksterne gentagelse' menes der, at en kunstner gentager, hvad en eller flere andre kunstnere allerede har gjort til kunst. Med andre ord: Kunstneren kopierer andre kunstners værker eller måde at lave værker. Denne kopiering kan komme af:

- 4 Kunstneren lader sit eget jeg træde i baggrunden for at kunne tage del i en anden kunstners arbejde. Dvs. kunstneren er inspireret i en grad at han mere søger at efterligne end at etablere et eget selvstændigt ståsted. Grunden kan være mange. Der kan være tale om lavt selvværd kombineret med ringe talent. Der kan et særligt psykologisk forhold tilstede mellem, den der kopierer og den der bliver kopieret.
- 5 Kunstneren ser en fordel i at kopiere en anden kunstner. Dvs. kunstneren fristes til at kopiere en anden kunstner, for at 'få del i' denne anden kunstners værkverden. Eller for at en kopiering af den anden kunstner vil bringe den kopierende kunstner i kontakt med et særligt kunstmiljø, dele af institutionen, kunstmarkedet eller lign.
- 6 Kunstneren ved ikke, at han kopierer. Dvs. kunstneren slet og ret ikke er bevidst om, at han træder mere eller mindre i en anden kunstners fodspor. Dette kan ske med et enkelt værk, eller det kan ske gentagne gange. Hvis kopiering knytter meget an til indhold, vil det oftest ske en enkelt gang ('man finder tilfældigvis på den samme historie'). Hvis kopiering knytter meget an til gestus, er der store chancer for at der er tale om en gentaget kopiering ('man bruger f.eks. samme palet og dryppe teknik').

Ligeså interessant kopieringstype nr. 1 måtte være, som del af en sygejournal, ligeså uinteressant er den som en del af denne opgave. Det er en ganske særlig kopieringsmåde, der har bund i meget individuelle psykologiske problemstillinger. Man fristes til at sige, at kopieringstype nr. 2 også kunne passe ind i en sygejournal. Men her har vi i virkeligheden bare at gøre med en kynisk kopiering, der sigter mod *udbytte*. Og da hverken *udbytte* eller kunstnerintention er valgt prioriteret i denne tekst, vil jeg tillade mig også at se bort fra denne kopieringsform. Kopieringstype nr. 3 er derimod meget interessant.⁷⁵

Hvilke overvejelser har vi været igennem, som kan bruges til at sammenfatte situationen for denne kopierings type nr. 3. Vi har som sagt Hinum og hendes 'non skill' tanker. I den forbindelse skal nævnes, at 'skip and jump' i øvrigt passer ligeså fint som forklaring på denne ubevidste kopiering. Man skal bare forestille sig, at det kunstneren arbejder med, når han kopierer, ligger lige præcis midt mellem hans videns-øer, og derfor i stedet er en del af hans eget personlige 'Uvidenhedens Hav'.

Men betyder denne ekstern værkgentagelse som følger af manglende viden om andres arbejder overhovedet noget i relation til *tilbagemeldingstype nr. 1*? Lidt forenklet kan man spørge: Hvis en yngre kunstner går i f.eks. Micheal Goldbergs fodspor, men ikke ved at han går i Goldbergs fodspor, får så denne den yngre kunstner egentlig ikke samme tilfredsstillelse ud af sit arbejde, som Goldberg får ud af sine værker? Både ja

⁷⁵ For en anden måde, at anskue problematikken vedr. gentagelsen (kopiering), henvises til 'Kritik af Dømmekraften'. Under afsnittet om 'geniet' taler Kant om, at der er 2 måder at efterligne geniet/det originale. Den første siger: "Efterligning bliver imidlertid til efterabelse, når eleven eftergør alt... " (§49). Den anden siger, at det manerede kunstværk, i sin stræben efter at være særligt, distancerer sig fra "andre efterlignere" uden at være i stand til at byde på noget selvstændigt. Altså at det ikke formår at realisere den idé, som det bygger på, og som er forbundet med originalitet.

og nej. Hvis vi taler om et enkelt værk eller to, så vil denne manglende viden ikke betyde stort andet end, hvis der var tale om, at kunstneren pludselig fik amnesia i en kort periode.

Men hvis det sker vedvarende, måske endda med flere forskellige kunstnere, som kopieres, så er det samtidig tegn på, at kunstneren lever asynkront med sin egen tid - at han måske befinder sig i fortiden. Udover at have et meget begrænset massemedie forbrug, må han i såfald nødvendigvis benytte sig af ældre litteratur, ældre kunst, ældre musik, ældre filosofi osv. Han vil med andre ord være en nostalgiker. Og er han det, så er han også begrænset i sin bevægelsesfrihed. Nostalgikeren er bundet til fortiden. Her over for står ikke-nostalgikeren, som selv kan vælge til enhver tid og sted, om han vil gå tilbage i tiden midlertidigt, blive i samtiden eller forsøge at ane fremtiden. Dvs. han kan placere sit talent og dermed *tilbagemeldingspotential*et, der hvor det fungerer optimalt.

Det andet aspekt vedrørende den eksterne kopiering vedrører forfængelighed. Det ville være ligeså latterligt at ignorere dette aspekt, som det ville være latterligt at påstå, at kunstneren ikke var forfængelig. Hele originalitets-iveren kan læses som forfængelighedens råderum indenfor kunstens verden. At få sin originalitet mistænkeliggjort, ville for de fleste kunstnere være nok til, at forfængeligheden trak i uniformen). Ligeftrem at blive afsløret som kopist (selv for den før omtalte kyniske kopist), ville nemt resultere i, at forfængeligheden ikke længere kunne tøjles. Og derfra er der ikke langt til at det kunstneriske projekt, ligger underdrejet mens stormen raser af. I hvert tilfælde melder *tilbagemeldingen* pas. For et mere præcis billede af forfængeligheden, tyer jeg til K.E. Løgstrup. Om forholdet mellem ærgerrighed og forfængelighed skriver han: "Ærgerrighed er ikke at ville nøjes med mindre end høje og krævende mål. Den ærgerrige sætter alle kræfter ind på at nå dem. Forfængelighed er at ville tage sig ud i andres øjne, beundres og dyrkes. Den forfængelige angler efter bifald."⁷⁶

Løgstrup personificerer ovenstående forhold, ved at gøre brug af Cervantes figur Don Quixote: "Vist er Don Quixote en nar, men af ærgerrighed, ikke af forfængelighed. Og det helt afgørende er, at ikke én eneste gang i den store og på begivenheder så afvekslende roman hænder det for Don Quixote, at hans forfængelighed spænder ben for hans ærgerrighed."⁷⁷

Eftersom kunstneren ved mange lejligheder er blevet kaldt vore tids nar, så er dette måske et ganske passende sted, at stoppe snakken om forfængelighed.⁷⁸ Løgstrups sidste sætning får sagt, hvad der er sagens kerne.

4.3 Overblikket i relation til den ubevidste kopist

Hvis man på baggrund af overvejelserne omkring nostalgi og forfængelighed mener, at den ubevidste kopist er bedst tjent med øge sin viden om kollegaerne, så er det ikke

⁷⁶ 'Kunst og erkendelse', K.E. Løgstrup, Gyldendal, pp. 73

⁷⁷ Ibid, pp. 74

⁷⁸ Som eksempel på en sådan lejlighed, hvor samtidskunstneren sidestilles med en nar, er her et citat hentet fra Weekendavisen (30.12.99 - 6.01.00), hvor Ernst Gombrich ('Kunstens Historie') siger: "Kunst er blevet en del af underholdningsindustrien. Kunstneren har fået rollen som hofnar, han er blevet til et åndsløst diskussionsemne. Medierne gør meget for det, men hvad ved jeg, jeg har jo ikke noget fjernsyn. Det har vi aldrig haft."

så enkelt som til bare at sige, at han skal læse noget mere om kunst generelt. Det er ikke opgaven her at gå ind i en større analyse af, hvad videnforøgelse betyder for den yngre samtids kunstner. Desuden er der, i forhold til denne teksts omfang, allerede skrevet en del i afsnit 2.12 'Kunstnerens partner'.

