

Produktion af fortid

En (noget) spekulativ statusopgørelse i anledning af 100-årsdagen af
Armory Show

Jan Bäcklund

2013-08-15

Det noget længere originaltyposkript til "Produktion af fortid", publiceret i Kasper Hesselbjerg et al., edd. Afgang 2013. København: Det kgl. Danske Kunstakademi 2013, pp. 33-38. Skrevet på et slags dansk.

Vor fremtids største kunstner vil være Hilma af Klint. 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.

Historien om Hilma af Klint vil uden tvivl blive så tit genfortalt i fremtiden, at det ikke vil give nogen mening at forgenfortælle den her. Det interessante med opdagelsen af Hilma af Klints værker er derimod det faktum, at hendes kunst, indenfor en meget overskuelig fremtid, vil figurere som en fast reference i hver og hveranden kunsthistorisk eller kunstteoretisk artikel - lidt ligesom markører som fx 'Duchamp', 'Smithson' eller 'Abramovic' fungerer som referencepunkter i kunstillitteraturen i dag. Dette fordi opdagelsen, som ikke er en gen-opdagelse, af

Hilma af Klint er nødvendig for kunsthistoriens evne at fortælle en historie, som ellers låg 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, les anciens/les modernes, den gamle stil/den ny stil eller mellem det etablerede og det chokerende. Derfor vil det 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 detsamme 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's Parke Bernet auktionerede Robert og Ethel Sculls samling af nyere amerikansk kunst. Det havde været et par-tre auktioner af "contemporary art" tidligere under 1970'erne, men hver gang uden særlig fremgang. Scull-auktionen

vakte, i modsætning til de tidligere, derimod en bemærkelsesværdig opmærksomhed, da den viste hvilke enorme gevinster der kunne genereres af samtidskunst eftersom priserne, til hvilke samlerparet oprindeligt, og ganske fornylig, havde erhvervet sine værker, var kendte. Således kunne man erfare, at en Painted Bronze af Jasper Johns, som Scull-paret havde købt i 1960 for \$960, blev solgt til \$90,000, at en af Warhols Flower, købt i 1964 for \$3,500, blev solgt til \$135,000, og så fremledes (1). Derefter stod det klart for enhver kunstven, ikke kun - som den normale interpretationen er af Scull-auktionen - at man kunne gøre usandsynligt gode forretninger ved at investere i samtidskunst (på samme betingelser som i en fondsbørs eller rundt et pokerbord), men fremfor alt, at der eksisterer et overskud af kunstnerisk værdi i samtiden, der kan indløses i fremtiden for den, der, ligesom Teiresias, kender den.

I grunden var det, som skete ved Scull-auktionen, at kunst-offentligheden - d: kritiker, publikum og markedet - havde luret den logik med hvilken de sidenhen kanoniserede kunstnerer havde opereret med i over 100 år, som en slags atelier-hemmelighed for de indviede i et okkult Teiresias-selskab. En logik der begyndte i 1855 med Gustave Courbets udstilling af sit monumentallærred L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale) på sin egenmonterede realistpavillon ved verdensudstillingen i Paris, og når Edouard Manets - blandt så mange andre - maleri Déjeuner sur l'herbe blev refuseret af Salonen i 1863, for derefter at slå

tilbage med dobbelt kraft ved Salon des refusées senere samme år. Det er heller ingen tilfældighed, at al historisk undervisning på verdens kunstakademier (i modsætning til universiteter) tager sin udgangspunkt hér og ikke, for eksempel, i renaissanceen eller antiken. Intet tyder på at Manet var klar over den historiske logik han havde været med til at introducere, for det var han altfor optagen af social status. Men når numret sidenhen bliver gentaget ved løbende udspaltninger fra Salonen i 1873 af impressionisterne, 1884 (Société des Artistes Indépendants), 1890 af secessionen og 1903 af efterårsudstillingen, så bør der ha været nogle der havde set mønstret. Under alle omstændigheder var det dette mønster som gik op for Duchamp, da hans Nu Descendant un Escalier i 1912 blev afvist af "de afvistes" (Société des Artistes Indépendants) udstilling, for blot året efter at skabe ravage i USA ved Armory Show. 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, se til at denne de afvistes institution - no jury, no prizes - ville komme til at afvise et værk, der derefter skulle udstilles i en ny udstilling med det nu afviste værk (The Blind Man no. 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, til at i 2004 blive fremstemt som århundredets mest indflydelsesrige kunstværk (2). 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 inviterede til en af sin tids liminalfase-udstillinger, Salon de la Jeune Peinture i Paris. I stedet for at udstille sine malerier udførte de unge kunstnere en form for vægringsaktion i protest mod samfundet, Vietnamkriget 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. Som Peter Bürger en gang - jeg selv synes ret skarpt - viste, så var Burens, Mossets, Parmentiers og Toronis aktion perfekt afstemt og affjedret i samarbejde med institutionen (3). 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?" (4) Kort før hans død, hedder det i en upubliceret note: "History as we know it has come to an end, time has stopped." (5) Kunsten er virkeliggjord, perfektioneret; kunsten har antaget sin afsluttede, sin perfekt udfyldte form. Hvad Reinhardt måtte have sagt eller malet har ingen betydning haft, men Burens, Mossets, Parmentiers og Toronis aktion

