

Tidstypisk kunst uden tid

Retro-, post- og metahistoriske spor hos
Nina Sten-Knudsen og Inge Ellegaard

1980'ernes diskussioner om postmodernisme udmøntede sig ikke mindst i forsøg på at definere en samtidskunst. Hos to af periodens nye danske kunstnere udfordres både definitioner af postmodernismen og forestillinger om samtidighed.

KAMMA OVERGAARD HANSEN

Når kulturteoretikere, kuratorer, kunstnere og akademiundervisere i løbet af 1980'erne søgte at indkredse tidens nye begreb *postmodernisme*, var diskussioner om historie og samtidighed nærmest obligatoriske. For var det overhovedet muligt at skabe noget nyt efter postmodernismens indtog, eller var al billedkunst, litteratur, teater, arkitektur og musik herefter blot efterligninger og genfortolkninger af fortidens mesterværker? Var forestillingen om en egentlig kunst med stort K simpelthen endegyldigt død? Og hvis dét var tilfældet, ville det så overhovedet give mening at tale om samtidskunst længere?

På dansk grund var nye, toneangivende kulturprofiler som den senere direktør for Aarhus Kunstmuseum Jens Erik Sørensen (f. 1946), akademiunderviser og kunstner Torben Christensen (1950-2004) og kunstkritiker Henrik S. Holck (f. 1961) ikke sene til at springe på tidens internationale udstillingstrend og udråbe en flok ukendte, upcoming kunstnerspirer til at være de 'nye' – eller som de senere kom til at hedde: De Unge Vilde.¹ Denne gruppebetegnelse synes i dag at være næsten lige så udvandet som den forestilling om fremadskridende udviklingshistorie, man i begyndelsen af 80'erne nogenlunde enedes om at have mistet. Skal vi forsøge at definere et fællestrek for den brogede gruppe af Unge Vilde kunstnere, kunne det imidlertid handle om at udnytte fortidens kunst på nye og ofte endog ganske subtile måder.

Jeg vil i denne artikel vise to eksempler på, hvordan repræsentanter for De Unge Vilde kan bruges til at nuancere nogle af positionerne i 80'ernes polemik om postmodernisme. Mit fokus vil ligge på to af diskussionens yderpositioner, nemlig den amerikanske litteraturkritiker og marxismeteoriker Fredric Jameson (f. 1934) og den canadiske litteraturteoretiker Linda Hutcheon (f. 1947). Jeg vil dels holde de to teoretikere op mod hinanden, dels og især vise, hvordan deres karakteristikker af postmodernismen udfordres i værker af Nina Sten-Knudsen (f. 1957) og Inge Ellegaard (1953-2010).

Disse to kunstnere er valgt, fordi de særligt tydeligt forholder sig til den historie, der ligger bag dem. I de tidligste præsentationer af dem blev De Unge Vilde bl.a. udpeget som eksponenter for »en indlysende samtidighed« (SØRENSEN, 1983, p. 5) og som kunstnere, der havde erkendt, »at intet nyt kan udtrykkes« (FRANK, KEITH OG RASMUSSEN, 1984). Vi skal i det følgende se, hvordan Nina Sten-Knudsen og Inge Ellegaard forholder sig til deres samtid ved at skildre fortiden. En fortid, som hos de to kunstnere viser sig for os som både fjern abstraktion og konkret sanselighed, og som indgår i et spil, der bl.a. handler om at mobilisere en historisk bevidsthed hos sit publikum.²

Et kapitalistisk nulpunkt efter modernismen

Slår man op under »postmodernisme«, vil man i de fleste opslagsværker støde på karakteristika som »tab af helhed«, »selvmodsigelser« og »stilistisk eklekticisme«. Disse træk går også igen i både Fredric Jamesons og Linda Hutcheons skildringer af den postmodernistiske kunst. Herfra synes lighederne mellem de to teoretikers tilgange dog også at høre op: Hvor Jameson anklager postmodernismen for at være unuanceret, overfladisk og kunstig, hylder Hutcheon den som historiebevidst og subtil. Og hvor Jameson begræder det postmodernistiske tab af autenticitet, peger Hutcheon netop på de gevinster, der kan være forbundet med at slippe forestillingen om noget autentisk og originalt.

Denne karakteristik kunne friste til en udlægning af Jamesons og Hutcheons positioner som repræsentative for henholdsvis en postmodernismens 'nej-side' og en postmodernismens 'ja-side'. Det er imidlertid værdt at bemærke, at de karakteristika ved postmodernismen, som udpeges hos de to teoretikere, stort set er de samme. Det, der for alvor adskiller Jameson og

Hutcheon, er diskussionen om postmodernismens årsager og ikke mindst disses synlighed i kunsten.