Her vil jeg blot påpege, at man kan anskue enkelte af de problemstillinger, der følger i kølvandet på en videnforøgelse - i relation til den ubevidste kopiering - som værende følgende:

1. Det første der sker, når kunstneren øger sin viden om den kunstverden, han er en del af, hvad enten det sker gennem snak med kollegaer, udstillingsbesøg eller kunsthistorik er, at han gør den sørgelige erfaring, at han ikke er så original, som han gik og troede. I relation til den ubevidste kopiering kan det tænkes at betyde, at der ligger et element af demotivation i at øge sin viden: "Hva' nytter det? Det hele er jo lavet før!".
2. For at undgå, eller rettere reducere risikoen, for ekstern værkgentagelsen, må kunstneren nødvendigvis vælge de medier, som rimeligvis er i stand til at levere et overbliksbillede af kunstscenen. Eftersom kunst er et universelt sprog, og da den yngre samtids kunstner, vi her taler om, er fra et perifert land, er det sikkert ikke gjort med at læse nationale kunstitidsskrifter. Han må også læse internationale kunstitidsskrifter, og hvis han orker det så også andre nationale kunstitidsskrifter f.eks. svenske og tyske. For at nå alt dette må han nødvendigvis vælge den type kunstitidsskrifter, som er meget forsimplede - og så er vi som bekendt tilbage ved de spørgsmål, som den almene æstetisering rejser, og de spørgsmål som rejses i afsnit 2.12 'Kunstnerens partner'. Det omfattende arbejde med et fyldestgørende overblikforsøg gør, at der tages tid fra der, hvor kunstneren ser kunsten gennem egne øjne (museums-, galleri- og atelierbesøg) og flyttes over til der, hvor at kunstneren ser kunsten gennem andres øjne. Lidt for enkelt kan man sige, at hans opfattelse og fornemmelse af kunsten vil flytte sig fra at være skaberens (kunstneren) til formidlerens (kunsthistorikeren).
3. Hvis tidsdimensionen ved et omfattende overblikforsøg ikke er klaret ved at allokere tid fra museums-, galleri- og atelierbesøg og videre over til kunstmedier, så må der reduceres andre steder. Dvs. at kunstneren nu kan vælge at tage tid fra A. værkskabelse (dvs. hans kerneydelse), B. fra en udvidelse af det grundliggende overblik (det overblikforsøg jeg hidtil har talt om, har jo mere karakter af en ajourføring mht. kunstscenen) eller C. den 'fordybede' kunsthistorikatur (dvs. bl.a. de komplekse kunstteoretiske spørgsmål).
4. Trods alle sine anstrengelser for at undgå den ubevidste kopiering er kunstneren måske lige vidt. Eller måske endda dårligere stillet mht. ubevidst kopiering end før han startede det omfattende arbejde med et overblikforsøg. Sagen er, at han må 'passere' igennem store mængder kunstitidsskrift-materiale med en hastighed, der udelukker, at en egentlig refleksion kan løbe parallelt. Han har derved udsat sig selv for en form for 'subliminal suggestion'⁷⁹. Han lagrer ubevidst alle de billeder, som han netop vil undgå at lave.

⁷⁹ Term kendt fra psykologien, hvor den ofte bruges i forbindelse, de forsøg fra slutningen af 50'erne, hvor amerikanske psykologer undersøgte mulighederne for at påvirke til mersalg ved f.eks. at klippe enkelte frames ind med reklamebudskaber i film og tv. Se evt. 'The Mirror Makers : A History of American Advertising and Its Creators', Stephen Fox, 1990, Univ of Illinois Pr (1997)

Om de 4 punkter ovenover vil jeg gerne knytte et par enkelte kommentarer.

Punkt nr. 1 angiver et problem, som jeg er i tvivl om gyldigheden af. Jeg har tit hørt kolleger især de alleryngste udtrykke problemet men tillader mig at tvivle på, hvor dybt det stikker. Man kan sige, at det er et problem, der er til at overskue. Det skal forstås som, at man må acceptere det som værende en del af det at være kunstner. Og kan man ikke forlige sig med det, er man nok bedst tjent med at vælge en anden beskæftigelse. Desuden kan dette problem ikke gøre det ud for den inspiration, de fleste oplever ved en vidensforøgelse.

Punkt 2, 3 & 4 angiver tilsammen et meget større og vanskeligere problem. Med tanke på, hvor overfladisk denne problemstilling er berørt her, ønsker jeg ikke at følge op med nogen hurtige eller smarte løsninger. Jeg vil i stedet nøjes med at sige at den status originalitet har indenfor kunst, hvad enten det skyldes kunstnerne selv eller markedet som sådan, måske har indbygget nogle 'bivirkninger' som vi til daglig overser. Særligt synes jeg, at problemstillingen i punkt. 4, såfremt dens gyldighed holder ved en nærmere analyse, trænger til en større diskussion.

Jvnf. de tidligere punkter mht. gentagelse, tør jeg dog godt mene, at en generel fraskrivning af overblikforsøg ikke udgør løsningen.⁸⁰

Jeg spekulerer på, om originalitetens status indenfor kunsten ikke også er moden for en reviderende diskussion fra en helt anden vinkel. Jeg tænker på den del af det udvidede kunstrum, hvor der er mange aktører om et værk, hvis roller måske endda er diffuse, hvor det måske oven i købet mere er publikum end selve kunstneren der skaber værket - og hvor derfor hele spørgsmålet om 'ophavsret' og derigennem 'ophavsret til værkets originalitet' er åben for en diskussion.

Der er nu skitseret nogle mulige problemstillinger omkring den eksterne gentagelse. Jeg vil nu vende blikket mod den interne gentagelse.

4.4 Den interne gentagelse

Jeg har tidligere været inde på, at hvis kunstneren blot gentager sig selv, så lider *tilbagemeldingen* derved.⁸¹ Satsningen må derfor gælde en strategi, hvor at udvidelse og skift i kunstnerens projekt kommer med ind i billedet. Jeg vil nu forsøge at opstille en model, der tydeliggør, hvad der hermed menes.

⁸⁰ Som et eksempel på hvor en sådan fraskrivelse ville vanskeliggøre om ikke ligefrem umuliggøre kunstnerens strategi, kan nævnes 'powerplay' og 'afpisning af territoriet', jvnf. afsnit 2.9 om 'Kunstnerens kvalifikationer', fodnote nr. 24

⁸¹ Se afsnit 3.14 om 'Nysgerrighed som drivmiddel'

Som et billede på forskellen mellem gentagelse på den ene side og udvidelse og skift på den anden side, kan vi gøre brug af følgende model: I sin bog 'Tænk på en ny måde' beskriver professor Edward de Bono en model, der illustrerer forstandsmekanismen i forhold til vertikal- og lateraltænkning.⁸² Om end de Bonos ærinde er et ganske andet, kan vi justere modellen til at gælde for mekanismerne i kunstprojektet, mht. gentagelse på den ene side - og varianter og udvidelser på den anden side.

Ved gentagelse skal vi forstille en plade gelatine lagt ud på et bord. Nu dryppes der nogle klatter varm blæk udover pladen. Efterhånden som vi hælder blækklatter ud over pladen, vil der dannes mange små fordybninger. Hælder vi nye klatter lige oven i de gamle vil disse allerede eksisterende fordybninger blot blive dybere. Vi kan gentage dette igen og igen, indtil vi er nået igennem gelatinepladen.

Hvis vi derimod begynder at hælde den enkelte blækklat lige ved siden af en allerede bestående fordybning, vil den varme blæk løbe hen og ned i denne bestående fordybning. Med tiden vil en gentagelse af denne 'hælden lige ved siden af' forårsage en erosion, der ender med en masse små kanaler. Det væsentlige er nu at blækket ikke længere bliver, hvor det rammer overfladen, men flyder væk langs en kanal til et nyt sted.

I de forskellige faser (eller perioder om man vil), som indeler den enkelte kunstners øuvre, gælder det, at gentagelsen indenfor hver fase giver fortroligheden og fordybelsen. Men for at nye erkendelser skal kunne komme til, er det nødvendigt at bryde denne gentagelse. Der er 2 måder at bryde gentagelsen. Den ene er vha. varianter og udvidelser. Den anden er vha. skift (*se Fig. nr. 9*). Ofte vil kunstneren kombinere varianter/udvidelser med skift. Afhængig af kunstnerens særlige temperament vil der være en risiko for, at en satsning udelukkende på udvidelser/variationer risikerer at bremse dynamikken og i værste fald ende med et uplanlagt 'tilbagefald' til gentagelse. Omvendt vil for megen satsning på skift, indebærer en risiko for manglende orientering og retning. Ambitionsniveauet med konstant eksperimentering kan vise sig for stort, eftersom hyppige skift netop kræver, at man etablerer sig forfra, hver gang der skiftes (medmindre man gør det 'bevidstløst').

For god ordens skyld skal siges, at ligesom med afsnittene om 'drivmidler', er det naturligvis ikke tanken at komme med en præcis opskrift, der har almengyldig karakter, på hvordan blandingsforholdet skal være for henholdsvis gentagelse, udvidelse/varianter og skift. Til det krævedes at kunstnere var udstyret med ens temperamenter. Det, jeg til gengæld mener, er muligt er at opstille en almengyldig model som forklaring på de mekanismer, der gælder ved gentagelse, udvidelse/varianter og skift. Jeg medgiver endvidere gerne, at det er en simpel model, som nok også skal vise sig ikke at være ligeså original, som jeg gerne vil tro, at den er.

