

Formidlingstekst til Ph.d. Cup 2018

Kamma Overgaard Hansen

Et oprør uden formål

De Unge Vildes betydning for dansk kunst og danske kunstmuseer

Mit ph.d.-projekt handler om de kunstnere, der slog igennem i Danmark i begyndelsen af 1980'erne og i dag er kendt som De Unge Vilde. Jeg viser, hvordan disse kunstnere banede vejen for en ny måde at tænke kunst på. Min konklusion er kort og godt, at en stor del af den kunst, som vi ser i dag, slet ikke ville være der, hvis det ikke var for De Unge Vilde. Uden deres indsats ville det danske kunstmiljø være stivnet i en slags avantgardistisk selvsving. Og de danske kunstmuseer ville have misset en historisk chance for at blive formidlere af samtiden frem for arkiver over fortiden.

Hvem var De Unge Vilde?

Flere af De Unge Vilde hører i dag til i toppen af det danske kunstmiljø. Det er kunstnere som Christian Lemmerz, der er berømt og hyldet for sine marmorskulpturer af torturofre, selvmordsterrorister og andre makabre motiver. Og Erik A. Frandsen, der blandt meget andet har udsmykket spejlsalen i Kronprinseparrets palæ på Amalienborg.

Andre fremtrædende kunstnere blandt De Unge Vilde var Claus Carstensen, Inge Ellegaard, Dorte Dahlin, Nina Sten-Knudsen, Anette Abrahamsson, Peter Bonde, Lars Nørgård, Berit Jensen, Kehnet Nielsen, Ane Mette Ruge, Dorte Østergaard Jakobsen og Lars Ravn. Hovedparten af disse er stadig aktive kunstnere.

De Unge Vilde talte dog også en lang række personligheder, som ikke forblev synlige på den danske kunsts scene særlig længe. Dét, De Unge Vilde blev kendte for, var nemlig først og fremmest et stort kollektivt fremstød. Gennem en række gruppeudstillinger, fælles værksteder og fælles gallerier skabte de deres egen kunsts scene i tæt samspil med tidens nye musikere, forfattere og teaterfolk.

Hvad gjorde De Unge Vilde?

De Unge Vildes store bedrift var at introducere et nyt og bredere kunstbegreb. Det gjorde de ved at kombinere tidens herskende kunstbegreb med det tidligere kunstbegreb.

Omkring 1980 var den danske kunsts scene domineret af et avantgardistisk kunstbegreb. Det betød, at den kunst, der blev udstillet og omtalt, først og fremmest var en kunst, der gjorde oprør mod samfundets autoriteter og normer – og ikke mindst mod de normer, der bestemte, hvad der blev anerkendt som kunst, og hvor kunst kunne vises. Avantgardens kunstnere stræbte efter at ændre verden gennem deres kunst. Publikum skulle 'opdrages' til at se og tænke anderledes. Derfor var avantgardekunstnernes værker bevidst grimme og ofte lavet af materialer, der ikke blev regnet for smukke eller kostbare. Tit var værkerne svære at udstille, fordi de måske ikke engang var 'værker' forstået som genstande, men i stedet var handlingsforløb,

som slet ikke behøvede at finde sted på museerne. Og tit var værkerne blevet til ud fra et intellektuelt koncept, som publikum ikke af sig selv kunne gennemskue.

Inden avantgarden gjorde sit indtog omkring 1900, havde det gode kunstværk været et kunstværk, der efterlignede virkeligheden så godt som muligt. Kunstværket skulle ligne noget. Det skulle være smukt og fremstilles af eksklusive materialer som oliemaling, marmor og bronze.

Da De Unge Vilde dukkede frem på kunstscenen, prøvede de en masse kunstneriske genrer af. Men det, der gjorde dem berømte, var, at de vendte tilbage til et maleri, som man kan se, hvad forestiller. Dermed vendte kunsten også tilbage til museerne, hvor en række nytiltrådte museumsledere var opsatte på at indsamle og udstille samtidskunst fremfor at fokusere på for længst kanoniserede kunstnere.