Hos Jameson er postmodernismens fremkomst tæt forbundet med *Late Capitalism*, et begreb han henter hos den tysk-belgiske økonom Ernest Mandel (1923-1995). Mandel beskrev i løbet af 1970'erne, hvordan kapitalismen efter 2. verdenskrig havde vist sine begrænsninger. Han hævdede desuden, at kapitalismen ikke ville vare evigt. Den sene kapitalisme – eller *neo-kapitalismen*, som Mandel lejlighedsvis har kaldt den – er kendetegnet ved en markant industrialisering og en konstant varegørelse, også af de sanselige og følelsesmæssige aspekter af menneskets liv (MANDEL, 1975, p. 387). Mandels kapitalismekritik kan således minde om den kritik, som blev formuleret af den marxistiske teoretiker og aktivist Guy Debord (1931-1994) op gennem 1960'erne (se især DEBORD, 1967) og udfoldet hos Situationistisk Internationale fra slutningen af 1950'erne og op til omkring 1972, hvor Mandel første gang luftede sine teorier i sin ph.d.-afhandling.

Hos Jameson er postmodernismen altså et udslag af en altoverskyggende varegørelse, der får kunsten til at benytte sig af strategier og 'salgstricks' hentet fra den kommercielle industri. Den idealisme og tro på at kunne ændre verden, som var gennemgående i modernismens tidsalder, er netop fortid med postmodernismen. Og den fremskridtstro, som var bærende i udviklingen af et kapitalistisk og industrialiseret samfund, er erstattet af noget, der for Jameson ligner et ukritisk og åndsforladt dødvande. Hos Hutcheon opfattes dette imidlertid som noget positivt: Når den postmodernistiske kunst bruger løs af strategier hentet fra andre tider og genrer, er det ikke ensbetydende med, at den er ureflekteret. Som vi senere skal se, er postmodernismen hos Hutcheon tværtimod udtryk for en raffineret kritik af det, der kom før den.

Jameson og den tabte autenticitet

I sit essay *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* fra 1984 beskriver Jameson, hvordan den postmodernistiske arkitektur, litteratur og film dyrker en nostalgisk forestilling om en svunden tid. Hans hovedpointe er, at den stil eller periode, som postmodernismens værker peger tilbage på, aldrig har eksisteret. For at illustrere denne pointe peger Jameson på

Platons hulemyte, hvori en gruppe mennesker netop er afskåret fra at opleve virkeligheden, men må nøjes med at se den gengivet som skyggebilleder på hulens vægge. Sådanne skyggebilleder betegner Jameson med et lån fra filosofen, kulturteoretikeren og poststrukturalisten Jean Baudrillard (1929-2007) som *simulacra* – som udtryk for en simuleret virkelighed.

Omgivet af simulacra mister individet forståelsen for de forskellige fænomeners sammenhæng med hinanden. I stedet fremstår verden som fragmenteret og ulogisk. Individene hensættes derfor i en tilstand af kollektiv 'eufori', hvorfra alt kan lade sig gøre, og kunstværker følgelig skabes ud fra en hvilken som helst spontan indskydelse (JAMESON, 1984, p. 74).

Ifølge Jameson findes det eneste alternativ til denne eufori i det konkrete sanseindtryk. Jameson er således en varm fortaler for dét, han kalder »den materielle betegner«, der »fremstår for subjektet med forhøjet intensitet og leverer en mystisk ladning af affekt« (JAMESON, 1984, p. 66). Her er Jameson antagelig inspireret af sprogvidenskabsmanden Ferdinand de Saussure (1857-1913), der i dag regnes for én af strukturalismens og semiotikkens fædre. Saussure skelner i sin sprogforståelse mellem tegnets to egenskaber, som han kalder *signifiant* og *signifié*; det, der betegner eller angiver noget, og indholdet, »det betegnede« (SPANG-HANSEN, 2018). Hos Jameson er signifiant ikke et sprogligt udtryk eller et kendt koncept, men en sansning af noget. Eftersom de konkrete, materielle frembringelser i Jamesons øjne er kunstige og mangelfulde efter postmodernismens indtog, retter han i stedet fokus mod dén måde, hvorpå vi sanser hver enkelt af deres bestanddele. Oplevelsen af en materialitet, der kan lugtes, smages, høres, føles eller springer i øjnene som noget markant og chokerende, udgør nemlig individets eneste oplevelse af noget realt. Tingenes materialitet og her-og-nu-sansningen af den bliver så at sige det eneste ægte, vi har tilbage.

Sat på spidsen har vi altså hos Jameson at gøre med en oplevelse af materialitet, der er autentisk og *samtidig*, over for en række kunstneriske frembringelser, der gengiver fortidens stilarter i en forvansket udgave og dermed reelt er *uden for tid*. Og umiddelbart er der ikke noget i Jamesons essay, der peger i retning af, at disse to modpoler kan forenes. Som vi skal se i det følgende, er det imidlertid præcis dét, der sker i Nina Sten-Knudsens maleriske praksis i løbet af 1980'erne.



ILL. 1

Shaman og Ulv er ét af mange eksempler på, hvordan Nina Sten-Knudsen i sine værker formår at kombinere forestillinger om det naturlige og oprindelige med en udpræget kunstighed. Værket synes næsten at illustrere Jamesons pointe om, at den verden (og natur), som individet i det post-moderne oplever, er et platonisk skygebillede snarere end en håndgribelig realitet.

Nina Sten-Knudsen: *Shaman og Ulv*, 1985, olie på lærred, 105 × 170 cm, ukendt ejerskab.

