

## When form becomes attitude

Lars Bent Petersen

“Er det ikke desperat optimisme at tale om kunst, naar verden omkring os er paa bristepunktet? Det ene land sluges af det andet, og folk maa flygte fra deres egen jord og søge ly hos andre nationer. Det nationale gøres til det alt overskyggende, større end det menneskelige. Saa synes man, det vigtigste maa være at kæmpe for, at det menneskelige kan faa sin ret igen. Det er *humanismen* i egentligste forstand, kampen staar om, lige og menneskelig ret for alle.

Midt i de forrygende samfund lever kunstnerne, og de gør paa deres vis en indsats for frihed og humanisme. Samfundene er uensartede og skilt i skarpt delte grupper, og kunsten er derfor heller ikke en klar helhed. Men det meste af den gaar over paa demokratiets side. Den kan spænde fra naturalisme til abstraktion, det er lige meget, næsten alle kunstnere er klar over, at friheden er dem en livsfornødenhed. Allerede i 1933 saa mange, at politik i det store hele var for eller imod folkets undertrykkelse, og i efteraaret 1937 blev det for alvor tydeligt for kunstnerne, at der var en dyb sammenhæng i kulturen, dengang den moderne stil i maleri og skulptur skulde udslettes i Tyskland. Den havde været udsat for angreb før, ikke af kritisk saglig art, men af mental, og man fik det indtryk, at aktionen sydpaa blev modtaget med en vis tilfredshed herhjemme af dem, der altid havde set reaktionen som det ophøjede fremskridt.”

For saa vidt er det vel forstaaeligt nok. Tænk hvordan vi andre vil have det, naar det engang puster den rigtige vej for det, der virkelig er fremskridt i kunsten og landevinding for humanismen.”<sup>1</sup> □

Sådan beskriver den danske maler og børnebogsforfatter Egon Mathiesen nogle af de fordringer kunsten, kunstneren og ikke mindst verden står overfor i essayet “MALERIET” fra 1939. At sammenligne den politiske og kulturelle situation i Europa i trediverne med verden i dag kan måske virke som en urimelig og tendentiøs sammenligning. Men Danmark er i krig, og der er folk der flygter på tværs af landegrænser, presset af krig, ufrihed og fattigdom. Det ville heller ikke være helt sandt, hvis man påstod at det nationale ikke længere udgjorde et væsentlig emne på den politiske dagsorden. I 1939 stod det meste af Europa foran en verdenskrig, genocide og ødelæggelser af nærmest ufattelige dimensioner. Med den historiske viden vi har om tiden efter 1939, kan det vel - forhåbentligt - ikke siges at stå helt så slemt til i dag.

Når man læser Egon Mathiesens essay i dag, er der unægteligt spørgsmål i teksten, der desværre virker sørgeligt aktuelle i dag. Fordringer som kunsten, kunstneren og verden stadig står overfor. Hvad kan kunsten eller maleriet i denne sammenhæng og giver det overhovedet mening at beskæftige sig med kunst, hvad enten man er kunstner eller beskuer? Kunst og kunstnerisk aktivitet som vi forstår det i dag, er en uadskillelig del af en europæisk fortælling om frihed. Det er her ikke væsentligt at skelne mellem god eller dårlig kunst, kedelig eller spændende, eller hvilke andre ord man måtte ønske at beskrive og validere sine kunstoplevelser med.

Individuel og politisk frihed er to nødvendige betingelser for, at det vi taler om som moderne eller samtidskunst kan forekomme. En hvilken som helst kunstproduktion i dag, kan ikke sætte sig ud over dette historiske vilkår, uanset om der er tale om politisk, kritisk, formel eller nogen anden kunst. Enhver kunstnerisk gestus vil derfor kunne ses som en politisk betinget og politisk handling.

Dette er en væsentlig præmis, hvis man som beskuer skulle stille sig det ikke urimelige spørgsmål, om hvorfor kunsten ikke ønsker at kommunikere om andet end sig selv, udelukkende interessere sig for formelle problemer, som kan forekomme så uendeligt ligegyldige i en verden præget af finanskrise og skandaler, fattigdom, intolerance og egoisme.

Svaret - hvis der er et - er hverken simpelt eller entydigt uden problemer. Virker det ikke helt håbløst at vende tilbage til spørgsmålet om humanisme eller menneskets vilkår om man vil? Denne humanisme der stort set har været fraværende i al væsentlig kunstkritik siden Greenberg og i særdeleshed har været fraværende i konceptuelle praksisser og italesættelser. For en god ordens skyld må jeg her indskyde, at jeg ikke tror at kunst kan løse sociale og økonomiske problemer. Den tyske politiske tænker Hannah Arendt beskriver blandt andet i "The Origins of Totalitarianism" hvordan ligegyldighed, eller ønsket om (ansvars)frihed fra det politiske og frihedsbegrebernes principper generelt, er en forudsætning for totalitære styreformer.

Kunsten, den moderne og samtidskunsten, opererer ikke i en sådan ligegyldighed og ansvarsfrihed, og det er en del af dens historiske opgør at være bundet af andre regler end dens egne. Den frihed det giver kunstneren, er som Egon Mathiesen argumenterer en del af "demokratiets kultur" og historie. Den kunstneriske frihed kan ikke adskilles fra den politiske, da de er en del af en fælles historie. Dette gav også beskueren en frihed, retten til at tænke selv, til selv at skulle opleve på baggrund af egne erfaringer og tage stilling til det oplevede, uden at være bundet af regler. Det er ikke altid let, hverken som menneske eller beskuer at håndtere denne frihed. Det kræver ofte forudsætninger der ikke nødvendigvis er transparente i det værk man står overfor eller i, hvis der er tale om installationer. Men det er en nødvendighed i et demokrati at kunne forhandle denne situation, uanset om det er et kunstværk eller et politisk spørgsmål man står over for.

