Else Marie Bukdahl

Ændringer i kunstverdenen i de sidste 25 år Set i et institutionelt perspektiv

At afdække de ændringer, der er sket i kunstverdenen i de sidste 25 år, og fortolke dem i et institutionelt perspektiv – er et stort lærred at blege. Jeg vil derfor i denne sammenhæng indskrænke mig til at fremkomme med nogle generelle bemærkninger, der vil blive belyst gennem en oversigt over de vigtigste nydannelser og opbrud i billedkunsten i de sidste 25 år.

I. Forholdet mellem de naturvidenskabelige, filosofiske og æstetiske nydannelser og de forskellige nybrud i kunstarterne.

1. Kunstens møde med verden, uden teoriens refleksionsfiltre.

Man kunne tro, at en skildring af de forskellige nydannelser i naturvidenskab , filosofi og æstetik kan forsyne os med en række af de ideer, fortolkningsnøgler og kodeord, der er nødvendige for at kunne indkredse kernen i de nybrud, der er dukket op i de sidste 25 års kunst, musik og litteratur. Men det er kun delvist rigtigt. Det er klart, at der er mange knudepunkter, hvor nybruddene i kunstarterne og nydannelserne i de øvrige vidensområder har krydset hinanden. I en række til-

De estetiska vetenskapernas utveckling i Norden

fælde har nydannelserne i disse vidensområder endog virket som den dynamo, der har fået nybruddene i kunstarterne til at folde sig ud. Men i andre tilfælde er nybruddene inden for billedkunst, litteratur, musik, arkitektur i langt højere grad blevet udviklet på deres egne præmisser. Kunstnerne har kun kunnet få øje på få dialogpartnere og inspirationskilder i de æstetiske og filosofiske discipliner. De nyorienteringer, der er udtrykt i deres kunstneriske aktiviteter er derfor først og fremmest resultater af kunstnernes eget direkte møde med en verden, der er under stadig forvandling. De opbygger selv de teorier, der belyser snart deres egen kunstneriske praksis, snart selve det billedkunstneriske opbrud , de har har været med til at skabe. En vigtig del af de æstetiske eller teoretiske nydannelser, der er frembragt i de sidste 25 år er skrevet af kunstnerne selv. Men deres indsatser er først på et meget sent tidspunkt blevet analyseret i universitetsmiljøerne. Dels fordi de blev anset for at være uakademiske, dels fordi de akademiske miljøer var optaget af at bearbejde andre æstetiske og filosofiske teorier, der rummede orienteringer og problemfelter, der ikke korresponderede med nybruddenes intensitetspunkter. Den akademiske interesse i 1968 og i de følgende år for de ny-marxistiske teoridannelser er et typisk eksempel. Denne teoridannelse har ikke grebet vitalt ind i den kunstneriske skabelsesproces. Den har derimod præget kunstnernes holdninger og politiske synspunkter, men det er en anden historie.

Netop fordi adskillige af de nybrud, der er skabt i musikken, litteraturen og billedkunsten i de sidste 25 år, er resultater af direkte konfrontationer med omverdenen, afdækker de orienteringer eller skaber kunstneriske registre og regler, der er ganske anderledes end de kendte. Disse nybrud har ofte på et ofte meget sent tidspunkt fået en plads i universiteternes æstetiske debat.

2. Kunstnernes forarbejdninger af videnskab, æstetik, teknik og materialer.

I de tidsafsnit i de sidste 25 år, hvor kunstnerne, musikerne og digterne støder ind i samtidens eller i tidligere tiders vidensområder, foregår bearbejdningen af denne viden på en anden måde og med et andet sigte end på universiteterne. Kunstnernes optagethed af videnskabens og fi-

losofiens indsigter er endda meget nært knyttet til deres arbejde med at få fat i et omfattende billede af verden, udvide klangrummet, nuancere deres oplevelser og erfaringer eller give ny inspiration til og et nyt fundament for deres eksperimenter med deres kunstarts særlige virkemidler. I den kunstneriske skabelsesproces er der ofte et fletværk af næsten organiske forbindelser mellem viden og kunnen, mellem indsigt og eksperiment.

Men de kunstnere, der har skabt markante nybrud i de sidste 25 år, er ikke optaget af de samme vidensområder og vurderer heller ikke den teknologiske tradition på samme måde.

I denne sammenhæng vil vi nøjes med at give eksempler på kunstnernes forhold til naturvidenskab og teknologi, fordi det er et mindre kendt emne. I oversigten over de billedkunstneriske nybrud vil dog også de æstetiske og filosofisker teoridannelser blive inddraget.

Hvor forskellige musikere og billedkunstnere end er, har de det tilfælles, at adskillige af dem har været inspireret af, ja, direkte forarbejdet de nydannelser, der siden 60'erne har præget både den teoretiske naturvidenskab og den voldsomme teknologiske udvikling, såvel den traditionelle teknologi som informationsteknologien.

3. Eksempler på musikernes bearbejdninger af nydannelser inden for den teoretiske naturvidenskab og den teknologiske udvikling.

I forbindelse med musikfestivalen *Wien modern* (1988) blev der arrangeret en diskussion med den moderne musiks nyskabende komponister: Ligeti, Rihm, Kurtag, Boulez, Nono (diskussionerne er trykt i *Österreichische Musik Zeitschrift*, Jg. 44/6, Mai 1989, p. 273 ff.). På en udstilling, arrangeret af fraktalgeometrikerne Richter, Peitgen og andre medarbejdere, blev Ligeti optaget af, hvad han kalder "*patterns* im Raum", især Mandelbrots fraktale mønstre. Arbejdet med fraktalgeometriens komplekse dynamiske systemer, hvor det enkelte element spejler helheden og omvendt, "haben sich," bemærker Ligeti, "in meinen kompositorischen Vorstellungen verbunden und führten mich zur Ausarbeitung komplexer musikalischer Strukturen" (op. cit. p. 280). Mødet med fraktalgeometrien har ikke blot inspireret Ligetis

musik. Det har også sat tydelige spor i selve den formdannede proces. Men strukturer, der svarer til de fraktale bevægelser, har eksisteret i musikken længe før 80'erne. Et karakteristisk eksempel er Per Nørgårds "uendelighedsrække", der præger *Canon* (1970-72). I sin bog, *Per Nørgårds musik. Et verdensbillede i forandring*, 1986, har Jørgen I. Jensen fortolket dette træk således: "Selve søjlen ned gennem de forskellige systemer er identisk med overtonerækken i opadgående bevægelse, hvis toner svarer til bestemte toner i uendelighedsrækken" (p. 102). Afvejelse af tid og rum er komponistens problem. Musik er – i lighed især med skulptur – rumligt tænkt. Derfor har komponisterne og billedkunstnerne et særlig skarpt blik for den nedbrydning af det klassiske rum, der længe har banet sig vej frem.