Mellem sanselighed og kunstighed: Nina Sten-Knudsens naturmalerier

Nina Sten-Knudsen var studerende ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i første halvdel af 1980'erne og blandt de 12 yngre kunstnere, der medvirkede i den generationsdefinerende udstilling *Kniven på hovedet* i 1982. Allerede i Sten-Knudsens bidrag hertil stod det klart, at naturen ikke havde udspillet sin rolle som malerisk motiv, og op gennem årtiet vedblev Sten-Knudsen med at male ørne, hjorte, ulve og landskaber.

Umiddelbart kan disse naturmotiver lyde som en meget markant modsætning til det billede, mange af os i dag har af 80'erne som neonlysenes, plastikkens og de syntetiske materialers tidsalder. Men i Nina Sten-Knudsens værker forenes natur og kunstighed med stor selvfølgelighed. I hendes maleriske univers af landskaber og vilde dyr møder vi både neonfarver (f.eks. *Yeibichai*, 1983) og påsatte neonrør (f.eks. *I am a stag of seven tines*, 1985); vi møder skrifttegn, der helt i Jamesons ånd ligner oprindelige sprog uden rent faktisk at være det (f.eks. *Wolfs*, u.å., ca. 1983), og vi møder temmelig meget pågående materialitet i form af f.eks. afbrændte trærekvisitter, der den dag i dag afgiver en markant røglugt, når de udstilles som delelementer i Sten-Knudsens maleriinstallationer (f.eks. *The Art of the Alphabet*, 1987). Ét af værkerne nærmer sig desuden en illustration af Jamesons begreb om simulacret: nemlig maleriet *Shaman og Ulv* fra 1985 (Ill. 1).

Shaman og Ulv forener flere forskellige malemåder. Billedfladen er malet med hidsige 'ekspressive' penselstrøg og holdt i sort, koboltblåt og rødt fordelt i felter, hvis form understreges af tynde gule og kraftigere sorte linjer. I billedets venstre side anes en ansamling af indridsede, skriftlignende tegn, og herfra træder en gylden ulvesilhuet ind i billedet. Øverst synes et par borter eller mønstre at være tegnet eller ridset ind for snart at fortone sig i lærredets kraftige farver. Billedets højre side domineres af en sort rombeform, hvori en menneskefigur er tegnet op eller indridset i en tynd, lyseblå streg. Denne figur fremstår todimensionel; uden skyggelægning og næsten uden dybdeskabende linjer. Figuren sidder tilsyneladende i skrædderstilling med benene gemt under tøjet. Venstre hånd holder en tynd pind eller kølle, som slår mod en flad cirkel, der med lidt god vilje kan minde om en shamans flade tromme. Figuren er uden ansigtstræk, har langt løsthængende hår og en trekantet hue eller hætte på hovedet og har pletter på tøjet, som kan ligne pyntesten eller kvaster. Der er ingen skygge under figuren, som snarere synes at svæve frit i sit mørke billedfelt.

Genkalder vi os Jamesons betragtninger over simulacret og »vores mentale billeder af fortiden«, der svarer til skygebillederne i Platons hulemyte (JAMESON, 1984, p. 62 og 71), er det oplagt at aflæse den forenkledte og piktogramlignende ulvesilhuet som en form for platonisk skygebillede. Som Nina Sten-Knudsen selv har udtalt i forbindelse med de lignende ulvesilhuetter i værket *Yeibichai*, er det, vi møder »nærmest bare tegnet for

dyret« (NIEMANN OG MØLLER RASMUSSEN, 1991, p. 9). Ulven kan således repræsentere en form for 'glemte' natur, som vi nu (i 1985) kun opfatter som konturerne af en større idé.

Maleriets shaman synes ligesom ulven snarere at være en figur end et egentligt individ – uden ansigt og reduceret til sin funktion, nemlig at slå på trommen; en rituel praksis, der i de fleste shamanritualer har til formål at bringe shamanen i ekstase. Shamanen hører til blandt oprindelige kulturer som eskimoernes, indianernes og samernes (PODEMANN SØRENSEN, 1999, pp. 484-485). Når vi møder shamanfiguren i Nina Sten-Knudsens 80'ermaleri, kan vi overveje, om der ligger et element af avantgardekommentar i at trække på såkaldte 'naturfolks' kunst. I hvert fald er dette en tendens, som vi bl.a. kender fra CoBrA-malernes værker. Shamanfiguren er desuden central hos en af 60'ere-avantgardens mest markante kunstnere, nemlig tyske Joseph Beuys (1921-1986).

Når Nina Sten-Knudsen så at sige giver primitivismen og shamanen endnu en omgang i manegen, kan det med en vis rimelighed udlægges som ureflektet, Jamesonsk nostalgi efter flere stadier af vagt defineret fortidighed. I og med at Sten-Knudsen fremmaner sine motiver i krasse, kunstige farver og ledsaget af uforståelige, stilerede skrifttegn, forekommer en sådan nostalgi dog mildest talt overløbet. Snarest synes Sten-Knudsen i *Shaman og Ulv* at signalere, at den kollektive fortælling, vi måtte have om vores fortid, er kunstig – og at vi godt ved det. Læg dertil de aromatiske og taktile kvaliteter i de genstande, der ledsagede en del af hendes andre værker fra 80'erne, og vi har at gøre med en form for *utidig kunstnerisk bearbejdning af fortiden* over for en *samtidig sansning af ren materialitet*.

