

Grafik

af Jørgen Michaelsen

1. Udgangspunkt

Udstillingen, hvortil denne tekst knytter sig, er blevet til som følge af, at jeg modtog en invitation fra Hørsholm Kunstforening til at vise mit arbejde i foreningens bygning, Fuglsanghus. Man ønskede at give mig frie hænder med hensyn til udstillingens nærmere udformning og karakter, idet de eneste præmisser var af praktisk art. For det første er Hørsholm Kunstforening underlagt de samme økonomiske begrænsninger som andre kunstforeninger i Danmark, hvilket nødvendigvis må medføre en stadig opmærksomhed over for forholdet mellem mål og midler, mellem bestræbelse og økonomisk ramme. For det andet udgør Fuglsanghus, som er en karakteristisk og charmerende bygning fra 1700-tallet, en markant udstillingskontekst, der kan være en udfordring, når man som kunstner normalt arbejder med installationsværker. En tredje præmis er den omstændighed, at der i Fuglsanghus forefindes 50 skifterammer, der fordeler sig i tre grupper, idet 14 rammer måler 70 x 100 cm, 30 rammer måler 50 x 70 cm, og andre 6 rammer måler 40 x 50 cm. De udstillende kunstnere forventes naturligvis ikke at benytte sig af disse skifterammer, men kan anvende dem efter lyst og behov. Disse praktiske begrænsninger har altså været grundlæggende for mit arbejde med udstillingen, hvilket på ingen måde har været en hæmsko. Som billedkunstner lader jeg altid mit arbejde bestemme af særlige præmisser, hvad enten disse måtte være givne gennem ydre forhold, egne valg eller en blanding af disse to. På denne måde har der for mit vedkommende ikke været noget som helst metodisk fremmed i fra starten at lade *Grafik* underordne parametre, der måske vil kunne forekomme nogle besøgende at være ret rigide, og vel især når man, som jeg, insisterer på nærmest demonstrativt at fremhæve begrænsningens produktive funktion.

Den almindelige kunstopfattelse herhjemme præges af en vis romantik. I Danmark forestiller man sig tit, at den væren, som kunsten og kunstneren synes at stå for, har forbindelse med en eller anden frigørende kraft. Af denne grund møder man som kunstner undertiden uforståenhed, ja, endog undren, når man som jeg faktisk vil insistere på det ufrie ved kunsten og dens praksis. Hvad mener jeg hermed? Først og fremmest mener jeg, at kunstneren altid i et eller andet omfang frembringer sine kunstneriske resultater på et grundlag, der er struktureret af alle mulige forhold, som han eller hun ikke selv har og ikke vil kunne have kontrol over. En grundlæggende idé med, eller hypotese for, mit eget arbejde er, at den kunstneriske praksis mere end noget andet netop må forholde sig til den massive tilstedeværelse af særlige bestemmelsesstrukturer, som ikke lader sig gendrive ved simpelthen at hævde kunsten som en slags suveræn position. Jeg finder det i lige høj grad problematisk, når en kunstner vil insistere på rollen som legende menneske

med henvisning til størrelser som subjektiv kreativitet, uskyld og natur, og når kunstneren på den anden side påtager sig rollen som det moderne kapitalistiske samfunds dårlige sociale samvittighed og hermed reducerer sin kulturelle praksis til artikulation af politiske pointer, der allerede er dybt indlejret i konsensus og dermed banaliserede. I dag ser vi, hvordan al umiddelbar kritik af de herskende politiske og kulturelle systemer og former blot nærer disse. Det virker, som om fællesnævneren overalt er den samme. Findes der overhovedet væsentlige forskelle længere, da drejer diskussionen sig blot om, hvorvidt en højere fællesnævner er at foretrække frem for en lavere. Men ikke nok med det. Alene den kritik, som her fremføres, synes på forhånd dømt til at blive opslugt i det konsensuale kviksand; såvel kritikken som meta-kritikken optræder nu som afgørende konservative ressourcer. I dette perspektiv bliver det derfor mere interessant at udvikle strategier for en nøgtern afsøgning af de tvangsagtige strukturer, som udgør kulturens samlede billede, der også kunne udlægges som samfundslegemet. Man må søge nye kriterier for selve mellemværendet med de særlige konsekvenser, der lader sig udfolde som følge af, at det politiske eller kulturelle emne fremstår som kritisabelt på den givne måde. En nærliggende mulighed kunne ligge i at anlægge et patologisk helhedsperspektiv. De politiske og kulturelle strukturer samles i billedet af samfundskroppen, der herefter opløses i sine 'biokemiske' grundfunktioner. Kunsten bidrager for sin part gennem en eksperimentel bearbejdning, der kan rette sig mod større eller mere begrænsede dele af legemet. Som sådan må kunstens praksis regnes for endog fuldt ud co-patologisk, hvilket betyder, at der ikke kan skelnes afgørende mellem 'patient' og 'behandler', mellem 'analysand' og 'analytiker'. Som hinandens 'med-syge' er vi alle kronisk installeret som deltagere i samme syndrom.

