

# På sporet af ikke-viden

Erik Werner Petersen

En stor spredning synes at være det mest påfaldende kendetegn ved det fænomen, der ved indgangen til 80'erne lanceres som „A New Spirit in Painting“.

Når både det amerikanske „New Image Painting“, det tyske „Heftige Malerei“ og det italienske „Arte Cifra“ af kritikere har skullet bringes under samme formel, har „en dominerende interesse for det figurative“ stort set været den eneste fællesnævner, der har kunnet opdrives.

På den anden side har det ikke undgået samme kritikeres opmærksomhed, at fænomenet danner tydelig parallel til både den ny arkitektur og den ny poesi.

Når det derimod gælder forklaring på årsagerne til dette fænomen henfalder kritikken oftest til nemme psykologiseringer. Man ser „den ny sensibilitet“ som en reaktion på Minimalismens puritanisme. Eller blot som en indadvendthed betinget af en ydre politisk magtesløshed under den økonomiske deroute. Og mens lidt varm inderlighed hilses velkommen, udtrykkes samtidigt et vist vemod over de ny tendensers manglende politiske engagement og utopisk sigte.

Hos den italienske kunsthistoriker Achille Bonito Oliva ser vi imidlertid et forsøg på med et dybere teoretisk afsæt at beskrive en kontur, der - måske mere udtalt end erklæret hos de enkelte kunstnere - begynder at tegne sig bag de ny retninger.

Den udtryksmæssige frodighed ses af Oliva ikke som en psykisk reaktion mod Minimalismens puritanisme, men som et opgør med et udviklingssynspunkt indenfor den moderne kunst i almindelighed, som han betegner som „Lingvistisk Darwinisme“.

Fra dette udviklingssynspunkt ses Konceptkunst og Minimalisme som slutpunkt i en proces, der kan betegnes som opløsningen eller dekonstruktionen af det klassiske repræsentationelle rum og antropomorfe verdensbillede.

Modernismens abstrakte repræsentation er således en dekonstruktion af Renaissancens perspektiviske rum. Men en dekonstruktion der bibeholder „aftrykket af menneskekroppen“ i repræsentationen, som indre relationer i billedet: balancer, spændinger, fortætninger, etc. Minimalismen, Primstrukturerne og den Serielle Kunst ses heroverfor som den endelige opløsning af disse indre relationer gennem en fokusering på elementernes ydre relationer. En opløsning der i sin tur fører til et brud med maleriet som repræsentationsform og senere med skulpturen som objekt i Proces- og Konceptkunst, ligesom til et brud med gallerirammen i Landart.



For Oliva svarer den beskrevne udvikling i virkeligheden til en bevægelse, i hvilken Modernismens utopiske virkefelt gradvist indsnævres for til sidst at afsnøres med døden til følge. Minimalismen og Konzeptkunsten tegner i så henseende den sidste fase i denne regressive bevægelse, hvor sproget og de „rene-strukturer“ bereder utopien et sidste asyl for indre konsistens og totalitet overfor den splittede virklighed.

Gennem bruddet med Modernismen og med enhver forestilling om kunsten som utopisk model for en samfundsmæssig heling etablerer det ny maleri sig i en „nomadeposition“ med „ubegrænset fri bevægelighed indenfor ethvert område og med åbne referencer i alle retninger“<sup>1</sup>. En nøjere bestemmelse af dette brud lader sig imidlertid ikke forklare som en indre udvikling i kunsten. Den må derimod bestemmes ved, at se de skift der foreligger mellem de omtalte perioder som en effekt af et mere generelt skift i selve periodernes tegngivning.

Den franske sociolog Jean Baudrillard beskriver sådanne skift i tegngivningen (fra Renaissance, over Industrialisme og til massekommunikationens tidsalder) som mutationer af, hvad han kalder, Værdiloven.

Værdiloven akkumulerer, når den fungerer i det Symbolske („sproget“), betydning, mening, viden og bestemmer som sådan den givne periodes virkelighedsfremstilling eller „simulacre“<sup>2</sup>, som Baudrillard kalder det.

Fra Renaissance og frem til den industrielle revolution dominerer den „naturalistiske simulacre“, der bygger på kopieringen eller imitationen af en forestillet guddomlig natur, som den sigter på at indstifte eller genoprette (altså svarende til det klassiske repræsentationelle rum.) I denne simulacre anskues den imiterede original som tegngivningens generative aspekt eller årsag.

Fra den industrielle revolution og frem til massekommunikationens tid henviser tegnet ikke længere til nogen original men alene til sin egen produktion som oprindelse eller årsag. Vi har her den „produktivistiske simulacre“, der sigter på en ubegrænset expansion – en frigørelse af egne ubegrænsede energier.

Inden for billedkunsten lader dette sig aflæse både som Modernismens udfoldelse af Menneskets expressive kræfter i nonfigurative spændinger og som den Serielle Kunsts visen tilbage til produktionen eller struktureringen som sine ensdannetheders årsag.

Selve expansionen kan noteres som begyndende med „den moderne fornufts“ fortrængning af kitschens meningsløshed. I denne fase er det stadig muligt inden for kunsten at etablere en opposition i form af strategisk meningsløshed, eksempelvis Dadaismen. Mod Bauhaus frigørelse af formen til funktionen står her Man Rays sømbesatte strygejern som en meningsløs frigørelse af formen fra funktionen.