⁸² "Tænk på en ny måde" (originaltitel: "Lateral thinking for management"), Edward de Bono, 1971, Børsens Bog, pp. 23

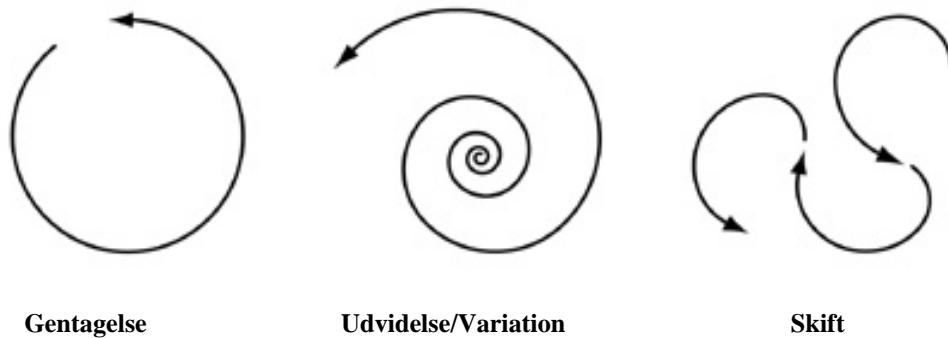


Fig nr. 9

Det, som er afgørende at holde for øje, og det er her, modellen har sin force er, at det kræver en omstillingstid at gå fra gentagelse og over til udvidelse/varianter. Og endnu mere, når det gælder skridtet over til skift. Et er, at det kræver tid ikke at gentage sig selv som kunstner. Men det kræver med andre ord også tid at, skifte mellem de 3 forskellige måder at arbejde på; den gentagende måde, den udvidende/varierende måde og den skiftende måde.

Spørgsmålet er, om den yngre kunstner så har den tid til omstilling, som det kræver at 'skifte' mellem de 3 forskellige måde at arbejde på. Fristelserne til at afprøve en ny måde, at arbejde på, mangler sandelig ikke. Er det ikke rimeligt at sige, at samtidens kunstner aldrig har haft så gode betingelser for at undgå at havne i gentagelsen? Vi har allerede indirekte været inde på det i afsnittene 2.9 om 'Kunstnerens kvalifikationer' og 2.10 om 'Kunstnerens sporskifte-evne'. Den postmoderne æra er som situationen i 'Palle alene i verden', hvor at Palle uden videre (og uden vejledning) har frit valg fra alle hylder.⁸³ Der er flere diskurser, der kører samtidigt.⁸⁴ Og der har aldrig været så mange medier at lade sig friste af og dermed også friste til en ny måde at anskue sit eget kunstprojekt. Vi har været inde på det før: Samtidskunstneren kan i langt højere grad end hans fordums kollega benytte sig af medier, som netop passer til hans særlige temperament. Vi behøver blot at tænke på, hvor enerverende det må have været, hvis man som utålmodig og ekspressiv natur, skulle agere kunstner under nyklassicismens regelbunde æra med dens pertentlige smag for overflade perfektion.

Og endelig er der også de muligheder, der ligger i at kunne springe ind og ud af de forskellige kunst- og kulturrum takket 'nikefikation' og det udvidede kunstrum.

Hermed er lagt anden til det andet spørgsmål i dette kapitel. Nemlig spørgsmålet om den yngre samtidskunstners tid.

4.5 Tid i en strategisk sammenhæng

⁸³ 'Palle alene i verden', Jens Sigsgaard, illustreret af Arne Ungermann, Gyldendal, 1942

⁸⁴ F.eks. postfeminismen, globalæstetik og etnoæstetik

Flere gange har jeg været inde på størrelsen tid i denne tekst. Hele æstetiserings-tendensen, som vi har set, kan anskues som et problem om manglende tid.

For ikke at lade de forskellige gange, jeg har været inde på tid i denne tekst, stå isoleret uden at pege i nogen bestemt retning, vil jeg nu foretage en afrunding på spørgsmålet om tid.

Spørgsmålet om tid, kan deles op i en 'almen' tid, som værende den kunstneren møder som samfundsborger. Og en 'kunstner' tid, der vedrører hans virke som kunstner.⁸⁵

4.6 Den almene tid

Også den generelle tid kan med fordel deles i 2: 'livs-tid' og 'hverdags-tid'. Med det mener jeg, at man kan anskue det som et spørgsmål om overordnede tidsproblematikker, der følger os hele livet. Eller som konkrete/praktiske tidsproblemstillinger, der gælder for hverdagsplanet.

'Livs-tid' er viklet ind i hele spørgsmålet om kulturalisering og den almene æstetiseringstendens. For ikke at gentage mig selv her, vil jeg henvise til starten af denne tekst. Jeg vil dog supplere billedet af tidsproblematikken, med endnu engang at referere til "Æstetik, kultur & politik". Kaare Nielsen forklarer, hvordan at modernitets-teoretikeren Anthony Giddens benytter begreberne tid og rum som forklaringsmodel på moderniteten. Hans basale udgangspunkt er social praksis, forstået som *en kontinuerlig strøm af adfærd ordnet i tid og rum*. Den sociale praksis er et dynamisk medium, hvor der foregår en konstituering, reproduktion og transformation af socialt liv i tid og rum. Modernitetens udvikling er historien om, hvordan der sker et slip mellem konkret tid og konkret rum og over til abstrakt tid og abstrakt rum. Tid og rum "tømmes" i takt med at de adskilles og bliver til koder. Deraf kommer et koordinationsproblem. I hvert enkelt tilfælde må mennesket bruge kræfter på at få skabt sammenhænge mellem de sociale processers tidslige og rumlige processer.

Sagt på en stærkt forsimplet måde: Den sociale praksis har bevæget sig op ad abstraktionstigen. Mennesket mister orienteringen medmindre, det til stadighed bruger kræfter og tid på at genforbinde det abstrakte med det konkrete (altså en form for 'backtranslation' fra tal og koder til kød og blod).

Udover at understøtte det jeg allerede har medtaget fra "Æstetik, kultur & politik", så er Giddens forklaring interessant den vej rundt, at det slip han taler om, mellem det konkrete og det abstrakte, automatisk er en invitation til kunsten om at spille rollen som en oversættelsesmekanisme. Jeg tænker mig, at her måske er en anden indfaldsvinkel til at forklare både kunstens status og udvidelsen af kunstrummet.

For 'hverdagstid' gælder, at den er 'livstid' omsat til mindre størrelser og til de situationer individet oplever i løbet af 24 timer. Noget af den acceleration individet oplever i hverdagen, kommer af, at individet presser den lokale tid – forstået som, at vi søger at gøre en bestemt handling hurtigere end tidligere. Det gør vi af 2 grunde. Den første er, at vi kan. Et banalt eksempel kunne være at hvis vi kan producere en given vare hurtigere, så gør vi det, for at skabe et større økonomisk overskud. Den anden grund til at vi prøver at presse den lokale tid er, at vi har klippet den øvrige tid i

⁸⁵ At kunstneren selvfølgelig ikke oplever tiden som værende kategoriseret på denne måde, men nærmere oplever tidsspørgsmålet som værende holistisk, ser jeg således bort fra.

hverdagen op i mindre dele, som vi efterfølgende må strække, således at der ikke opstår et slip mellem de forskellige lokale tider. Med andre ord kommer accelerationen af, at jo mere tiden bliver opdelt, desto mere tid kommer vi til at mangle til at skabe forbindelse, omstilling, transformation, valg osv. Når vi overhovedet har fået den idé at klippe tiden op skyldtes det, som jeg allerede har været inde på, dels at samfundsudviklingen presser os til det (jvnf. kompleksitetsstigningen). Og dels at vi som enkeltindivider er fristet til at gøre brug af så mange af de flere muligheder vi har som muligt (jvnf. den personlig frisættelse og den lavere forventningshorisont).

Hvilken status får tiden da? Det giver James Gleick et bud på. I sin bog "Faster"⁸⁶ beskriver han, oplevelsen af at 'time has become money's doppelganger'. Jagten på mere tid, er blevet en del af jagten på flere penge.

Dette skal sammenholdes med vores ønske om at leve i 'real time', hvor at både den nære og fjerne del af verden reagerer øjeblikkeligt på vores henvendelser. Et ønske som computeren har skabt. Men alle de redskaber vi har opfundet, til at presse mere tid ud hverdagen, herunder computeren, giver ikke det ønskede resultat. Tværtimod er vi konstant i gang med at lære nye systemer og tilegne os ny kunnen, i takt med at gamle systemer forældes. Der opstår et misforhold mellem den effektivitet, vi ønsker, og som vi tror at besidde og den faktiske effektivitet.