Postmodernismens parodikere

Når jeg ovenfor vælger at karakterisere Nina Sten-Knudsens omgang med fortidens billedverden som 'utidig', sker det i et forsøg på sprogligt at indfange dobbeltheden i De Unge Vildes omgang med historien. Som jeg har vist i analysen af Sten-Knudsens værk, er der umiddelbart masser af fortid til stede i De Unge Vildes kunst. Imidlertid er der på vaskeægte Jameson-måne altid tale om en meget upræcis, simuleret fortid; en slags nostalgisk historieefterligning. I og med at Sten-Knudsen konstant bryder det nostal-

giske ved at benytte sig af upassende virkemidler, synes vi dog snarere at have at gøre med en slags overlagt *retrohistorie*, der netop kombinerer den sentimentale fortidsdyrkelse med noget ironisk. Dette understøttes også af en senere udtalelse fra Sten-Knudsen, hvor hun ligeud erklærer, at hun elsker det industrielle og kunstige og ikke har »en nostalgisk drøm om at gå bag en plov« (HAGEDORN-OLSEN, 1995, p. 6). Også her fremstår kunstneren langt mere selvbevidst end det depraverede offer for kapitalismens logik, der hos Jameson ureflekteret simulerer en svunden tid. Nina Sten-Knudsens maleri er et maleri uden egentlig tid og bærer først og fremmest præg af *ikke-tid* eller netop *u-tid*.

Såvel Sten-Knudsen som en del af hendes 80'er-kolleger kan desuden karakteriseres som utidige i ordets oprindelige betydning, dvs. som urimelige, besværlige og upassende.³ Hermed ligger de på linje med den forestilling om den postmoderne parodi, der er gennemgående hos Jamesons mangeårige postmodernismeteoritiske modstander, Linda Hutcheon.

I modsætning til Jameson identificerer Hutcheon som allerede antydnet ikke det postmodernistiske stil- og periodegenbrug med nostalgi. I stedet hylder hun postmodernismens værker for at skabe fornyelse gennem netop gentagelsen. Denne fornyelse handler først og fremmest om at tilgå fortidens værker på en parodisk måde. At genoptage tematikker fra fortidens værker (oftest litterære, eftersom Hutcheon er litterat) er langt fra »et spørgsmål om nostalgisk imitation,« skriver Hutcheon. Snarere er det »en stilistisk konfrontation; en moderne genkodning, der etablerer en forskel i hjertet af lighederne« (HUTCHEON, 1985, p. 8).

Hos Hutcheon er postmodernismen defineret ved tre gennemgående træk: nemlig ironi, intertekstualitet og brug af anførselstegn (HUTCHEON, 1989, p. 93). Disse tre træk kan oplagt overføres fra Hutcheons litterære interessefelt til et billedkunstnerisk univers. Dermed vil vi kunne pege på *Shaman og Ulv* som et eksempel på alle tre ting: Dels en tilgang til fænomener som 'natur', 'spiritualitet' og 'det primitive', der i sin visuelle overtydelighed og clash med en udpræget kunstig farvepalet fremstår ironisk; en slags 'se, hvor naturligt det naturlige *ikke* er'. Dels en række intervisuelle referencer; såsom skrifttegnene, der peger i retning af inskriptioner fra fortidige civilisationer; en 'indridset' konturstreg, der minder om hulemalerier, og de mulige referencer til avantgardens dyrkelse af oprindelige folkeslag

og Beuys' dyrkelse af shamanfiguren. Og dels en række tematikker, der i *Shaman og Ulv* netop synes at fremlægges i anførselstegn, således at vi altså ikke møder det naturlige, men netop 'det naturlige', og ikke det oprindelige, men 'det oprindelige'. Sten-Knudsens naturskildringer er *fortids-agtige* – og dermed parodiske.

Centralt for Hutcheon er imidlertid, at ironi – og hermed også parodi – ikke bare er noget, man *skaber*, men derimod noget, man skal *få til at ske*. Kunstneren kan altså ikke selv bedrive ironi, men facilitere den. Ironien fremkommer nemlig kun i et komplekst spil mellem afsender og modtager, hvis intellektuelle ballast og oprindelige og nuværende kontekst er altafgørende for, at ironien kan 'ske' (HUTCHEON, 1994, pp. 4-5). Den vellykkede parodi er således dén, hvor kunstneren er bevidst om alle karakteristika, særpræg og mulige paradokser hos sit forlæg og formår at udnytte disse til fulde. Hos Hutcheon har vi altså at gøre med en type værker, der nok kopierer, men langt fra ligner Jamesons ureflekterede og tomme udtryk for nostalgi. Snarere er de resultatet af endog ret subtile refleksioner over de værker og den kulturhistorie, de kommenterer på, ligesom de sætter gang i en række nye overvejelser hos deres publikum. Postmodernismens parodiske værker lægger ikke skjul på, at de hviler på et historisk fundament, men de er samtidig ikke sene til – i samarbejde med os, der betragter dem – at rokke ved det samme fundament. Dermed kan de karakteriseres som *metahistoriske*.