forekommer os i dag på ingen måder fjern eller fremmedartet. Tværtimod, den følger nemlig de regler, med hvilke kunsten har spillet helt frem til i går. Institutionen og kunstneren, les anciens og les modernes har virket i en gensidig symbiose med hinanden, hvilket overordnet - blandt de mange fremragende værker, bevares - har givet denne her mærkelige surreale stemning af historicerede nybrud, konventionelle overskridelser, forventelige chokeffekter og den alderdomlige ungdoms fraterniseren med den lige så ungdomlige alderdom.

Ved samme tid som Scull-auktionen, altså et eller andet sted mellem 1964 og 1984, stod det klart for de fleste iagttagere af kunstvæsenets transformationer, at den kunsthistoriske logik, såsom vi kender den, var ophævet, eller rettere sagt: var kommet til at stamme, som en motor i mangel på brændstof. Minimalismen, konceptkunsten, performance, sted-specifik kunst, videokunst, og så fremledes (det er også blevet sværere og sværere med tiden at se forskel på disse tendenser, der betød så meget når det begav sig; var fx Smithson eller Abramovic minimalist, konceptkunstner, performance-kunstner, sted-specifik kunstner eller videokunstner? Spørgsmålet virker i dag helt forkert stillet) havde alle - tilsynes uden modstand fra "de gamle" (og hvem skulle det nu også være?), ikke kun slået igennem, men virkede snarere allerede etableret ved at komme til syne i første take. Hvad ville også kunne anticiperes i en fremtid, der allerede var virkeliggjord?

II.

Dersom vi ikke er Teiresias, står vi foran problemet om fremtidens kontingens, at "værket vil blive til noget eller værket vil ikke blive til noget". Det er også foran dette skæbnessvangre spørgsmål den stadig-levende kunstner altid vil befinde sig. Typisk vil vi angribe problemet i termer af fremsyn. For samlere, handlere og kunstnere selv, som har problemet meget kontant ind på kroppen, vil man tale om at have næse for noget, intuition for, eller være forsynet med andre former af mere eller mindre funktionelle fremtidsfornemmelser. Det kan være meget godt alt sammen, men jeg mistænker, at det nu ikke kun er et spørgsmål om fremsyn, men at spørgsmålet måske i lige så høj grad er et spørgsmål om "bagsyn" eller bagklogskab (6).

Under alle omstændigheder orienterer sig spørgsmålet om "vil" eller "vil ikke" i to retninger: den ene side af spørgsmålet retter sig - selvfølgelig - mod fremtiden: "der vil ske et søslag eller der vil ikke ske et søslag". Men en anden, mindre kendte, side af kontingensen retter sig mod fortiden, i det vi bliver nødt til at stille os spørgsmålet: i hvilken verden ekisterer der skibe, vand og krige? "Why should flies be without art?", som Robert Smithson spurgte i sit Yucatan-essay. Dette fordi tid og historie ikke er sammenfaldende fænomener. Spørgsmålet formulerer sig altså i termer af hvordan den (kunst-)historie

vil se ud, i hvilken "det" vil ske eller "det" vil ikke ske? 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 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, så som vi kender den via moderniteten og avantgardet. Nemlig den, at de måske er de første kunstnere, som etablerer et i værket konceptuelt indarbejdet aspektuelt rum, præget af diskrete afsluttede hændelser, der orienterer sig ortogonalt til den stilhistoriske tid, der modsat er præget af en ikke-lokaliserbar durée. 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.