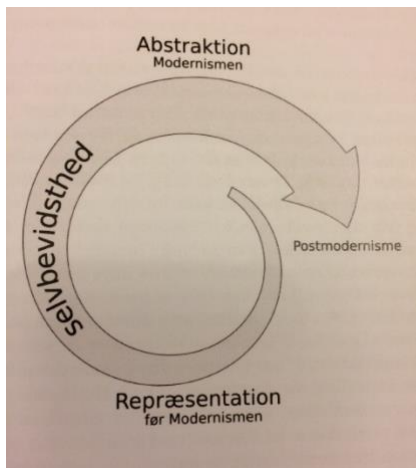
Det er nok de færreste, også i dag, der vil kalde De Unge Vildes malerier for smukke. Ofte er de malet i al hast, med billig maling på dårlige lærreder. Mange af malerierne har desuden ret mærkelige titler som *Hvorfor er jeg så transfattig?* eller *Tidens schlager er sjælenes melodi*. Der var altså stadig masser af oprør i maleriet, selvom man kunne se, hvad det forestillede. Forskellen på De Unge Vildes oprør og det oprør, som avantgardens kunstnere iværksatte, var imidlertid, at De Unge Vilde ikke anviste noget, der skulle træde i stedet for det, de gjorde oprør mod. De skabte deres værker uden at have en særlig plan med det.

Hvorfor var De Unge Vilde vigtige?

De Unge Vilde skabte altså en alternativ kunst efter næsten 100 års avantgarde. Avantgarden regnes af de fleste for et paradigmeskift i kunsthistorien – et skifte fra ét regelsæt for, hvad der er sand og lødig kunst, til et andet. Et paradigme er en fælles enighed om, hvordan verden er: Engang var det fælles paradigme fx, at Jorden er flad. Med afsæt i denne overbevisning fandt man talrige beviser på, at Jorden virkelig var flad – og overså mindst lige så mange beviser på, at den er rund. Paradigmet styrer altså, hvad vi fokuserer på. Og efter avantgardens indtog fokuserede kunstens eksperter (museumsledere, kunstkritikere, gallerister etc.) på den kunst, der lagde mest mulig afstand til det tidligere paradigmes krav om malerier og skulpturer, der efterlignede virkeligheden så smukt som muligt.

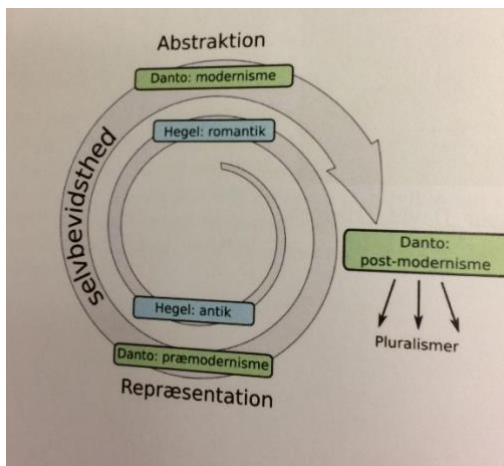
Den amerikanske filosof Arthur C. Danto udgav i 1981 essayet *The End of Art*. Her beskrev han, hvordan kunstens udvikling havde bevæget sig fra det abstrakte mod det virkelighedsefterlignende og tilbage til det abstrakte. Danto skelner mellem det førmoderne (tiden før 1900), det modernistiske (avantgarden) og det postmodernistiske (kunsten omkring 1980). I Dantos øjne var avantgardens abstrakte og forvrængede kunstværker et tilbageskridt til en tid, hvor mennesket simpelthen var dårligere til at efterligne virkeligheden. Samtidig så Danto dog avantgardekunstnerne som mere selvbevidste end både de tidlige abstrakte kunstnere og de senere virkelighedsefterlignende kunstnere. Deres værker var eksempler på en kunst, der var begyndt at kommentere på sig selv. Og dermed var de ifølge Danto slet ikke kunst, men netop 'The End of Art' – kunstens afvikling.