2. Materiale, overskrift

Som man vil se, kan *Grafik* kun i en vis forstand siges at bestå af grafiske arbejder. Selve ordet 'grafik' udspringer af det græske *grafike techne*, der både kan betyde skrivekunst og tegnekunst, altså med hovedvægt på selve inskriptionsprocessen. Siden træsnittets udvikling i den sene middelalder er grafik desuden blevet betegnelse for trykkesnikker, der tillader massereproduktion af billeder, hvorved der i øvrigt er introduceret et nyt problematisk forhold mellem original og kopi. Imidlertid anvendes ordet 'grafisk' som bekendt også mere generelt ved beskrivelse af visuelle fænomener, idet den grafiske effekt optræder, når en hård kontrast adskiller figur og baggrund, samt når hele fremstillingen tenderer mod det sort-hvide. På denne måde kan det grafiske udtryk siges at besidde sin helt egen æstetik, og med tiden er tegninger og skitser også blevet henregnet under grafikken; således oprettede man på Statens Museum for Kunst i sin tid Kobberstiksamlingen, hvor grafiske arbejder samles, konserveres og udstilles. Et helt afgørende karakteristikum for grafik er, at billedet indskrives på en papirgrund. Dette betyder, at det grafiske arbejde som objekt har en særlig lethed, der samtidig er en skrøbelighed og en udsathed. Eftersom grafik altså både kan henvise til masseproducerede billeder og til originale skitsearbejder, der signalerer 'autenticitet' samtidig med, at de som 'kladder' kan bevæge sig på skraldespandens rand, har vi at gøre med en mediebetegnelse, der i grunden rummer en betydelig større sammensathed, end tilfældet er med fx maleri og skulptur. På hvilken måde består nærværende

udstilling da af grafik? Har *Grafik* overvejende sin titel med sig eller imod sig? Helt håndgribeligt: Udstillingen omfatter som nævnt 50 arbejder. Der er ikke produceret flere, hvilket betyder, at der ikke er tale om et udvalg af et større værkkorpus: Det, der forefindes på udstillingen, er netop det, der er produceret til udstillingen. Som henvendelse og hensigt lader udstillingen sig hermed betragte i et overgribende perspektiv, der kunne kaldes planøkonomisk. Det er i denne sammenhæng absolut ikke uden æstetisk relevans, at det planøkonomiske, der historisk set giver mindelser om bureaukratisk organisering, fremmedgørelse og kedsomhed, kan indføjes som et aspekt. De planmæssige 50 arbejder falder i to hovedkategorier, der fordeler sig mere eller mindre vilkårligt i de tre grupper af formater, som jeg allerede har nævnt. Den ene kategori er collage. Den anden er tegning udført først og fremmest med kuglepen og forstørret ved hjælp af fotokopiering. Udstillingen opererer som helhed inden for en grafisk æstetik, der fremhæver sort-hvide kontraster, selv om dette dog kun gør sig konsekvent gældende for tegningerne, idet der i collagerne optræder en række nuancer i form af fotomateriale og papir på forskellige stadier af falmethed. Man kan hertil hævde, at udstillingens 50 værker yderligere ville kunne henregnes under grafikken i kraft af, at de alle er papirarbejder (skønt man på den anden side udmærket ville kunne bestride, at kunstværker baseret på papir automatisk vil være at regne for grafiske). Til gengæld er *Grafik*-værkerne enten slet ikke eller blot implicit at betragte som produkter af massefremstilling, idet udstillingens collager i sagens natur er originale arbejder, mens de forstørrede tegninger i denne sammenhæng ikke er fremhævet som kopier, men slet og ret postuleret som 'visuelt betydningsfulde'. Endelig falder såvel collager som tegninger heller ikke under grafik i betydningen skitsearbejder. Som man vil se af disse overvejelser, kan der altså siges at være et noget tvetydigt forhold mellem udstilling og titel. Det er en meget nærliggende mulighed, at beskueren vil opleve titlen som en 'vildledningsmanøvre'. Her må det dog fastslås, at det ikke er en del af den kunstneriske hensigt at lokke nogen på afveje, endsige at stemme publikum negativt. Der er tværtimod ganske udmærkede grunde til at give titlen *Grafik* til en udstilling, der kun i en vis betydning kan hævdes at omfatte grafik. I 'normale' udstillingssammenhænge er denne titel nærmest at betragte som selvudslettende, idet den afstår fra at fremstå som et markant sprogligt udsagn ved siden af det visuelle inventar. Man kan også sige, at titlen samtidig får udslettet de udstillede værker, i og med at den umiddelbart 'kastrerer' disses mulighed for at være noget andet end netop grafik. Hvor der faktisk er tale om grafiske værker i traditionel forstand, vil denne sproglige intervention vel næppe afstedkomme den helt store tabsoplevelse; tværtimod vil titlen sandsynligvis kunne tjene som en neutralt beroligende garant, der forankrer forholdet mellem værk og beskuer i det indlysende.

