

Ikonoklast, genius eller narcissist?

Avantgardens selvforståelse i halvfjerdserne

og firserne

Torben Christensen

Den erigerede pensel

Blikket tilbage på en forudgående periode, det blik, der i retrospekt skaber „kunsthistorien“, kan altid foretages med udbytte; men det er et blik, der må foretages med en vis agtpågivenhed – efterrationaliseringer er som bekendt alt for lette at skrue sammen, og hændelser kan tilsyneladende hænge sammen i en evolutionær logik, der ikke har den mest solide grund i den datidige nutid.

Strømninger i kunsthvernen her i begyndelsen af firserne giver for tiden anledning til mangfoldige sådanne følgeslutninger om kunstens natur og væsen. Maleriet er „genopstået“, trangen til „rigtig“ kunst er genopvækket, og fra visse sider påpeges, at der trods alt er visse sunde træk i den europæiske kunst, som i sidste ende ikke kan holdes nede. Nu ses det, at hånden alligevel ikke blev slået af fauvisterne, ekspressionisterne og surrealisterne under den teoretiske stroppeur i 60-70'erne.

Før man falder på knæ for den linoliefyldte alterkalk vil det imidlertid nok være rimeligt at vurdere, hvordan de kunstnere, der tages til indtægt for dette synspunkt (m.a.o. kunstnere, der tilhører eller er beslægtede med grupperinger som „Heftige Malerei“, „Neue Wilden“, New Imagists“, „Arte Cifra“, „La Transavanguardia“ etc.) egentlig selv forstår deres rolle som kunstnere, hvordan de forholder sig til den maleriske tradition, og hvad de implicit opponerer mod. Er det rimeligt at benytte dem i en kampagne for tilbagevenden til borgerskabets kunstsyn? Eller opfatter disse kunstnere selv deres billedpraksis som en grundlæggende nyerfaring?

For at forsøge en klarlæggelse af disse problemer, som er af såvel æstetisk som social natur, vil jeg, trods de potentielle farer for urimelige generaliseringer, vove springet ud i en retrospektiv kommentar til den kunstneriske selvforståelse, som den er kommet til udtryk gennem de sidste 10-15 år – fra minimalismens entropiske udsagn til firsernes subjektive mytesprog.

Stilens entropi

Tilbageblikket viser, at der omkring 1965 sker en fundamental forandring i den kunstneriske begrebsopfattelse i forhold til forløbet efter anden verdenskrig.

Det minimalistiske engagement i midten af tresserne, som fremfor alt startede som en i bred forstand skulpturel aktivitet, førte til formuleringen af nogle radikale teoremer, der først og fremmest vendte sig imod bevidstløsheden i den formalistiske modernisme.

Modernismens maleri var hurtigt endt i en udelukkende æstetisk position, hvor stilbegrebet var det centrale. Udviklingen af en personlig stil, en personlig penselskrift, var i hovedsagen det, der adskilte de enkelte kunstnere indenfor denne dekorative beskæftigelse.

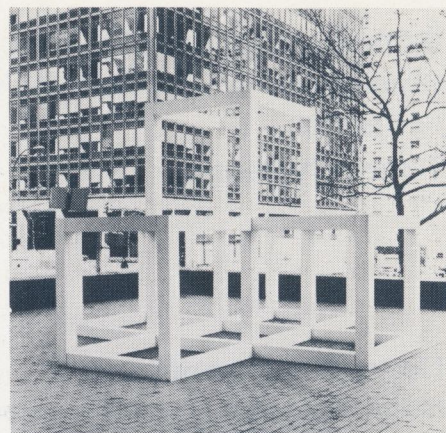
I opposition til denne udvanding af kunstbegrebet fremstod et nyt kunstudtryk (minimal art, primary structures, serial art), der baseres på en analyse af kunstbegrebet og de grundstrukturer, der er væsentlige for værkets funktion som visuel fremtrædelsesform.