Som kompensation for ovenstående strukturerer vi vores liv for at kunne opnå mere fritid.⁸⁷ Men denne fritid bliver overstruktureret, hvilket igen skaber følelsen af at være presset af tid.

Gleicks udgangspunkt er det amerikanske samfund. Endvidere er hans fokus mest på den del af befolkningen, som gør brug af tilgængelig ny teknologi (ADSL, mobiltelefon, Palmbook osv.). Trods de forbehold der derfor kan tages, så har vi med Gleick fået endnu et bidrag, som jeg tror giver en plausible fornemmelse for det bagland, hvorfra den yngre samtidskunstner træder ind blandt kunstværkerne og skal forvalte sin tid som kunstner.

4.7 Kunstnerens tid

Kunstneren slipper selvfølgelig ikke for at blive påvirket af den almene tid – han er en del af den. Også hans hverdag er klippet i stykker. Vi har været inde på det i beskrivelsen af 'kantoristen' som har fået splittet dagen op mellem atelieret og møder med bankrådgiver, revisor, gallerist, oversætter, fotograf, layouter, sponsor m.m.⁸⁸

Hvor det måske er muligt at få produceret en masse værker på kort og opdelt tid – så er det tilgængeligt ikke muligt at få *tilbagemeldingen* til at fungere under de betingelser. Kunstnerisk sensitivitet reagerer dårligt på fortravlethed og forstyrrelser.

⁸⁶ Faster, James Gleick, forlaget Pantheon. Samme forfatter bag bogen "Chaos".

⁸⁷ Som eksempel på hvordan amerikaneren bruger sin fritid, så byder den gennemsnitlige amerikanske hverdag i følge Gleick, på en gennemsnitlig 3 timer med TV, en time med at spise, en time med telefoning og cirka 4 minutter med sex.

⁸⁸ På en studietur til New York med akademiet besøgte vi Lawrence Weiner i 1999. På hans kontor hænger et kort, hvor en masse små flag viser hvert af de steder udenfor New York som han har udstillet det indeværende år. De fleste år, fortalte han, er der over 150 flag spredt udover hele verden. Og da han er tilstede ved de fleste åbninger betyder det cirka 150 dage om året som indeholder transport med fly, tog, bil eller bus.

Det er ikke gjort med kun at se på kontoristrollen. Vi var i afsnit 4.4 om 'Den interne gentagelse' inde på de mange valgmuligheder, kunstneren har i dag for at bringe sin idé til udtryk. Men det tager jo også tid.⁸⁹

Endelig må vi ikke glemme selve billedrummet, som i den grad er overmættet. Der ligger noget paradoksalt i, at storbykunstneren for at nå frem til sine egen billeder i sit atelier, passerer et offentligt rum, hvor han må gå med skyklapper for overhovedet at nå frem. Det offentlige rum er så mættet af billeder, at brugte kunstneren blot et par sekunder til at aflæse hvert af dem, ville han aldrig nå frem til sit atelier – om det så kun lå i 10 minutters gå afstand fra hjemmet. Kunstneren slås med at trænge igennem støjen og skaber derved selv støj.⁹⁰

Hvad betyder så al denne fortravlethed? Man kan vel dele spørgsmålet op i, hvad det betyder her og nu – og så hvad det kan tænkes at betyde i fremtiden?

Hvis der syntes at være en tendens til at skabe et miljø, hvor *tilbagemeldingen* træder i baggrunden, så er det nærliggende at tænke sig at *udbytte* går ind og udfylder hullet ved at spille en større rolle. Der er intet nyt, i at kunstneren søger anerkendelse, berømmelse og rigdom med sin kunst. Men det er selvfølgelig noget nyt, såfremt at kunsten i sig selv ikke kan dække noget behov. At den slet og ret er blevet et redskab for at få dækket andre behov og ikke besidder nogle brugbare kvaliteter for sin skaber. At kunsten ikke spiller nogen egentlig rolle for skaber. Men dertil tror jeg heller ikke at udviklingen er gået. Derimod tror jeg baseret på de forskellige diskussioner, der har været fremlagt i denne tekst, at man med en vis berettigelse kan hævde at min generation i højere grad end tidligere betragter kunsthvervet 'som et hvilket som helst andet job', som Fos siger i samtalen.

Hvis det gælder, kan man kan tænke problemstillingen fra en anden vinkel. Kant skelnede mellem kunst og håndværk. Den sidste kaldtes også for aflønnet kunst «Lohnkunst».⁹¹ Dette skyldtes at belønningen alene kommer til sidst – altså i form af betaling. Til sammenligning virker kunst derved, at det er en 'beskæftigelse, der er behagelig i sig selv'⁹² – altså en belønning i sig selv. Og det er måske sådan den yngre kunstner ser situationen: Lohnkunst, der når man er heldig, bliver til kunst?

Her er måske en af de helt store forskelle mellem den ældre generation kunstnere og den yngre generation. Jeg tænker på en ældre generation kunstnere opdraget til at kunst var et *kald* og som var i stand til at bevare illusionen om den *rene* og *ophøjede* kunst.

Et sted i 'Van Gogh Samfundets selvmyrdede' skriver Antonin Artaud: "Ingen har nogensinde malt, lavet skulptur, modelleret, konstrueret, opfundet, hvis det ikke var,

⁸⁹ Jeg husker fra gymnasietiden en sproglig klasse, med mange pæne piger og kun en dreng. Det var desværre ikke min klasse. Denne klasse afholder en fest, hvor der også er en swimmingpool. Den ene dreng i denne klasse, står nu med 20 pæne piger i bikini, der alle byder sig til (han er jo den eneste dreng). Hvad sker der? Han vil selvfølgelig sikre sig at sit endelige valg er det rigtige, så aftenen går – og før han har set sig om er den forbi og pigerne er væk! Den historie er for mig et godt eksempel på et af postmodernismens paradokser – for megen frihed gennem for stor mangfoldighed. Vi lever i smagsprøvernes tid.

⁹⁰ Se evt. "Æstetik, kultur & politik" vedr. Wolfgang Welschs' tese om at *den omfattende æstetisering af samfunds- og hverdagsliv slår om i anæstetisering, altså tab af sensibilitet*, pp. 116

⁹¹ Immanuel Kant "Kritik af Dømmekraften" §43, [1790] 2000 (dansk oversættelse ved Carsten Juhl)

⁹² Ibid, §43

for at komme ud af helvede."⁹³ Hvis den ældre kunstner, udfra hans verdensanskuelse, skulle overføre disse ord til at passe den yngre samtidskunstner, ville han måske sige: "Ingen har nogensinde malt, lavet skulptur, modelleret, konstrueret, opfundet, hvis det ikke var, for at komme ind i helvede."

Men ville et krav om, at den yngre samtidskunstner ikke havde øjne på udbytte, ikke samtidig være et krav om at han skulle leve som en anakronisme. Jeg mener, kan man forvente kunstneren sidder på sit kolde værelse og er tilfreds med at kunne fordybe sig i kunsten? Nej, han ser også reklamer fra Acceptcard og fristes af hurtige lån. Han hører om sine jævnaldrende, der alle sammen har været jorden rundt – det vil han også. Han læser også de samme medier som sine jævnaldrende. Han er også et produkt af sin tid. Og hvis man endelig skal pege fingre, så er det nu engang den ældre generation, der er mere ansvarlig for den tid, vi lever i, end den yngre, der endnu ikke har nået at sætte et afgørende aftryk.

Men vi skal slet ikke pege fingre. For det vil ikke være et rimeligt at tillægge den yngre samtidskunstner det behov. Når jeg kigger mig omkring, ser jeg jævnaldrende kolleger, der egentlig er ganske godt tilfreds og ganske ubekymrede om fremtiden. Bevares der er udfordringer. Flere af dem er berørt i denne tekst. Men den yngre samtidskunstners måske mere pragmatiske forhold til kunsten gør, at de løses efterhånden som de opstår.

Som eksempel på det, vil jeg fremsætte den tese, at i relation til formodningen om en hælden over mod *udbytte*, kan det faktum, at så forskellige værktøyer som det ekspressionistiske abstrakte/naivistiske maleri og videokunsten lever i bedste velgående side om side - også læses som en mere eller mindre bevidst tilpasning til tiden. Det ekspressionistiske abstrakte/naivistiske maleri med sin lave overflade perfektion ('trash æstetik') passer til den korte forventningshorisont – og derigennem indirekte *udbytte*. Hvorimod videoen og den evne til at kunne cirkulere og kopieres og derved 'genbruges' på mange udstillinger, passer til ønsket om at optimere *udbyttet*.