Også den teknologiske udviklings betydning for musikken er meget iøjnefaldende. Det gælder især informationsteknologien, der for alvor udvikles kraftigt i 80'erne. Dette problem har Geir Johnson analyseret i en artikel, "Elektronik, periferi, fornyelse – omstillingsprocessen i 80'ernes musik" (*Ballade* 2/3, 1988, p. 91 ff.). Han er overbevist om, at informationsteknologiens udvikling i 80'erne har skabt en helt ny udvikling i den seriøse musik. Han fremhæver især følgende træk:

(a) Komponisten kan selv – på grund af de teknologiske hjælpemidler – få musikstykket frem fra idéplan til det færdige resultat.

(b) Naturvidenskabelige greb og tolkningsmodeller trænger dybt ind i musikverdenen.

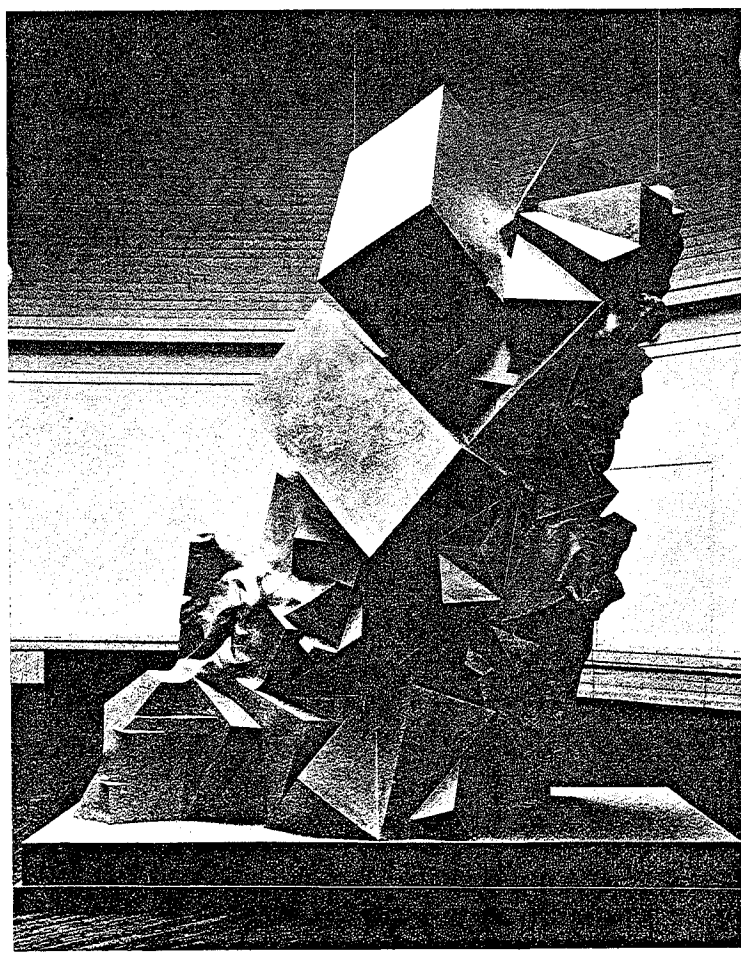
(c) Den auditive lydkultur er blevet drastisk ændret. I 50'erne er den overvejende akustisk, i 60'- og 70'erne elektrificeres lydbilledet, i 80'erne hersker det syntetisk producerede lydbillede. Et musikstudie af i dag ligner en tegnestue. Det kan føre til en for høj abstraktionsgrad – "øret" får måske en for lille plads.

4. Eksempler på billedkunstens bearbejdninger af nydannelser inden for den teoretiske naturvidenskab og den teknologiske udvikling.

I billedkunsten har der altid været en vekselvirkning mellem den videnskabelige erkendelse og den kunstneriske erfaring; men denne veksel-

virkning har ikke altid været lige intens og stærk. Det er den blevet i de sidste 25 år, hvor der er sket så mange markante nydannelser inden for videnskab og teknologi. Hertil kommer, at der netop i denne periode er blevet udviklet en lang række nye materialer og forarbejdningsmåder.

Alle billedkunstnere arbejder med rum- og fladeproblemer, og derfor har en ikke ringe del af dem opmærksomt fulgt udviklingen inden for den teoretiske videnskab. Det gælder især nedbrydningen af det klassiske rum, de forskellige tolkninger af forholdet mellem kaos og orden og afdækningen af de uforudsigelige strukturer. Bearbejdninger af disse indsigter har ført til skabelsen af nye formkategorier, rumformationer og relationer mellem kunst og omgivelser.



(Fig. 1) Hein Heinsen. *Skulptur 1987.* Statens Museum for Kunst, København.

Hein Heinsens *Skulptur 1987* (fig. 1) er et eksempel på en skulptur, der afstikker forbindelseslinier til disse problemfelter samtidig med, at den markerer, at ordet og billedet aldrig kan dække hinanden. I denne skulptur træder formernes fraktalisering tydeligt frem; den ene proces afføder den anden. Nogle er i stor skala, andre er små og umærkelige. Der er glidende overgange fra det ene niveau til det andet. Der er ingen sammenhængende overordnet styring, men en uendelighed af processer og greb, der kan betragtes som analogier til dem, der dukker op i et fraktalbillede.[1]

Men *Skulptur 1987* forholder sig rst og fremmest til stedet og rummet. Eller som Hein Heinsen selv har udtrykt det: "Hvordan skabes rummet, og hvilken betydning har skulpturen som rumdannede. Det kendte man også i den traditionelle skulptur, hvor man f.eks. diskuterede, hvor stor rytterstatuen skulle være i forhold til Amalienborgs Slotsplads. I dag er problemet, hvordan skulpturen kan anbringes i rummet uden at blive opslugt af kulturens almindelige strøm, som nedbryder alle betydninger."[2]

Den teknologiske udvikling har givet kunstnerne mulighed for at bruge nye redskaber og maskiner. Tænk blot på, hvad der er sket inden for stålindustrien. I de sidste tyve år er der hele tiden kommet nye materialer og forarbejdningsmetoder, som kunstnerne har brugt til skabelsen af deres værker og som har givet dem mulighed for at finde frem til nye former og plastiske registre. Det man kalder "plast og plastforarbejdning" rummer således en ny bred vifte af kunstneriske, fortrinsvis skulpturelle udtryksmuligheder, som især 80'ernes billedhuggere har arbejdet meget med.[3]

---

1 Se H.O. Peitgen og P.H. Richter, *The Beauty of Fractals*, Berlin 1986, p. 1 ff. og Else Marie Bukdahl, "Kunstens og videnskabens billeder", *Profil*, 1, 1989, p. 16-23.

2 Se "Hein Heinsen, Afsked med det klassiske værk. En samtale med Lars Morell", *Skala*, nr. 17/18, 1989, p. 37.

3 Eksempler på billedhuggernes bearbejdninger af nye materialer, se kataloget til *Ytkraft. Ung dansk skulptur*, Malmö Konsthall 19. august-8. oktober 1989. Det drejer sig om følgende skulptører: Henrik Bjørn Andersen, Søren Jensen, Elle Klarskov Jørgensen, Truls Melin, Øivind Nygård, Morten Stræde, Elisabeth Toubro og Karin Westerlund.