Til forskel fra tidligere evokationer af fortiden, såsom Davids eller Ingres', eller såsom den florentinske renaissances evokation af antiken, så drejer det sig for Courbet og Manet ikke om historiemaleri; det drejede sig ikke om at skildre en fjern historisk fortid eller om at genindsætte en tabt storhed, men derimod om at etablere et (konceptuelt) temporalt rum der artikulerer et kunstnerisk udsagn. Det er selvfølgelig ingen tilfældighed at dette sker i en tid da kunstmuseet havde etableret sin nuværende form og samtidig med at kunsthistorien er i færd med at etablere sig som akademisk disciplin.

Peter Paul Rubens såg og beundrede helt sikkert værker af Michelangelo, Rafael, Titian og Pieter Bruegel, men bortset fra umuligheden af at kombinere disse helt forskelligrettede influenser, så er Rubens kunst først og fremmest præget af at være produceret à la mode, d: i tidens smag og med tidens gang, hvilket vil sige at Rubens samtid formentlig såg dem som udtryk for en tidløs æstetisk kvalitet, samme tidløse kvalitet som sikkert ledsagede receptionen af Jan Gossaerts Antwerpen-manierede adaptationer af den italienske renaissance et århundrede tidligere, og samme perfekte tidløse kvalitet som sikkert ledsagede receptionen af François Boucher eller Ingres. En tidløshed som ikke desto mindre også var med at sikre, at Mabuses Madonnaer, i en bizarre arkitektur- og ruinfantasi, virkede helt håbløse og antikverede indtil værdiløse for Rubens samtid.

En samtidskunst, og netop kun en samtidskunst, var det som fandtes inden Courbet og Manet spændte ud den aspektuelle akse som et materiale i billedets betydningslag. Når Rubens og Rembrandt begge var samtide med Rafael, og sammenlignelige i samme uafsluttede tid, var Jan Gossaert, som et eksempel blandt utallige, kun samtidskunstner en kort periode i det 16. århundrede, hvorefter værkerne hans slet og ret blev "gammelt, utidsvarende" maleri, for at "genfødes" som historiske malerier af kunstmuseet og kunsthistorien, men, altså, måske mere præcist: af Courbets og Manets etablering af en perfektiv aspekt i en historie for kunsten. Måske var det dette hårdt opspændte aspektuelle rum, som med "post-neo-avantgardet" og Scull-auktionen, havde 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.

III.

Hilma af Klint debuterede 1986, 42 år efter sin død, ved udstillingen The Spiritual in Art i Los Angeles, hvor tolv af hendes værker blev vist i kontekst af bl.a. Kandinsky, Malevic og Mondrian. Inden hendes død havde en ånd instrueret hende, at hendes billeder ikke måtte vises inden 1964, da verden ikke var moden til at modtage dem. Men det tog altså yderligere 22 år inden de blev vist og det er først omkring 1 år, som de på alvor er blevet indføjet i kunsthistorien i egentlig forstand. Under

1890'erne virkede Hilma af Klint som portræt- og stilleben-maler i Stockholm, mere eller mindre fremgangsrigt, beroende på hvilken parameter man sætter for 'fremgang'. 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 blev hende givet i opdrag, af ånden Amaliel, at skildre et nyt budskab, på vilkår at hun helt opgav sit verdslige maleri (allerede siden 1892 havde hun også en esoterisk billedpraksis). Hilma tog øjeblikkelig imod tilbudet 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 under det 16. århundrede eller en munk tilhørende rosenkreutzer-ordenen fra det 15. århundrede, hvilket er bemærkelsesværdigt, da nogen sådan orden aldrig har eksisteret, og selve ordet "rosenkreutzer" først optræder 1614, men, som også Smithson var klar over: The memory of what is not may be better than the amnesia of what is.