Efter denne korte afstikker indenfor *udbytte* og intentioner, vil jeg igen rette fokus mod *tilbagemeldingen*. Med gentagelse og tid som værende interessante parametre i relation til den yngre samtidskunstner er det nærliggende at spørge, om der kan opstilles en model, der beskriver disses indbyrdes forhold?

4.8 Model for gentagelse og tid

Med gentagelse mener jeg den interne gentagelse, og med hastighed mener jeg tid præget af høj hastighed. Jeg stiller nu gentagelse og hastighed overfor hinanden. Det gør jeg, fordi jeg siger, at gentagelsen kan læses som et overskud af tid (jvnf. afsnit 4.4). Kunstneren tillader sig den luksus, som gentagelsen giver i form af fortrolighed og fordybelse. Hastighed kan læses som det modsatte af ønsket om fortrolighed og fordybelse. Hastighed er kunstnerens ønske om dynamik og produktivitet.

Hvilken værkuniverser (eller værk-sfærer om man vil) kan jeg så opstille, som gentagelsen og hastigheden knytter sig til?

Gentagelsen peger mod den processuelle værktøjløvelse. Kunstneren gentager den samme værktøjløvelse flere gange, med måske små variationer, for at finde frem til nye

⁹³ Antonin Artaud, Van Gogh Samfundets selvmyrdede, pp.53

aspekter vedr. emnet. Der vil måske foreligge et stort forarbejde, i form af skitser, og tekster, der vidner om, at kunstneren har anskuet værket eller værkserien mange gange oppe i sit hoved. Denne processuelle arbejdsform er en, hvor kunstneren måske oplever følelsen af at 'glemme sig selv i stoffet'. Det er en arbejdsform, hvor man kommer meget 'tæt på værktøjligheden'.

Hastigheden peger mod den resultatorienterede værktøjlighed. Fokus her er på resultater i form af færdige plastiske værker, afsluttede problemformuleringer, funktionsduelige ræsonnementer, anvendelige analyser m.m. Travlhed og rastløshed kan præge den resultatorienterede værktøjlighed.

Med disse 2 sfærer mener jeg at have fat i 2 tilstande, der tilsammen ekspliciterer et grundlæggende forhold, der gælder, ikke kun for samtidskunstnere men kunstnere gennem tiderne. De repræsenterer på den ene side kunstnerens trang til at fordybe sig og blive et med stoffet og på den anden side at ville opnå resultater gennem stoffet.

Spørgsmålet er, om det også muligt at benytte det rum, de tilsammen etablerer, til at foretage en subsumption, hvori andre tilstande kan finde deres plads. Kunne man måske opstille endnu en akse der viste forholdet mellem gestus og indhold? Jeg vil gøre forsøget.

Man skal nu forestille sig et koordinatsystem, hvor at den ene akse, går fra den processuelle sfære til den resultatorienterede sfære. Og den anden akse går fra den indholdstunge sfære til den gestustunge sfære. Fremfor at se det som et rum skabt af et koordinatsystem med 2 akser, der kan bruges på typologisk-vis (dvs. bruges til at placere kunstnertyper), ser jeg det snarere som et slags temperamentsrum, som gælder for den enkelte kunstners iboende temperamenter. På samme måde som værket, alt andet lige, bliver til i et blandingsforhold mellem leg, nysgerrighed, begejstring, forfængelighed osv. - på samme måde rummer den enkelte kunstner flere mulige temperamenter, som kan komme til udtryk ved at prioritere enten det processuelle, det resultatorienterede, det udtryksmæssige eller det idémæssige.

Jeg vil derfor mene, at om end en sådan model synes at være almenyldig, så kan den kun bruges på en særlig måde. Dvs. den giver kun mening, hvis den bruges af den enkelte kunstner og om han egne værker.

Hvis det ikke er den enkelte kunstner selv, der benytter modellen, så løber vi ind i nogle problemer, hvor vi gætter på kunstnerens vegne. For at tage et eksempel, hvor jeg selv er meget usikker: Jackson Pollock. Hvor skal vi placere hans drypbilleder (det er sådan set underordnet, hvilket vi tager; 'Summertime nr. 9', 'Autumn Rhythm: Number 39', 'Number 27' eller et andet)?

På den processuelle-resultatorienterede akse er problemerne måske ikke så store, qva de vidnesbyrd, der foreligger om Pollocks måde at arbejde bl.a. impulsivt og hurtigt afsluttende. Men på gestus-indhold akser begynder vanskelighederne. Der er tidligere i denne tekst anvendt modeller med gestus-indhold akser, hvor jeg gik let henover definitionsspørgsmålet. Denne gang stopper jeg så op: Hvad er egentlig gestus og indhold for nogle størrelser? Al den stund kunstteoretikerne ikke er enige om dette, giver disse begreber i forhold til modellen kun mening for den enkelte kunstner, der så bare vælger at bruge sin egen definition. Det andet problem gælder, spørgsmålet om hans drypværk overhovedet skal placeres? På den ene side kan man argumentere for at drypklatterne knytter sig til værkets gestus. På den anden side kan argumentet lyde, at netop drypklatte er Pollocks bærende idé – ergo knytter de sig til værkets indhold. Så er vi ikke langt fra at sige, at her er en overlapning af gestus og indhold. Og så har

Figur # 10

№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts			
№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts			
№ 43998 DIARRHOEA discontinued intercourse due to sudden need of toilet coupon valid for one event	№ 43998 DIARRHOEA discontinued intercourse due to sudden need of toilet coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts	<div style="text-align: center;"> <h1>C</h1> <h2>RATIONS FOR ONE LIFETIME</h2> <h3>STANDARD SEXUALITY RATION Priority Type C4 № 210 43998</h3> <p>Sexuality Ration Card for one average West European Male. No additional rations will be issued to the holder of this card. The Ration Card is strictly personal. Misuse will be prosecuted according to Government Ration Board, law # 235 § 1 and § 2.</p> <p>Holder of Ration Card</p> <p>By receiving these rations the holder of this Ration Card is obligated to: 1. Remain an average West European male to the best of his ability for the rest of his life. 2. Preserve a sexual orientation that is compatible with that of being an average West European male.</p> <p>Name: _____ Address: _____ City: _____ Territory: _____ Date of birth: _____ ID Number: _____</p> <p>Government Ration Board Official Date of issue _____</p> <p>Sexuality not covered by this or other ration cards (series A, B, D or G) can be exercised with out any restriction (i.e. consuming pornographic material, biology lessons, auto-erotics, exploring red light districts, peepshows & peeping tom activities). In case of doubt contact the Government Ration Board.</p> </div>						№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts
№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 FALL ASLEEP discontinued intercourse due to sudden fatigue coupon valid for one event	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts							№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 STANDARD (TYPE 2) 10 MIN. television on no foreplay on sofa coupon valid for 100 acts	№ 43998 PERFORMANCE ANXIETY recommendation: use coupon on a first date
№ 43998 STRESS discontinued intercourse due to work related stress coupon valid for one event	№ 43998 STRESS discontinued intercourse due to work related stress coupon valid for one event	№ 43998 STRESS discontinued intercourse due to work related stress coupon valid for one event	№ 43998 VOMIT DURING INTERCOURSE (TYPE 1) partner vomits on you coupon only valid in connection with blow job	№ 43998 VOMIT DURING INTERCOURSE (TYPE 2) you vomit on partner coupon only valid in connection with alcohol intoxication	№ 43998 STANDARD (TYPE 1) 15 MIN. light off no foreplay one position coupon valid for 100 acts							holders right thumb	№ 43998 ESCORT business travel coupon valid for 1 hour of luxury cocktail	№ 43998 PERFORMANCE ANXIETY recommendation: use coupon on a first date
№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 EXPERIMENTAL 1 theatrical: bondage, s/m, phone sex, role play, etc. coupon valid for 2 experiments	№ 43998 EXPERIMENTAL 2 biocentric: pets, plants, food, etc. coupon valid for 2 experiments	№ 43998 EXPERIMENTAL 3 artifacts: plastic tools, latex clothing, silicone implants, etc. coupon valid for 2 experiments	№ 43998 EXPERIMENTAL 4 location: elevator, underwater, grave- yard, "30.000 feet certificate" etc. warning! do not use coupon for "30.000 feet certificate" in case of air pocket (turbulence) coupon valid for 2 experiments	№ 43998 WET DREAM coupon valid for 100 memorable dreams	№ 43998 AMNESIATIC INTERCOURSE (ALCOHOL RELATED) wake up naked beside unreconizable woman	№ 43998 MAKE BELIEF (TYPE 1) pretending girlfriend/wife to be playmate coupon valid for 10 intercourses	№ 43998 MAKE BELIEF (TYPE 2) pretending girlfriend/wife to be girlfriend's/wife's best friend coupon valid for 10 intercourses	№ 43998 MAKE BELIEF (TYPE 3) pretending mistress to be girlfriend/wife coupon valid for 10 intercourses			
№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 PAY PER VIEW pay girl in kindergarten to take of dress (max. payment: 1 ecu or 2 lollipops) coupon not valid after the age of 5	№ 43998 FANTASIES ABOUT SCHOOLTEACHER coupon limit: number of fantasies = number of lessons with schoolteacher in question	№ 43998 FANTASIES ABOUT NURSES coupon limit: number of fantasies = number of days hospitalized	№ 43998 FANTASIES ABOUT STEWARDESSES coupon limit: number of fantasies = number of flights	№ 43998 STRIPTease (TYPE 1) private show - present from male friends coupon valid for one birthday or one polterabend	№ 43998 STRIPTease (TYPE 2) "nudi bar" business related (major client) coupon valid for 10 visits (all services attainable)			
№ 43998 WEEKEND DELUXE foreplay lights on 25 min 2 positions coupon valid for 50 acts	№ 43998 HOLIDAY DELUXE 1 3 daiquiri foreplay lights on 35 min 2 positions coupon valid for 10 acts	№ 43998 HOLIDAY DELUXE 1 3 daiquiri foreplay lights on 35 min 2 positions coupon valid for 10 acts	№ 43998 HOLIDAY DELUXE 1 3 daiquiri foreplay lights on 35 min 2 positions coupon valid for 10 acts	№ 43998 HOLIDAY DELUXE 2 5 gin 'n' tonic room with ocean view foreplay (after sun lotion rub) 30 min 2 positions coupon valid for 10 acts	№ 43998 HOLIDAY DELUXE 2 5 gin 'n' tonic room with ocean view foreplay (after sun lotion rub) 30 min 2 positions coupon valid for 10 acts	№ 43998 WRONG NAME utter name of other woman (while climaxing) Warning! use of coupon will result in ending relations with current partner	№ 43998 AIDED SEXUALITY viagra - 100 tablets coupon valid for age 60+	№ 43998 STRIPTease (TYPE 3) "nudi bar" regular visit (together with male friends) coupon valid for 10 visits	№ 43998 STRIPTease (TYPE 3) "nudi bar" regular visit (together with male friends) coupon valid for 10 visits	№ 43998 STRIPTease (TYPE 3) "nudi bar" regular visit (together with male friends) coupon valid for 10 visits	№ 43998 STRIPTease (TYPE 4) Eastern style pussy shoot banana, pussy shoot ping pong ball, pussy smoke cigarette etc. coupon valid for 2 weeks holiday in Pattaya (Thailand)			