Det er denne sikre forbindelse, der blev genstand for radikal problematisering, da kunstneren Marcel Duchamp i sin tid udvalgte forskellige massefabrikerede brugsobjekter og gav dem titler, der ikke umiddelbart 'dækkede' det pågældende værk. Men det bør på den anden side også pointeres, at denne problematiserende praksis selvsagt kan give bagslag. Duchamp gav fx titlen "In Advance of the Broken Arm" — eller på dansk: "Forud for den brækkede arm" — til en indkøbt sneskovl, men måtte imidlertid senere medgive, at denne titel ikke var særlig velvalgt i forhold til kunstnerens overordnede strategi, idet beskueren forholdsvis nemt kunne forbinde 'sneskovl' og 'brækket arm', når først selve ideen med at give titler til hverdagsobjekter og erklære disse for kunstværker, såkaldte *readymades*, var

gennemskuet. I forhold til alt dette kan man sige, at *Grafik* skal fungere som en slags ambivalent overskrift for udstillingens arbejder og projektet med dem: I visse henseender synes meningen med overskriften at være ganske oplagt, i andre henseender ikke. Endelig kan der ligge en produktiv tvetydighed i, at titlen *Grafik* akkurat er så iøjnefaldende upåfaldende, at den hverken 'magter' at udslette sig selv i forhold til udstillingen eller udstillingen i forhold til sig selv; den bliver snarere stående, i en vis forstand efterladt, som et 'navneobjekt'. På denne måde vil titlen *Grafik* kunne blive taget som gidsel af udstillingens billedværker, og måske endog fungere som en overmåde fed værtsorganisme for billedkonstruktionernes snyltefunktioner, hvilket skal forstås derhen, at billederne nyder særdeles godt af titlens 'falske beskedenhed'. Måske ville denne 'perverse' økonomi række endnu videre, idet man sagtens kunne forestille sig en pointe i, at der for de 'snyltende' billeders vedkommende netop ikke vil være noget formål forbundet med øjeblikkelig eller fuldkommen 'fortæring' af det navn, de nu engang er blevet underlagt. Lidt i stil med den kendte vittighed om masochisten, der beder sadisten om tæsk, men får et afslag, der fylder sadisten med fryd. Enhver vil dog kunne se, at en sådan dialektik er bundløs; for det er jo også en mulighed, at masochistens lystgevinst ved ikke at få sit ønske opfyldt overstiger sadistens. I hvert fald sætter titel og udstilling hinanden under et vist pres.

3. Tematik

Nu kommer vi til de tematiske felter, der udfoldes med *Grafik*, altså forstået som en helhed af titel og visuelle arbejder. Lad det være sagt med det samme: Dette afsnit indeholder mange løse ender. Og jeg kan desværre ikke retfærdiggøre dette ved at hævde, at der er tale om tankeeksperimenter, for selv det mest hypotetiske tankeeksperiment vil nødvendigvis operere med et forhold mellem en særlig præmis og dennes konklusion. I dette tilfælde har jeg imidlertid valgt at nedtone, eller decideret suspendere, en sådan logik, der kan have den svaghed, at den kun er opmærksom på, hvad den ønsker at være opmærksom på. I stedet er en del af hensigten snarere en praktisk problematisering af de forhold, der gør noget til en præmis og noget andet til en konklusion. Jeg vil fra starten anbefale læseren en nydelsesbetonet tilgang, der finder lyst ved overvejelsernes mere eller mindre hasarderede bevægelser. Hvis denne mulighed ikke foreligger, vil jeg i stedet anbefale, at man springer afsnittet helt over. (Jeg tror faktisk, at jeg under alle omstændigheder vil anbefale dette. Men jeg lader afsnittet stå alligevel.)

Man kan spørge om, hvad der i det hele taget kan siges at konstituere en tematik. Det er lige præcis et afgørende moment i den kunstneriske praksis, som disse værker udspringer af, fortsat at problematisere de aspekter, mekanismer og logikker, der knytter sig til såvel det, der tematiseres, som det, der tematiserer. I forlængelse heraf ville det være ganske fristende simpelthen at hævde, at udstillingens værker egentlig ikke tematiserer noget som helst. Men erfaringerne fra den moderne kunst siger os, at 'temaløshed' ikke er muligt, snarere tværtimod: Jo mere man måtte insistere på 'ren' kunstnerisk funktionalitet hinsides tematik, desto mere ville henvisningerne formentlig svulme op, klæbe til hinanden og udsondre tematiske elementer. Herved ville de danne påfaldende betydningsformationer, der til stadighed ville hjemsege den postulerede elementære tomhed, idet dette måske

bedst ville lade sig forstå som tegnenes hævn i forhold til en alt for opblæst hygiejneambition med alt for obskøn forbindelse til negativiteten. (Her tænkes på den modernistiske ambition om 'renhed' som det ideelle sammenfald mellem form og indhold; en position, der samtidig synes at ekskludere sig selv fra resten af verden.) Ønsker man som kunstner at forholde sig til dette kompleks på en kritisk afsøgende måde, der er virkelig gennemgribende, kan man utvivlsomt skabe interessante resultater ved at spille det tematiserede og det tematiserende radikalt ud mod hinanden. Men der ligger fortsat et problem i at opstille kriterier for, hvad der bør falde ind under hvad. De, der i dag mener, at der ligger en rimelig løsning i 'ganske simpelt' at frembringe metaværker, har øjensynlig forspist sig ved den høj- eller senmoderne buffet. Metaværket kræver i særlig grad streng moderne diæt. Men i dag viser forstoppelsen sig i fuldt flor. Der er mere vundet ved i stedet at fokusere på fænomenet som 'almenaflejring' i den givne ramme, altså forskyde opmærksomheden hen imod de funktioner, der producerer forstoppelsen. Disse funktioner kan anskues som en peristaltisk struktur, idet de samler sig i et billede af kunstens kulturelle maskineri som en totalitet af tarmmuskler, hvis uvilkårlige og bølgende sammentrækninger driver maveindholdet frem. Hvis metaværkets oprindelige ambition var at skabe en vis klarhed, eller i det mindste at kaste et vist lys tilbage på de værker eller kulturelle elementer, som dannede udgangspunkt, bliver dette projekt nu en umulighed. Metaværket overgår, ganske som alle andre værker, via de givne peristaltiske (jfr. ovenfor) momenter til et nyt stadium af uigennemtrængelighed (om end denne tilstand netop ikke udtrykker ufordøjelighed, al den stund indmaden samlet set er i bevægelse).