Nu, to spørgsmål melder sig. For det første: hvordan forsigår sig en sådan "produktion af fortid" og, for det andet: hvordan forholder det sig til samtidens "kunstværdi"? Jeg tror spørgsmålen kan illustreres ved hjælp af nogle vel kendte forhold omkring Picasso's Les Femmes d'Alger - i følge ovennævnte art poll fra 2004 det, efter Fountain altså, mest indflydelsesrige kunstværk i det 20. århundrede. Picasso havde arbejdet på sit lærred under 1907, men blev aldrig helt tilfreds med resultatet,

også hans venner og kollegaer, som så billedet i Picassos atelier, fandt det svagt. Inden året var omme, havde Picasso skuffet forladt billedet ufærdigt, hvorefter det forblev sammenrullet i atelieret. Kahnweiler, en af de oprindelige kritikere, ville nu gerne købe billedet nogle år efter, men Picasso ville hverken sælge eller udstille billedet. Det ~~figurere~~de i al ubemærkethed i en udstilling i 1916 (Salon d'Antin), men blev først den attraktion det er i dag, da det i 1937, via omveje, endte op på Museum of Modern Art's vægge, som det centrale værk fra 1907 i kubismens udvikling. Picasso vidste godt hvad han gjorde ved at forlade billedet ufærdigt og udstillet i 1907. Hvis han havde udstillet eller solgt det, så ville det skade hans og kubismens sag, da billedet - ifølge Picasso og hans venner - var æstetisk svagt. Hvis han havde forbedret billedet, lad os sige, i 1909 eller i 1914 eller i 1922, så havde han utvivlsomt kunne frembringe et lødigt bud på et æstetisk stærkt kubistisk billede, men det ville da indgå blandt det hav af andre kubistiske billeder fra 1910'erne. Ved at lade (det æstetisk underlødige) billedet ligge og gære, og lade historien arbejde, ville en fortid danne sig, i hvilken dette æstetisk svage værk, med nødvendighed - takket være alle de andre efterfølgende kubistiske arbejder - ville besidde uendeligt mere kunstnerisk værdi end ethvert andet nok så æstetisk smukt eksemplar.

Hilma af Klints arbejde sker i et temporært rum helt og aldeles tomt fra enhver kunsthistorisk reference og i en tid ganske uden contemporaneity, o: 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 udstillingskoncepten, at man efter 1986 og i løbet af 1990'erne har forsøgt at indføje Hilma af Klints værker i den 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 betydelse for hvad som fulgte på den 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 historien, 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 stort gear med), dersom Reinhardts historie er uaføseligt knyttet sammen med Manets,

Mondrians, Armory Show's og den abstrakte kunsts historie, og dersom Duchamps er uafløseligt 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 installerede som det historiske kompas.

Det er derfor som 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, uden at være moderne, fra og med 1964, faldt ned som regn på et meget tørt sted. Konsekvensen vil blive, at kunsthistorien skal genforhandles helt fra starten, og denne genforhandling vil være den fremtids kunst 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 er altså ikke om fremtidens kontingens, men det logiske spørgsmål som gemmer sig i hvorvidt "det vil ske eller det vil ikke ske", nemlig spørgsmålet om kontingente fortider. Dette løfte er ikke, som Hilma af Klint mente, af teosofisk art, men af kunstnerisk, 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.

Noter

1. Max Hollein: Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom. Wien: Böhlau Verlag, 1999, p. 23.
2. Charlotte Higgins: "Work of art that inspired a movement ... a urinal". The Guardian, Thursday, 2 December 2004. <http://www.guardian.co.uk/uk/2004/dec/02/arts.artsnews1> (accessed 19.IV.2013).
"Duchamp's urinal tops art survey", BBC News, Wednesday, 1 December 2004. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm> (accessed 19.IV.2013).
3. Peter Bürger: "Til kritikken af neoavantgarden", overs. Claus Bratt Østergaard. Tania Ørum, Marianne Ping Huang & Charlotte Engberg, edd. En tradition af opbrud, Avantgardernes tradition og politik. Hellerup: Forlaget Spring, 2005, pp. 74-84.
4. Ad Reinhardt: Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt, ed. by Barbara Rose, New York 1975, p. 224.
5. Ibid., p. 78.
6. Uden hverken kompetence eller mulighed til at udvikle dette, så synes det mig som om dette klassiske aristoteliske problem omkring fremtidens kontingens implicerer, at man enten forkafter at fremtiden er svanger med muligheder og abonnerer på en fatalisme, eller så må man godtage, at også fortiden er svanger med kontingens. Begge alternativer stærkt kontrainuitive.