Et billedkunstnerisk værk rummer et netværk af betydninger, som bliver tydeliggjort gennem det fintmærkende relationsnet mellem de enkelte billedelementer. Den billedkunstneriske aktivitet er derfor – i lighed med den verbalsproglige – en betydningsskabende proces, men så hører ligheden også op. Det billedkunstneriske sprog har en særegen fylde, stoflighed og intensitet. Det er begrænset – ikke af et alfabet – men alene af de tekniske, materialemæssige muligheder. Kunstværkets dybde, dets vingefang, men også dets betydninger er afhængig af kunstnernes evne til at finde frem til nye formkategorier, regler for billeddannelse, materialer og tekniske metoder. Gennem studier af de sidste 25 års billedkunst kan man faktisk få fat i vigtige aspekter af samfundets produktionsmåder, fremkomsten af nye materialer, men bearbejdet på en sådan måde, at de indgår i den billedkunstneriske betydningsskabende proces og bliver eet af de medier, ved hjælp af hvilke der afstikkes nye orienteringspunkter og tænkemåder.

5. Digternes forhold til naturvidenskabens teorier og til teknologien.

Komponisternes og billedkunstnernes bearbejdninger af naturvidenskab og teknologi greb dybt ind i selve den formskabende proces. Ordkunstnernes optagethed af disse to vidensområder sætter ikke sådanne mærker, og er heller ikke så intens. Der er i højere grad tale om, at en viden om disse emner indgår i digternes omverdensorientering, livstolkning eller tidskritiske synsvinkler. Til gengæld griber filosofiske og æstetiske synsvinkler dybt ind i skriftprocessen og den sprogskabende aktivitet. Således f.eks. J. Derridas analyse af skriftens selvstændiggørelse. I dansk digtning kan denne inspiration fortrinsvis spores hos de lyrikere, der har forladt den konkrete poesis positioner. Således f.eks. Peter Laugesen, Henrik Nordbrandt og Per Aage Brandt.

Når det gælder litteraturens forskellige genrer, har de humanistiske fakulteter udviklet meget fintmærkende fortolkningsredskaber. Til gengæld er de analysemetoder, de har udarbejdet til fortolkning af musik og billedkunst mere endimensionale. Det skyldes uden tvivl, at der er så mange sider af musikkens tonesprog og billedkunstens formsprog, der bygger på helt andre forudsætninger og principper end ver-

balsproget, og derfor kan være vanskelige at fortolke for de ofte litterært orienterede humanistiske fakulteter. Hertil kommer, at forståelsen af billedkunstens og musikkens formskabende processer og betydningsskabende kraft er tæt knyttet til en forarbejdning af en viden eller en indsigt, der er skabt i andre fakulteter end det humanistiske, i andre institutioner eller ude i det pulserende kunstliv.

De humanistiske fakulteters diskussioner og tolkninger af de nybrud, der er dukket op i billedkunst og musik i de sidste 25 år, kan have en litterær overvægt. Det skyldes, at begge kunstarter i så høj grad er optaget af at afstikke nye tænkemåder eller skabe et nyt klangrum, der til dels er opstået gennem personligt farvede bearbejdninger af nye indsigter i teoretisk videnskab eller teknologi. Det er derfor ikke ualmindeligt, at de naturvidenskabsmænd, der i øjeblikket skaber nybrud inden for deres område, ofte er optaget af de forskellige nydannelser i musik og billedkunst. De forskellige nybrud fik ofte en krank skæbne på institutionerne i 60'erne og i 70'erne. Det skyldtes som regel, at institutionernes og kunstnernes interessefelter lå langt fra hinanden. Enten fordi institutionerne var blevet traditionens forsvarere, eller fordi de arbejdede med filosofiske og æstetiske teorier, der var helt forskellige fra dem, der var i fokus hos nybruddenes repræsentanter. Som eksempel kan man anføre det lille danske tidsskrift *ta'*, der blev skabt i 1967-68, netop i ungdomsoprørets tid, men som fremkom med andre ideer om forholdet mellem kunst og samfund end dem, der blev diskuteret på institutionerne.[1]

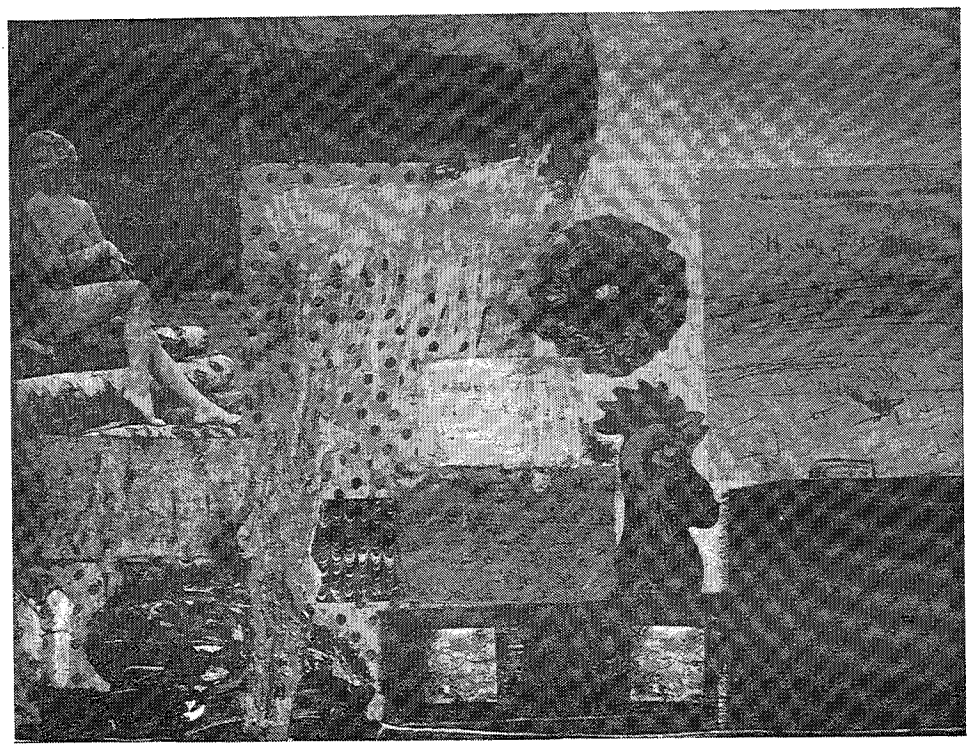
Man kunne have forestillet sig, at det ville have været frugtbart, hvis der i slutningen af 60'erne og i 70'erne havde været en mere livlig dialog mellem institutionerne og de forskellige grene af kunstlivet. Først i 80'erne begynder en sådan dialog at tage form. Man kan fornemme, at institutionerne er blevet bedre til at lytte og se. De er blevet hurtigere til at få øje på, fortolke eller kritisere nybruddene. Men heller ikke i dag er universiteterne særligt lydhøre over for forskellen mellem kunstnernes egne tolkninger af den skabende proces, kunstens vilkår og omverdens egenart og de akademiske analyse af

[1] Se E. M. Bukdahl, "Opbruddet fra moderniteten og den postmoderne kunsts fremkomst", *Northern Poles*, København 1986, p. 371-372.

disse emner. Mere konstruktive dialoger mellem de akademiske miljøer og kunstens verden vil uden tvivl være berigende for begge parter. Adskillige universiteter har i de sidste 10 år indlemmet den skabende virksomhed i deres undervisning. Denne nydannelse kan skabe åbninger, men kun hvis der hele tiden er en fordomsfri og gensidig kontakt mellem de akademiske miljøer og kunstens verden.