Hvor ønsker jeg da at positionere *Grafik* i forhold til alt dette? I hvor høj grad har vi at gøre med et ('malplaceret') metaværk, fx målt i procent? Er der, trods alt, tale om en 'hygiejneambition'? Man kan udmærket forestille sig, at ethvert kunstnerisk projekt, ethvert kunstværk, har et stadigt behov for at orientere sig ud fra en vis 'infektionstærskel', der er opstillet på forhånd, skønt den undertiden kan være til løbende forhandling. Hvad betyder dette? Det betyder, at selve den kunstneriske indsats i et eller andet omfang vil være henvist til at udvikle dobbeltstrukturerede immuniseringsstrategier, hvilket skal forstås sådan, at den kunstneriske monade (dvs. kunstpraksis som totaliteten af alle subjektive og objektive investeringer) i det påkrævede omfang må evne at være uimodtagelig eller uforligelig både i forhold til yderverdenen (den sociokulturelle kontekst) og til sig selv (identitetsmæssige fejlslutninger på grundlag af diverse ideologiske aflejringer m.v.). Dette er selvsagt ikke noget helt beskedent krav, og det må for en sikkerheds skyld understreges, at der ikke kan være tale om adfærd baseret på et kategorisk imperativ. Den kunstneriske monade må i grunden betragtes som en immoralsk aktør, der karakteristisk nok kun er i stand til at afstedkomme effekter ved at lade yderverdenen med alle dens besmittelsesformer, tematikker m.v. falde sammen med sin egen begivenhedshorisont. Fordi den kunstneriske praksis i denne opstilling bliver at betragte som en 'stor' selvisk position, vil den her blive betegnet som Monaden, med stort M. Og det vil nu være indlysende at undersøge, hvordan man kan forbinde Monaden med en række af de figurer, vi allerede har været i berøring med. Hvordan ville vi kunne beskrive Monaden i forhold til hhv. det tematiserede og det tematiserende? I hvilket omfang ville man kunne betragte Monaden som en funktion af dens egne hygiejnespil? Ad hvilke veje når Monaden frem til en bestemmelse af, hvilken infektionstærskel der er 'passende'? Hvilken form for

økonomi må der hos Monaden ligge til grund for de dobbeltstrukturerede immuniseringsstrategier, når disse synes at medføre en 'yderverdensgaranti', der trækker ikke-helt-legitime veksler på forholdet mellem det subjektive og det objektive? Der kunne stilles mange flere spørgsmål.

Lad os prøve at indkredse nogle tematiske lag gennem empirisk tilgang til *Grafik*. I samtlige udstillingens arbejder, såvel de 32 collager som de 18 forstørrede tegninger, optræder fx en hel skala af 'biologiske aktører', fra menneskelige individer over forskellige andre pattedyr, fugle og krybdyr til mikroorganismer. I collagernes billedverden indgår disse deltagere overvejende som 'specifik' repræsentation (en fugl fremstår 'realistisk' som en fugl), mens anliggendet i tegningerne snarere synes at være, at de biologiske legemer fremskrives af en streg, der samtidig virker opløsende. Collagerne, der kvantitativt er de mest fremtrædende, er alle komponeret over en 'urkonstruktiv' lodret-vandret struktur, hvilket afstedkommer en vis arkitektonisk-stram effekt i det visuelle udtryk. Modsat kunne man sige, at tegningernes umiddelbart skødesløse stregæstetik placerer dem i en 'urekspressiv' udsagnsposition, der imidlertid også bærer præg af det karikerede. I både collager og tegninger findes påskrift udført med skrivemaskine. Ud over at have en visuel funktion gengiver disse sproglige elementer værkets titel og/eller kunstnerens navn samt tidspunkt og sted for det pågældende arbejdes udførelse. Skrivemaskinen er et historisk tilbagelagt 'medium'. I dag udmærker den sig overvejende som tegn, idet dens inskriptionsform placerer sig et diffust sted mellem håndskrift og computerudprint. Et andet sted på denne skala, men tættere på udprintet, findes fotokopien, der altså indgår i *Grafik* som 'medium' for udstillingens tegninger. Et andet betydningsgenererende forældelseselement ligger deri, at størstedelen af collagernes billedmateriale er 30-40 år gammelt (selv om noget er yngre, og noget er ældre), hvormed det primært afspejler 'moderniteten af i går'. Hvad kan vi nu sige om de forskellige tematiske lag, der på denne måde synes at væve sig ind og ud af hinanden som en slags 'alt-for-afdanket-cool' groteske, der syntetiserer form og indhold, teknik og udtryk? Det har under ingen omstændigheder været hensigten med udstillingen at skabe et udsagn om en transformativ 'livsbølge', som findes under alle kulturelle strukturer, der skydes ind mellem natur og menneskelig organisme. Lige så lidt har det været hensigten at søge en apoteose af teknologien som et 'stolt' historisk fænomen, der på godt og ondt minder mennesket om dets egen magt. Og endelig har det ganske afgjort ikke været hensigten at fremstille et sorgarbejde af hverken den ene eller den anden slags, det være sig bittert-melankolsk, sødt-nostalgisk eller kuriøst-arkivisk. Det rent eksperimentelle eller hypotetiske sigte med *Grafik* har snarere været at undersøge, hvorvidt det er muligt med relativt økonomiske virkemidler at frembringe en kunstnerisk idékonstruktion ved at hente næring fra et på forhånd etableret objektivt-anakronistisk objekt, der på kontingent moderne måde infiltrerer og transcenderer det kronisk kontemporære i en 'luksusprojektion', der intet særligt lover, men forbliver i det imaginære som en ubestemt åbning. Det bliver på denne måde selve den tvangsagtige friktion mellem, hvad vi kunne kalde det mer-anakronistiske og det mer-kontemporære, der tjener som katalysator for de potentialiteter, som *Grafik* søger at omsætte.