Kunstnerne bag disse bestræbelser (Don Judd, Carl André, Robert Smithson, Sol LeWitt, Robert Morris m.fl.) fornægtede den personlige håndskrifts betydning; kunstværket består af en række basiselementer og strukturer, der er uafhængige af personforhold – det minimalistiske skulpturarbejde er defineret ved et minimum af subjektivitet (og et tilsvarende maksimum af objektivitet). Robert Morris' artikel „Notes on Sculpture“ (Artforum, February, October 1966; Summer 1967) og Sol LeWitts „Paragraphs on Conceptual Art“ (Artforum, sommer 1967) og „Sentences on Conceptual Art“ (tidsskriftet „O,9“, no.5, jan. 1969) kan betragtes som minimalismens manifeste, og viser tydeligt hvordan tanken blev stadig mere radikal. Robert Morris' artikel er et teoretisk arbejde, der med værket i centrum argumenterer for den minimalistiske skulpturopfattelse. Sol LeWitt skriver i 1967: „I begrebsmæssig kunst er ideen eller begrebet det vigtigste aspekt ved arbejdet ... når en kunstner benytter en begrebsmæssig kunstform, betyder det, at al planlægning og beslutning er sket på forhånd, og udførelsen er en mekanisk affære. Ideen bliver en maskine, der laver kunsten.“ Lawrence Weiner udtrykte det ganske kort i sit „General Statement“, som fulgte med alle hans arbejder i disse år:

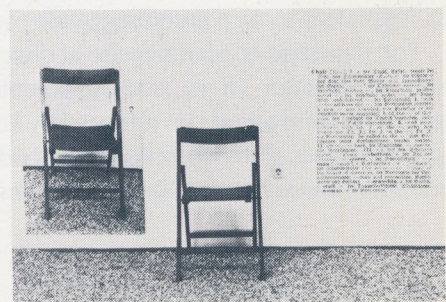
- „1. The Artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece need not be built“

Det dematerialiserede værk

Værket forstået som fysisk eksistens mistede sin traditionelle betydning som det fikspunkt, hvormod enhver kunstpraksis drejede. Man var på vej mod den rent idémæssige kunst: „Alt det, jeg laver, er modeller, de faktiske kunstværker er ideer. Modellerne er, snarere end „idealer“, en visuel tilnærmelse til et specielt kunstobjekt, jeg har i tankerne“ (Joseph Kosuth, „Four Statements“, katalog; Lannis Gallery, febr. 1967). Man talte allerede om „kunstens dematerialisation“ (Lucy R. Lippard/John Chandler; i Art International, febr. 1968).



Sol LeWitt: „6 Unit Cube“, 1976



Joseph Kosuth: „One and Three Chairs“, 1965

Billedet er en tekst

Joseph Kosuth skrev om sin forståelse af kunstnerens funktion i artiklen „Art after philosophy“ (Studio International, October, November, December 1969); heri uddyber han sin tanke om, at kunsten først og fremmest må være idébaseret, i modsætning til modernismens formmæssige engagement. Det kunstneriske arbejde skal bestå i en undersøgelse af kunstbegrebet (heraf: conceptual art). Kosuth argumenterer her for kunstens status som en selvstændig disciplin, der med fuld ret kan stå ved siden af de øvrige videnskabsgrene. Derfor kræver han, at „et kunstværk er en form for udsagn, der præsenteres i en kunstsammenhæng som en kommentar til kunst.“ Kunstværket skal være et tautologisk udsagn, der dels eksisterer som kunstnerisk realitet, dels udtrykker en definition af kunstbegrebet.

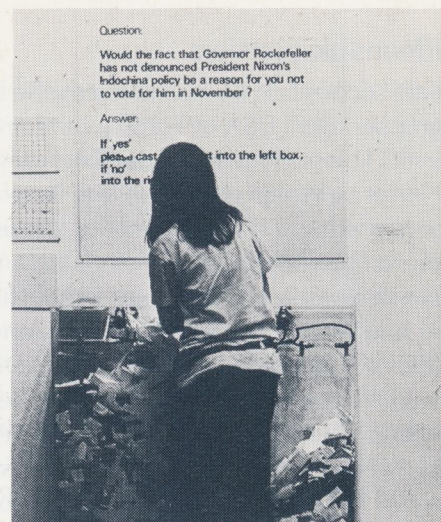
En ikonoklastisk poetik?