Et sted mellem disse to modpoler synes vi at kunne placere parafrasen. Oprindeligt dækkede betegnelsen parafrase over omskrivninger af musik eller litteratur; en slags 'oversættelse' af originalværkets væsentligste karakteristika, der hviler på en århundreder lang tradition. Også i billedkunstnerisk sammenhæng har parafrasen en lang historie, hvilket den russisk-amerikanske kunsthistoriker Leo Steinberg (1920-2011) har beskrevet i forbindelse med udstillingen *Art About Art* (STEINBERG, 1978). Udstillingen fandt sted på Whitney Museum of American Art i New York i 1978 og er én ud af få større udstillingsatsninger med fokus på parafrasen. Ganske sigende undlader både Steinberg og udstillingens kuratorer, Whitney-profilerne Jean Lipman (1909-1998) og Richard Marshall (1947-2014), i øvrigt at trække klare skillelinjer mellem citat, kopi, kommentar og parafrase (LIPMAN OG MARSHALL, 1978). Jeg vil dog hævde, at parafrasen adskiller sig fra de tre

andre netop ved at forene dem: Parafrazen gengiver (citerer, kopierer) tydeligt et andet værk, men kommenterer samtidig på det ved at inddrage virkemidler, malemåder eller figurer, der ikke optræder i det værk, den i første omgang har sat sig for at parafrasere, og ofte også ved at citere fra andre værker uden umiddelbar sammenhæng med parafrasens hovedmotiv. I denne – i kunstteoretisk sammenhæng altså temmelig forsømte – subgenre synes Jamesons blege afglans af fortiden netop at forenes med Hutcheons selvbevidste parodi. Vi vil derfor kaste et blik på én af 1980'ernes mange serier af parafraaser, nemlig Inge Ellegaards malerier af *Venus og Mars*.

Mellem simulacrum og parodi: Inge Ellegaards parafraaser

I 1984 maler Inge Ellegaard for første gang sin version af Nicolas Poussins (1594-1665) værk *Mars og Venus* fra ca. 1630.⁴ I Ellegaards version af motivet (Ill. 2) er der tyndet ud blandt figurerne, penselføringen er væsentligt grovere og lærredet noget større. Det er ikke desto mindre tydeligt, at Ellegaard har hentet sine figurer og sin komposition hos Poussin – også da hun maler *Venus og Mars II* (Ill. 3) i forsommeren 1985, denne gang i en endnu vildere farvepalet. Ellegaard maler desuden en tredje version af motivet i 1987, men jeg vil i det følgende fokusere på de to første parafraaser, der fremstår mest markante i vores sammenhæng.

Poussins maleri skildrer, hvordan den romerske kærlighedsgudinde Venus forhindrer krigsguden Mars i at starte en krig ved at forføre ham. På maleriet ses Venus og Mars siddende ved siden af hinanden på et rødt klæde under en baldakin, der holdes oppe af små putti. Ved Venus' fødder leger parrets søn, Cupido, med pile, som en af de fem putti hælder ud af et pilekogger. Andre putti holder Mars' skjold og hjelm. Bag dem anes en kvindeskikkelse med laurbærkrans og hånden under kinden. For Mars' fødder ligger hans sværd og kappe ved bredden af en lille sø. I maleriets højre side ligger en kvinde draperet i blå klæde og med albuen hvilende på en væltet krukke, og hun genspejles i søen. Bag hende dukker en skægget og nøgen mand med laurbærkrans op og betragter parret med hånden under hagen. Også han hviler albuen på en væltet krukke, hvorfra der løber vand ud. Scenen er sat i dét, der ligner udkanten af en skov med udsigt til et stykke blå himmel bag de træer og klipper, figurerne læner sig op ad.



ILL. 2

Inge Ellegaards maleri af kærlighedsgudinden Venus' forførelse af krigsguden Mars er et eksempel på, hvordan De Unge Vilde gerne kommenterede – og som her ligefrem parafraserede – den kunst, der for længst var kanoniseret. Ellegaards version afviger dog en del fra Nicolas Poussins klassicistiske maleri; ikke mindst med sine referencer til Édouard Manets kvindefigurer.

Inge Ellegaard: *Venus og Mars*, 1984, olie på lærred, 180 × 250 cm, ukendt ejerskab.

Ellegaards to versioner af motivet er væsentligt forenklet i forhold til deres forlæg: I den første udgave fra 1984 sidder Venus og Mars i nogenlunde samme positur som på Poussins billede og hyllet i det samme røde klæde, men Mars' våben, de små putti, Cupido og kvinden bag dem er udeladt. Den

skæggede mand er rykket helt op mellem knæene på Mars. Også kvinden med krukken og det blå klæde er rykket nærmere og har blikket rettet mod Mars' ansigt. I landskabet bagved er tilføjet en nøgen kvindefigur, der holder hånden på nogenlunde samme måde som den skæggede mand, men er spejlvendt i forhold til ham. Kvindefiguren minder med sin positur og sit direkte konfronterende blik om den centrale figur i Édouard Manets (1832-1883) maleri *Frokost i det grønne* fra 1863.⁵ Under denne figur har Ellegaard desuden malet en blodrød plamage i stedet for skovturstæppets draperier, som vi kender fra Manets billede.