"Viden og kunnen", videnskab og kunst, bør, som Leonardo da Vinci udtrykte det, "kunne gå hånd i hånd" i gensidig respekt for hinanden.

II. De vigtigste nybrud i billedkunsten i de sidste 25 år



(Fig. 2) Robert Rauschenberg. Uden titel. 1955. Jasper Johns' samling, New York

Disse generelle betragtninger over nydannelserne i de forskellige kunstneriske genrer, deres forhold til andre vidensområder og institutionernes fortolkninger af dem, vil i det følgende blive eksemplificeret gennem en oversigt over de vigtigste nybrud i billedkunsten i de sidste 25 år og de væsentligste af de faktorer, der har haft betydning for deres udvikling.

I. 50'er-kunstnernes forberedelse af de to følgende ti års mest markante nybrud.

Allerede i 50'erne havde en række enkeltkunstnere, især Jackson Pollock og Barnett Newman sprængt modernismens lukkede billedrum. De arbejdede, som Pollock selv udtrykte det, på at skabe en kunst, der var "uden begyndelse eller ende".[1] Barnett Newman distancerer sig især fra, hvad han kalder modernismens længsel efter en tabt enhedskultur og dens nostalgiske karakter: "Vi er ved at frigøre os fra de hæmsko, der hedder minder, associationer, nostalgi, sagn, myter eller hvad man ellers kan remse op af ting og sager, der har været det europæiske maleris rekvisitter."[2] Barnett Newmans værk *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), der består af en række røde serielle sekvenser, som principielt kan fortsætte i det uendelige og derfor giver en forestilling om det ubegrænsede, henviser således i stedet til det, Burke og Kant kalder "det sublime". Billedfladen er renset for alle sådanne typer penselskrift, der kan tolkes som sjælsudtryk. Men "det sublime" i dette værk er ikke alene dets afsløring af det, der ikke kan fremstilles, men kun antydes. "Det sublime er nu," siger Newman[3] , dvs. kunstværket er en enestående begivenhed, en handling eller det mærke i virkeligheden, der gør det synligt for os, at der er noget i vor verden, som ikke kan indfanges og som vi ikke har

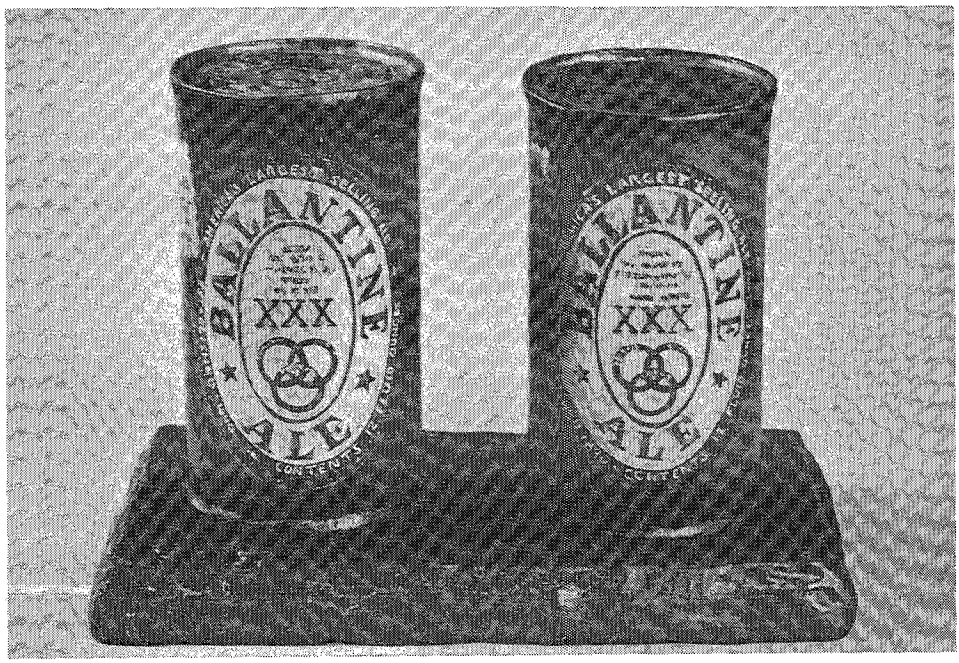
---

1 Jackson Pollocks kommentar til filmen *Jackson Pollock*, skabt i 1951 af Hans Nemuth og Paul Falkenberg.

2 Barnett Newman, "Det sublime er nu" , trykt i *The Tiger's Eye* (vol. I, no 3, marts 1948, p. 111), oversat fra amerikansk af C. og P. Hostrup-Jessen og udgivet i antologien, *Omkring det sublime*, red. Stig Brøgger, E.M. Bukdahl og Hein Heinsen, Det kongelige danske Kunstakademi, København 1985, p. 19.

3 Barnett Newman, *op.cit*, p. 16.

magt over. Netop denne åbning eller dette perspektiv får vidtrækkende konsekvenser i de følgende tiårs æstetiske tænkning og billedkunstneriske praksis.

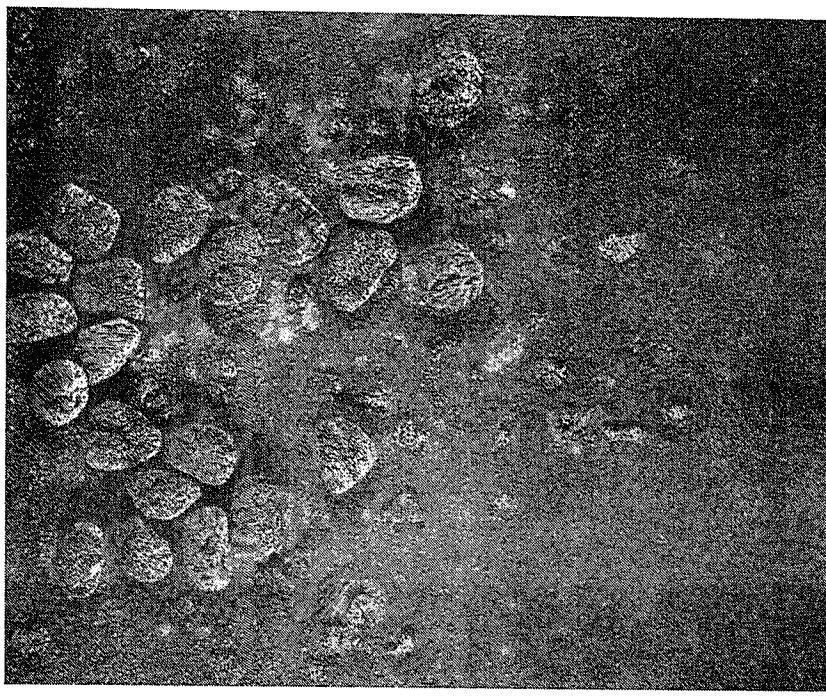


(Fig. 3) Jasper Johns. *Malet bronze II: Øldåser.* 1964. Kunstnerens samling, New York