I England dannede Terry Atkinson og Michael Baldwin forlaget „Art & Language Press“, og den teoretiske aktivitet, der her stod frem som et side-stykke til Kosuths arbejde i USA, baserede sig tilsvarende på en grundlæggende forståelse af kunst som en lingvistisk praksis. Det var derfor også naturligt for dem at søge inspiration hos de videnskabsfolk, der på andre områder arbejdede med disse problemer. Dels hos erkendelses-filosofien (specielt Wittgensteins „Tractatus Logico-Philosophicus“ og „Philosophical Investigations“), dels hos lingvister, semiologer og strukturalister (Saussure, Chomsky, Peirce, Levi-Strauss etc.). For de kunstnere, der havde tilknytning til conceptual art, var teori og praksis en og samme ting, og deres arbejder fik derfor også på forsidet et udseende, der i stort omfang var baseret på tekster, eventuelt suppleret af fotografier eller diagrammer, der eksemplificerede udsagnene.

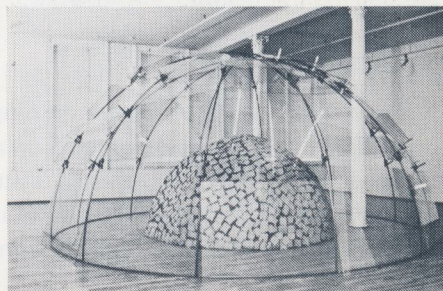
Det, der med minimalismen skulle betyde en frihed fra stilen, fra værket og jeg'et, fik altså alligevel en tilsyneladende fælles „stil“; det kan derimod ikke nægtes, at der virkelig var sket en frigørelse fra såvel værket som subjektet. Sproget blev det medium, som formidlede denne lingvistiske billedkunsts krav om en bevidst begrundelse for den kunstneriske virksomhed.

Den fattige kunst

Den konceptuelle kunst tilknytning til videnskaben bidrog til legitimeringen af „Art as Idea as Idea“ (Kosuth), men førte efterhånden også til en dogmatisk cementering af de teoretiske udsagn. Wittgensteins berømte sætning (i Tractatus Logico-Philosophicus): „Hvad der overhovedet lader sig sige, lader sig sige klart; og det, hvorom man ikke kan tale, om det må man tie“ giver også en tilsvarende forståelse for de begrænsninger, der var indeholdt i den rent lingvistiske kunstforståelse. Kunstens sprog handler også om at se, og mange kunstnere følte behov for at synliggøre hændelser, der ud fra den rene konceptualisme forekom „stumme“. Andre medier blev efterhånden draget ind i realiseringen af disse bevidsthedens stumme zoner.



Hans Haacke: „Afstemning blandt museumsgæster“, Museum of Modern Art, New York 1970



Mario Merz: „Dobbelt Igloo“, 1979

Ideens ekspansion

Ikke i opposition til, men i forlængelse af konceptkunsten, opstod nogle nye grupperinger i USA og Europa: *Land Art* (som førte minimalisternes tanker ud i livet i kolossalformat i landskabet; kunstnere som Robert Smithson, Michael Heizer og Walter de Maria); *Arte Povera* (som er en, oprindeligt italiensk, versionering af minimalistiske og konceptuelle teorier, hvor der med udgangspunkt i betydningsfattige materialer (*Arte povera* = fattig kunst) fremstod en bevidstgørelse af kunstnerens forhold til natur/kulturproblematikken; kunstnere som Paolini, Penone, Anselmo, Mario Merz, Jannis Kounellis); *Process Art* (der især fæstede sig ved erfaringsområdets afhængighed af tidsforløbet – værkets fremtræden er da en proces, der i et forløb illustrerer den metaforiske entropi; kunstnere som Nauman, Rinke, Beuys, Haacke); *Project Art* (der angiver konceptuelle forslag til en kunstpraksis, der forstås som en aktivitet i en social kontekst; Weiner, Haacke, Huebler, Gerz, Christo, Didier Bay, Stephen Willats); *Body Art* og *Performance Art* (hvor kunstnerens krop benyttes som medium for fremførelsen af det kunstneriske koncept; Acconci, Oppenheim, Burden, Gina Pane, Valie Export, Ulay, Marina Abramovitch); *Narrative Art* og *Story Art* (hvor fotografi og tekst indgår i en skildring af den ikke-dokumentariske, men episke eksemplificering af en mere subjektiv praksis; Le Gac, Boltanski, Bay, Beckley, Hutchinson, Messenger, Darboven); *Individuelle Mytologier* og *Spurensicherung* (der dokumenterer og rekonstruerer reelle eller fiktive erfaringsverdener, med en vis parallelitet til den socialitetsforståelse, der kommer til udtryk i videnskabsgrene som strukturalismen, antropologien, arkæologien og etnologien; Beuys, Thek, Gerz, Buthe, Boltanski, Gette, Nikolaus Lang, Costa, Simonds, Anne og Patrick Poirier, Brodewolf).