Ellegaards parafrase er dermed ikke alene en parafrase over Poussins klassicisme, men også over Manets tidlige modernisme. *Frokost i det grønne* blev i sin tid voldsomt skandaliseret, ikke alene som følge af Manets malemåde, men først og fremmest på grund af sit motiv: At tage på 'skovtur' uden for Paris var nemlig ofte en anledning til at forlyste sig med en prostitueret (GARTNER, 2001, p. 180). Desuden var Manets model – kunstneren, musikeren og modellen Victorine Louise Meurent (1844-1927) – kontroversiel, ikke mindst efter at have poseret for Manets *Olympia* samme år (CLARK, 1999, p. 86). I modsætning til utallige tidligere skildringer af nøgne kvinder i kunsten konfronterer Meurent i begge malerier sit publikum med et direkte blik fremfor at slå blikket ned og forsøge at dække sig til, som baggrundsfiguren i *Frokost i det grønne* faktisk gør det. For så vidt bliver Meurent repræsentativ for en anderledes selvbevidst kvindetype. Det er således et stærkt symbol, Ellegaard føjer til Poussins komposition.

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

I *Venus og Mars II* har Ellegaard på flere måder skruet op for effekterne: Hvor Venus og Mars i den første af parafraserne havde noget af Poussins



ILL. 3

En kras farvepalet og en pekingseserhund er blevet tilføjet kompositionen, da Inge Ellegaard maler sin anden version af Poussins maleri. Hermed peger hun effektivt på parafrasen som simuleret og kunstig – og muligvis på et slægtskab mellem Manets kvindefigurer og Tizians *Venus af Urbino*.

Inge Ellegaard: *Venus og Mars II*, 1985, olie på lærred, 179 × 247,5 cm, tilhører Horsens Kunstmuseum.

bløde linjeføring over sig, fremstår figurerne i 1985-udgaven anderledes monumentale, og maleriet er holdt i en hidsig farveskala. Manetfiguren har ikke længere et fundament at hvile på, men synes at svæve frit i luften. Hendes voldsomt krummede ryg er mandhaftigt muskuløs og mimer Nicolai Abildgaards (1743-1809) *Den sårede Filoktet* fra 1775, der i øvrigt

parafraserer den antikke *Belvedere-torso* fra 1. årh. f.v.t. (ELGAARD, 2003, pp. 28-29). Kvinden med det blå klæde har på sin side indtaget en positur, der mere minder om en spejlvendt udgave af Manets *Olympia*. Endelig har Ellegaard tilføjet en pekingseserhund i nederste venstre hjørne. Hunden kan være et tilfældigt kitschet indslag i Ellegaards uortodokse omgang med klassikerne. Den kan imidlertid også fungere som en henvisning til den hund, der fredeligt sover i fodenden hos Tizians *Venus af Urbino* fra 1538, som Manets *Olympia* menes at være en parafrase over (MILLET-GALANT, 2010, p. 31). I forlængelse heraf er det desuden værd at bide mærke i, at kvindefiguren fra *Frokost i det grønne* ser ud til at være hentet direkte ud af en fransk 1600-tals-gobelin, der igen imiterer et kobberstik af *Paris' Dom*, skabt af den italienske kunstner Marcantonio Raimondi (1480-1534) ud fra en tegning af Rafael (1483-1520).⁶ Manet har efter al sandsynlighed set Raimondis stik. Antager vi, at han som franskmand desuden har været bekendt med den franske gobelin, kan vi yderligere karakterisere Manets kvindefigur som en viderebearbejdning af en viderebearbejdning.

Således hører det med i vores regnestykke, at Inge Ellegaards kvindefigur er en figur, der allerede er blevet bearbejdet mange gange gennem et langt historisk forløb med skiftende kunstneriske dagsordener. Den amerikanske kunsthistoriker og kurator Paul Hayes Tucker (f. 1950) har desuden peget på, hvordan sammenstillingen af påklædt mand og siddende, afklædt kvinde går igen i to renæssanceværker, nemlig Giorgiones maleri *Stormen* fra 1508 samt værket *Den pastorale koncert*, der tilskrives Tizian eller Giorgione og menes at været malet omkring 1510 (TUCKER, 1998, pp. 5-14).

Uanset om Ellegaard har været bekendt med alle lag i historien eller ikke, kan vi altså konstatere, at hun med parafrasegenren bevæger sig ind i et kunsthistorisk felt med en høj grad af indforståethed og ekspertviden. Selv har Ellegaard udtalt, at hun »bruger« kunsthistorien »som en slags diskussionspartner« (NIEMANN OG MØLLER RASMUSSEN, 1990, p. 106). Sigende er det da også, at Ellegaard tilsyneladende har navngivet sine malerier frit efter hukommelsen og faktisk har byttet om på navnene i Poussins titel, hvis der da ikke ligefrem ligger et kvindepolitisk statement i at nævne kvinden først. Med dette i baghovedet kan Ellegaards parafraaser ses som en kritisk kommentar til den kunsthistorie, hun helt åbenlyst står på skuldrene af og forholder sig ganske uortodokst til.