2. Optakten til 60'erne og de første nydannelser: neodadaisme, assemblage og dialogen mellem kunst og virkelighed.

I slutningen af 50'erne og i begyndelsen af 60'erne oplever dadaismen, især Duchamps teori og praksis, en fornyet aktualitet. Denne inspiration gør sig tydeligt gældende i Robert Rauschenbergs "*combine*-billeder", hvor genstande fra virkeligheden, f.eks. den amerikanske ørn og en sandsæk, er anbragt under serielle billedfelter med abstrakte mønstre og fotografier. I andre arbejder er avisfotografier og forskellige elementer fra hverdagen kombineret med felter, der er trukket op med ekspressive penselstrøg (fig. 2). Gennem aflæsningen af disse billeder

tvinger Rauschenberg beskueren til at foretage de associationsspring og afdække de mange brudflader, der for ham at se er den moderne virkeligheds kendetegn. Også Jasper Johns' metalobjekter, bl.a. *Malet bronze II: Øldåser* (1964) (fig. 3) rummer henvisninger til Duchamps "ready mades". I sine malerier, f.eks. *Tre flag* (1958), anvender han det amerikanske flag, der – som han udtrykker det – er en "ting, sindet allerede kender", et hverdagens ikon, og derfor kan det åbne mulighed for nye bearbejdninger af forholdet mellem kunst og virkelighed og mellem hverdagens og kunstens tegnsystemer.



(Fig. 4) Yves Klein. *Blåt svamperelief RE 19.* 1958. Wallraf-Richartz Museum, Köln.

De europæiske neorealister kan betragtes som en parallel til de amerikanske neodadaister. De er blevet døbt "neorealister", fordi de i opbygningen af deres arbejder ikke alene bruger farver, men alle tænkelige materialer og genstande fra hverdagsvirkeligheden. I sit store værk *Blåt svamperelief* (1958) (fig. 4) har Yves Klein brugt ganske almin-

delige badesvampe, der er blevet mættet med blå farve og derefter fæstnet til fladen. I det blå, åbne billedrum, der er uden grænser, optræder de som kloder fra en ukendt del af kosmos.

Disse tre kunstnere åbner for nye fortolkninger af virkeligheden og afdækker uventede orienteringer, der praktisk talt ikke er inspireret af tidens dominerende strømninger i kulturens og videnskabens verden, men snarere foregriber dem.

3. Kritik og forarbejdninger af samfundets utopier og tegnsystemer.

(Fig 5) Andy Warhol. *Dick Tracy.* 1960. Gordon Locksley Gallery, Minneapolis

I popkunsten, der indtog en dominerende plads i 60'ernes internationale kunst, bliver modernismens billedkunstneriske og filosofiske grundlag revideret. Til gengæld bliver Robert Rauschenbergs og Jasper Johns' opbrud fra især den abstrakte ekspressionismes positioner videreudviklet. Popkunstnerne henter deres emner, materialer og teknikker fra den moderne teknologiske virkelighed og fra det forbrugersamfund, der netop udvikles voldsomt i 60'erne. De amerikanske popkunstnere, især Roy Lichtenstein og Andy Warhol, er først og fremmest optaget af at bearbejde den moderne virkeligheds mange tegnsystemer, som de

betragter som "samtidens myter". Ofte giver de en ironisk kommentar til forbrugersamfundets ikonografi, hvis strategier og forførelse, de afslører. Samtidig tydeliggør de et generelt træk i billedkunstens bearbejdning af samfundsvirkeligheden. Deres fortolkning af dette forhold er udtrykt ikke i repræsentationen – men i værkets processer, rum og strukturer. Rammerne for en ny tænkemåde afstikkes eller en konventionel synsmåde afsløres. Andy Warhols silketryk – bl.a. *Dick Tracy*, 1960 (fig. 5) – er et særlig tydeligt eksempel. Trykket er lavet på samme måde, som de professionelle arbejder med silketryk. Men Warhols bearbejdninger har en lang række forskelligheder, der ikke findes i de kommercielle silketryk. Beskuerne får derved en nuanceret viden om, hvorledes de billeder, de møder til daglig, er produceret, samtidig med at de får skærpet deres forståelse af det visuelle udtryks egne præmisser. Billedkunstens grundlag og egenart bliver problematiseret. Beskueren stimuleres til at stille spørgsmålet: hvad er det nu, jeg ser på? Han får efterhånden sans for, at igennem det billedkunstneriske sprog udstikkes der grænser for en ny tænkemåde. Det centrale betydningsplan flyttes fra figurationen eller fra repræsentationen til værkets netværk af processer, bearbejdninger og formelle nydannelser. Netop en bestræbelse, der sætter sig markant igennem i de følgende decenniers kunstproduktion.

4. Optisk kunst og kinetisk kunst – det nye visuelle rum.

Den optiske og kinetiske kunst bliver udviklet i samme tidsrum som popkunsten. I dens første faser er den tydeligt påvirket af en af modernismens fremtrædende retninger, konstruktivismen. Det afsløres tydeligt i Victor Vasarelys kunst, der sigter mod at fremkalde en psykologisk reaktion hos beskueren ved at eksperimentere med de optiske virkemidler (perspektivforskydning, illusion af bevægelse, osv.). Hans værker er bestemt af en drøm om at skabe en ny visuel virkelighed, en billedkunstnerisk utopi eller hvad han selv kalder en vision af "den nye stad – geometrisk, solbeskinnet og fuld af farver", hvor kunsten vil være "kine-

tisk, multidimensional og fælles. Abstrakt, naturligvis, og nærmere videnskaben."[1] Vasarely er overbevist om, at kunstens udvikling er afhængig af vor viden om genskabelse, mangfoldiggørelse og ekspansion.

Alene Nicolas Schöffer nedbryder for alvor den kinetiske kunsts afgrænsede rum og klart definerede utopi, og åbner derved vejen for skabelsen af både forskellige happenings og for "Land Art". I *Spatiodynamisk skulptur* arbejder han således med metalkonstruktioner, der er kombineret med lys, som reflekteres fra deres overflade og sendes videre gennem forskellige lag af farvet plastik.