Listen kunne fortsættes, og de nævnte kunstnere rækker ofte indover flere af disse forsøg på en rubricering.

Det fælles udgangspunkt for alle disse manifestationer er forestillingen om den idébaserede kunst og kunstneren som analytiker, forsker, planlægger og formidler af kunstbegrebet, med en bevidst holdning til den kunstneriske kontekst, såvel i relation til kunstsfæren som til samfundsorganisationen som helhed.

Man kan derfor med en vis rimelighed beskrive 1965-1975 som det „lingvistiske årti“; for samtlige relevante positioner forsøger at etablere en æstetisk dialog, der forbinder kunstneren med tingenes, tegnenes og sprogets „tale“.

Værdi-løst maleri

Parallelt med de ovennævnte strømninger blev der naturligvis stadig lavet malerier i Europa og USA. Dels af den ældre generation, som havde sin faste plads i kunstinstitutionen, dels af kunstnere, der også i maleriet fandt udtryk for nogle af de grundsynspunkter, der var indeholdt i den minimalistiske og konceptuelle teori. Det var først og fremmest et analytisk arbejde, som fandt



Robert Smithson: „Spiralmole“, 1970

sin filosofiske basis hos malere som Ad Reinhardt, Robert Ryman og Daniel Buren. Som konsekvens af den minimalistiske teori fik den maleriske praksis en udformning, der afspejlede de overvejelser, der udvikledes omkring skulpturen; det var overvejende et maleri, der på den ene eller anden vis beskæftigede sig med det monokrome udtryk og dets forlængelse i rummet.

Det gestikulerende samleje

I midten af halvfjerdserne fremstod i Frankrig et konglomerat af kunstnere og intellektuelle, der forsøgte at etablere en dialog omkring kunstværket, kunstneren og det omgivende samfund. En side af debatten blev ført i den gruppering, der under betegnelsen „support/surface“, samlede folk som Viallat, Hantai, Dezeuse, Sollers, Devade og Cane; den oprindelige intention var, som navnet antyder, af analytisk karakter (og havde som sådan sit udgangspunkt i minimalismen). Maleriets kernestrukturer, support og surface (blændrammen, lærredet og farven) skulle analyseres som de betydningsfrie elementer i maleriets sande væsen.

Louis Cane og Marc Devade etablerede forlaget „Peinture“, der i en årrække udgav et tidsskrift af samme navn, som i grundige artikler behandlede den maleriske tradition i Europa, såvel som en række nyere malere, især Matisse, Rothko og Newman.

Debatten (der især udspandt sig omkring tidsskrifterne Art Press og Tel Quel) inddrog også de franske filosoffer, marxister og psykoanalytikere – og den teoretiske debat måtte på et tidspunkt give sig udslag i den maleriske praksis. Imidlertid blev gruppen efterhånden splittet på de modstridende krav om et marxistisk neofreudiansk engagement på den ene side, og den oprindelige minimalistiske intention. Den seksuelle symbiose mellem den revolutionære hensigt og et borgerligt udtryk fik nogle postcoitale efterveer, der afslørede den manglende forbindelse mellem teori og praksis. Kunstnerens selvforståelse var udtrykt i en malemåde af gestuel karakter, der skulle frigøre hans ødipale komplekser i forhold til traditionen, men en egentlig revolutionær frigørelse blev der aldrig tale om.