4. Overvejelser, hypoteser

Den historiske dimension spiller en afgørende rolle, ja, udgør egentlig i sig selv det grundlæggende tematiske substrat for *Grafik*, hvilket vil fremgå af selv den mest summariske gennemgang af udstillingen. En sådan vil endvidere antyde, at der findes en forbindelse til et evolutionært element, jfr. de mange dyrerepræsentationer. Ja, spørgsmålet om udviklingens forandrende kraft og natur kan faktisk siges at være så centralt for udstillingen, at det nærmest danner ramme eller resonanskasse for dens væv af tematikker. På det samlede plan kan forestillingen om biologisk evolution og genetisk plasticitet udmærket opfattes som en overordnet struktur, i hvilken det historisk-kulturelle er indlejret. Nutidens selvforståelsesmønstre er på mange måder under indflydelse af en særlig spænding, der undertiden endog kan udmønte sig i en slags aggressiv forveksling. Tilstanden udspringer af modsætningen mellem humanvidenskabelige og naturvidenskabelige forestillingskredse. Det nye synes at ligge i, at den negativitet, der førhen kunne næres gennem en regulær eller formel antitetisk opstilling, og som var i stand til at demonstrere sin nytte ved en dialektisk produktivitet af uhyre omfang, i dag har pulveriseret sig i en tilsyneladende endeløs ekspansion af blandingsprodukter i form af idékomplekser, diskursive praksisser og institutionelle aflejringer. Uden at risikere særlig meget kan man fastslå, at den, der i vor tid måtte nære et ønske om at begå sig i offentlighedens fremherskende diskussionsmiljøer, må være i besiddelse af en grundlæggende sans for, hvordan man pragmatisk organiserer sin hybride indbildningskraft, således at 'teknologi' og 'menneskelighed' kan indgå i mentale konfigurationer, som i deres særlige kombination af mætning og uforløsthed vil kunne leve op til det almindelige krav om 'bæredygtighed'.

Men et individ med en sådan polemisk trang må i bund og grund være drevet af et ønske om at angribe sin opponenter og gennem denne adfærd at udløse den pågældende fortælling og dennes produktive variabilitet. Det er imidlertid dette moment, der i dag har udviklet sig stærkt problematisk. Vi ser, at politisk-ideologiske konflikter netop ikke tilspidnes i en konkret retning, der kalder på nogen egentlig konklusion, men snarere på yderligere forvirrende måde forskyder sig, idet de opløser sig i åbenbart stadig mere mikroskopiske konfliktskemaer, hvor udviklingen synes at gentage sig gennem ny mediering og blokering. I denne sammenhæng bør det for resten understreges, at intervention ikke, som nogle måske tror, har at gøre med omvæltning. Selve ordet betyder 'mellemkomst', altså mediering. Hviler vor tids interventionsbegejstring i form af det normal-ekspressive, det amatøristiske, det intime og tilsvarende adfærdsformer blot på inderliggjorte bureaukratiske reflekser? Hvad enten dette spørgsmål overlades til eksperterne eller til helt almindelige mennesker, vil der som regel ikke udvikle sig nogen egentlig konklusion. Måske vil der kunne komme godt TV ud af det, hvilket også normalt synes at være hensigten, når sådanne spørgsmål rejses.