Når man som beskuer møder, eller rettere, bevæger sig ind og rundt i installationen "Color State", er det første man møder rummet. Det er muligt det opleves som om blikket først møder farven i form af pigment rørt op i en binder, maling, men at kroppen er i rummet er en nødvendighed for at blikket kan registrere de farver og former der afgrænser og definerer rummet. Det er ikke et maleri vi møder som beskuer, men en installation, selvom det umiddelbart deler en række karaktertræk med maleriet. En installation skal her forstås som et rumligt værk der udspiller sig med beskueren som centrum.

Det kan synes som en trivialitet i dag at påpege den forskel der ligger i installation som forskellig fra det klassiske, modernistisk møde med værket. I en klassisk modernistisk optik møder beskueren individuelt værket, der er afgrænset fra andre værker, i øjenhøjde, positioneret foran værket i en "passende" afstand, dikteret af værkets skala. Et møde der på trods af at det er i

øjnehøjde ikke er et egalt møde og aldrig kan blive det, da værket og beskueren er i hver deres tid, der godt nok mødes i betragtningens øjeblik. Men det modernistiske værk eksisterer både ideologisk og i praksis uden for, i en transhistorisk tid, der flyder gennem alle tider, registeret af og i kunsthistorien. I praksis fordi den danske museumslov forpligter danske museer til at opbevare og konservere indkøbte værker evigt.

Installation derimod er altid temporær og spatial. Den er midlertidig og steds-specifik bundet, enten betydningsmæssigt, arkitektonisk eller begge dele, til det sted den er. Installation deler hermed et væsentligt vilkår med beskueren, hvis liv altid er temporært, bundet til tid og sted. Heri ligger der en væsentlig distinktion mellem et klassisk modernistisk blik på maleriet, værket, selvom der som i "Color State", i stor udstrækning, arbejdes med et billedplan og en overflade der er ren materiel, som vi kender det fra et klassisk modernistisk maleri.

Den materielle overflade er bogstavelig. Det skal forstås helt konkret som farve eller farver, bestående af pigment rørt op i en lim, applikeret i forskellige mønstre eller former på en flade. Billedplanet der er skarpt adskilt fra overfladen derimod er en fiktion, en optisk illusion, genereret i beskuerens møde med den tørre pigment på flade, eller i det her tilfælde væggen. Hvor skarpt adskilt, konceptuelt, disse to planer end er, er de ikke desto mindre helt afhængige af hinanden, fordi det netop er her i dette møde, at det konkrete materielle møder det mentale optiske.

Der gives mange forskellige formelle greb og kompositoriske metoder, til at flytte beskuerens blik rundt imellem billedplanet og overflade. Af disse er fejlen en af de væsentligste og vanskeligste. Ikke bare fordi det vil være en selvmodsigtelse at udvikle en fejlens metodik, men også fordi fejlen let bliver en kunstnerisk og menneskelig kliche. For at undgå disse konnotationer vil det måske give mere mening at bruge et begreb fra computerindustrien og særligt computerspillet. Her opererer man med begrebet en glitch. En glitch opstår på baggrund af en programmeringsfejl eller en kortlivet fejl i et system. Den kan producere uintenderede resultater eller adfærd i softwaren, i form af eksempelvis grafikfejl, eller direkte systemsammenbrud. I et computerspil kan en glitch for eksempel vise sig i form af en grafikfejl, hvorved man kan bevæge sig uintenderet direkte gennem en væg til en ny lokalitet, der ikke er der, eller burde være der. På samme måde kan en glitch, imellem værkets materielle overflade og det virtuelle billedplan, udgøre den nødvendige membran der giver beskueren mulighed for at bevæge sig mellem de to planer. Det er netop i denne glitch eller fejl, at værkets muligheder lukker sig op. Det er gennem denne "programmeringsfejl", som er en konsekvens af alt det der ikke kunne forudses, at beskueren møder det der ikke er intenderet, det uventede. Det er her værket bliver nærværende og hvor det menneskelige vilkår, eller mennesket bliver synligt.

På samme måde bliver standuret, der er placeret i det første eller sidste rum alt efter hvilken vej man bevæger sig igennem udstillingen, et centralt motiv i installationen. Dette ur er ikke bare det vi kender fra hollandske vanitasmotiver, hvor det konstant skal minde os om vores forestående død, selvom det også er del af dens symbolske betydning, men snarere et ur lånt hos surrealismen. Et på alle planer "outmodet" objekt. Et objekt der ikke længere er moderne, men

outmoded, "som fem år gamle kjoler", som Walter Benjamin beskriver det i essayet "Surrealisme"<sup>2</sup>.

Dette outmodede objekt, standuret, fungerer her som en glitch mellem fortiden og nutiden. Standuret accentuerer hastighed i den temporære oplevelse af et objekt der har været moderne og en selvfølgelig del af en kulturel selvforståelse, men som nu fremstår gammelt og kitchet, afløst af nyere og mere fashionable objekter. Standuret er samtidigt det punkt der afsætter en nødvendig menneskelig skala i "Color State" monumentale planer og flader, for at vi som beskueren kan forhandle den frihed, som værket tilbyder. En frihed der er politisk, ikke bare fordi, den er en del af de historiske forudsætninger for at værket er til, men fordi det fordrer at vi, som beskuerer, forvalter denne historiske arv til at tænke selv, som mennesker. □ □

<sup>1</sup>Egon Mathiesen, i *Maleriets vej*, Gyldendal 1946, København.

<sup>2</sup>Walter Benjamin, "Surrealisme", 1929 i "Reflections". Schocken 1986