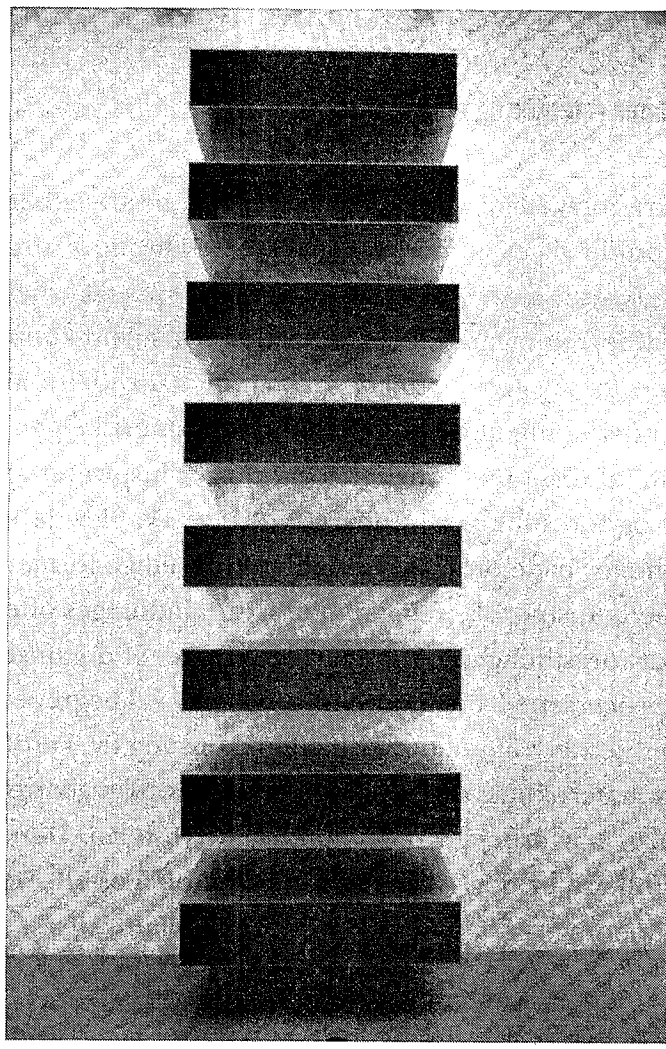
5. Happenings, installationer – teater og billedkunst.

60'ernes kunst er ud fra forskellige synsvinkler bestemt af bestræbelser på at fortolke og forholde sig til samtiden og ikke fortabe sig i sorg over, at tidligere tiders betydningshelheder er forsvundet. Men 60'ernes kunst er også præget af forsøg på at skabe nye relationer mellem kunst og publikum. Sådanne forsøg fører ofte til en markant udvidelse af kunstbegrebet og en udviskning af de enkelte billedkunstneriske genrers særpræg. De fleste af disse nye aktiviteter var meget inspireret af dadaisternes aktioner og forestillinger i Cabaret Voltaire. De blev døbt "happenings" og inddrager både ordets virkemidler, forskellige former for gestussprog og billedkunstneriske registre. Publikum inddrages ofte aktivt i opbygningen af forestillingen og indgår derfor som et organisk led i selve skabelsesprocessen. I en happening bliver værkbegrebet opløst og erstattet af et fletværk af relationer mellem kunst og liv, kunst og samfund, kunst og teater, kunst og musik. Adskillige popkunstnere, f.eks. Claes Oldenburg, har arbejdet med denne udtryksform. Dens mest fantasifulde fortolkere er dog Allan Kaprow og Wolf Vostell. De vidste godt, at en happening – i lighed med andre billedkunstneriske

1 Se Victor Vasarely i: *New Tendencies in Art*, London, 1966, p. 166-167.

genrer – ikke er velegnet som et politisk propagandamiddel eller til at indgå forskellige ægteskaber med den politiske, ideologiske tænkning. En happenings vigtigste sigte er at stimulere og aktivere de sider af menneskets personlighed, som den teknologiske udvikling har undertrykt: følelser, fantasi, kreativitet og spontanitet. At skabe et frugtbart vækstlag for kreativitet er en happenings overordnede sigte.

De tre skitserede nybrud udvikler sig uden synlige og direkte kontakter med samtidens videnskabelige, filosofiske og æstetiske nydannelser. Men der er til gengæld mangeligheds-punkter mellem deres billedkunstneriske tolkninger af omverdenen og de analyser af samfundet og den teknologiske virkelighed, som dukker op i 60'ernes kulturliv. Der er således iøjnefaldende paralleller mellem popkunstnernes billedmæssige registreringer af "den moderne myte" og Roland Barthes' senere strukturelle for-



(Fig 6) Donald Judd. *Uden titel.* 1968. County Museum of Art, Los Angeles.

tolkninger af det moderne industrisamfunds mytologier (*Mythologies*, 1969). Også Marshall McLuhans beskrivelser af informationssamfundets første faser i *Mennesket og Medierne* (1964) rummer et sidestykke til popkunstnernes samfundsforståelse.

Der er endelig affiniteter mellem den opfattelse af kreativitet, som er udtrykt i de forskellige happenings, og den fortolkning, som Herbert Marcuse har fremlagt i bogen om *Det éndimensionale menneske* (1964).

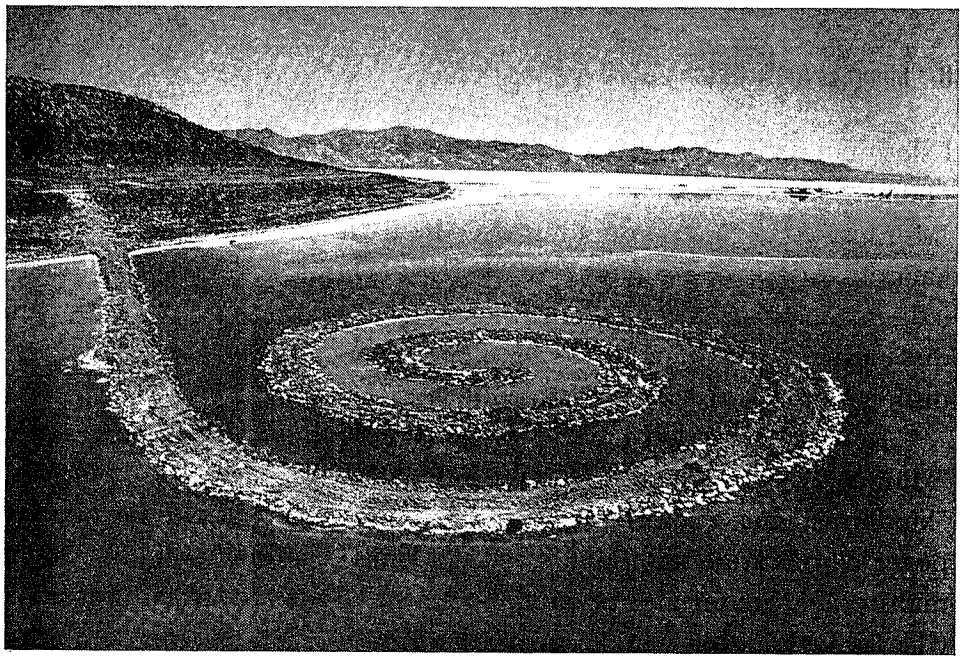
6. "Minimal Art", "Conceptual Art" og "Land Art".

I slutningen af 60'erne dukker tre nybrud op i kunstlivet, der kommer til at præge de kunstneriske orienteringer i 70'erne. Det drejer sig om "Minimal Art", "Land Art" og "Conceptual Art". De fortrinsvis amerikanske kunstnere, der har skabt disse tre nybrud, arbejder med de billedkunstneriske virkemidlers særlige betydningsskabende kraft. Gennem disse tre nybrud kanaliseres et meget markant opbrud fra modernismens æstetik og filosofiske grundlag.