vi en hel ny diskussion. Lige såvel som at diskussionen ikke er overstået, hvis drypteknikken er opstået som et reoperationsforsøg på et andet værk, som historien vil. Hvilken status har så 'hovsa' ideer mht. gestus og indhold problematikken? Sådan kunne man sikkert blive ved.

Det afgørende for mig er at pointere, at den skitserede model, kun giver mening hvis det er kunstneren selv der bruger den. Ergo er det nødvendigvis også en samtidsmodel, kva behovet for at være i live. Hvad kan modellen så bruges til? Som jeg ser det, kan den bruges til at give kunstneren et fingerpeg om den måde hans værker bliver til på og hvilke iboende egenskaber og temperamenter i ham selv, han gør brug af. Men det er som sagt kun et fingerpeg, som kan udledes. Selv når det er kunstneren selv der bruger modellen, skal den bruges på en fleksibel måde, for at undgå at den opløser sig selv, kva de paradokser som ligger indbygget i den.

Lad mig eksemplificere ovenstående. Jeg vælger værket 'European Rationcards' (Fig. nr. 10), som er en printed matter bestående af en mappe, hvori der er 8 stk. rationeringsark. Hver rationeringsark indeholder det antal rationer, indenfor et bestemt område som indehaveren må bruge i løbet af et liv. Der er således et ark for materielt liv, et for viden, et for kærlighed, et for seksualitet, et for helbred, et for højdepunker, osv. Hvert ark består af cirka 100 kuponer. Alle rationerings ark er tænkt efter, hvordan det faktisk forholder sig for den gennemsnitlige europæiske mand. I det omfang det har været muligt, er kuponerne baseret på videnskabelig data.

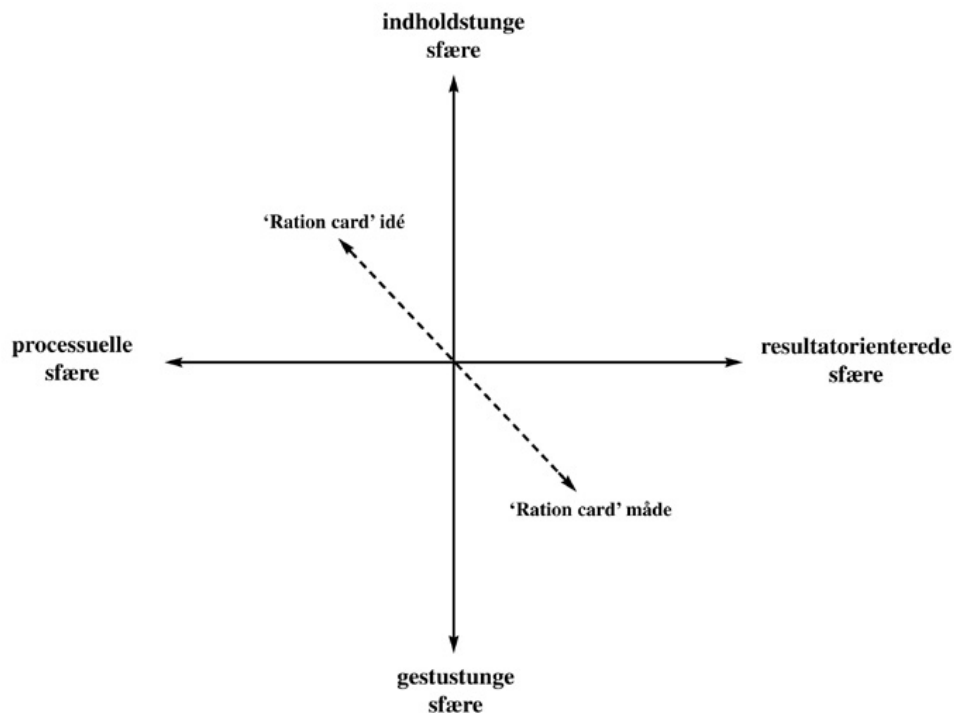


Fig. nr. 11

Hvor skal 'European Rationcards' placeres i modellen? Selve ideen peger i retning af den processuelle sfære. Værket kan ses som bestående af over 800 små enkelt historier som jeg har vendt og drejet. Jeg har sammenholdt den information, jeg har hentet fra forskellige kilder. Jeg har vendt tilbage til de enkelte kuponer adskillige gange og rettet i dem. Men det er som sagt kun på idéplan.

Måden, værket er blevet til på, peger derimod i retning af det resultatorienterede. Jeg har sat et ark op som finish layout. En ven der er DTP'er, har så rentegnet mit finish layout, hvorefter vi har diskuteret, hvordan resten af arkene skulle laves. Og det har hun så gjort, uden at jeg igen har haft hænderne på tastaturet.

Alligevel vil jeg hævde, at modellen berettiget kan indgå som et ud af flere værktøjer, når kunstneren gør forsøget på at få et overblik mht. hans arbejdsmønstre og temperamentsskift.

4.9 Den udvidede kunstner

Hvis man med temperamentsmodellen (*Fig. nr. 12*) ønskede at få sagt noget om, hvordan kunstnerens temperament hænger sammen med hans værker, så er der måske en bedre og mere velegnet indfaldsvinkel.

Som udgangspunkt man kan sige, at mulighederne for både at benytte medier og arbejdsmetoder, hvor man både kan misbruge og udnytte sit talent er større i dag end tidligere (jvnf. bl.a. 'Palle alene i verden' eksemplet). Derfor kan der måske ligge en idé i at få et billede af, hvordan at sammensætningen af medier, skal være, så der opretholdes en balance mellem, hvad temperamentet rummer af sensitivitet og tålmodighed i forhold til A. muligheden for refleksion og B. muligheden for ekspression (*Fig. nr. 12*).

Forbliver kunstneren i refleksionen er der risiko for, at værket meddeler sig utilstrækkeligt stærkt udad mod verden. Omvendt bliver værket til, som en ekspression uden en refleksion, så meddeler værket sig ikke tilstrækkeligt tilbage til sin skaber. Det forbliver en udladning uden erkendelse. Slet og ret idégenerering fører ikke til 'klogere' kunstnere, det fører blot til en kreativ udtømmning.

