

By Jan Esmann, artist, MA in modern culture, B.Sc.

Foredrag holdt på Paarup kunstscole, Odense. Efteråret 2001. Led i en paneldiskussion om kusntens vilkår idag.

I 1913 introducerede Duchamp "readymades" ved blandt andet at udstille et urinarium.

Knap hundrede år efter udstillede Jeff Koons en støvsuger, og kunsthistorikerne, der må være noget nær det mest konservative folkefærd i verden, gentog endnu engang de samme klicheer om at værket stillede væsentlige spørgsmålstegn ved kunstbegrebet.

Det fremføres, at kunstbegrebet er blevet flydende.
- Men ideen om hvad et kunstværk er, har altid været flydende!

For Delacroix var David yt.
For Manet var Delacroix yt.
For Picasso var Manet yt.
For Duchamp var Picasso yt

Men af uransagelige årsager er kunsthistorikere gået i selvsving omkring år 1913.

I et forsøg på at komme om dette selvsving, introducerede man i 70'erne begrebet "postmodernisme" og siden da har kunsthistorikerne gået i selvsving om det begreb.

To af de væsentligeste træk ved postmodernismen er umiskendeligt, at

1.
kunsthistorikere er ikke længere i selvsving omkring modernismens gennembrud i 1913, men er istedet gået i selvsving om deres egen retorik.
Der er ikke længere tale om, kulturformidlere formidler kulturens avantgarde til den øvrige kultur, men at kulturformidlerne formidler kulturen til avantgarden.

Avantgarden er således i 90'eren reduceret fra at være en avantgarde, til at være en retrogarde. Det hænger uløseligt sammen med følgende:

2.
de postmoderne kunstnerne kredser ikke længere om deres egne værker, men er i stedet gået i kredsløb om kunsthistorikerne.

Et af de mest markante resultater af den postmoderne kunstkriser er at dét kunstnere skaber har ikke længere værdi som værk, men kun som tegn.

Det har mange konsekvenser, der gør at vi med rette kan tale om en efter-postmodernistisk krise:

Når værkets værdi ikke ligger i værket, men i et sprogligt betydningsfelt værket henviser til, så bliver de, der mestrer at sætte ord på værker, til den postmoderne kunsts vejledere.

I begyndelsen af postmodernismen var kunstnerne da også oprigtige kunst-filosoffer, der - som Joseph Kosuth, der i 60'erne med fx. "Three Chairs" - magtede at lave kunstnerisk holdbare krydsninger mellem tegnteori, værk og kunstbegreb som noget egentlig postmoderne, altså som noget, der lagde modernismen bag sig og dermed Duchamp.

Siden da har filsofferne og kunsthistorikerne overhalet kunstnerne indenom, så kunstnerne ikke lægnere har tid og overskud til selv at producere tegnteorier på højt plan.

I 80'erne og 90'erne betød det, at den kunstner, der ville gøre karriere, var i den situation, at han måtte indrette sig efter flere forhold:

1.
at autoriteten for den kunstneriske avantgarde ikke længere var i hænderne på værkskaberne, dvs kunstnerne, men på de, der mestrede at analysere tegn.

Dette fordi værket i sig selv havde mistet sin værdi og fordi postmodernismens anden generation var flasket op i konsekvensen deraf: at tegnets erkendelsessfære er alt andet overordnet.

2.

I og med at kunstneren er producent af kunstneriske tegn, der henviser til en betydning, der står over tegnet, så har anden generations-postmodernisten fået en underordnet rolle.

Paradokset, der følger heraf er, at den kunstner, der er barn af 90'erne, ikke længere kan være i kunsthistoriens avantgarde. Han kan kun være skaber af tegn, der henviser til noget, der allerede findes i samfundet.

Kunstneren idag har derfor kun to muligheder:

enten at insistere på at fortsætte ad det konservative post-postmoderne spor, der allerede har fjernet kunstneren fra at være kunstens frontfigur.

Det er det spor som kunstakademiet følger og som bedst er eksemplificeret af Superflex, der har taget den naturlige konsekvens at fjerne den individuelle kunstner fra værkproduktionen og istedet sætte et kollektiv, der i bedste postmoderne forstand - og altså dybt konservativt - er i selvsving om sin egen fiktion som identitetsløst tegn, der henviser til betydning ud over sig selv.

Et andet spor er i fuld flor alle andre steder end på akademierne og på kunstmesserne så som FIAC osv., der er vor tids saloner.

Kunstnerne har genopdaget værket.

Derved har de reetableret kunstnerens status som skaber af tegn, der peger mod en mening, der endnu ikke er manifest.

Dette er naturligvis et radikalt opgør med alt, hvad der har været god tone i 50 år. Kunsthistorikere og kulturformidlere er naturligvis angste for denne nye tendens, for i og med at værkerne peger mod ny mening, så er værkerne for dem uforståelige.

* I I *

Vi står derfor endnu engang i den velkendte situation:

At den kunstneriske avantgarde laver værker, som kunsthistorikerne ikke forstår, og som de derfor overser, til fordel for et stokkonservativt kunstakademis linde strøm af gentagelser af, hvad der var passé allerede i 70'erne.

Vores situation er imidlertid anderledes og meget sværere idag end den har været for andre kunstneriske avantgarder fra og med modernismen.

Det er der flere grunde til:

1.

Avantgarden har fra 1913 til 1963 haft den fordel, at den fik mindre og mindre udfordringer fra værket. Det betød selvfølgelig, at skellet melle kunstner og håndværker blev så stort, at man siden 60'erne har set med mistro på enhver form for håndværksmæssig kompetence hos en kunstner.

Vi står derfor i dag i en ekseptionelt svær situation, fordi vi ved at genopdage værket, også må genopdage håndværksmæssige færdigheder, der vandede ud for hundrede år siden.

2.

Der har aldrig været så sejlivet en periode af endeløse gentagelser, som der har været fra 1960 til 2000. Vi konfronterer således en konservatisme af hidtil usete dimensioner.

Vi står derfor i dag i en svær situation, fordi vi ved at genopdage værket, også må genopdage kunstneriske kompetencer i forståelsen af kunstværket som værk, der vandede ud for 50 år siden.

3.

En af de mest massive hindringer vi idag står overfor, er den holdning blandt kulturformidlere - og derfor også blandt de institutioner, vi er afhængige af hvis vi skal vise vores kunst frem - den holdning at tidens kulturformidlere mener det idag handler om at være kendt.

Vi mener det handler om at være kompetent.

Derfor er vores kunstneriske avantgarde en sen avantgarde i den forstand at den er drevet af folk, der er passeret 30 eller 40 og ikke af folk, der endnu er begyndelsen af tyverne.

De kunstneriske kompetencer billedkunstnes avantgarde kræver idag, kræver mange års forberedelse.

Der er idag ingen steder at lære disse kompetencer, hvorfor den billedkunstneriske avantgarde mere end nogensinde må stå på

egne ben og vor tids kunstneriske udfordring er større, end hvad der nogensinde før har været.

Copyright 1998, Jan Esmann. All text and images on this site are protected by Danish, U.S. and international copyright laws. Unauthorized use is prohibited.