

Inden for en meget overskuelig fremtid, vil Hilma af Klint figurere som en fast reference i hver og hver anden kunsthistorisk eller kunstteoretisk artikel. Det har vi alle ikke kun længtes efter, det vil endvidere være nødvendigt for kunstens videre liv, og samtidigt virkeliggørende Duchamps ellers så gådefulde profeti: *The great artist of tomorrow will go underground*. Dette fordi opdagelsen, som ikke er en gen-opdagelse, er nødvendig for kunsthistoriens evne til at fortælle en historie, som ellers lå lige til at forsvinde som ikke andet end et simulakrum af noget, der *har været*. Det er ganske eksakt det, med hvilket vi forstår begrebet "historisk nødvendighed", eftersom uden en kunsthistorie, så vil der heller ikke være et kunstvæsen, kunstmuseer eller kunstakademier.

I.

Lige gyldig hvordan og i hvilken form, så har der altid været 'afgangsudstillinger' i kunsten. Dette er fordi afgangsudstillinger, mesterstykker, debuter eller tilsvarende tilsynekomster af den unge, den nye eller den samtidige kunst artikulerer, hvad antropologer har kaldt en "liminalfase", altså brudflader mellem indenfor/udenfor, mellem *les anciens/les modernes* eller mellem det etablerede og det chokerende. Derfor vil der være et betragteligt lokalt fokus på enhver afgangsudstilling af kunstvenner, og da i særdeleshed af kunsthandlere, kunstsamlere og kunstkritikere.

Denne interesse for kunstens liminalfase, hvilket er det samme som at sige interesse for kunstens *contemporaneity*, er et relativt nyt fænomen. Vi kan datere det ganske eksakt til den 18. oktober 1973, da Sotheby Parke Bernets auktion solgte Robert og Ethel Sculls samling af nyere amerikansk kunst. Auktionen var skelsættende, da den viste, hvilke enorme gevinster der kunne genereres af samtidskunst, eftersom priserne, til hvilke samlerparret oprindeligt og ganske for nylig, havde erhvervet sine værker, var kendte. Dermed blev det klart, ikke kun at man kunne gøre usandsynligt gode forretninger ved at investere i samtidskunst, men fremfor alt, at der eksisterer et overskud af kunstnerisk værdi i samtiden, der kan indløses i fremtiden for den, der kender det.

I grunden var det, som skete ved Scull-auktionen, at kunst-offentligheden havde luret den logik med hvilken de sidenhen kanoniserede kunstnere havde opereret i over 100 år. En logik der begyndte i 1855 med Gustave Courbets udstilling af sit monumentallærred *Kunstnerens atelier* på sin egenmonterede realistpavillon ved verdensudstillingen i Paris, og som fortsatte med at Edouard Manets maleri *Frokost i det grønne* blev refuseret af Salonen i 1863, for derefter at slå tilbage med dobbelt kraft ved *Salon des refusées* senere samme år. Som for at teste denne logik, fungerede Duchamp

som den aktive kraft i at etablere et Society of Independent Artists i New York, og når det var gjort, sørge for at denne de afvistes institution ville komme til at afvise et værk, der derefter skulle udstilles i en ny udstilling med det nu afviste værk (*The Blind Man #2*). Resultatet af dette eksperiment *in vitro* fra 1917 blev, som bekendt – *with all kinds of delay* – løbende virkeliggjort i tiden mellem 1964 og 1984. I grunden var Duchamps laboratorie-opstilling blot en øvelse i hvad dadaisterne, futuristerne og de øvrige historiske avantgarder praktiserede fra 1911 og fremefter ude i det virkelige kunstliv.