Bevidstgørelsen gælder altså ikke kun, hvad kunstneren gør ved værket, men også hvad værket gør ved ham - og at disse 2 begivenheder ikke kan skilles ad, men er 2 sider af samme mønt.

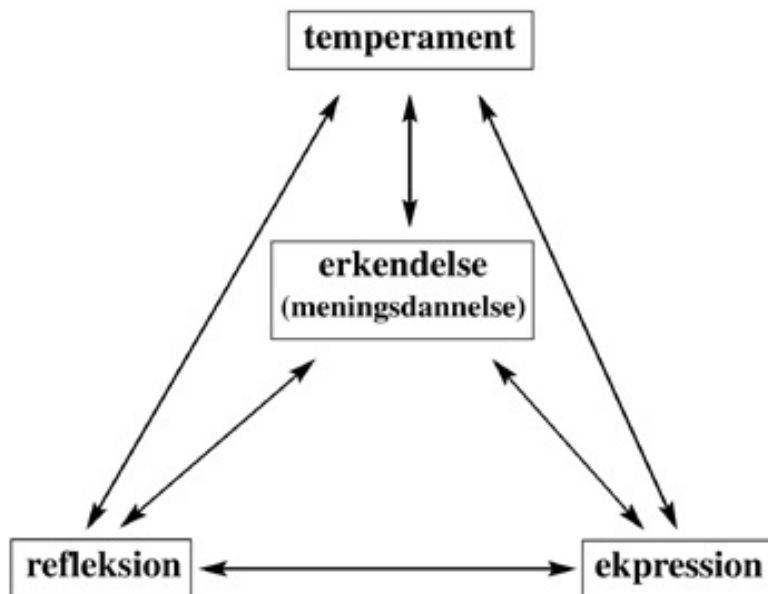


Fig. nr. 12

Med denne bevidsthed kan kunstnerne forsøge at anlægge en strategi, hvor han indeler praksis i en, der vender sig ud mod verden, og en der vender sig ind mod sig selv. I den første kan han lade tiden accelerere tiden, i den anden skal han bremse tiden.

Inddelingen er at sammenligne med den som museet bygger på. Der er en 'fortolkende' side af museet og en 'fremvisende' (sansende) side. I sin tekst "Hvad er et museum"⁹⁴ beskriver Per Åge Brandt, hvorledes man kan anskue det som en opdeling mellem hermeneutikken på den ene side og æstetikken på den anden. Brandt stiller spørgsmålet om hvordan museets 'hermeneutik' og 'æstetik' kan hænge sammen?

Kan spørgsmålet eller rettere problemstillingen overføres til kunstneren? Hermeneutikken er oprindeligt en fortolkningslære, hentet fra litteraturen, *hvor fokus er på læserens rolle, forstået som et jeg, der aktivt tager del i fortolkningsarbejdet. Fortolkningen sker også i jeg'et, hvorfor dette forandres. Derfor må man som fortolker ikke blot være tilskuer til et værk, men også sin egen tilskuer.*⁹⁵

Jeg erstatter 'læseren' med 'kunstneren'. Her har vi så hans fortolkningsrum, hvor han dialogerer med sine værker og skaber grundlaget for erkendelse. Museets 'æstetik' skal da blot forstås som materialiseringen af værker. Vi har da både den del af praksis, der

⁹⁴ Tidsskriftet Nordisk Museologi, 1995-1

⁹⁵ Hentet fra: 'http://www.multimedia.au.dk/mmaest/AnalysestrategierI.htm' ("Analysestrategier I" forelæsningsmanuskripter v. Kjetil Sandviks, amanuensis, Multimedieuddannelserne ved Århus Universitet)

vender sig mod kunstneren selv, og den der vender sig ud mod verden. Vi har refleksionen og ekspressionen.

Jeg forestiller mig, at hvis det lykkes for kunstneren at opdele på denne måde, er der etableret solide betingelser for kunstens *tilbagemelding* til sin skaber. Der er skabt et rum, hvor kunstneren kan forsøge at tænke sin kunst – ikke ind i en ny kontekst – men slet og ret udenfor kontekst. Det er her, at kunstneren kan stille sig selv spørgsmålet, om hvilken kunst han ville skabe, hvis han befandt sig på en øde ø, uden udsigt til at slippe derfra. Der sker måske et skift fra, at han spørger sig selv, hvad han godt kunne tænke sig at lave, og over til at han spørger sig selv, hvad han har behov for at lave?

5.0 Diskursiv konklusion

Som jeg ser det, har jeg allerede skrevet denne opgaves konklusion, eller rettere konklusioner. For sagen er den, at med den diskursive fremgangsmåde, som jeg har valgt, og som afstedkommer analyse af en række mindre (autonome) størrelser, så er disse mindre afgrænsede analyser i flere tilfælde afsluttet med en delkonklusion.

Tilbage er dog en konklusion om selve opgavens målsætning. I forordet skrev jeg: 'Jeg vil vide, hvad jeg får ud af at lave min kunst. Hvis jeg ved det, er jeg sikker på at jeg så også ved, hvordan jeg får endnu mere ud af lave kunst'.

Lad mig ændre dette til at gælde det almene. Så ville der i stedet stå: 'Jeg vil vide, hvad (vi) får ud af at lave (vores) kunst. Hvis (vi) ved det, er jeg sikker på, at (vi) så også ved, hvordan (vi) får endnu mere ud af lave kunst'. Hvis vi anskuer denne nye formulering som en tese, så har vi på sin vis antitesen i afslutningen af afsnittet 3.16 om 'Længslen, fortabelse og alle de andre drivmidler'. Her skriver jeg: 'For hvis jeg vægter disse drivmidler i forhold til hinanden, er jeg derhenne, hvor jeg laver en opskrift på kunst. Og siger jeg, hvordan kunsten skal *laves*, siger jeg samtidig, hvad kunsten skal *være* - altså bliver det til et spørgsmål om etik. Det er ikke denne opgaves mål.'

Først siger jeg altså, at når man ved hvad, det er for 'noget' man får ud af kunst, så kan man finde en metode til at få mere af dette 'noget'. Dernæst siger jeg, man kan ikke finde ud af, hvad dette 'noget' er, for dette 'noget' lader sig ikke definere – med mindre man er uvidenskabelig – dvs. kun gældende for det personlige. Med andre ord en æstetisk situation, hvor det særlige ikke kan transcendentere det almene.

Jeg mener, at med de modeller og argumenter jeg har fremlagt, at have sandsynliggjort nogle metoder til at øge *tilbagemeldingen*, der syntes almenlydige. Man kan efterfølgende diskutere, hvor effektive disse metoder er. Men det er egentlig ikke afgørende. Det afgørende er som sagt den almenlydige karakter, således at metoderne kan indgå i det fællesprog, som kunstnere benytter iblandt hinanden og med verden omkring dem.

Det, jeg sigter efter, er den sans, der hjælper os til at samstemme vores sansning, der hjælper os til at etablere et fælles grundlag at fælde smagsdomme på – nemlig *sensus communis*.⁹⁶ *Tilbagemeldingen* som sådan, kan befries fra dets isolation, hvis dets subjektivitet kan gøres alment. Og netop rollen som isolationsbefrier er *sensus communis* force.

Men hvad der lykkes for mig mht. til at få 'mere' ud af kunsten, mislykkes til gengæld, når det gælder om at sige noget almengyldigt mht. hvad dette 'mere' bestod af. Måske ville det have krævet, at jeg indrog kunstner-intentioner og den vej rundt etikken? Det er et forsøg værd som (kombineret med en øget teoretisk viden), passende kan afprøves ved en senere lejlighed. For spørgsmålet om, hvad kunstneren får ud af sin kunst, er jo ikke afsluttet.

For videnskaben, der ikke har et behov for at fælde sådanne smagsdomme, kan ovenstående forhold måske virke paradoksalt – nemlig det at man kan mislykkes på den måde. De vil måske sige, at det svarede til, at man kendte metoden til at få x til at vokse, men at man ikke vidste, hvad dette x var. At man vidste, hvordan man fik (x) til at vokse, men at man ikke vidste, at dette (x) f.eks. var et træ. Til det vil kunstneren måske svare: Man skal tænke som et træ, for at genkende et træ.