Som dekorativ sensibilitet

Hvor det franske maleri altså var overbebyrdet af en teori, som virkelighedens praksis havde vanskeligt ved at leve op til, fremstod omtrent samtidig i USA en reaktion på konceptualismens dogmatiske krav om dematerialisering. I løbet af et par år voksede en stil frem, godt hjulpet på vej af de store museer (som altid er på jagt efter nyheder) og gallerier (især Holly Solomon Gallery i New York). Denne stil, „Pattern Painting“, (altså mønstermaleriet, eller nydekorativismen; kunstnere som Robert Kushner, MacConnel, Joe Zucker og Jennifer Bartlett) tog ironisk nok ligesom de franske malere udgangspunkt i Matisse. Men det, de fik ud af ham, var noget ganske andet, nemlig det komfortable, dekorative kunstsyn; der er her tale om en kunstforståelse, der er fuldstændig fri for et teoretisk åg – et kunstsyn, der fremfor alt søger tilbage til „the sheer joy of painting“ og den skønhedsdyrkende æstetik.



Kim MacConnel: „Cucaracha“, 1980

Hunger nach Bildern

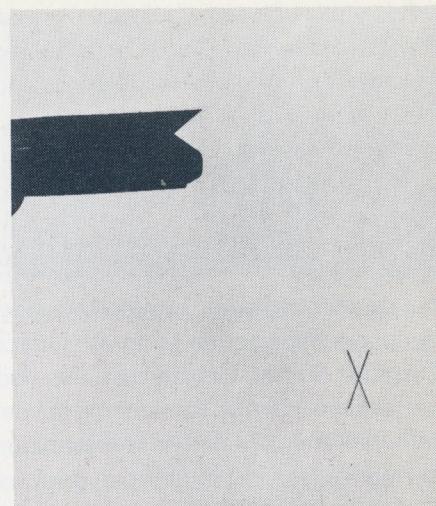
I slutningen af halvfjerdserne oplever kunstinstitutionen et malerisk boom, ikke blot i USA, men også i Europa, hvor ikke mindst kapitalkoncentrationen i Vesttyskland gør det muligt med en voldsom heftighed på kort tid at ændre kunstmarkedets udseende.

Og her i begyndelsen af 1982 kan vi se, hvor hurtigt trangen til maleri, „Hunger nach Bildern“, breder sig over Europa. Ved begyndelsen af dette årti var nogle hovedcentre stabiliseret omkring den ny-maleriske bevægelse: New York, Berlin, København og Milano. Og det gælder for alle disse strømninger, hvor forskellige de end er, at de er radikalt forskellige fra den maleriforståelse, der er implicit i pattern painting. Der er ikke tale om en dekorativ beskæftigelse, der har harmoni og skønhed som sit mål. Tværtimod dyrkes bevidst en provokativ og grim æstetik, som det også kan anes ud fra nogle af de betegnelser, der er hæftet på disse grupperinger: „Neue Wilden“, „Heftige Malerei“, „Neoprimitivism“, „Neoexpressionismus“, „New Imagists“, „Arte Cifra“ og „La Trans-avanguardia“.

Den amerikanske scene

Det amerikanske New Image Painting (oprindeligt titlen på en udstilling i Whitney Museum, 1978) er måske nok i sit billedsprog den mindst radikale af de strømninger, der rubriceres nationalt som italiensk, tysk og amerikansk. Kunstnerne (Ron Gorchov, Robert Moskovich, Neil Jenney, Jonathan Borofsky, Julian Schnabel, Susan Rothenberg, Rodney Ripps, Robert Longo, Joe Zucker, Nicholas Africano, Lois Lane, Lynda Benglis, John Torreano) var også aktive under Pattern Paintings boom, og der er, trods de åbenbare forskelle, nogle ligheder – først og fremmest med hensyn til det dekorative aspekt; helt basalt kommer forskellen til udtryk med the new imagists engagement i det figurative maleri – et billedsprog, der fornægter den klassiske abstraktion såvel som minimalismens forenkling.