Den politiske elite er i hvert fald fuldkommen på det rene hermed, og den søger at sikre sin egen overlevelse gennem de påkrævede tilpasninger, når den nu ikke er herre over situationen. Helt kortfattet ville nogle hævde, at negativitetens arbejde i de mest afgørende forhold nu er erstattet af medieringens arbejde. Hvor der tidligere var antitese, er der nu mellemkomst. Rationel instrumentalitet og politisk emotionalitet foretager gensidige interventioner og frembringer en human-modulær fylde. Og man kunne påpege, at disse lever af hinanden som fiktive størrelser, og på den måde måske redde lidt af negationen, og dermed den dialektiske værdighed, hvis man blot rådede over et meta-instrument, der kunne sikre en nogenlunde

rimelig præmis for betragtningen. Det vil sandsynligvis altid være muligt at finde eksempler på diskurser, der udtrykker et manifest 'arkimedessyndrom', og disse indskrænker sig ikke til den ene eller den anden type position eller tilgang. Det afgørende er, at de ikke magter at sætte en dagsorden i større skala, men må finde mening enten ved at indgå i diskursernes totalitet af almenforurening eller gennem mere rendyrkede former for monomani, autisme, solipsisme, isolation, asocialitet, eller hvad man nu ville vælge at kalde det. Sidstnævnte form for indstilling har naturligvis ikke kun at gøre med privatsfæren, men kan optræde i institutionelle sammenhænge på en måde, der ofte bliver endog særdeles kompleks ved sammenblandingen af funktioner, der vedrører hhv. intimitet og 'logistik'. Alt dette er i grunden banalt og bliver kun interessant, hvis man indser den betydning, eller måske snarere mangel på betydning, som denne samlede diagnose kan have i et kunstnerisk perspektiv, der som udgangspunkt søger en forsøgsmæssig isolering og mobilisering af visse elementære principper og ideer for praksis.

Hvis disse to principper, samt deres historisk forviklede indbyrdes relationer, kan hævdes at have haft nogen mere direkte indflydelse på *Grafik*, forestiller jeg mig, at noget sådant blandt andet aftegner sig i selve den måde, hvorpå udstillingen er struktureret i to værktøjer: På den ene side collagerne, der som allerede beskrevet kan ses som repræsentanter for et 'urmoderne' eller 'urkonstruktivt' princip, mens tegningerne modsat repræsenterer et 'urekspressivt' princip. Nogle ville måske sige: form modsat stof. Og jeg ville ikke nødvendigvis protestere, for så vidt som selve antagonismen også må ses som en relativt kontingent struktur. Det er nemlig min opfattelse, at der har fundet en trefoldig forskydning sted. Denne udvikling har ført os fra den 'oprindelige' antagonisme, der fungerede som drivkraft gennem det meste af den moderne periode. Dernæst er der sket et gradvist sammenfald af de to modsætninger, hvilket af mange er blevet udlagt som symptom på postmodernitet. Men i dag befinder vi os i en fase, hvor vi ikke standser op ved figurerens sammenfald i en autonom eller i sig selv tilfredsstillende totalitet på et og samme niveau. Vi bevæger os derimod ind i en proces, der skaber pulverisering og opløsning på såvel det horisontale som det vertikale plan. Man kan fx se, hvordan den videnskabelig-teknologiske diskurs enten ser sig tvunget til at imødekomme alle mulige krav om 'menneskeliggørelse', eller omvendt søger en løsning på sin selvforståelsesmæssige konflikt gennem 'imperialistisk' overkompensation (hvilket den nye aggressive ateisme kan ses som et eksempel på). På den anden side dyrker den humanvidenskabelig diskurs undertiden på iøjnefaldende måde den 'hårde' videnskabelige dyd (fx visse dele af semiotikken, der arbejder med kognitionsforskning). Alt dette kan principielt have omfattende betydning for bestemmelsen af forholdet mellem individ og yderverden, kultur og natur, frihed og tvang, Monade og 'peristaltisk' kontekst (jfr. ovenfor). I virkeligheden er det selve den kulturelle 'retningssans', der er kommet under afgørende påvirkning af nye kræfter. I dette ligger der en lang række radikalt demokratiske potentialer, som det ville være meget forkert at undervurdere. Af dette følger også, at vi har at gøre med nye kulturelle impulser, der vil vise sig meget betydningsfulde, ligegyldig hvad resultatet måtte blive. Ja, det vil i grunden netop være selve forudsætningen for at tale om et resultat, der vil ændre sig, i og med at kulturens totale orienteringsapparat vil være omstruktureret. Jeg har i andre sammenhænge foreslået at betegne denne situation som 'postkulturel', med hvilket der menes en tilstand, hvor alt er blevet at betragte som kultur, hvilket samtidig medfører, at intet længere er kultur. Er

samfundslegemet hermed tvunget til at 'genopfinde' sig selv som 'totalnatur', og hvad kunne der ligge heri? Vil historie og evolution ophæve hinanden? Disse spørgsmål vil ikke blive udviklet dette yderligere i denne sammenhæng.

5. Forsøgsvis konklusion

Findes der en mere eklatant konklusion på det ovenstående, eller på noget af det? Hvad kan eller bør der i det hele taget konkluderes i forbindelse med kunst, om noget? Man kan hævde, at mangel på konklusion er det samme som at unddrage sig ansvar. Men omvendt kan man netop også udtynde ansvaret ved faktisk at tage det.