Det gik også rigtigt godt og hygsomt for alle parter, indtil, tror jeg, den 3. januar 1967, da de fire unge malere Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier og Niele Toroni blev inviteret til en af deres tids liminalfase-udstillinger, *Salon de la Jeune Peinture* i Paris. I stedet for at udstille deres malerier udførte de unge kunstnere en form for vægringsaktion i protest mod samfundet, Vietnamkrigen og først og fremmest: maleriet; en protest som selvfølgelig havde det formål at producere kunstnerisk værdi gennem en benægtelse af æstetisk kvalitet, helt i tråd med hvordan kunstnerisk kvalitet var blevet genereret siden 1855. I forhold til de tidlige avantgarder var forskellen blot den, at nu var *les anciens*, altså institutionen, med på spillets logik. Aktionen var perfekt afstemt og affjedret i samarbejde med institutionen. Året inden havde Ad Reinhardt – måske den kunstner, som med den mest svimlende præcision tog bestik af kunstens historiske logik – i sin anmeldelse af George Kublers *The Shape of Time* fra 1966 retorisk spurgt os: *How well are we prepared for the idea of post-historic art and the arrival of the post-historic artist?* Kort før hans død, hedder det i en note: *History as we know it has come to an end, time has stopped*. Kunsten er virkeliggjort, perfektioneret; kunsten har antaget sin afsluttede, sin perfekt udfyldte form. Derefter, altså et eller andet sted mellem 1964 og 1984, stod det klart for de fleste iagttagere af kunstvæsenets transformationer, at den kunsthistoriske logik, som vi kender den, var ophørt – eller rettere sagt: var kommet til *at hakke* som en motor i mangel på brændstof.

Den stadig-levende kunstner vil altid befinde sig foran problemet om fremtidens kontingens, at “værket vil blive til noget eller vil-ikke blive til noget”. Typisk vil vi angribe problemet i forhold til fremsyn, men jeg mistænker, at det måske i lige så høj grad er et spørgsmål om “bagsyn” eller bagklogskab, idet vi først bliver nødt til at fortælle den historie, hvor der eksisterer begreber som “værker”, “udstillinger” og “kunstværdi”: *Why should flies be without art?*, som Smithson spurgte i sit Yucatan-essay.

Fremtiden lader sig formentlig ikke tænke, i hvert tilfælde ikke den kunstneriske fremtid, uden den historie, eller fortid, i hvilken den forestilles indlejret og virkeliggjort. Det vil sige, at uden produktion af fortid vil fremtiden ikke kunne bære kontingens, men vil tage form af *futurum exactum*

eller en fremtid i perfekt aspekt, som nødvendig eller umulig: *He knows the Future travels backwards.*

Der er et aspekt af Courbets og Manets revolution, som er blevet overskygget af denne indvarsling af, hvordan en historisk logik producerer kunstnerisk værdi uafhængig af æstetisk kvalitet, som vi kender den via moderniteten og avantgarden. Nemlig det, at de måske er de første kunstnere, som etablerer et i værket indarbejdet *aspektuelt rum*, præget af diskrete afsluttede hændelser, der orienterer sig ortogonalt til den *stilhistoriske tid*, der modsat er præget af en ikke-lokaliserbar *varighed*. Courbets monumentallærred reaktiverer umiddelbart, men på tohundredeårsdagen, Vélazques *Las Meninas* og Manets "Frokost" reaktiverer umiddelbart, ikke de mange franske og venetianske *Fêtes champêtres* fra det 18. århundrede, men specifikt genrens oprindelse i form af det lærred i Louvre fra begyndelsen af det 16. århundrede, som er tilskrevet Giorgione eller Titian.

En samtidskunst, og netop *kun* en samtidskunst, var det der fandtes, inden Courbet og Manet spændte den aspektuelle akse ud som et materiale i billedets betydningslag. Når Rubens og Rembrandt begge var samtidige med Rafael, dvs. sammenlignelige i samme uafsluttede tid, var Jan Gossaert, som et eksempel blandt utallige, kun samtidskunstner en kort periode i det 16. århundrede, hvorefter hans værker slet og ret blev "gammelt, utidssvarende" maleri, for at "genfødes" som historiske malerier af kunstmuseet og kunsthistorien, men, altså, måske mere præcist: af Courbets og Manets etablering af et perfektivt aspekt i kunstens historie. Måske var det dette hårdt opspændte aspektuelle rum, som med "post-neo-avantgarden" og Scull-auktionen, var kommet til helt at erstatte enhver uafsluttet temporalitet; at al kunsthistorisk fortid og fremtid, efter Scull-auktionen, blev afsluttet? Det vil sige, indtil Hilma af Klint.

II.