Med sine tydelige lån fra ældre kunstværker og måske ikke mindst med sine forvanskninger af flere detaljer i samme kan vi umiddelbart indskrive Inge Ellegaards parafrazer i en Jamesonsk udlægning af det postmodernistiske som en skødesløs sammenblanding af perioder, motiver og stilarter frit efter kunstnerens upålidelige hukommelse; en slags posthistorisk nostalgi. Samtidig kan Ellegaards parafrazer tillægges en række parodiske kvaliteter, som vi kender dem fra Hutcheon; navnligt i den måde, hvorpå Ellegaard bruger Poussin og Manet til at kommentere på kunsthistoriens kvinderoller. Det væsentlige i vores sammenhæng er imidlertid, at Ellegaards pointer med parafrazerne er nogle, vi som publikum selv tillægger hende. Parafrazen hos Ellegaard formerer sig således ikke alene frit ud fra kunstnerens egne associationer, men i høj grad også ud fra publikums. I lighed med Hutcheons karakteristik af det ironiske er også parafrazen dermed noget, der 'sker'. Og hvor Nina Sten-Knudsen først og fremmest demonstrerede muligheden for at forene Jamesons modsætning mellem utidig fortidslængsel og samtidig materialitetsoplevelse, synes Inge Ellegaard således at bygge bro mellem Jamesons og Hutcheons postmodernismedefinitioner.

En anden tilgang til tid og kronologi

Den bearbejdning af fortiden, som vi møder i Nina Sten-Knudsens og Inge Ellegaards værker, er dermed udtryk for en anderledes omgang med tid og kronologi, hvor 'en ny tid' ikke entydigt er forbundet med fornyelse. I hvert fald er den fornyelse, der finder sted, snarere en fornyelse af måden at anskue fortiden på end en introduktion af noget egentligt nyt. Den samtidighed, der kan hævdes at være til stede hos de to kunstnere og en del af deres Unge Vilde kolleger, er altså i lige så høj grad en fortidighed; et vidnesbyrd om tidens tand, der har gnavet i vores erindring om fortiden og gjort den upålidelig og forvrænget. Samtidigheden bliver dermed til en slags utidighed, fordi den tilsyneladende fuldstændig respektløst samler mange forskellige tider, der vel at mærke og helt efter Jamesons udlægning ikke er særlig præcist definerede.

Disse iagttagelser kunne måske friste nogen til at indtænke postmodernismens kunst i en forestilling om tid som noget cyklisk snarere end som perioder i et kronologisk fremadskridende forløb. Den recirkulation,

der finder sted hos Nina Sten-Knudsen og Inge Ellegaard, synes imidlertid snarere at være udtryk for et sprængt tidsbegreb, hvor historiens pil hverken peger fremad eller i ring, men i stedet er udkrystalliseret til mange små pile, der peger i hver sin retning. Den postmodernistiske omgang med historien er følgelig både nostalgisk, historieløs og historiekritisk – eller retrohistorisk, posthistorisk og metahistorisk. De Unge Vildes bud på en samtidskunst er således en kunst, der insisterer på et nu, hvor forestillingen om en samtid er en konstruktion på linje med andre tids- og historiekonstruktioner.

Kamma Overgaard Hansen er ph.d. i kunsthistorie og freelance kunsthistoriker. Hun har skrevet ph.d.-afhandling om dansk kunst i 1980'erne og blandt andet publiceret artiklerne »De unge vilde (mænd)« (2015), »1980'ernes subtile ironikere« (2017) og »Børnepenge – om handel som netværksskabende aktivitet og børn som forbrugere i Forschungstheaters 'Børnebanken'« (2018) samt en lang række anmeldelser af kunst og litteratur. Hun har desuden skrevet og redigeret katalogtekster til flere danske museer.

SUMMARY

Period Art outside Time

Retro-, Post-, and Meta-Historical Traces in Works by Nina Sten-Knudsen and Inge Ellegaard

During the 1980s, the concept of the contemporary was highly debated. At a time when much upcoming and contemporary art was defined as 'postmodernist', traditional categories and art historical periods seemed to have lost their relevance.

This article discusses two female Danish artists: Nina Sten-Knudsen and Inge Ellegaard. They were, and still are, both considered key representatives of the art historical movement known as *De Unge Vilde* (The Young Wild Artists). Both artists seem to challenge two of the most significant – and opposing – theories in the never-ending discussion about Postmodernism, namely those of Fredric Jameson and Linda Hutcheon.

Where Jameson interprets postmodernist artworks as commercialized, superficial, and uncritical expressions of nostalgia, Hutcheon considers

the same artworks to be subtle parodies of history. Where Jameson stresses the experience of pure materiality as the only possible way to experience authenticity within postmodernist art, Hutcheon describes the experience of the postmodernist artworks as a collaboration between the artist and the audience and their mutual historical knowledge.

The article demonstrates how Nina Sten-Knudsen manages to combine Jameson's superficial nostalgia of a distant past with experiences of pure and authentic materiality in her paintings and how Inge Ellegaard combines nostalgia and parody in her artistic paraphrases. Thus, the two artists create a form of art that contains retro-, post-, and meta-historical traces. Their art presents an understanding of the contemporary as not belonging to a specific time period. Their works of art thereby show how the concept of the contemporary is a construction, as is any other concept of historical periods.