Den kunstneriske aktivitet, som Richard Wollheim i 1965 gav navnet "Minimal Art", er skabt af Donald Judd, Carl Andre og Robert Morris. "Modernismens" hierarkiske strukturer er afløst af serielle forløb, der peger på det åbne rum, det, som ikke kan vises, "det sublime". "Minimalisternes" materialer er præfabrikerede. Tætte forarbejdningsspor ville forflygtige den visuelle form og forholdet mellem rum og objekt. "Minimal Art", f.eks. Donald Judds objektserie fra 1968 (fig. 6), formidler ingen budskaber – men stimulerer beskueren til at opfatte forløbet af objekter ud fra forskellige positioner og under varierende omstændigheder, hvad angår lys- og rummæssige sammenhænge. Derved får beskueren mulighed for at gribe "mønstret i sin egen tilværelse, der (...) er bestemt af omgivelserne". Netop fordi "Minimal Art" ikke er orienteret ud fra et centrum, får den en dynamisk rumskabende virkning, vender beskuerens opmærksomhed mod omgivelserne og vil, som Robert Morris udtrykker det, "få samfundsmæssige konsekvenser, hvoraf

ingen er negative".[1] Igen et eksempel på, at de visuelle registre angiver konturerne af en nytænkning, som det er beskuerens opgave at fortolke.

I "Land Art" er kunstnerens materialer selve naturen. Robert Smithsons spiralformede mole, *Spiral Jetty* (1970) (fig. 7) er ligefrem formet som monumentale indgreb i naturen. Hans kunstneriske aktivitet resulterer dog ikke i skabelsen af værker, der har evighedsværdi. De bliver ramt af tidens tand, men rummer til gengæld pejlinger mod det uendelige og tilværelsens "urgrund". Gennem sine projekter, f.eks. lufthavnen i



(Fig. 7) Robert Smithson. *Spiralmole.* 1970. Great Salt Lake, Utah, U.S.A.

Dallas, får Smithson, som han selv udtrykker det, mulighed for at bekæmpe "teknologien som en værdi i sig selv. Det opfatter jeg som politisk. Det er ikke nødvendigvis et spørgsmål om at smide med brosten. Jeg mener man kan være lige såhvor den virkelige magt befinder sig."[2]

---

1 Se Robert Morris, "Notes on Sculpture", II , Artforum, oktober 1966, p. 22.

2 Radiosamtale mellem Robert Smithson, Stig Brøgger og Erik Thygesen i Danmarks radio i oktober 1969, renskrevet og udgivet i katalogen til *Robert Smithson. Skulptur/tegninger*, Louisiana, 25. august - 7. oktober 1984, p. 15.

Samtidig angriber han også effektiv i sit arbejde med at infiltrere de store industriforetagender, "den idealistiske kunstopfattelse", der har resulteret i foragt og ødelæggelse af naturen, idet man har adskilt "den smukke form" fra slaggerne.

Hverken Donald Judd, Robert Morris eller Smithson var optaget af 68-generationens frigørelsesprojekt og utopitænkning. De arbejdede i stedet for på at fortolke relationerne mellem samfund og kunst ud fra billedkunstneriske principper. Gennem deres *eget medium* afslørede de nye tænkemåder og forståelsesrammer." Konceptkunstnerne", f.eks. Joseph Kosuth, opfatter kunsten som en parallel til videnskaben, en idéskabende aktivitet, der kan pege på nye hjørner, der kan gøres til genstand for kunstnerisk bearbejdning.

Under disse tre opbrud gennemgår kunstbegrebet markante ændringer og udvidelser. Nye frugtbare dialogsituationer med de andre vidensområder bliver etableret, især med sprogvidenskaben (strukturalismen) og naturvidenskaben (entropiloven). De minimalistiske værker og de omfattende "Land Art"-projekter viser, at der nu er kommet sprækker i rationaliteten og at uforudsigeligheden begynder atblive et vilkår for både kunst og videnskab. Betydning og mening er ikke mere givet på forhånd, men skabes under selve processen.

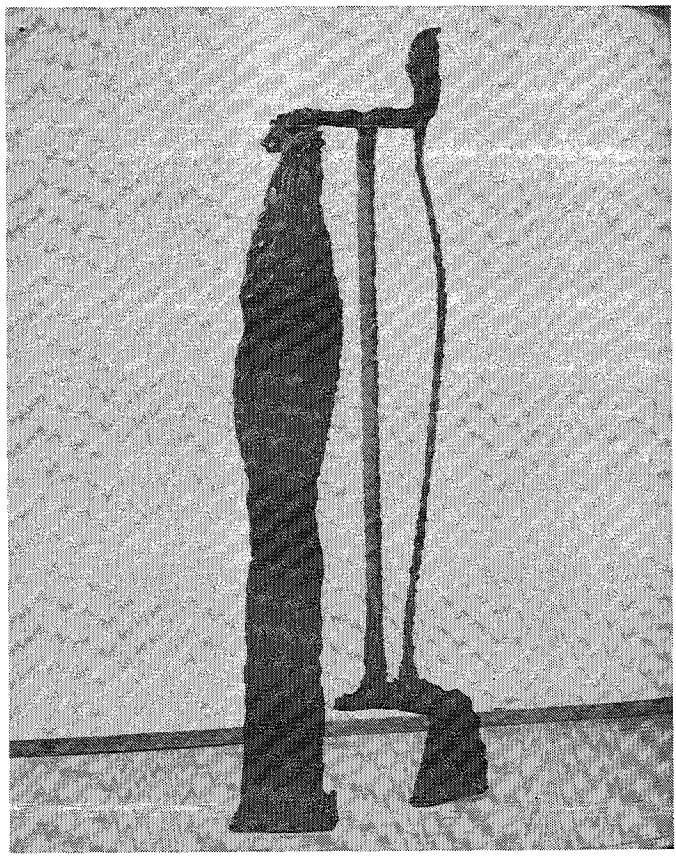
7. 80'erne. Skærpelse af værkbegrebet. Kaos og orden. "Det sublime".

I 80'erne er informationssamfundet vokset med næsten eksplosionsagtig hast. Informationsteknologien har ikke alene ændret vilkårene for forskning, kunst og formidling af viden. Den har også sat sig dybe spor i vore forestillinger, tanker og holdninger. Mødet med informationssamfundets stofløse univers har stimuleret de billedkunstnerne, der skaber dette tiårs nybrud, til at skærpe reglerne for billeddannelse. For alene det kunstværk, der er både komplekst og præcist har mulighed for at få gennemslagskraft i en verden, hvor der i et stadigt hastigere tempo produceres nye visuelle udtryk og ny viden. Hertil kommer, at billedkunstnerne har indset, at netop deres værker er i stand til at fastholde

den stoflige intensitet og skabe det rum, som enten ikke kan gribes eller bliver forflygtiget i mediesamfundets tætte række af koder, tegn og billeder. Netop de materialer, der kan fastholde både intensiteten og de såvel præcise som komplicerede registre, får igen en fremtrædende plads i den kunstneriske produktion, således f.eks. oljen og bronzen. Det økologiske synspunkt bliver også vigtigt i dette decennium. Billedkunstnerne kommer efterhånden frem til den erkendelse, at både rationaliteten og produktionen har en grænse. Skærpelsen af det enkelte værk viger for ønsket om en hurtig og stor produktion. I slutningen af 60'erne og i 70'erne skete de mange grænseoverskridelser uden for værket. I enkelte tilfælde blev endog selve processerne og de mange forsøg på at finde nye hjørner, der kunne gøres til genstand for kunstnerisk bearbejdning, vigtigere end selve værket. I 80'erne derimod sker overskridelser og nydannelser indenfor værket. I dette tiår får skulpturen og maleriet igen en fremtrædende plads i kulturlivet og mange af de klassiske materialer og bearbejdningsmetoder får igen en renæssance. Men det betyder på ingen måde, at kunstnerne griber tilbage til de klassiske former og greb. Tværtimod.