I massemedierne konfronteres publikum undertiden med dette spørgsmål: Hvis dit liv var en film, ville du så selv gide at se den? Selve tilgangen synes at lide af en arkaisk medieopfattelse, kunne man hævde. I sidste års tilfælde med Stein Bagger syntes filmen ikke alene fra starten at være knækket; hele 'sagen' drejede sig snarere om præmisserne for, hvordan man fortsat vil kunne skabe demokratiske effekter og nydelse blandt konsumenterne, ved at man fra samfundets side påtager sig at knække deres film for dem, og altså hermed forskyder optikken fra den klassiske helt-skurk-dialektik hen imod stadig mere påtrængende versioner af selve mediets harakiri for åben skærm. Dette kunne man analysere som en form for biopolitik, hvor det politiske da må referere til nogens konstatering af, at der foregår en eller anden påvirkning, fordi et eller andet kortslutter. Det er ikke nogen stærk konstatering. Dens kritiske moment fortaber sig alene i den kvantitative mellemkomst. Siger vi, at 'samfundet' knækker 'folks film', vil dette udsagn selvfølgelig ideelt kunne tjene som løftestang eller drivfjeder i en sociokulturel analytik; mere på sin plads vil det dog være at anlægge en tilgang, der tager det grammatiske på ordet i en erkendelse af, at subjekt og objekt er reversible og kan erstatte hinanden. Hvorfor skulle 'folks film' ikke kunne knække 'samfundet'? Tanken har rigtignok været fremsat ved tidligere lejligheder, og man kunne med fuld ret sige, at det indtil videre ikke er blevet til alvorligere destruktive resultater, derimod til stadig mere mellemkomst og engagement i de givne strukturer. Skyldes dette, at samfundet ikke kan knække? Eller skal man i stedet søge en forklaring i, at folks film hidtil ikke har været dårlige nok? Vi må lade spørgsmålet stå åbent, idet vi henviser til de uhyre mængder af betragtninger omkring det hhv. inspirerende og håbløse ved historisk avantgarde og neoavantgarde, der er frembragt af kunsthistorikere og kulturteoretikere gennem den moderne periode. Men hvad så med den grammatiske reversibilitet, som vi kort anslog? Er vi hermed tilbage ved arkivets figur, altså den forestilling, at vi har at gøre med relativt vilkårlige objekter (dokumenter) struktureret i en relativt vilkårlig orden, der blot udtrykker en på forhånd given, pragmatisk logik? Og må vi da endnu en gang konstatere, at vi står over for et radikalt modsætningsforhold mellem grammatik og vokabular, hvor førstnævnte betegner den historiske 'sætning', som vi fortsat bringer til udførelse, mens sidstnævnte henviser til de faktiske objekter i processen og det element af kontingens, der 'i sidste instans' gør ethvert objekt, ethvert ord i historien til arkivalie, altså før eller siden aflejret, eller faktisk reduceret til affald? Bliver resultatet, at vi som historiske aktører i dag egentlig fungerer som arkivarer, således at jo mere vi handler, desto mere involverer vi på forhånd os selv i vor egen ophævelse i et bureaukratisk element? Det kan i hvert fald være tankevækkende,

når vi taler om det stadium, som den moderne kunsts udlægning i dag har nået, at bureaukratiets figur synes meget fremherskende. Det er, som om al kunst fra det 20. århundrede pludselig fremstår som et bureaukratisk komplot. I vor nutidige, postkulturelle tilstand bliver det åbenbart oplagt at akkumulere det moderne og det postmoderne i en og samme bureaukratiske skuffe, mens vi håndterer nutiden og dens kulturelle udtryk som postbureaukratiske fænomener. Men hvordan hænger dette nu sammen med de faktiske forhold? Vi berørte, hvordan den nuværende tilstand måske lader sig opsummere i billedet af en sætning, der præges af reversibilitet, fordi dens leksikale indmad overvejende må siges at være tilfældigt bestemt. Vi nævnte fx, at det måske ikke gør den store forskel, hvorvidt det er samfundet, der knækker folks film, eller det er folks film, der knækker samfundet. Sagen er, at samfund, folk og film lader sig indsætte, hvor den givne sætning tillader den tilstrækkelige logiske variabilitet. Findes der en postkulturel matrice, der kan ses som politisk 'dækkende' for den tilstand, vi befinder os i, har vi efter meget at dømme fat i noget her. Men vi har faktisk blot forskudt det grundlæggende problemkompleks en smule. Der er nemlig ingen nærmere forklaring på eller udlægning af, hvordan der skabes en bevægelse fra den ene sætning til den anden. Det burde være klart nok, at der i høj grad er tale om en logisk struktur, ja, om en struktur, der er så logisk, at man, når man vel at mærke står over for en 'godartet' kæde af sætninger, udmærket vil være i stand til at bevæge sig baglæns fra konklusion til præmis, i det omfang noget sådant i øvrigt måtte være hensigten med pågældende sætningsperiode. Men dette rækker ikke en tøddel ved den omstændighed, at den historiske sætningsproducent er nødt til at vælge mellem uendeligt mange mulige sætninger. Hvordan lader dette sig overhovedet gøre? At søge et svar på dette spørgsmål svarer til at foretage en analyse af, hvilke motivationer der kan antages at ligge bag historien. Det, som vi har kaldt den postkulturelle tilstand, er, som vi har set, også en tilstand, der spejler sig i modernitetens bureaukratiske figur. Men vi har nu overskredet den godartede periodes logik samtidig med, at selve den selvforståelsesmæssige gevinst, der leveres af det postbureaukratiske som privilegeret position eller optik, i høj grad lader sig problematisere. Det bliver mere og mere indlysende, at den ikke besidder nogen som helst organisk legitimitet. Den synes at være konstrueret med særligt henblik på at overbevise påtrængende skeptikere om, at vi er 'tilbage' i en dynamisk situation, der som sådan ikke lader sig anfægte. Det politiske legeme er altså hermed atter i naturlig bevægelse, hvilket mange i den nuværende sammenhæng opfatter derhen, at demokratiet findes, men på en sådan måde, at det hele tiden trues af nogen eller noget. Den moderne-bureaukratiske figur er på godt og ondt produktet af forestillinger om overskud, hvad enten disse er forbundet med rationel planøkonomi, frie markedskræfter eller mere utopiske udkast. Nazismens og stalinismens systematik må i dette perspektiv betragtes som hhv. det nationale og det statslige legemes megalomane egotrip. Disse totalitære former bliver paradoksalt nok i stand til at udlade deres overskud, fordi de er i stand til at mobilisere og koncentrere sig om indre paranoide kredsløb. Når man i dag hæfter sig ved, at de moderne vestlige eller vestliggjorte samfund tilsyneladende ikke for alvor evner at mobilisere 'terrortruslen', der stadig forbliver abstrakt og diffus, og omsætte den i koncentrerede udladningsformer, men blot søger de allerede eksisterende strukturer og tendensers i voksende grad absurde reproduktion, kan dette naturligvis læses som en bevidst strategi fra magthavernes side. En sådan klassisk magtkritik, der ser