Dantos tankegang kan illustreres med denne model:



Pilen bliver bredere, jo mere kunstneres selvbevidsthed vokser. Kunsten kan altså godt vende tilbage til noget abstrakt, men i stedet for at slutte en cirkel vil den påbegynde en ny ring, hvor den kunsthistoriske udvikling gentager sig i en mere selvbevidst udgave. Derfor er modellen udformet som begyndelsen på en spiral.

Dantos store forbillede, G.W.F. Hegel, havde beskrevet et lignende udviklingsforløb næsten 200 år tidligere: En udvikling fra noget oprindeligt abstrakt mod den perfekte virkelighedsrepræsentation i antikkens kunst og videre til en mere selvbevidst abstrakthed i den kunst, der var samtidig med Hegel, nemlig romantikkens landskabsmaleri. Vi kan altså føje en ekstra ring til vores spiralformede model, som så vil se sådan ud:

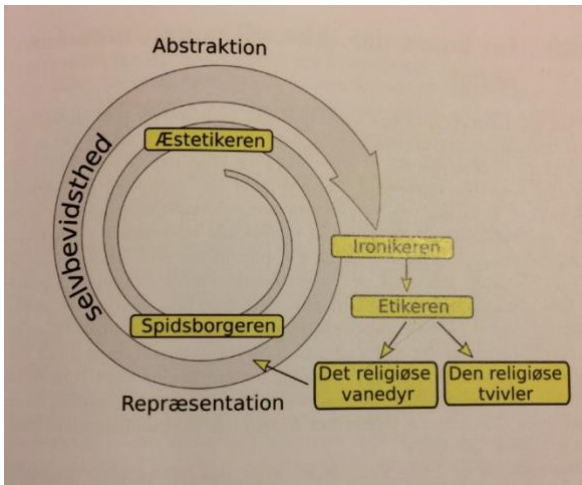


Her kan vi se, at den abstrakte kunst, som Danto mener, genopstår med avantgardens modernistiske kunst, er en gentagelse af de romantiske kunstneres hang til abstraktion. Tilsvarende er den virkelighedsefterlignende kunst i årene op til 1900 en gentagelse af den antikke kunst fra omkring år 300 f.v.t. Det fremgår ikke af Dantos essay, hvornår den første abstrakte kunst 'begynder'. Men i hvert fald har Hegel peget på en lignende udvikling længe inden, at nogen har hørt om avantgarde. Hvis vi sammentænker Hegel og Danto, som jeg har gjort i modellen ovenfor, har der altså været mindst fire paradigmeskift i kunsthistorien frem til 1980.

For Danto er 'The End of Art' et stadium, hvor kunstens udvikling har mistet retning. Kunsten kan se ud på alle mulige måder og kommentere alle dele af kunsthistorien. Derfor vil vores spiralformede pil opløse sig omkring 1980, som vi kan se på modellen. Kunsten vil være 'pluralistisk' – mangfoldig og flertydig. Dette er for Danto entydigt negativt. Men hvorfor egentlig?

Det vigtigste spørgsmål, vi kan stille til Danto, er, om ikke nogle af kunstens nye retninger kunne være positive. Her er der hjælp at hente hos en anden af Hegels arvtagere, nemlig Søren Kierkegaard.

I flere af sine bøger beskrev Kierkegaard, hvordan mennesket gennemgik forskellige stadier på sin vej gennem livet. Ved hvert stadium ville mennesket blive mere og mere bevidst om sig selv og komme tættere på at tage stilling til sin egen rolle i verden. I modellen nedenfor har jeg indsat Kierkegaards livsstadier i den kunsthistoriske udviklingspiral:



Kierkegaards første livsstadium kalder han *Spidsborgeren*. Her lever mennesket efter faste vaner og rutiner uden at reflektere over, om noget kunne gøres anderledes. Vi kan sammenligne spidsborgeren med den virkelighedsefterlignende kunst før avantgarden (og mellem antikken og romantikken). Kunstnerne efterligner omgivelserne så godt som muligt uden at tænke nærmere over det.