I 1890'erne virkede Hilma af Klint som portræt- og stilleben-maler i Stockholm. I 1896 gik hun, sammen med nogle andre kvinder, under navnet "De Fem" *underground*, for at kommunikere med ånderne og virkeliggøre en højere plan for menneskeheden, parallelt med at hun fortsatte sin eksoteriske maleriske praksis. I 1906 fik hun af ånden Amaliel til opgave at skildre et nyt budskab, på betingelse af at hun holdt op med sit verdslige maleri. Hilma tog øjeblikkelig imod tilbuddet og begyndte at male sine billeder, dikteret af forskellige ånder, men medieret også af historiske personer. Det kunne være en Ovatus, som levede i Spanien i det 16. århundrede eller en munk tilhørende rosenkreutzer-ordenen fra det 15. århundrede, hvilket er bemærkelsesværdigt, da en sådan orden aldrig har eksisteret, og

selve ordet "rosenkreutzer" først optræder 1615, men, *the memory of what is not may be better than the amnesia of what is*.

Inden Hilma af Klints død havde en ånd instrueret hende i, at hendes billeder ikke måtte vises før 1964, da verden ikke var moden til at modtage dem. Men det tog altså yderligere 22 år, inden de blev vist ved udstillingen *The Spiritual in Art* i Los Angeles, og det er først i de senere år, at de for alvor er blevet indføjede i kunsthistorien i egentlig forstand.

Hilma af Klints arbejde sker i et temporært rum, helt og aldeles tomt for enhver kunsthistorisk reference og i en tid ganske uden *contemporaneity*, dvs. en tid, der synes symmetrisk udspændt mellem en fortid og en fremtid, hvor fremtidens virkeliggjorte teleologi (når værkerne kan ses som kunst) fremkalder en fortid, som vil have været, når den aldrig var, og nu tænker vi ikke så meget på rosenkreutzer-ordenen som den abstrakte kunsts tidlige historie, hvor spørgsmålet om 'Courbet' og 'Manet', ligesom 'Armory Show' og 'Fountain' er gået fra at have været historisk nødvendige til at blive historisk kontingente.

Det er tydeligt fra udstillingskonceptet, at man efter 1986 og i løbet af 1990'erne har forsøgt at indføje Hilma af Klints værker i det kunsthistoriske narrativ, vi kender. Det, som er blevet åbenlyst i dag, og som samtidig er grunden til, at Hilma af Klint vil blive uomgængelig i en fremtidig kunst, er, at en sådan indføjelse ikke lader sig gøre. Hendes værker står ikke i nogen relation til Manets fladhed, impressionismens og kubismens demontering af de repræsentationelle rum, fremkomsten af abstrakt kunst og dens betydning for det, som fulgte på det amerikanske kontinent... og hvad vi ellers har lært os. Det er blevet åbenlyst, at en sådan indføjelse, en lokal modifikation eller reparation, er ganske umulig i den allerede afsluttede historie, som den moderne kunsts historie er. Indføjelsen er umulig, fordi den bryder med fortidens nødvendighed, og derved åbner en fortid, der ikke er kausalt afsluttet.

Med Hilma af Klint kan vi roligt glemme Reinhardt (som vi alligevel aldrig forstod efter fortjeneste) og Duchamp (som vi alligevel trak et alt, alt for store veksler på), for Reinhardts historie er uløseligt knyttet sammen med Manets, Mondrians, Armory Show's og den abstrakte kunsts historie, og fordi Duchamps er uløseligt knyttet sammen med pop, koncept og alle neo-avantgardistiske kunstmodaliteter fra 1964 og fremefter, der reaktiverer den allerede afsluttede historie. Alle historiske ærinder som nu forsvinder som dug fra solen, når Hilma af Klints værker bliver installeret som det historiske kompas.

Det er derfor fremkomsten af Hilma af Klints værker, der aldrig var tænkt i konteksten 'kunst', men ganske som Amaliel – eller hvilken ånd det nu var – forudsagde, ville være *moden* fra og med 1964, faldt på et meget tørt sted. Konsekvensen vil blive, at kunsthistorien skal genforhandles

helt fra starten, og denne genforhandling vil være den fremtidige kunsts ærinde. Det vil sige, at en fortid vil blive dannet af den fremtid, der ligger som et løfte i Hilma af Klints værker. Kunstens spørgsmål drejer sig altså ikke om fremtidens kontingens, men om det logiske spørgsmål, som gemmer sig i, hvorvidt "det vil ske eller ikke ske", nemlig spørgsmålet om kontingente fortider. Dette løfte er ikke, som Hilma af Klint mente, af teosofisk art, men af kunstnerisk art, hvilket dog på ingen måder svækker dets messianske karakter. Denne konspiration vil kun kunne arbejde underjordisk, i en radikal usamtidighed: *The malady of wanting to 'make' is unmade, and the malady of wanting to be 'able' is disabled.*