Det væsentlige blev den direkte handling, billedet, i et traditionelt medie, maleriet. Det er indholdsmaleri, hvor fortællingen bæres af en metaforisk straightforwardness; den ved første blik ubehjælpelige og kluttede figuration er snarere udtryk for opposition mod den maleriske tradition siden renæssancen, altså det maleri, der bygger på illusionen (og som minimalisterne påpegede, omfattes hermed også det abstrakte maleri i dette århundrede). Den neonaivism, som nogle kritikere har villet se i denne tendens, er i høj grad en naivitet på skrømt; fælles for disse kunstnere er imidlertid en umættelig trang til at udtrykke sig i billeder og metaforer, hvor den traditionelle æstetik ikke kan finde fodfæste. Denne ikoniske epidemi (der også har ramt ældre kunstnere som Frank Stella og Malcolm Morley) synes at være så immun overfor modangreb, at den faktisk er på vej til fuldstændigt at udfylde kunstinstitutionen – og ikke mindst kunstmarkedet.



Robert Moskovich: „Cadillac/Spise-pinde“, 1976

Italiens transavantgarde

Hvor the new imagists i USA er generationen efter conceptual art, er det nye italienske maleri tilsvarende den generation, der fulgte efter arte povera; der er i dette maleri tale om en holdningsændring, der afspejler den kendsgerning, at disse yngre malere ikke gennemlevede den konceptualistiske proces, men stod overfor en etableret kunstform, der nok i sin visualisering af teorierne måtte forekomme kønsløs og puritansk. Avantgardekunsten i begyndelsen af halvfjerdserne var, med et udtryk fra Achille Bonito Oliva (der bl.a. organiserede udstillingen af de nye malere på Venedigbiennalen i 1980, og desuden fungerer som teoretiker for det han kalder den italienske transavantgarde), endt i en „lingvistisk darwinisme“, beroende på en idealistisk opfattelse af avantgardens position i en evolutionær tradition, der tror sig på vej lineært mod det endegyldige kunstbegreb.

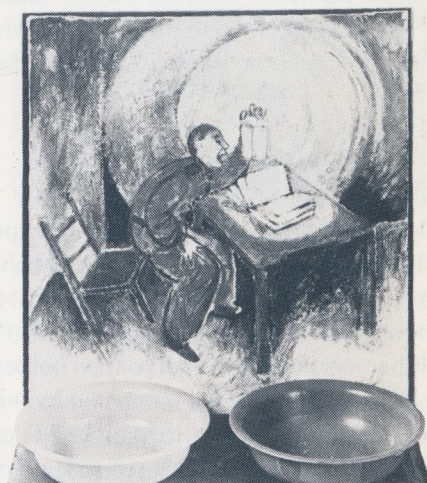
De kunstnere, der tilhører denne transavantgarde (Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Nicola De Maria, Francesco Clemente), reagerer mod den kunstpraksis, der kun har eksterne referencer i semiologiske, lingvistiske og sociologiske modeller; de kræver så at sige kunstnerrollen tilbage til kunstneren, som skal involvere sin egen krop og psyke i den praksis, som er billedkunstens egentlige force, skabelsen af billeder.

„Kunstnere som Bagnoli, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino og Salvadori arbejder indenfor *transavantgardens* mobile felt, det krydsfelt, hvor ethvert eksperimentelt avantgardistisk synspunkt er i overensstemmelse med opfattelsen af, at ethvert værk forudsætter en eksperimentel manuel praksis; kunstnerens overraskelse over et værk, der ikke længere er udformet i henhold til den sikkerhed, der forventes af et projekt eller en idé, men som former sig selv for øjnene af ham ved pulsen af en hånd, der dyppes ned i kunstsubstan- sen i et „*immaginario*“, der er indkorporeret et sted mellem idé og sanselighed ... *Transavantgarden* betyder at indtage en nomadeposition, der ikke respekterer noget definitivt engagement, som ikke har nogen privilegeret etik, udover at adlyde diktatet fra en mental og stoflig temperatur, der er synkron med værkets øjeblikkelighed“. (Achille B. Oliva: *The Italian Transavantgarde*; *Flash Art*, oct-nov 1979).

Begrebet „*immaginario*“, der er centralt i Olivas tekster om transavantgarden, er ikke direkte oversætteligt, men spiller på forbindelsen mellem det imaginære, det billedlige og fantasiens forestillingsverden. Den billedverden, Oliva taler om, og som kommer til udtryk i malerierne, er summen af indre og ydre billeder; det billedreservoir, der trækkes på, er en blanding af imaginære billeder med interne referencer (narcissistiske, neurotiske og seksuelle) og billeder med eksterne referencer (ikke blot kunsthistoriske, men i høj grad også de samtidige billeder, trivialbillederne, pornografien, reklamen etc.).