Men med tegngivningens expansion gennem informationstori og semiotik lukkes denne mulighed. Ethvert stykke kitsch og ethvert stykke antikunst bliver her gjort aflæseligt, betydningsbærende og dermed også operationelt for en kommunikationskontrollerende design. En design som producerer miljøer som eksempelvis det økologiske paradys, hvor ikke kun naturen, men også de sociale

Sidste show  
Samfundt begun

Alle indre udvikling  
tiling i kunsten ME  
Effekt af  
Periodens  
begyndelse

① Naturalistisk  
simulacre

② Produktivistisk  
simulacre



agenter lader sig fabrikere som etniske rariteter det være sig i fangerkulturens eller landsbykulturens form.

Men hermed forsvinder også ideen om en udefra kommende produktiv energi som virkeligheds referentielle grundlag. Simulacren producerer nu frit sine realiteter. Virkeligheden bliver hyperreel, og vi træder ind i tegngivningens nuværende fase med den „simulerende simulacre“. Den bygger på de digitale koder og det kybernetiske spil og sigter på den totale kontrol. I modsætning til den produktivistiske lineære strøm og ækvivalenskæder opbygger simulationen sig gennem strukturelle net, i hvilke enhver mulig realitet lader sig fremstille gennem modulær kombinatorik.

Det er som en effekt af denne simulation, og ikke som følge af almindelig modløshed, at vi i dag kan se utopiernes historiske forsvinden. Også fra kunsten. I en situation hvor de modulære kombinatorikker producerer hver deres realitet, gives der ikke noget fast punkt hvori en modrealitet kan finde forankring. Enhver alternativ bevægelse suges ind i simulationernes spejl.

Derimod vil en total meningsløs tegngivning funderet på cifre og egenavne stadig kunne udfordre magten gennem sin ubestemmelighed. Baudrillard nævner i denne sammenhæng den graffitibølge som i foråret 1973 hærgede New York. Ungdomsbandernes indskrifter i form af navne fra tegneserier og tal var således en politisk langt mere effektiv udfordring end de etniske minoriteters identitetsgivende og meningsfyldte murmalier i ghettoerne.

Og denne meningsløshed er vigtig.

Den fører os til det Baudrillard kalder, den symbolske udveksling, som er primær i forhold til opbygningen af betydning, d.v.s. Lovens akkumulation.

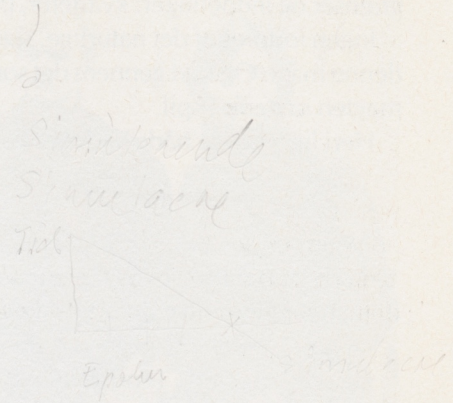
I den symbolske udveksling gøres enhver term relativ og reversibel. Loven derimod bygger på den irreversible processuelle (dialektiske) bestemmelse. Og Loven fungerer som en konstant udsættelse af begærets opfyldelse under henvisning til Sandheden (utopien) som den hinsidesværende totalitet, der kan hele subjektets værensmangel. Nydelsen er derfor forbundet med muligheden for at bryde Lovens akkumulation. Det vil sige gøre processen reversibel. Muliggøre udvekslingen i en meningsdestruktion: En forødelse af udtryk som i den poetiske rablen.

Det er ved ikke at stille sig i nogen utopis tjeneste, at maleriets „nomader“, ødsler med udtrykkene, lader sproget føre sig på vildspor, på tværs af kunsthistoriens grænser og grænserne mellem „offentlige“ og „private“ tegn.

Men dette er i sig selv ikke tilstrækkeligt.

For som Baudrillard bemærker, er det at bryde Loven ikke at sætte dens negation: tilfældigheden. Men Reglen.

Mens Loven er åben og ekspansiv, er Reglen lukket cyklisk, rituel, konventionel som en alfabetsremse og absolut betydningsløs. Den bygger på den dualistiske relation (modsat den dialektiske) i hvilken udvekslingen tager form af en udfordring: En sætten på spil ved at påtage sig den andens værensmangel. Det er et spil som foregår i forførelsen. Den stiller ikke med en modrealitet, men annullerer Loven gennem en parade, en maske, en parodi. Graffitiens remser, SNAKE I, SNAKE II, SNAKE III, er en parodi på magtens egen digitale kode. En parodi der fremholder dens egen død, dens løben løbsk, for så vidt



Handwritten text: "Nye... 7."



som graffitien ukontrolleret løber i alle retninger uden respekt for byens grænser og inddelinger: kvarterer, bygninger, busser og tog.

Ingen forføres af det naturlige, siger Baudrillard, kun det artificielle har denne magt. Og kun gennem det som er mere kunstigt end det kunstige kan magten sættes på spil.

Heri ligger også både betingelsen og muligheden for det forførende maleri.

*Noter:*

1. Archille Bonito Oliva: *The Italian Transavantgarde*. Milano. 1980, s. 11.
2. Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*. Gallimard. Paris. 1976, se især kapitel II: *L'ordre des simulacres*. Se i øvrigt Per Aage Brandt: „Magt og symbolicitet“. *Teori og Praxis* nr. 8. GMT. 1980.