sig i stand til utvetydigt at udpege magtens position, skaber sikkerhed og ro, først og fremmest i teksten, men desværre også i verden. Allerede i begyndelsen af denne fremlægning berørte vi, hvordan den 'traditionelle' kritik i dag virker konserverende. Man må under alle omstændigheder konstatere, at det efterhånden er vanskeligt at gennemskue, hvori 'oppositionens' projekt består.

Dette peger i retning af, at den politiske økonomi nu er indlejret i det element, vi ovenfor beskrev som grammatisk reversibilitet. Antager man, som magthaver eller magtkritiker, den godartede sætningsperiode og dens logik som udgangspunkt, da er man bundet til en helt specifik politisk præmis, hvor man til enhver tid vil kunne 'hvidvaske' det ene tegn med det andet: X med Y, og Y med Z. I den postkulturelle tilstand bliver den herskende politik en slags økologisk konstruktion, der reelt befinder sig hinsides godt og ondt. Man kan gøre dens mekanismer til genstand for undersøgelse, hvilket også finder sted med de såkaldte kulturstudier og tilsvarende humanvidenskabelige samtidssag på universiteterne. Men dette må ende med, at der indtil videre ikke kan konkluderes noget endegyldigt. Når det er sagt, bør vi dog også fastslå, at alt i sidste ende afhænger af, hvilken type forventning, der opereres med. Om ikke andet er det næppe for meget sagt, at *Grafik* vel kan ses som et bidrag, der søger at forholde sig til forventningens mulige størrelse. Som subjekt kan man forvente uendelig meget og aldrig blive mærkbart overrasket. Dette kan også være effekten, hvis man aldrig forventer noget særligt. Det sidste spørgsmål kunne dermed blive dette: Hvor meget vil det være rimeligt at forvente, hvis man i et vist omfang er i stand til at forestille sig en relevant overraskelse? Denne problematik hjem søger nutidens management-kultur. En forventning kan størkne i både den ene og den anden retning: Man kan både forvente for meget og for lidt. Er overforventningen det paradoks, der bestemmer den postkulturelle indbildning, da kan det moderne-bureaukratiske forestillingsrum i vid udstrækning ses som præget af underforventningen. Dette kan måske i sig selv forekomme at være en paradoksal opstilling, for man kunne med rette spørge, hvordan det moderne overskudsprojekt og dets foregribende fantasier kan være forbundet med underforventning. Her må der på beskrivelsesniveau sondres mellem mål og midler. Hvis modernitetens store drivende sigte forankrede sig i en forudgribende projektion, må man samtidig huske på, at selve driften af dette enorme maskineri på alle planer krævede et endeløst opbud af individer, hvis forventning til det hele kunne ligge på et lille sted eller i hvert fald indpasses i et pragmatisk perspektiv. Dette gjorde sig ikke kun gældende for de udbyttede masser og bureaukratiets funktionærer (der måske trods alt havde grundlag for at nære en vis strukturel forventning), men fandt også et karakteristisk emblematiske udtryk i SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann, som organiserede nazisternes masseudryddelse af jøder i Østeuropa. Eichmann havde ingen personlig antipati mod jøder, men forventede blot af sine underordnede, at de fik den planlagte logistik til at fungere, fordi det på den anden side var, hvad man fra nazibureaukratiets højere niveauer forventede af ham. Ifølge den politiske tænker Hannah Arendt eksemplificerer Eichmann ondskabens banalitet i den moderne kultur. Man udfører blot sit arbejde og forventer herudover ikke det store — slet ikke senere hen at blive holdt personligt ansvarlig for de overordnede implikationer. I dette perspektiv bliver spørgsmålet: Hvordan skal vi forholde os til den overforventning, der i dag præger store dele af det postkulturelle billede? *Grafik* giver formentlig hverken mere eller mindre svar end så mange andre kunstprojekter. Udstillingen i Fuglsanghus iværksætter en gestus, der også må ses som et symptom.

Og på dette niveau kunne der ligge en opgave i at forholde sig til, hvad der bør forventes af forventningen.

2009