Francesco Clemente: „Inde, ude“, 1980



Sandro Chia: „Formandens Ord“, 1979

Ejakulering af jeg'et

Hvor indholdsreferencen i vidt omfang er subjektiv, koncentreret om jeg'ets oplevelse af selvet, er formreferencen af en kaotisk, eklektisk karakter. Der bliver rask væk grebet tilbage i det kunsthistoriske arsenal af figurativer, emblemer, symboler og metaforer; imidlertid er det en eklekticisme med ironisk og humoristisk distance – der er, som Oliva påpeger, ikke tale om den arkæologiske holdning til kunsthistorien, som den hidtil er forstået af tidligere avantgarder. Tværtimod er der tale om en fremgravning af et kunstnerisk potentiale, som det er muligt at svælge i uden hensyn til oprindelsen – anvendt emblematiske på et subjektivt symbolforbrug. Transavantgardens selvforståelse er den horisontale kunstpraksis, hvor alle muligheder er lige åbne for en spontan brug, uden hensyn til stilistiske krav. Det er derfor, at man med nogen ret kan tale om et stilløst maleri, et „Malerei nach der Malerei“.



Enzo Cucchi: „Santo santo“, 1981

Den halshuggede hånd

Nyorienteringen i det italienske maleri forblev ikke et isoleret nationalt fænomen; siden 1978 havde Paul Maenz i Köln vist udstillinger med disse italienske malere, og specielt skulle en gruppeudstilling i juni 1979 med titlen „Arte Cifra“ vise sig at få stor betydning. Arte Cifra blev, ligesom transavantgarde, en betegnelse for det italienske maleri, og skal forstås derhen, at ethvert billede er uafhængigt, at det indeholder sin egen sprogkode, og ikke nødvendigvis har nogen sammenhæng med andre værker i den pågældende kunstners produktion. Tilsvarende er koncentrationen om jeg'et ikke udtryk for en ekspressionistisk subjektivering af kunstudtrykket, men tværtimod resultatet af en pluralistisk aktivitet, hvor det „fragmenterede Jeg“ afspejles i en splittelsens æstetik. Værkerne bliver vagabonderende tegn for ønsker, begær og væren.

Den narcissistiske fascination

Denne italienske selvforståelse faldt godt sammen med en tilsvarende tendens i Tyskland, der havde udgangspunkt i lidt ældre maleres forsøg på genetablering af et tysk maleri (Baselitz, Penck, Hoedicke, Anselm Kiefer, Lüpertz og Immendorf); dette maleris opfattelse af en subjektiv og metaforisk praksis blev af den nye generation set som en befrielse fra den minimalistiske dogmatik. Imidlertid er den tyske scene i endnu højere grad end den amerikanske og italienske præget af en forskellighed i udtryk, der gør det vanskeligt at behandle den under ét. Selvom der er en vis lighed i midlerne, er det spørgsmålet om intentionerne ikke er så forskellige, at det er urimeligt at opfatte grupperingerne som dele af samme bevægelse. Tydeligst bliver det ved sammenligning mellem situationen i Köln og Berlin.



Anselm Kiefer: „Nøgenmodel med palet“, 1976

Kölnerischer freiheit

Der er ingen tvivl om, at de yngre tyske malere i Köln er kraftigt påvirkede af det italienske maleri, der blev vist i Köln tidligere end andre steder; det gælder ikke mindst gruppen „Mühlheimer Freiheit“ (Georg Dokoupil, Peter Bömmels, H. P. Adamski, Gerhard Naschberger, Gerard Kever, Walter Dahn), der siden 1979 har udstillet sammen. Deres billeder er, som de italienske, præget af en uhøjtidelig ironisk distance, dels til kunstnerrollen, dels til kunsthistorien. Impulser fra traditionens mytesprog blandes bevidst med banale figurer fra hverdagens trivialbilleder og graffiti. Den provokation, der indeholdes i billederne, ligger dels på den visuelle irritation („grimhedens æstetik“), dels på den anmassende udstilling af narcissistiske og erotiske fremstillinger.