NOTER

- 1 Se f.eks. Sørensen, 1983, pp. 3-5; Christensen, 1982, p. 13; Holck citeret i Bøgh, Jalving og Høholt, 2010, pp. 13-14.
- 2 De følgende afsnit om Nina Sten-Knudsens og Inge Ellegaards værker bygger på analyser fra min ph.d.-afhandling, som i sin fulde længde er tilgængelig på Aarhus Universitets hjemmeside: <https://ebooks.au.dk/index.php/aul/catalog/download/208/150/678-2?inline=1> (tilgået 2. juli 2019).
- 3 Ordet 'utidig' er i *Den Danske Ordbog* defineret som følger: 1) som ikke er passende, velanbragt eller berettiget; synonym: malplaceret, upassende, 2) som sker på et forkert eller upassende tidspunkt, 3) træt og gnaven; uopdragen, besværlig eller pylret – især om børn.
- 4 Billedet kan findes på følgende link. Google Arts and Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/mars-and-venus/qgEyBU8OGhaJ5w> (tilgået 7. august 2019).
- 5 Billedet kan findes på følgende link. Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Déjeuner_sur_l'herbe (tilgået 7. august 2019).
- 6 For yderligere indblik i 1600-tallets franske gobeliner og kopieringen af Italiens kulturelle storhedstid, se f. eks. Bertrand, 2015, pp. 41-62 (ill. 33, 34, 39, 40). Jeg takker i øvrigt min tidligere kollega, ph.d.-stipendiat Ulrik Reindel, for at have gjort opmærksom på forbindelsen mellem Manet og gobelinen.

LITTERATUR

- Bertrand, Pascal-François: *La Peinture Tissée. Théorie de l'art et tapisseries des gobelins sous Louis XIV*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Bøgh, Marie Louise Helveg, Camilla Jalving og Stine Høholt: »Da 80'erne blev vilde« in Christian Gether et al. (eds.), *De vilde 80'ere*, Ishøj: ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2010, pp. 13-90.

- Christensen, Torben: »Ikonoklast, genius eller narcissist? Avantgardens selvforståelse i halvfjerdserne og firserne« in Torben Christensen et al. (eds.), *Kniven på hovedet*, Gentofte: Tranegården, Gentofte Kommunes Kunstbibliotek, 1982, pp. 4-13.
- Clark, T.J.: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Debord, Guy: *Skuespilsamfundet*, København: Rhodos, 1972 (1967).
- Elgaard, Søren: *Parafraaser. Billedialoger*, Aarhus: Systime, 2003.
- Frank, Niels, Lars Keith og Torben K. Rasmussen: »Den kopiistiske kunst« in *Information*, d. 27. juni 1984.
- Gartner, Peter J.: *Art and Architecture*, Paris: Musée d'Orsay, 2001.
- Hagedorn-Olsen, Claus: *Nina Sten-Knudsen: Random Walk*, Horsens: Horsens Kunstmuseum, 1995.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana og Chicago: University of Illinois Press, 2000 (1985).
- Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, London og New York: Taylor & Francis Ltd/Routledge, 1989.
- Hutcheon, Linda: *Irony's Edge*, London og New York: Routledge, 1994.
- Hutcheon, Linda: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, Toronto: University of Toronto English Library, 1998. www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html (tilgæet 3. juni 2016).
- Jameson, Fredric: »Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism« in *New Left Review* I/146, juli-august 1984, pp. 53-92. <https://newleftreview.org/issues/I146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism> (tilgæet 16. marts 2018).
- Lipman, Jean og Richard Marshall: *Art About Art*, New York: Whitney Museum of American Art og E.P. Dutton, 1978.
- Mandel, Ernest: *Late Capitalism*, London: Humanities Press, 1975.
- Millet-Galant, Ann: *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Niemann, Susanne og Steen Møller Rasmussen: »Billeder til at tænke i« in *Copyright*, nr. 3/4, 1990, pp. 101-107.
- Niemann, Susanne og Steen Møller Rasmussen: »Den europæiske primitivitet« in *Copyright*, nr. 5, 1991, pp. 5-11.
- Podemann Sørensen, Jørgen: »Shamanisme« in Marianne Qvortrup Fibiger og Gina Gertrud Smith (eds.) *Gads Religionsleksikon*, København: Gads Forlag, 1999, pp. 484-485.
- Spang-Hanssen, Ebbe: »Ferdinand de Saussure« in *Den Store Danske*, Gyldendal: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=155920> (tilgæet 13. juni 2018).
- Steinberg, Leo: »The Glorious Company« in Jean Lipman og Richard Marshall (ed.), *Art About Art*, New York: Whitney Museum of American Art og E.P. Dutton, 1978, pp. 8-31.
- Sørensen, Jens Erik: »Blitzlys over Europa« in Jens Erik Sørensen (ed.), *Uden titel. De unge vilde*, Aarhus: Kunstmuseum, 1982, pp. 4-6.
- Tucker, Paul Hayes: *Manet's Le Déjeuner sur L'herbe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.