De kunstnere, der skaber nybrud i 80'erne, har en klar erkendelse af, at de arbejder i et uendeligt, centrumsløst erkendelserum, som de kunstnere, der siden 50'erne havde forladt modernismens helhedstænkning, havde frisat. Men 80'er-kunstnerne anskuer også deres egen tids erkendelsesrum som et rum, der er præget af uregerlige bevægelser og et labyrintisk net af spor og orienteringer. I deres værker giver de plads for pejlinger mod det åbne rum, samtidig med at de fremhæver de små nuancer og forskelle. Disse træk træder tydeligt frem i Brian Hunts bronzeskulptur, *Triad*, 1982 (fig. 8).

Men de 80'er-kunstnere, der skaber nye kunstneriske orienteringer, er også inspireret af deres tids filosofi, æstetik og naturvidenskab. Een vigtig inspirationskilde har været de franske filosoffers forskelligartede analyser af senmoderniteten, især Jean Baudrillards og Jean-François Lyotards. Gennem mødet med disse filosoffers eksperimenterende, teoridannende sprog, hvor alt det hidtidigt tænkte omfattes af den kommenterende og spørgende begrebsliggørelse, har billedkunstnerne fået øje på nye hjørner og omfattende perspektiver i omverdenen. J.-F. Lyotards fortolkninger af Burkes og Kants opfattelse af



(Fig. 8) Brian Hunt. *Triad.* 1982. Privatsamling, U. S. A.

"det sublime" har ikke alene styrket dem i den opfattelse, at verden hverken kan fastholdes i eet billede eller beherskes, men også stimuleret dem til hele tiden at foretage nye valg og skabe nye billedkunstneriske registre.[1]

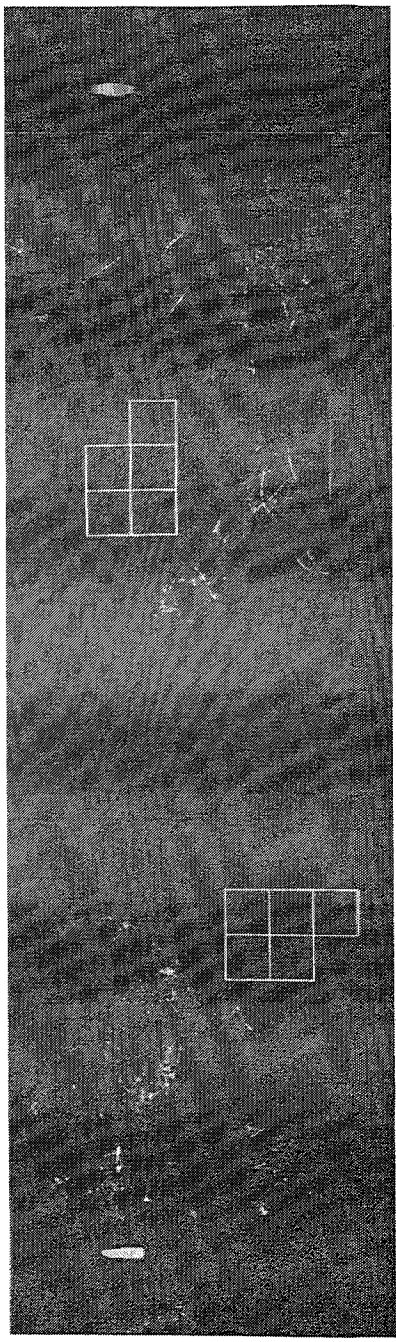
En anden vigtig inspirationskilde er de analyser af forholdet mellem kaos og orden, der har fået en fremtrædende plads i naturvidenskaben i netop 80'erne. De 80'er-kunstnere, der sætter nye spor i kunstlivet, har fået nuanceret og skærpet deres opfattelse af omverdenen gennem studier af kaosforskningen. J. Ford har beskrevet dens grundlæggende træk således: "Dynamik omsider frigjort fra lænkerne af orden og forudsigelighed ... Systemer fri til endelig at undersøge alle deres dynamiske muligheder. Spændende variabilitet, frie valg, et overflødighedshorn af muligheder."[2]

1 Se J.-F. Lyotard, "Omkring det sublime", på dansk ved Carsten Juhl, udgivet i antologien, *Omkring det sublime*, Det kgl. danske Kunstakademi, København 1985, p.21 ff. og E.M. Bukdahl, "Den postmoderne billedkunst og dens forudsætninger. Det sublime i det postmoderne erkendelsesrum og i opgøret med modernismen", *Kritik 72*, Gyldendal 1985, p. 45 ff.

2 James Gleick, *Kaos. En ny videnskabs tilblivelse*, København 1989, p. 271, oversat til dansk af H. K. Olsen. Den engelske udgave, *Chaos - Making a New Science* udkom i 1987.

Stig Brøggers store *Spejlbillede* fra 1983 (fig. 9) giver en intens og anskuelig forestilling om 80'ernes erkendelserum, samtidig med at det rummer elementer og pespektiver, der kan betragtes som paralleller til dem, der præger J. -F. Lyotards tolkning af "det sublime" og til grundtrækkene i kaosforskningen. Netop fordi billedrummet er så åbent og er spændt så vidt ud, peger det på det absolut store, det, der ikke kan visualiseres, "det sublime". Men billedet viser samtidig, hvorledes nye ordener eller enheder bliver skabt eller træder frem på den store tyste, blåsorte flade, der rummer et netværk af mangfoldigheder og spor. Eller som Michel Serres har udtrykt det: "Kosmos er ikke en struktur, det er en ren mangfoldighed af mangfoldigheder i orden og rene mangfoldigheder."[1] Denne korte oversigt over de vigtigste nybrud i billedkunsten i de sidste 25 år afslører, at de fleste nydannelser er resultater af kunstnernes direkte møde med omverdenen. Der er ganske vist mange paralleller mellem det billede af verden, der opridses i de andre kunstarter og i de forskellige vidensområder, men det er ofte vanskeligt at sige, om der er tale om en direkte inspiration. Forholdet er snarere det, at billedkunstnerne skærper og udvikler deres forestillinger og holdninger gennem mødet med de opfattelser af omverdenen, der dominerer de øvrige grene af kulturlivet og naturvidenskaben.

[1] Michel Serres, *Genese*, Århus 1984, p. 144-145. Dansk oversættelse ved Per Aage Brandt af *Genèse*, Paris 1982.



(Fig 9) Stig Brøgger. *Spejlbillede* . 1983. I kunstnerens eje.