Men helt uden fornemmelse for dette 'noget', er jeg dog ikke. Syntesen vil nemlig lyde: At fordi jeg ved, hvad den almengyldige *tilbagemelding* ikke er (fordi jeg ved hvad den særlige er), og fordi jeg ved, hvordan jeg får mere af denne *tilbagemelding*, så ved jeg samtidig, hvad denne *tilbagemelding* kan være. Dermed har jeg placeret en ramme, eller mere præcist en 'resonans kasse', omkring den – og kan den vej rundt indirekte sige lidt om, hvad *tilbagemeldingen* er. Således er vejen stadig åben for spørgsmålet om, hvad vi får ud af vores kunst.

5.1 Konceptualiseret konklusion:

'Don't know what I want but I know how to get it.'⁹⁷

⁹⁶ Immanuel Kant "Kritik af Dømmekraften" §40, [1790] 2000 (dansk oversættelse ved Carsten Juhl)

⁹⁷ 'Anarchy in the U.K.', Sex Pistols, Oktober 1977, WEA/Warner Brothers

5.2 Epilog

Denne tekst bygger i høj grad på egne erfaringer med det plastiske værk. Lidt forenklet kan man sige, at det er nogle fysisk aflejrede forestillinger, som nu er transcenderet over i tekstuelle forestillinger. Her er de så blevet forarbejdet og transformeret om til et sammenhængende stykke tekst.

Nu går turen tilbage til den fysiske verden. Jeg sender disse ideer tilbage ind i kunstværket. Det skal forstås som, at under arbejdet med denne opgave er jeg blevet inviteret til at deltage i en ganske besynderlig udstilling i München. Jeg lader de tyske kunstnere der arrangerer udstillingen, om at forklare ideen og henter beskrivelsen af udstillingen på <http://www.comutation.de>:

'Five German artists from Munich collaborate with five artists from other parts of the world, in order to develop new working methods. In the frame of the projekt the artists work together in pairs. These pairs will be arranged by a third party to make sure that the partners don't know each other. Both of them will then receive a commission from the partner.

Each artist should make an effort to execute the instruction of his partner as accurate as possible. This demands an active exchange between the partners. Through this exchange it becomes obvious that the commission may change in its execution. During the process the intellectual exchange between the partners will be documented by the participants.

The medium is the internet. Everybody will be using the same website. All participants are welcome to join the discussion of other pairs. Thus the individual projects relate to each other or even interlock, which is another goal of Comutation.

Comutation takes part at the Exhibition of inSITEout. May 12th to June 24th 2001, Opening on May 11th 2001, Lothringer13/halle, Lothringer Str. 13, München.'

I flere etaper vil jeg give, en for mig ukendt, Magarete Drum opgaver, der direkte udspringer af modellerne i denne tekst. Til at begynde med har jeg bedt Drum udvælge 4-6 tidligere værker hun har lavet. Jeg aner, hvordan disse ser ud. Løbende får hun vejledning om, hvordan hun skal analysere disse udvalgte tidligere værker. Dette skal selvfølgelig ske ud fra *tilbagemeldingsegenskaber* dvs. værkernes forudbestemtighed, uforudsiglighed, afslutningsfelt, udvælgelsesfase, fasekonstruktion, drivmidler, evne til at etablere entusiasme, kedsomhed osv. Disse analyser skal hun dokumentere løbende.

Til sidst vil jeg bede hende udvælge et af disse tidligere værker og lave en ny version, hvor at alle analyserne inkorporeres. Hun skal så udstille det originale værk ved siden af den nye 'forbedrede' version' sammen med teksterne (eller måske video?) af hendes analyser. Men alt dette ved hun ikke endnu.

Og således er 'Udbytte – Om kunstens tilbagemelding til sin skaber' på vej 'hjem' i kunsten igen.

Apropos 'Beautiful Junkie': De freelance 2 producere/researchere, er desværre sprunget fra. De fik pludseligt og uventet masser af andet arbejde, der var rigtigt lønnet. Jeg må udskyde projektet - og i mellemtiden lave noget andet til udstillingen

med 'førværket'. Jeg overvejer nu at lave et udfoldet værk, inspireret af tanken: 'Tænk, hvis Mondrian havde haft en computer i bare en dag!'. Tanken er at optage selve skærbilledet mens jeg laver cirka 30-40 'Mondrianer' i timen – imens jeg selvfølgelig overholder de regler han selv opstillede.⁹⁸ Eller også vælger jeg måske at det udfoldede værk tager udgangspunkt i den statistiske risiko for at dø, imens man er publikum der ser udstillingen. Den foreløbig arbejdstitel er "You are going to die". Jeg tager beslutningen i morgen – tid er jo ikke det som jeg har mest af.

⁹⁸ Programtekst til tidsskriftet 'Vouloir', Lille 1926 – upubliceret og forfattet sammen med Michel Seuphor (Oversat fra Serge Lemoine, 'Mondrian et De Stijl', Hazan, Paris, 1987 af Carsten Juhl)

Litteraturliste:

- 'Art at the turn of the millineum', Burkhard Riemschneider & Uta Grosenick, Taschen
- 'Gestus', Jean-François Lyotard, Det Kgl. Da. Kunstakademi, 1992
- 'Kunsten som neutral mutant – om og af Mario Perniola', Det Kgl. Da. Kunstakademi, 1996
- 'Æstetik, kultur & politik', Henrik Kaare Nielsen, Aarhus Universitetsforlag, 1996
- 'Et essay om mennesket', Ernst Cassirer, Hans Reitzels Forlag
- 'Kunstens og Filosofiens værker efter emancipationen', Det Kgl. Da. Kunstakademi, 1988,
- 'Into the culture society', Angela McRobbie, 1999, Routledge
- 'Tonio Krøger', Thomas mann, Selskabet Bogvennerne, (© Katia Mann 1966)
- 'The Philosophy of Andy Warhol', Andy Warhol, Harvest Book
- 'Den æstetiske fordring', Carsten Juhl, Det Kgl. Da. Kunstakademi, 1994
- 'Modernisme', Jens Jørgen Thorsen. Fogtdal
- 'Kunst økonomisk set', Michael Møller og Niels Christian Nielsen, Gyldendal
- Per Højholt, Intethedens grimasser, Schönberg
- 'Genese', Michel Serres, Gyldendal
- 'Kritik af Dømmekraften', Immanuel Kant, [1790] 2000 (dansk oversættelse ved Carsten Juhl)
- 'Ambassadører', Informations forlag, 2001
- 'Tilværelsens ulidelige lethed', Milan Kundera, Gyldendals Paperbacks
- 'Vincent Van Gogh Breve', Berlingske Forlag
- 'Kunst og erkendelse', K.E. Løgstrup, Gyldendal
- 'The Mirror Makers', Stephen Fox, 1990, Univ. of Illinois Pr (1997)
- 'Tænk på en ny måde' (originaltitel: "Lateral thinking for management"), Edward de Bono, 1971
Børsens Bog
- 'Palle alene i verden', Jens Siggsaard, illustreret af Arne Ungermann, Gyldendal, 1942
- 'Faster', James Gleick, Pantheon.
- 'Van Gogh Samfundets selvmurdede', Antonin Artaud, i udvalg ved Peter Laugesen, Arena

Tidsskrifter, kataloger & andre artikler:

- Øjeblikket #35/36, sommer/efterår 98
- 'Hvad er et museum?', Per Aage Brandt, 'Nordisk Museologi', 1995-1
- 'Art babes i Galleri Out', Politiken 11 marts 1995, Levende lørdag side 4
- 'The catalog of Oslo and the social design', Fos, udgivet af PARS Elektronik, feb. 2000
- Jyllandsposten i forbindelse med en EXIT
- Review, april 1, 1999, tema nr. 'What is art?'
- Weekendavisen, interview med Ernst Gombrich, 30.12.99 - 6.01.00
- Programtekst til tidsskriftet 'Vouloir', Lille 1926 – upubliceret og forfattet sammen med Michel Seuphor (Oversat fra Serge Lemoine, 'Mondrian et De Stijl, Hazan, Paris, 1987 af Carsten Juhl)
- Politiken, interview med Micheal Brammer, 19.02.00
- Jyllands-Posten, 'På spring' interview med Lene Stæhr, 28 juli 1998, Kunst og kultur side 1

Websites:

<http://www.kopenhagen.dk>

<http://www.sociology.org/content/vol003.003/roberts.html> ('The Postmodern Condition', Jean François Lyotard, 'Rereading Lyotard: Knowledge, Commodification and Higher Education'), Electronic Journal of Sociology (1998) ISSN: 1176 7323,

<http://www.geocities.com/SoHo/Museum/4686/work.html>

<http://www.multimedia.au.dk/mmaest/AnalysestrategierI.htm> ('Analysestrategier I') forelæsningsmanuskripter v. Kjetil Sandviks, amanuensis, Multimedieuddannelserne ved Århus Universitet

Musikliste:

'Anarchy in the U.K.', Sex Pistols, Oktober 1977, WEA/Warner Brothers