Vildt og heftigt

Overfor denne ironiske (og humoristiske) narcissisme virker det berlinske maleri (Heftige Malerei, Neuexpressionismus; specielt de kunstnere, der har tilknytning til Galerie am Moritzplatz i husbesættelsesbydelen Kreuzberg: Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, Luciano Castelli, Bernd Zimmer m.fl.) som et ganske anderledes, og måske mere nationalt maleri. Der skrives generelt meget om, at det nye maleri er nationalt orienteret, men ingen steder kommer det så kraftigt til udtryk som hos disse malere; de er bevidst ekspressionistiske og nok de eneste, hvorom det med rette kan siges, at de står for en tilbagevenden til et subjektivt billedsprog. De lægger ikke skjul på, at de henter deres inspiration fra de tyske ekspressionister fra Die Brücke og Der Blaue Reiter samt van Gogh og Munch. Den ironiske distance, der virker befriende hos italienerne og kölnerne, ses ikke her, hvor inderlighed, kraft og ekshibitionistisk patos er de væsentligste elementer.

Den sidste linolie

Ovenstående er et kortfattet forsøg på en linedragning imellem de forskellige bevægelers kunststrategier og de omfattende kunstneres selvforståelse, deres opfattelse af kunstnerrollen samt betingelserne og målene for en kunstnerisk praksis; det er imidlertid vanskeligt at drage konklusioner af profetisk natur ud fra disse overvejelser. At der er sket ændringer er indlysende; minimalismens og konceptualisternes behandling af kunstens sproglige natur og udsagnetes entropiske karakter, der med uundgåelig konsekvens måtte føre til en fysisk værdifrihed langt fra den svælgen i billeder med en næsten anmassende fysisk eksistens, vi ser brede sig over Europa (og USA) i disse år. Men dette maleri indebærer altså langt fra en akcept af den maleriske tradition som sådan. Halvfjerdsernes vertikale teoridannelse omkring de sproglige udsagn knyttede an til semiologiske og filosofiske discipliner, der kunne bruges som fortolkningsmodeller for såvel den sproglige idéudvikling som den praksis, der er en del af en kulturel socialitet. Der var altså tale om en sprogforståelse med ekstern referent – nemlig praksis som resultat af systemer.



Georg J. Dokoupil: Uden titel, 1981



Rainer Fetting: „Van Gogh ved muren II“, 1978

Afhængigheden af videnskabstilnærmet teoridannelse og socialitets- og systemteorier tilvejebragte en tiltrængt nyvurdering af kunstens og kunstnerens funktion. Der skabtes hermed en ny åbning i opfattelsen, der virkede euforisk tiltrækkende på en mængde kunstnere, for hvem maleriet var blevet en klæg repressiv dej, der reproducerede sig selv i det uendelige.

Imidlertid førte dematerialiseringen af kunstobjektet med sig, at udsagnene nu kun kunne demonstreres og dokumenteres, dvs. ved hjælp af en række fremmedgørende intermedier: foto, film, video, tekst etc.

Video art, performance og process art er, i hvert fald delvist, et forsøg på undslippe den teoretiske fremmedgørelse, og lade den personlige handling genindtage en plads i en kunstpraksis, der kan udvide den sproglige reference til også at omfatte individuelle mytologier; narrative art og spurensicherung er udtryk for tilsvarende udvidelser, ikke blot af sprogreferencerne, men af selve den virkelighed, reel som imaginær, der indgår i en kunstnerisk praksis. Følges denne tanke, er det nye maleri en direkte fortsættelse af denne trang til udvidelse af, på den ene side de sproglige referencer, på den anden side den oplevelsessfære, der opfattes som betydningsfuld for en kunstnerisk aktivitet. Det kan nok være svært at få øje på en klar strategi, og det overtryk der i øjeblikket er i malerbøtterne, må da også betragtes som et overgangsfænomen på vejen mod en ny tolerance, der henter sit stof fra en horisontal bevidsthed. Billedproduktionen er ikke primært en værkproduktion, eklekticismen er ikke et udtryk for tilbagevenden til det Darwinistiske maleri, men er en distanceret arkæologi, der ikke mindst henter sin kraft i en grundlæggende ironi og skepsis over for traditionen.