Kierkegaard beskriver, hvordan Spidsborgeren på et tidspunkt vil blive grebet af rastløshed. Store og vanskelige spørgsmål trænger sig på. Men i stedet for at reflektere over sin egen eksistens, forsøger mennesket at dulme rastløsheden med forskellige sanselige input. Mennesket bliver en *Æstetiker*, der ivrigt opsøger teaterstykker, kunststillinger, koncerter eller andet, der taler til sanserne og holder hjernen beskæftiget. Vi kan sammenligne *Æstetiker* med avantgardekunstnerne, der netop konstant zappede mellem forskellige idealer for kunstens formål og forskellige motiver og materialer for dens praksis.

Avantgardekunstnerne selv ville sikkert have ment, at de var dybt etiske i deres bestræbelser på at ændre verden gennem kunsten. For Kierkegaard handler det etiske bare ikke om at have et konkret mål, men tværtimod om konstant at være i tvivl. *Etikeren* hos Kierkegaard anerkender sin egen tvivl - og tvivler på et kvalificeret grundlag.

For at komme hertil (og det gør langt fra alle) må mennesket imidlertid igennem et *Ironisk mellemstadium*. Ironi betyder for Kierkegaard, at man sår tvivl om alt det eksisterende uden at anviser en ny retning. Og dét er præcis, hvad De Unge Vilde gør: Når De Unge Vilde kaster rundt med politiske symboler, genoptager en gammel travet som maleriet uden tilsyneladende at gøre sig umage og giver deres værker meningsløse titler, viser de os deres tvivl: Hvad kan vi bruge ideologier til? Hvad skal vi med maleriet? Er der overhovedet noget, der er vigtigt for os?

Kierkegaards livsstadier fører ideelt set til religiøs erkendelse. Så langt følger kunsthistorien ikke med. Men efter De Unge Vildes gennembrud begynder vi faktisk at se en kunst, der er etisk i Kierkegaards forståelse af ordet: en kunst, der sætter os i regulære dilemmaer og bringer os i tvivl. I 1990'erne opstod der fx en heftig

debat, da kunstneren Kristian von Hornsleth betalte indbyggerne i en afrikansk landsby for at erstatte deres egne efternavne med Hornsleth. Betalingen hævede landsbyboernes levestandard betragteligt. Men er det alligevel acceptabelt at presse folk til at afgive noget så personligt som deres eget navn? Den afgørelse var helt op til publikum.

Hvorfor skal der forskes i De Unge Vilde?

De Unge Vilde stod altså for en ny måde at gå til kunsten på, der ikke lignede de andre oprør, som kunsthistorien ellers er fuld af. Som de første turde de at gøre oprør uden at anvise nye retninger. Det blev altafgørende for de kunstnere, der er kommet til efter dem. Takket være De Unge Vilde kan kunstnere nu vise værker, der tvinger os til at genoverveje vores værdier igen og igen. Det betyder temmelig meget for, hvad vi i dag tager med os fra et besøg på et dansk kunstmuseum.

Det er også vigtigt at huske, at kunstmuseerne før De Unge Vilde næsten ikke forholdt sig til samtiden. De Unge Vilde skabte nogle kunstværker, som kunstmuseerne rent faktisk kunne købe og udstille, fordi de ikke først og fremmest var tænkt som et oprør mod netop museerne. Det gjorde det muligt for kunstmuseerne at udvikle sig fra at være historiske museer til også at være museer for samtidskunst.

Endelig er De Unge Vilde et eksempel på, at det paradigme, der hersker i dag, kan skifte i morgen. Ved at indsætte De Unge Vilde og andre kunsthistoriske milepæle i et større kunsthistorisk udviklingsforløb vha den spiralformede model kan vi lettere spotte et afgørende oprør og dets betydning for, hvordan vi har oplevet og udstillet kunst til forskellige tider.